

Ingeborg Urke Myklebust

# Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy

Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten*



Masteroppgåve i nordisk, særleg norsk, litteratur og språk

i Lektor- og adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Våren 2014



# **Det umøglege med å leve og det umøglege med å dø**

**Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten***

© Ingeborg Urke Myklebust

2014

Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy – Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten*

Ingeborg Urke Myklebust

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

# Samandrag

Denne oppgåva er ein analyse av Stig Sæterbakkens siste roman *Gjennom natten* (2011). I essayet *Umuligheten av å leve* (2010) lanserte Sæterbakken ei oppgåve for litteraturen, nemleg at han skal ta innover seg og reflektere over det umoglege med å leve og det umoglege med å døy. Eg har ein hypotese om at nettopp dette fungerer som ein underliggande hovudmotsetnad i romanen. Difor har eg undersøkt korleis Sæterbakken oppfyller sin eigen poetikk gjennom problemformuleringa: Korleis vert det umoglege med å leve og det umoglege med å døy gestalta i romanen *Gjennom natten*?

Metodisk har eg primært nærlese romanen, tidvis i kombinasjon med strukturalistisk og narratologisk metode. Eg fann tidleg ut at teoriar og omgrep frå psykoanalysen, og då særleg frå tekstar av Sigmund Freud, var ei fruktbar opning for lesinga av romanen. Innan psykoanalytisk teori er ein oppteken av det skjulte og det fortrengde i menneske. Hovudpersonen Karl i *Gjennom natten* opplever to vanskelege situasjonar. Den første er eit samlivsbrot og den andre er at sonen hans tek livet sitt. Desse to situasjonane vert knytte i hop, slik at den første vert gjort til årsak for den andre. Å vere skuld i noko så forferdeleg som sjølvordet til sonen sin, er noko som vanskeleg kan gjerast godt igjen. Når ei soning for det ein har gjort ikkje er mogleg, vert ikkje berre livet, men også døden umogleg. Karl har tilsynelatande eit godt liv saman med familien, men han øydelegg stadig for seg sjølv og dei rundt han. Gjennom analysane har eg sett at ein kan finne nokre forklaringar for desse destruktive handlingane. Det verkar som det finst ein grunnleggande, alvorleg brist i forholdet mellom han og kona. Dette skuldast ein mangel på eit psykologisk nivå. Nokre fortrengde kjensler verkar utslagsgivande for vala Karl gjer. Det finst eit begjær i han, som ikkje lèt seg slukke. Einsemd og tomheit, altså mangel på meining, gjer at han stadig søker seg vekk frå livet. Romanen viser ei lukke som kunne ha vore ekte, men som ikkje finst i røynda. At det berre er i eventyret det endar godt, er noko av kjernen i den sorga som gjer at livet kan kjennest så vanskeleg å leve. *Gjennom natten* er ein roman som gir rom for å vere nær kjensler og tankar som ein ikkje så lett har tilgang til andre stadar. Romanen gir lesaren moglegheit for å reflektere over det vakre og gode, men også det umoglege med både å leve og å døy.



# Forord

- Eg vil skrive om liv og død og sånt, datt det ut av meg på eit av dei første masterseminara i februar 2013. Og slik vart.

Denne oppgåva ville nok aldri likna på det ho er, om eg ikkje hadde fått Irene Engelstad som rettleiar. Takk for alt du har lært meg, for at du har lytta til meg og utfordra meg. Takk for alle gode innspel til oppgåva, for at du er streng, men likevel snill. Takk for at du er så raus, og for all støtta du har gitt undervegs i prosessen. Det har alltid vore hyggeleg å kome opp på kontoret ditt.

Takk til Herdis Eggen for ei fin samtale om samarbeidet ditt med Stig Sæterbakken og prosessen med romanen *Gjennom natten*. Det gav meg ei djupare forståing av romanprosjektet.

Takk til Ida Hove Solberg, Svein Inge Melander og Amund Torp for gode kommentarar og grundig språkleg rettleiing. De har utan tvil gjort oppgåva mi betre.

Takk til vennar og medstudentar for gode diskusjonar, samarbeid, utallege kaffikoppar, lunsjar, brente fiskegratengar, latter og prat gjennom fem herlege år på Blindern.

Takk til Mamma og Pappa for at de viste interesse og tok dykk tid til å lese *Gjennom natten*, og for at de kjem til å lese heile masteroppgåva mi no når ho er ferdig.

Takk til kjæraste Erlend for all oppmuntring, gode råd og glede kvar dag.

Ingeborg





# Innhold

<b>1 Innleiing</b> .....	1
Introduksjon av oppgåva og problemformulering .....	1
Stig Sæterbakken og forfattarskapen hans .....	2
Aktualitet.....	3
<b>2 Metode og teori</b> .....	5
Metodisk tilnærming .....	5
Teoretisk tilnærming.....	7
<b>3 Det estetiske</b> .....	9
Forteljar og framstilling .....	9
Sjanger og komposisjon.....	12
Tid og stad.....	13
Stil.....	14
<b>4 Analytiske inngangar</b> .....	17
Analyse av opninga.....	17
Ei strukturalistisk analyse av to eventyr .....	22
Sorg og melankoli – teoretisk innfallsvinkel .....	25
Sorg og melankoli i <i>Gjennom natten</i> .....	28
Skuld og skam.....	32
Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy .....	35
Det uhyggelege .....	40
Juleidyll og gjentakingstvang .....	46
<b>5 Konklusjon og avslutning</b> .....	49
<b>Litteraturliste</b> .....	52



# 1 Innleiing

## Introduksjon av oppgåva og problemformulering

”Sorg kommer i så mange former”. Slik opnar Stig Sæterbakken sin siste roman *Gjennom natten* (2011) og dreg dermed lesaren inn i eit kjenslekammer fylt av sorg og kjærleik. Litteraturen er mellom anna ein stad for menneske si utforsking av tankar enten ein skriv eller les. Dei gode og dei vonde kjenslene i alle sine variasjonar og nyansar vert stadig belyste gjennom ulike forteljingar og uttrykksmåtar. Litteratur er eit rom med moglegheiter for å uttrykke det som ikkje så lett kan uttrykkast andre stadar. Kva litteratur eigentleg er eller bør vere, er det vanskeleg å finne eit klart svar på. Det er likevel interessant når ein arbeidar med dette å stille seg spørsmålet, å tørre å nærme seg det eksistensielle ved litteraturen i seg sjølv. For ikkje berre eignar litteraturen seg til å diskutere og dvele ved menneske sin eksistens. Ein kan også setje spørsmålsteikn ved litteraturen sin eigen eksistens. I essayet *Umuligheten av å leve* (2010) skriv Sæterbakken noko om dette, altså om kva litteraturen kan vere og oppgåva han kan ha. Essayet vert avslutta som følgjer:

Hvis det er noen oppgaver igjen til diktningen — noe den kan, som ingen andre kan — må det være å ta denne sorgen, selve *umuligheten av å leve* — som samtidig også er umuligheten av å dø — innover seg til fulle, og forsøke, hvis mulig, å gestalte den og reflektere over den, gjerne med en innlevelse blottet for hensyn av noe slag. (Sæterbakken 2012:43)<sup>1</sup>

Det litteraturen kan, i følgje Sæterbakken, er altså å ta tak i det umoglege med å leve og det umoglege med å dø. Kva dette er og korleis det utspelar seg i røynda, vil naturleg nok variere mellom ulike menneske og ikkje vere nokon konstant storleik. Sæterbakken kan i essayet virke bastant, kanskje også pessimistisk når han framstiller dette som den einaste oppgåva som er igjen for diktinga. Eg vel å sjå på det som eit forslag for kva litteratur kan vere utan å prøve å seie at det utelèt andre funksjonar han kan ha. *Gjennom natten* er den einaste romanen Sæterbakken skreiv etter dette essayet. Det vil difor vere interessant å undersøkje korleis han sjølv oppfyller sin eigen poetikk, skissert i sitatet over, nettopp i denne romanen. Om litteraturen er ein stad for utforsking av menneskelege kjensler, kan ein seie at denne romanen utforska sorga, men også kjærleiken og begjæret sitt rom.

I denne masteroppgåva vil eg gjere ei nærlesing av Sæterbakkens roman *Gjennom natten* i kombinasjon med psykoanalytisk litteraturteori. Gjennom mine analysar vil eg

---

<sup>1</sup> *Umuligheten av å leve* blei først utgjeve som ein boksingel i 2010. I 2012 vart det utgjeve som eit av tre essay i samlinga *Der jeg tenker er det alltid mørkt*. Det er denne samlinga eg refererer frå her.

forsøke å svare på følgjande problemformulering: Korleis vert det umoglege med å leve og det umoglege med å døy gestalta i romanen *Gjennom natten*?

Min hypotese er at det umoglege med å leve og det umoglege med å døy kan lesast som ein motsetnad som ligg i romanen. Målet med oppgåva vert å undersøkje korleis forfattaren skriv om sorg og tap, det vanskelige med å leve, men også med å døy. Mine analysar vil dermed vere eit forsøk på å finne ut kva dette umoglege eigentleg kan vere, og korleis det kjem til uttrykk i romanen.

### **Stig Sæterbakken og forfattarskapen hans**

Stig Sæterbakken debuterte som 18-åring med diktsamlinga *Flytende paraplyer* i 1984. Forfattarskapen hans er omfattande, og utgivingane hans har kome tett. Han har skriva lyrikk, forteljingar, sakprosa og tidsskriftsartiklar, men det er særleg som romanforfattar og essayist han er kjend. Fleire av bøkene hans er omsette til ei rekke andre språk. Dessutan har han tilført norske lesarar litteratur frå andre språk gjennom sin omsettarpraksis. Han var leiar for Norsk Litteraturfestival i heimbyen hans Lillehammer frå 2006-2008, han har undervist på ulike skriveskular, og han har vore ei aktiv røyst i samtidslitteraturen.

Natt til 25. januar 2012 tok Sæterbakken livet sitt. Mitt første møte med forfattaren var på ei minnemarkering for han på litteraturfestivalen i Lillehammer i mai same året. Forfattaren Karl Ove Knausgård heldt ei sterk tale om sitt forhold til Sæterbakken som forfattarkollega, om litteratursynet hans, og om betydinga han har hatt i det litterære miljøet. Han skildrar Sæterbakken som ein av dei viktigaste forfattarane i vår generasjon (Kleve 2012). I *Vagant* skreiv Audun Lindholm følgjande minneord om Sæterbakken: ”Slik var han alltid: En pådriver for nye litterære impulser, en utrettelig entusiast når noe først levde opp til hans urokkelige kvalitetskrav og en essayist med bredt utsyn og uforlignelig formuleringsevne” (Lindholm 2012:7). Dette seier noko om kva betyding Sæterbakken har hatt.

Dei tidlegaste romanane i forfattarskapen hans, *Incubus* (1991) og *Det nye testamentet* (1993), er fragmentariske i forma. Stilen hans har utvikla seg til å verte meir samanhengande og forteljande i dei seinare romanane. Romanen *Siamesisk* (1997) var den første, som til tross for alt ubehag og sitt groteske vesen førte meg vidare inn i Sæterbakken si mørke, dystre, tragiske, men også til tider komiske og kjærleiksfulle verd. Saman med *Selvbeherskelse* (1998) og *Sauermugg* (1999) utgjer dei tre romanane det som seinare har vorte utgjeve som ein trilogi, med klare tematiske samanhengar. Sæterbakken har uttalt at han stadig skriv vidare på ein rest frå det han har skriva tidlegare (Midttun 2011). Dei tre siste

romanane han skreiv har difor også visse likskapar. *Usynlige hender* (2007) er ein slags kriminalroman, der ein politietterforskar møter ei mor som har mista barnet sitt. I romanen *Ikke forlat meg* (2009) møter vi ei vakker kjærleikshistorie og sjalusien sitt sterke vesen, i eit forhold som det ikkje er mogleg å redde.

Både tapet av eit barn, og kjærleiken sitt umoglege vesen, er element som finst i Sæterbakkens siste roman *Gjennom natten*. I romanen møter vi tannlegen Karl Meyer som tilsynelatande har hatt eit perfekt og lukkeleg liv i lag med kona si Eva og deira to barn, Ole-Jakob og Stine. Karl forelskar seg i ei ung kvinne, Mona. Han forlèt familien, og slik legg han ekteskapet i grus. Forholdet til Mona fungerer ikkje. Han kjem tilbake til Eva og barna, men utan at det går an å reparere skadane han har forårsaka. Ole-Jakob tek livet sitt, og sorg over dette vert det store temaet i romanen. Romanen dreiar seg særleg om samlivsbrotet og sonen sitt sjølv mord. Sorga ligg altså på fleire plan, og sjølvbebreiding er ei sentral kjensle som problematiserer det ein elles kunne ha kalla ei rein sorg over å miste eit av sine barn. Karl forsøker å reise frå alt, og vil oppsøke eit mystisk hus i Slovakia han har høyrte om. Om ein går inn i dette huset, skal ein visstnok møte all sin verste angst. Etterpå kan ein kome ut som eit nytt menneske. Når han går rundt inne i huset oppstår eit skrekkfilm-aktig scenario, men huset viser seg å vere tomt. Tomheita er altså den verste angsten. Dette viser at ein står aleine, og at ein aldri kan nå heilt inn til andre menneske. Sæterbakken fekk P2-lytternes romanpris i 2011 og Ungdommens kritikerpris i 2012 for romanen *Gjennom natten*.

### **Aktualitet**

Etter Stig Sæterbakken sin bortgong i 2012 har forfattarskapen hans fått ei ny og auka interesse. Nokre vil også seie at bøkene hans vert lesne på andre måtar enn før. Når det kjem til sorgtematikk og det umoglege med livet og døden, er han ein skjønnlitterær forfattar og essayist som verkeleg har markert seg. I etterkant av bortgongen til forfattaren var det svært mange som skreiv minneord og nekrologar om han. Det seier noko om plassen hans i det litterære miljøet i Noreg, men også utanfor landegrensene. Forleggaren hans på det svenske forlaget Vertigo, Carl-Michael Edenborg, skreiv følgjande i sitt minneord: ”Stig var en älskad människa. Kanske älskade jag honom särskilt för att han tillät sig att vara så mörk, att han aldrig hycklade” (Edenborg 2012). Fleire av minneorda er svært personlege, og ved ei gjennomlesing av desse får ein inntrykk av at mange respekterte og sette pris på han som kulturpersonlegdom og forfattar. Det er likevel skrivi relativt få akademiske tekstar om forfattarskapen til Sæterbakken, og lite er skrivi om den siste romanen hans. Årsaka til dette kan vere nærleik mellom tematikk i romanen og det at Sæterbakken tok sitt eige liv. Dette

kan vere betent og vanskeleg å skrive om, men det betyr ikkje at ein skal la vere å forsøkje å skrive om denne avsluttande delen av forfattarskapen.

Anne Storrusten har skrive ei masteroppgåve om bruk av skjønnlitteratur i arbeid med sorg ved Diakonhjemmet høyskole i Oslo, *Diakonen og skjønnlitteraturen – faglige følgesvenner*. Ho har mellom anna brukt romanen *Gjennom natten* i sitt arbeid, og ho skriv om korleis ein kan ha nytte av skjønnlitteratur om ei fiktiv, traumatisk krise til å styrke empati og handlingskompetanse i diakonal praksis (Nydal 2013). Oppgåva hennar viser ikkje til litteraturteori eller skjønnlitterær forskingspraksis. Det er likevel verdt å nemne at det finst ei interesse for romanen som eit rom for sorg også utanfor dei tradisjonelle litteraturvitskaplege krinsar. I boka *Kirkegaard og Norge* (2013) som er redigert av idéhistorikaren Thor Arvid Dyrerud og filosofen Marius Timmann Mjaaland, vert *Gjennom natten* gjort til gjenstand for ein kort analyse i lys av Søren Kirkegaard sin filosofi. Her er det forholdet til Kirkegaard sin roman *Enten- eller* som vert tematisert, korleis Karl ikkje kan halde ut det meiningslause og føreseielege. Dette fører såleis til at han rører seg mellom dei kirkegaardske stadia, det etiske og det estetiske (Dyrerud og Mjaaland 2013:166). I 2010 skreiv Christian Aske Myrhaug ei masteroppgåve om Sæterbakkens roman *Sauermugg* innan allmenn litteraturvitskap ved NTNU. Det er etter mine funn dei einaste lengre akademiske tekstane som er skrivne om denne forfattarskapen. Det verkar som om interessa er stor for Sæterbakken, og at han vert verdsett. Dette korresponderer likevel ikkje med kor lite det er skrive om forfattarskapen hans innan academia.

Dette vert den første litteraturvitskaplege oppgåva som er skriven om *Gjennom natten*. Romanen kunne ha vorte analysert på mange andre måtar enn slik eg har gjort det. Eg har berre valt nokre få av mange moglege innfallsvinklar. Denne masteroppgåva om Sæterbakken og emna sorg, og det umoglege med å leve og døy, vil forsøkje å fylle tomrommet rundt ein forfattar det er skrive lite om. Med tanke på det store omfanget forfattarskapen har, og den posisjonen Sæterbakken har i det samtidslitterære miljøet, er det mykje som ikkje har vorte belyst. Kanskje kan denne oppgåva vere med på å opne opp for meir lesing av, og diskusjon kring denne spennande forfattaren innan litteraturvitskapen.

## 2 Metode og teori

### Metodisk tilnærming

Som nemnt innleiingsvis, vil eg gjere ei nærlesing av romanen. Nærlesing er ei tilnærming til litteratur som kom med den engelsk-amerikanske nykritikken rundt midten av 1900-talet. Den danske litteraturforskarer Johan Fjord Jensen skildrar retninga sett frå ein nordisk ståstad i *Nykritikken* (1965). Allereie i 1910 tok Joel E. Spingarn eit oppgjær med den historiske og filologiske metode som på den tida prega litteraturforskinga med foredraget "The New Criticism" ved Columbia universitet. Dette var med på å rydde vegen for eit nytt, meir tekstnært fokus (Jensen 1965:65). Med nykritikken byrja ein å sjå på teksten som ein autonom storleik, og ein sjølvavslutta heilskap. Dikting vert oppfatta som relasjonell, og beståande av spenningar, motsetningar og paradoks der del og heilskap heile tida står mot kvarandre. Saman utgjer dette ei totalstemning eller ei totalmeining i diktet (ibid:89-101). Nærlesing er å kartlegge desse mønstera i teksten. Då andre retningar kom inn i litteraturforskinga og langt på veg tok over for den nykritiske metode, var teoretikaren Atle Kittang ein solid forsvarar av nærlesinga. I artikkelen "Eit relasjonelt forsvar for autonomiestetikken" (2009) understrekar han at det må vere teksten som er målet for analysen, og berre i andre omgang konteksten. For å forstå diktet, uansett om ein skal lese det politisk, historisk eller moralsk, må ein ha nærlesinga og tanken om diktet sin autonome struktur med seg for å ha tyngde i tolkinga (Kittang 2009:40-45). Han viser altså korleis nærlesinga er grunnleggande også saman med andre metodar og teoretiske tilnærmingar. Her vil eg nytte nærlesing delvis i kombinasjon med mellom anna strukturalistisk og narratologisk metode, og teori frå psykoanalysen. Kittang er ein sentral bidragsytar også innan psykoanalytisk litteraturkritikk. Han seier at "Oppgåva for den psykoanalytiske tolkaren er å løyse opp teksten sine bindingar ved å gripe tak i dei tekstelementa som ikkje umiddelbart lar seg forstå, og såleis gradvis lese teksten tilbake att til dei fantasma som rommer dei eigentlege lystimpulsane" (Kittang 2003:220). For å kunne gjere dette er nærlesing ein systematisk måte å tolke teksten på. I enkelte tilfelle vil eg også setje analysane mine opp mot noko av litteraturkritikken som er skriven om *Gjennom natten*.

Sæterbakken tok livet sitt kort tid etter at han skreiv *Gjennom natten*. Romanen utforskar det å vere etterlaten etter eit sjølv mord. Ein kan altså finne visse likskapar mellom liv og dikting hjå han, som ein ofte kan i forfattarskap. I dette tilfellet synest eg det er etisk problematisk å drøfte nærleiken mellom biografien til Sæterbakken og tematikken i romanen.

Eg vil difor unngå å diskutere biografiske likskapar og det forfattaren har skrive. Ei slik tilnærming ville også gjerne fått eit spekulativt preg. I ein litteraturvitskapleg samanheng er det mange andre områder som er meir interessante og fruktbare å gå inn i enn dette. Difor har eg forsøkt å fokusere på teksten i mine analysar av romanen. Når eg nyttar meg av Sæterbakken sine egne ord frå essayet *Umuligheten av å leve* som utgangspunkt for problemstillinga mi, er han likevel nært til stades som ein litteraturperson utover å vere forfattaren til *Gjennom natten*.

Til enkelte delar av romanen vil eg nytte meg av strukturalistisk tekstanalyse som metodisk innfallsvinkel. Denne forma for analyse har røter i russisk formalisme og lingvistikk. For ein strukturalist er lesing å lære seg å kjenne eit særleg betydningssystem. Studieobjektet innan denne metoden er strukturane, og korleis dei formar meininga i teksten (Kittang 1976:151). I følge Pil Dahlerup sin gjennomgang av dette metodiske prinsippet i artikkelen ”Metoder för kvinnotextforskning”, inneheld tekstar tre klare nivå: Eit handlingsnivå, eit tematisk nivå og eit utseiingsnivå (Dahlerup 1976:170). Ho forklarar at på kvart av desse nivåa kan ein leite etter motsetningar, enten det til dømes er mellom handlande subjekt, det som faktisk skjer, eigenskapar ved personane, eller det som vert sagt. Den litauiske litteraturforskarer Algirdas Julien Greimas er ein sentral teoretikar innan denne retninga. I *Strukturel semantik* (1974) utvikla han *aktantmodellen* som kan nyttast til å analysere handlingsplanet i ein tekst, og til å sjå på relasjonane mellom dei ulike karakterane ein møter. Modellen skisserer at det i tekstar finst eit handlande subjekt og eit objekt som er målet for den handlande. Mellom desse to eksisterer det ein prosjektrelasjon. Subjektet har både hjelparar og motstandarar, og mellom desse eksisterer det ein konfliktakse. Objektet har givarar og mottakarar, og mellom desse eksisterer det ein kommunikasjonsrelasjon (Greimas 1974:277-286). På det tematiske nivået kan ein snakke om at eit tema er strukturert over eit grunnleggande motsetnadpar. I teksten finst mange ulike funksjonar som kan plasserast ovanfor kvarandre, og underordne teksten sin tematiske hovudmotsetnad (ibid:307-310). Når ein ser på motsetnadane i *Gjennom natten* opnar teksten seg, så denne tilnærminga er svært relevant i denne samanhengen. Ved oppstilling av funksjonane som par kan ein sjå at tematikken vert understreka av nokre strukturelt berande prinsipp. Eg meiner at tanken om det umoglege med å leve og det umoglege med å døy, ligg som underliggende krefter i romanen, og at dei kjem til syne gjennom hovudmotsetnaden liv og død. I delkapittelet ”Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy” vil analyseoppgåva mi vere å følge transformasjonen, altså å sjå på rørsla mellom dei polane motsetnadane utgjerd i teksten (Dahlerup 1976:173). Andre motsetningar i teksten kan klassifiserast underliggende



hovudmotsetnadsparet, og ein kan følgje den stadige rørsle mellom dei.

Ein analyse av utseiingsplanet, også kalla ein argumentasjonsanalyse, er ei undersøking av korleis det som vert sagt vert styrt av måten det vert sagt på (ibid:175). Ein undersøker då synsvinkelen og forteljaren, ei vinkling som er sentral i den metodiske retninga narratologi. Det viktigaste i narratologien er forholdet mellom forteljinga, hendingane og måten det vert fortalt på (Genette 1983:29). Ved å trekke inn omgrep frå denne metodikken vil eg få eit breitt utgangspunkt til å sjå på det forteljartekniske, altså sjølv utforminga av romanen. Dette er sentralt for å diskutere korleis det umoglege med å leve og det umoglege med døy vert gestalta i romanen. Måten romanen er utforma på, gjennom til dømes framstilling, forteljar, komposisjon og stil er ein del av det heilskaplege uttrykket. Difor vil eg gjere ei undersøking av desse elementa som eg har valt å kalle *det estetiske* ved romanen.

### **Teoretisk tilnærming**

Eg har hatt ei eklektisk tilnærming i mitt val av teori til denne oppgåva. Med det meiner eg at eg har vore utprøvande og søkande, og har valt ut teoriar frå ulike fagområder som eg meiner kan opne opp lesinga og belyse enkeltmoment i romanen. Eg har funne at teori frå psykologien, og då særleg psykoanalysen, har vist seg å vere ein spennande måte å nærme seg *Gjennom natten* på. Dette er på ingen måte noko forsøk på å bevise ein teori gjennom å bruke han saman med eit litterært verk. Det vert heller ikkje gjort for å finne klare og eintydige svar i teksten. Derimot er det å kombinere nærlesing av romanen med psykoanalyseteori ein måte å sjå nye samanhengar og å få andre tankar på. Dette kan gjere ei utvida og rikare lesing mogleg, noko som kanskje kan gjere romanen meir mangfaldig og meiningsberande enn han var frå før.

For å belyse hovudpersonen Karl sine tankar, handlingar og val vil eg i analysane mine primært nytte meg av omgrep frå Sigmund Freud sin psykoanalyse. Omgrep frå dette teoretiske feltet kan eigne seg til å belyse dei mørke kreftene i menneske, dei som dreg ein vekk frå lyset, livet og kjærleiken. ”Psykoanalysen er en teori om det ubevisste, om det som er skjult og ikke er til stede på annen måte enn som symptomer og lidelser, fantasier og bilder, illusjon og fiksjon” (Engelstad 1985:23). Slik definerer litteraturforskeren Irene Engelstad eit fagområde ho sjølv, og nemnde Kittang, gjennom fleire bidrag har knytt saman med litteratur. I *Gjennom natten* vert Karl heile vegen dregen mellom det gode livet han har med familien sin og noko destruktivt. ”Dårlege” val gjer at han øydelegg mykje for seg sjølv og familien. Omgrep frå psykoanalysen, men også frå sosiologiske og filosofiske fagfelt, kan

vere med på å gjere dei destruktive handlingane til Karl meir forståelege.

Freud sine tankar om livet som noko *forgjengeleg* vil spele ei rolle i undersøkinga av det estetiske i romanen. Skiljet hans mellom *sorg* og *melankoli* er eit sentralt perspektiv eg vil nytte meg av i dei tematiske analysane. Freud sine teoriar vert delvis ført vidare og vidareutvikla av dei psykoanalytiske teoretikarane Julia Kristeva og André Green. Deira tankar vil eg også ta med meg.

I romanen møter vi eit mystisk hus, eit motiv med ein heilt sentral posisjon. For å undersøkje dette mystiske huset, som kan knytast til det umedvitne tankeuniverset til Karl, vil eg nytte meg av Freud sitt omgrep *det uhyggelege*. Han skildrar det uhyggelege som noko skremmande som viser til noko velkjent, men som likevel er ukjent og ein slags motsetnad til det heimlege. Eg vil prøve å lese det mystiske huset som Karl sitt *eige* uhyggelege. Dette heng også saman med at han ikkje lenger høyrer heime saman med familien sin.

Peter Brooks nyttar seg av omgrep frå Freud sin psykoanalyse for å seie noko om tekstlege strukturar og narratologi. I "Freud's Masterplot: A Model for Narrative" (1996) vert psykoanalyse og narratologi knytte i hop. Eg meiner han kombinerer desse tilnæringsmåtene på ein spennande måte, og vil difor nytte meg av nokre av hans tankar om dette.

## 3 Det estetiske

### Forteljar og framstilling

Karl er både hovudpersonen og eg-forteljar i *Gjennom natten*. Når eg-forteljaren er konkret til stades i teksten, slik han er her, kan ein snakke om ein eksplisitt forteljar med ein intern synsvinkel. Forteljaren er ein aktiv aktør som pregar handlinga, men som også formidlar det som skjer. Vi følgjer tankar og refleksjonar som Karl gjer seg kring hendingane tett.

Framstillinga vekslar såleis mellom ei skildring av det som har skjedd og tankar dette vekker til liv hjå forteljaren. Nokre gongar vert det som skjer gjenstand for repeterte vurderingar av forteljaren. Det er mange hendingar og tankar Karl ikkje vert ferdig med, og stadig vender tilbake til. Dette vert reflektert gjennom at ein del ord, setningar og episodar vert gjentekne utover i romanen. Motsetnadane å leve og å drukne er eit døme på dette. Elles er ordet pust sentralt. Pusten til Eva vert sett opp mot pusten til Mona. Noko anna som vert gjenteke er ein idé om å starte heilt på nytt, som står som ein kontrast til eit ynskje om at alt skal stå stille og vare evig. Ei episode som kjem att fleire gongar i løpet av romanen, er ein gong Ole-Jakob kledde seg ut som cowboy. Han ringer på døra, og når Karl opnar spør han om Ole-Jakob er heime. Karl er utolmodig og vert rasande over påfunnet til sonen. Repetisjonen av episoden spelar på det varige, og eit ynskje om at ikkje alt må ta slutt, opp mot ein anger for at han ikkje anerkjende det geniale påfunnet til sonen.

Brooks nyttar seg, som nemnt, av Freud sine teoriar om psykoanalysen i sitt arbeid med strukturar i litteratur. Han er oppteken av å samanlikne psykiske funksjonar og tekstlege funksjonar. Han hevdar at eit narrativ alltid gjer eit implisitt krav på å vere ei form for ein repetisjon, gjennom å vere ei gjentaking av noko som alt har hendt. Ein kan snakke om ein subjett som repeterer fabulaen (Brooks 1996:97). Denne repetisjonen kan sjåast på som ei rørsle frå passivitet til aktivt herredømme. Det som skal forteljast ligg ferdig og er ein slutta storleik. Når ord, setningar og episodar vert gjentekne fleire gongar, får det eit særskilt fokus. Dette forsterkar visse delar av narrativet. I *Gjennom natten* vert dei nemnde gjentekne elementa gitt ei sentral rolle gjennom repetisjonen av dei. Gjennom å vise til mellom anna Freud sin tekst "Erindre, gjenta og gjennomarbeide", hevdar Brooks at repetisjon er ei form for å minnast noko (ibid:98). Framstillinga i *Gjennom natten* ber preg av å dvele ved både gode, men kanskje særleg vonde minner. Å minnast noko, gjennom repetisjon av ein del tekstelement, gjer ikkje berre Karl, men heile framstillinga til ei form for arbeid med kjensler. Freud har eit tydeleg skilje mellom det å minnast noko og gjentaking. Fortrengte

driftsimpulsar kan ein ikkje hugse, men dei kan agerast. Det fortrengde vert gjenteke gjennom ei form for handling, utan at vedkomande er klar over det (Freud 2011a:128). Når gjentakinga ber preg av tvang er det noko negativt, og ein kan snakke om ein gjentakingstvang. Det tvangsmessige pregar forteljemåten, gjennom at Karl ikkje klarer å verte ferdig med enkelte episodar i livet sitt. Då er altså gjentakinga noko tvangsprega og vondt.

I tekst fungerer repetisjonen som eit dødsinstinkt, i følgje Brooks. Det er med på å drive teksten vidare mot slutten. Men samstundes senkar repetisjonen hastigheita (Brooks 1996:102). Ved å repetere det som har hendt, stoppar tida i narrativet opp. Då tek det lenger tid før ein kjem fram til slutten og døden. Slik sett kan repetisjonen ta oss både framover og bakover i teksten. I *Gjennom natten* har framstillinga ei humpete retning mot undergang. Gjentakingane er med på å understreke at det er denne vegen forteljinga skal gå. Men gjentakingane gjer også vegen dit lenger.

Narrasjonen er etterstilt. Romanen vert altså hovudsakleg fortalt som noko som har hendt. Eget ser tilbake på tapet av sonen, forelskinga i kona Eva, og utviklinga av forholdet til Mona. Nokre av tankane og hendingane får eit særleg fokus ved at dei står aleine som korte avsnitt med blank linje over og under. Eit døme på eit slikt kort avsnitt finst i første kapittel: ”Hver gang jeg kom hjem, sto jeg litt i gangen og lyttet før jeg gikk inn, for å høre om noen gråt” (Sæterbakken 2011a:11)<sup>2</sup>. Dei mange refleksjonane kring hendingane gir ei avstand til dei, då refleksjonane så tydeleg er etterstilte hendingane. Samstundes kjem ein nær hendingane gjennom at dei vert via mykje tid og ettertanke, og fordi tankane er så personlege. Forteljeteknikken ligg altså i ei spenning mellom å vere fjern og svært nær. Eit døme på denne doblinga av nærleik og avstand er skildringa av Karl si forelsking i Mona: ”Det hendte jeg våknet med en følelse av smerte, andre ganger med en frydefull fornemmelse, en jubel i munnen, det kjentes som jeg akkurat hadde ropt ut av lykke. Og antagelig hadde jeg det” (62). Dette er svært personleg og nært. Bruken av orda ”det hendte” viser til at det er noko som skjedde fleire gongar, at det *brukte* å skje, men at det no er forbi. Det at det er over gir ein viss avstand.

Eit unntak frå den etterstilte framstillinga er det andre avsnittet i første kapittel der eget viser til at han er i ”natten som siden har vart” (9). Det vert såleis eit slags startpunkt og sluttunkt for forteljinga. Eit anna unntak er det siste kapittelet, ”IKKERIKET”, som vert fortalt i notid. Måten det vert fortalt på speglar ei kjensle av noko evig. Alt berre er og skal

---

<sup>2</sup> Heretter brukar eg ikkje forfattarnamn eller årstal når eg viser til *Gjennom natten*, berre sidetal.

vere. Men også her bryt forteljaren inn og avviser det notidige. ”Alt slik det kunne ha vært. Oss, sammen, til evig tid. Jeg ser det så levende for meg. Og noe mer behøver jeg ikke” (261). Det ligg indirekte noko angrande i dette. Det som kunne ha vore, føreset eit ”dersom”. Og då gjerne at dersom eget hadde handla annleis, kunne livet ha vore slik, vedvarande godt i evig tid.

Eit moment i framstillinga som særleg skil seg frå resten, er dei fire fotografia som innleiar kapittelet ”SKUBÍNSKA CESTA 64”. Det mystiske huset i Slovakia skal visstnok eksistere i røynda, i følgje Sæterbakken sjølv (Schinstad 2011). Dei fire fotografia viser huset frå utsida, og på eit av bileta står adressa som altså er Skubínska cesta 64. Sæterbakken seier ingenting om at fotografia faktisk er av det mystiske huset, men dei vert framstilt slik i romanen. Den svenske litteraturforskaren Arne Melberg set spørsmålsteikn ved kva som skjer med den litterære teksten i det han vert infiltrert av fotografi i boka si *Selvskrevet* (2007). Kva skjer med det skrivande eget og med fiksjonen i slike tilfelle? Bruken av fotografi er med på å gjere skiljet mellom det fiktive og røynda meir uklårt. Melberg viser til den tyske forfattere W.G. Sebald som ein flittig brukar av fotografi saman med fiksjonstekstar. Han hevdar at dette bidreg til at teksten både kjennest verkeleg og fiktiv på same tid. Han seier at ”Bildene bidrar til å gi Sebalds litteratur en spøkelsesaktig karakter: Bildene både viser og skjuler, de overskrider de grensene – mellom nå og da, jeg og han – som de samtidig forutsetter” (Melberg 2007:90). Melberg viser også til den danske diktaren Claus Beck-Nielsen<sup>3</sup> sin bruk av fotografi i sin performative biografi *Claus Beck-Nielsen (1963-2003)*. Biografien viser både bilete han hevdar er av den ekte Claus Beck-Nielsen, men også av den fiktive Nielsen. Slik, hevdar Melberg, punkterte Beck-Nielsen distinksjonen mellom det fiktive og røynda (ibid:168). Fotografia i *Gjennom natten* gjer huset meir realistisk, ein motsetnad til dei mystiske rykta som omkrinsar huset. Innan romanuniverset er alt innhaldet sant. Med bruk av fotografi er det som om romanen prøver å seie at grensene for kva som er sant ikkje berre er innanfor romanen sine permar. Fotografia viser at andre også kan finne dette huset. Grensene mellom fiksjon og røynda vert såleis viska ut. Sidan fotografia inngår som ein del av romanen, går dei frå å vise noko ekte til å verte ein del av eit kunstprodukt. I følgje Melberg skjer det då ei fiksjonalisering av røynda (ibid:169). Samanstillinga av teksten og fotografia kan slik sett sjåast på som ein slags performance. Eg har ikkje lukkast i å finne

---

<sup>3</sup> Claus Beck-Nielsen omtalar seg sjølv med mange ulike namn, særleg etter han erklærte seg død med biografien *Claus Beck-Nielsen (1963-2003)*. Her nyttar eg meg av hans første namn, altså Claus Beck-Nielsen, og hans andre namn Nielsen.

ut om det finst eit slikt myteomspunne hus verken på denne adressa eller ei anna adresse i Slovakia i røynda. Det interessante er uansett at fotografia vert brukt til å styrke ein realistisk illusjon i romanen sin mest urealistiske del.

### **Sjanger og komposisjon**

*Gjennom natten* kan skildrast som ein roman om tap og sorg, men også som ein kjærleiksroman. Det er ein roman som tek føre seg djupe eksistensielle spørsmål. Eit døme er spørsmålet om korleis det er mogleg å leve vidare når ein har mista sonen sin i sjølv-mord. Eit sjangertrekk ved romanen er at han ofte tek til seg andre sjangrar. I *Gjennom natten* finst eventyr, mytiske element og skrekkfilms-scenario. Tidvis er romanen spennande som ein thriller. Tidvis er han også humoristisk. Delen der Karl møter Ján Johanides på ein bar i Bratislava framstiller ein komisk situasjon. Johanides fortel om dietten han går på som berre består av ulike alkoholeiningar. Her står humoren i tydeleg kontrast til alt det dystre.

Romanen er formelt delt inn i tre. Den første delen består av berre eitt kapittel. Her vert fleire viktige element presenterte. At familien Meyer er i sorg over tapet av Ole-Jakob, at Karl har hatt eit sidesprang med Mona, at det finst eit mystisk hus i Slovakia, og i tillegg inneheld kapittelet eit heilt eventyr. Opninga er ein del som står i ei særstilling i denne romanen. Den reflekterer på mange måtar det eg vil kalle sjølv kjernen i teksten. Gjennom romanen kjem ein stadig tilbake til noko som vart introdusert der. Difor har eg valt å skrive eit eige delkapittel om opninga i kapitlet ”Analytiske inngangar”. Den andre og den tredje delen er om lag like lang når det kjem til sider og har sju og fire kapittel.

Del to viser kjærleik som noko godt, og kjærleik som noko øydeleggande. Delen skildrar møtet mellom Karl og Eva, korleis dei danna familie og skapte ein heim, Karl sitt eventyr med Mona, ekteskapsbrotet, Ole-Jakob sitt sjølv-mord, og sorga over dette.

Der del to inneheld realistiske skildringar over meir vanlege hendingar i eit liv, så er del tre prega av ein del underlege hendingar. Her grip det eventyraktige inn i den realistiske verda. Delen skildrar ein lengt etter noko som er forbi. I denne delen reiser Karl ifrå alt saman. Først til Tyskland, og så vidare til Slovakia for å oppsøke det mystiske huset som vennen Boris har fortalt han om. Han finn huset, går inn i det, og den realistiske forteljinga går over til å verte meir som ein skrekkfilm. Det siste kapittelet er ei skildring av lukkeleg juleidyll hjå familien Meyer. Hendingane vert repeterte, og cowboy-episoden vert også gjenteke som ein del av denne familieidyllen, men utan at Karl vert sint på Ole-Jakob. Idyllen går i ein sirkel og familielukka vert forsterka til det groteske i ei slags evig gjentakning. Slik vert det både godt og vondt på same tid. Heilt til sist vendar Karl seg direkte til familien sin.

Han omtalar ein brann som har starta på grunn av ein dårleg leidning. Karl tek på seg skulda for ikkje å ha fiksa leidningen og for ikkje å ha redda dei, men seier at det ikkje var han som starta brannen. Heilt avslutningsvis vert altså spørsmål om skuld teke opp.

### **Tid og stad**

Tidsmessig skjer handlinga i tilnærma vår samtid, noko mellom anna bruk av mobiltelefon vitnar om. Handlinga føregår i nokre månadar før og etter utruskapen og sjølv mordet. Framstillinga si form er prega av ein relativt hyppig bruk av eksterne analepser. Tidsmessige hopp går tilbake til då Eva og Karl først trefte kvarandre som studentar, og til nokre episodar frå barndomen til Ole-Jakob. Interne analepser vert også brukt då forteljaren stadig vender tilbake til hendingar på nytt. Det tidsmessige speglar ein mann sitt tidlege vaksen- og familieliv.

Handlinga føregår dels kronologisk, med mange hopp tilbake i tid. Dei mange vekslingane tidsmessig gir eit litt kaotisk inntrykk og kan minne om mimring eller tankar som hoppar hit og dit. Det finst likevel eit tydeleg skilje i tid og stad mellom del to og del tre. I del to finn vi ein heime-borte-heime-struktur. Først bur Karl saman med familien, så bur han aleine og saman med Mona, og så kjem han attende til familien. I del tre reiser han langt bort. Han kjem til ein eventyraktig tysk miniby, Redenburg. Her bur han på eit hotell, noko som representerer noko svært annleis enn ein heim. Han bestemmer seg for å vere der fram til snøen kjem. Då reiser han vidare til Bratislava i Slovakia. Det mystiske huset han oppsøker her, er også noko heilt anna enn ein vanleg heim. Den tilsynelatande heimkomsten i det siste kapittelet er ikkje kronologisk tidsmessig ein avsluttande heimkomst. ”Ikkeriket”<sup>4</sup> er eit ikkje-rike, altså ein stad som ikkje eksisterer verken i tid eller rom. Opphaldet i Ikkeriket forsøker å mime ein heimkomst, då det er ein heimkomst som ikkje er mogleg. Kanskje var aldri nokon verkeleg heimkomst mogleg etter han hadde forlate familien for å vere saman med Mona. Han kom på eit vis aldri riktig heimatt etter dette.

Heimen er ein viktig stad i romanen. Det representerer det eg har valt å kalle *det eigentlege livet*, og står for den gode gjentakinga. I heimen er nemleg gjentakinga noko godt, og representerer ein flik av noko evig. Heimen er ein stad for familien som er fylt av ei rekke minne og tradisjonar. Men det er også ein stad ein kan forlate eller verte utestengd frå. Karl opplever begge deler. Han opplever at heimen hans går frå å vere noko trygt og kjent, til å verte noko meir ukjent. Skiftet skjer når han forlèt heimen, og kanskje i enda større grad når

---

<sup>4</sup> Heretter omtalar eg ”Ikkeriket” som eit vanleg stadnamn, utan hermeteikn.

Ole-Jakob tek livet sitt. Det at han vel å reise til utlandet markerar ei avstandstaking. Det å ha ein heim ein ikkje kjenner seg heime i, kan kjennest verre enn å ikkje ha ein heim. Avstand vert difor ei løysing for Karl.

Stadane i romanen står for ulike livssituasjonar og sinnstemningar i Karl. Mange av kapiteltitlane viser til stadar: ”KINESISK RESTAURANT”, ”STUE, KJØKKEN, BAD”, ”BALKONGEN”, ”WEINACHTSTADT”, ”STEDET DER HÅP BLIR TIL SKIT”, ”SKUBÍNSKA CESTA 64” og ”IKKERIKET”. Dette er stadar for viktige hendingar i kapitla og i livet til Karl. Den kinesiske restauranten er staden han og Eva var på sin første date. Dette står for noko av den største lukka i romanen. Stue, kjøkken og bad viser til leilegheita Karl flytta til då han reiste frå familien. Balkongen er staden han finn ut at han og Mona ikkje har noko framtid saman. Weinachtstadt betyr julebyen, og viser til Redenburg som er fluktbyen til Karl. Staden der håp vert til skit er det mystiske huset han går inn i for å møte all sin verste angst. Skubínska cesta 64 er adressa dette huset ligg på. Ikkeriket er staden og tida som ikkje finst, ein utopi. Kronologien til stadane viser bevegelsen i livet til Karl, frå noko godt over til tap og undergang. Eit liv som inneheld typiske gleder og sorger, men også noko forferdeleg vondt, nemleg det å overleve sitt eige barn. Stadane representerer endring i livet til Karl og omslag i romanen.

Både den tyske byen Redenburg og huset i Slovakia utfordrar lesaren. Kvifor er desse byane valde? I følgje Sæterbakken er skildringane av Redenburg basert på åtte-ni romanar av Handke, mellom anna *Den sanne følelses stund* (Sæterbakken 2011b:87). Redenburg er altså ein by som ikkje eksisterer i røynda, men som er sett saman av idear frå anna litteratur. Byen er eventyrleg og kulisseaktig og kan lesast som ein parallell til Terriaki, byen i eit eventyr som Karl dikta til sonen sin. ”(...) det var et slikt sted hvor det var umulig å forestille seg at mennesker døde” (138). Redenburg er ein fluktstad for Karl, som fungerer som eit slags pauserom før ferda vidare. Bratislava er derimot ein ekte by, men det som hender her er tydeleg inspirert av anna litteratur. Jan Johanides, som Karl møter på ein bar i Bratislava, er ein forfattar som finst også utanfor romanuniverset, og det han fortel han er, i følgje Sæterbakken, basert på Johanides sin roman *Barfrost* frå 1990 (Sæterbakken 2011b:87). Han har altså henta inspirasjon frå bøker av andre forfattarar til skildringane av møtet med både Redenburg og Bratislava.

## Stil

Språket ligg nært eit kvardagsspråk. Når dramatisk hendingar og sterke kjensler vert skildra, ber språket til tider preg av ein del sterke ord og banning. Mest karakteristisk for språket er



likevel det dvelande og repeterande uttrykket. Det er noko svært personleg ved stilen. Språket er prega av dei smertefulle erfaringane til forteljaren, og at han framleis i forteljeaugeblikket har det vanskeleg. Dette vert mellom anna markert gjennom dei mange avsnitta. Ein finn avsnittsmarkering med innrykk og med blanklinje om einannan. Den hyppige bruken av blanklinjer gir ei ro i teksten, slik at ein får eit rom å puste i. Tempoet er skiftande. Ein del av teksten er hektisk og tett. Nokre stadar går det fortare framover med forteljinga, medan det andre gongar stoppar litt opp. Setningane varierer mellom lange og korte. Eit døme på ei lang tankerekke som består av berre ei lang setning, er tankane Karl hevdar han gjorde seg medan han og Eva kyssa første gangen. Han skildrar tankar om eit heilt samliv med barn, felles gleder og uro, venner, utruskap og forsoning over nesten ei heil side som sluttar med "(...) ville ikke det kunne skje som vi ikke ville tåle" (32). I slike tankerekker er tempoet svært høgt og meiningane ligg tett. Det er noko uroleg og hektisk i stilen. Det er som om det finst ein samanheng mellom det at Karl vert utolmodig og at språket stadig vil haste vidare.

Utolmodigheita i språket er særleg knytt til det gode, som den nemnde lange setninga er eit døme på. Det er som om forteljaren hastar fram til det gode er ferdig. Dette kan knytast til medvitet om at det gode er noko forgjengeleg, som altså går over. Vissheita om dette kan skugge over for at det gode er noko godt. Freud fortel i teksten "Forgjengelighet" (2011b) om sine tankar om det forgjengelege etter ein spasertur gjennom eit vakkert landskap saman med ein venn og ein diktar. Ingen av dei viste glede over det vakre rundt dei. Diktaren meinte at det vakre mista sin verdi då det var styrt av det forgjengelege sin skjebne, altså at det vakre ikkje ville vare. Dette var uforståeleg for Freud, som heller tenkte at dette førte til at verdien steig. "Om det finnes en blomst som blomstrer bare en eneste natt, synes vi ikke at denne blomsten er mindre praktfull av den grunn" (Freud 2011b:135). Han sluttar etter funderinga over dette at det

(...) må ha vært det psykiske opprøret mot sorgen som reduserte nytelsen av det skjønne for dem. Forestillingen om at dette skjønne var forgjengelig, ga de to følsomme en forsmak på sorgen over dets undergang, og da sjelen instinktivt viker tilbake for alt smertefullt, følte de sin nytelse av det skjønne redusert av tanken på dets forgjengelighet. (ibid:135)

Når forteljaren i *Gjennom natten* veit at alt det gode han fortel om er noko som kjem til å gå over, så pregar det forteljemåten. Det er som om han tenkjer at sidan det gode må gå over, så lat oss likegodt spole oss raskt gjennom det. Det vonde er jo uansett uunngåeleg. Slik liknar forteljaren dikteren i Freud si forteljing då dei begge ikkje klarar å glede seg over det gode. Dei veit at gleda ville ha vore kortvarig, då det gode er forgjengeleg. Forteljaren er altså i ein sorgprosess, og veit korleis det går til slutt. Vi kan difor snakke om ein sorgsynsvinkel, noko

det fortalte vert prega av. Karl veit heile vegen at han vil kome til å klandre seg sjølv. Når forteljar skildrar kor fint det var då Ole-Jakob vart født, så veit vi allereie at han kjem til å døy. Dette ligg og ulmar langt bak i medvitte både til lesaren og forteljaren. Dette vert forsterka estetisk gjennom dei utolmodige partia.

Tanken om at alt er forgjengeleg kan knytast til det at slutten på ei forteljing alltid vil kome. Brooks seier at det finst eit narrativt begjær som alltid søker slutten. Slutten betyr at ein når destruksjon, men også at ein når meininga (Brooks 1996:58). Denne spenninga gir ein framoverskyvande intensjon i teksten. Dette kan knytast både til forteljaren og lesaren. Forteljaren veit at når han kjem gjennom natta, så er det ikkje inn i dagen. Han vert verande i mørket. Karl ender i natta som går over til å verte eit ikkje-rike, ein utopi. Dette kan vise til det at døden er det einaste sikre vi møter i livet. Karl har ei oppfatning av kva eit eigentleg liv er. Det er staden han ynskjer å vere, der samfunnet forventar at han skal vere, og det er her det gode finst. Men medvitte hans seier han at det eigentlege livet ikkje kan vare evig. Livet sin forgjengelege karakter fører til at livet kjennest umogleg å leve for han. Slik det gode tek slutt, må også livet ta slutt. Vissheita om at undergongen skal kome fungerer som eit driv framover i teksten. Eit driv mot slutten av teksten, som altså også er eit driv mot undergong og død.

## 4 Analytiske inngangar

### Analyse av opninga

Romanopninga er det første møte mellom forfattar, tekst og lesar, og mykje kan verte avgjort i eit slikt første møte. Måten ein les romanen vidare på vil gjerne vere prega av møtet med opninga av romanen. Litteraturforskaren Karin Holter har studert byrjingane til forfattaren Claude Simon sine romanar. Ho seier med den sveitsiske litteraturteoretikaren Jean Starobinski at den første delen av romanar, sjølv opninga, fortentar ei heilt særskild merksemd, då ho er ein skriftstrategisk stad av særleg betydning, og såleis eit ”privilegert *observasjonssted*” (Holter 1990:55-56). Ein analyse av opninga av ein roman vil ikkje vere ei første lesing av han, og vil gjerne vere prega av at ein alt har lese heile romanen. Såleis vert lesinga av opninga farga av heilskapen, og analysen kan altså berre mime ei første lesing, i følge Holter. Ho snakkar om opninga, *incipit*, som konsentrat av heile romanen, men også potensielt som eit opphav til heile romanen (ibid:59). Difor er det interessant å byrje med ein analyse av nettopp denne delen av romanen.

Å avgrense kva som utgjer opninga til romanen kan gjerast på ulike måtar. I *Gjennom natten* kan parateksten saman med dei to første avsnitta sjåast som opninga av romanen. Parateksten vil seie tekstelement som er ein del av boka, men som ikkje er sjølv hovudteksten. Dømer på dette er tittelen, forord og omslaget (Genette 1997:1). Samstundes er det også interessant å sjå på heile det første kapittelet som opning til romanen. Eg vil her gjere begge deler, for å undersøkje om både den korte og den litt lengre romanopninga verkeleg kan romme sjølv kjernen av *Gjennom natten*. Ved å setje dei to analysane opp mot kvarandre, kan ein kanskje seie noko meir om kva essensen i romanen er.

Den korte versjonen av opninga inneheld parateksten, altså tittelen på romanen, sjangeren, eit inndelingstal og kapitteltittel, før sjølv teksten byrjar. Baksideteksten til romanen kan også reknast med som ein del av parateksten. Han inneheld heile det første avsnittet, etterfølgt av ein kort presentasjon av Karl Meyer som boka sin hovudperson, sorgsituasjonen han er i, og spørsmål knytt til det å leve i sorg. Baksideteksten er ofte skriven av forlaget, og er der for å presentere boka. Han forsøker å seie noko om kva ein kan vente seg av å romanen, og har eit heilt eige formål, nemleg å gi folk lyst til å lese boka. Det same kan ein sjølv sagt seie om tittelen på romanen, men han er meir ein del av romanen sin heilskap, enn det baksideteksten er. Tittelen *Gjennom natten* viser til tida natt som er knytt til mørket, det skjulte, det mystiske, det skumle, det farlige, og det skremmande. Til dømes

uttrykket ”i nattens mulm og mørke” viser til at ting kan skje når ingen ser det. Samstundes kan også noko spennande, erotisk, begjær, draumar og eventyr knytast til denne tida på døgnet. Natta famnar altså både det positivt spennande og det negativt ubehagelige. Det å kome seg gjennom natta er noko anna enn å vere i natta, då ein er på veg mot noko anna. Tilstanda er altså ikkje permanent, men kan seiast å vere noko prosessuelt. Etter natta kjem dagen. Med dagen kjem lyset. Sæterbakken sa sjølv då han leverte romanmanuskriptet til forleggaren sin at han hadde skrive ei av sine lysaste bøker nokon sinne. Forleggaren meinte at det heller var ein av dei mørkaste (Schinstad 2011). Det er ein viktig føresetnad at når ein går gjennom noko, og ikkje berre inn i noko, så finnast det ei anna side. Ein kan til dømes gå gjennom natta og inn i dagen. Romanen heiter ikkje meir enn *Gjennom natten*, så kva som finnast på den andre sida, seier tittelen ikkje noko om. Ein kan likevel ane at ein skal gå inn i eit mørke, enten i ei spennande eller ei ubehageleg tyding, og at det er mogleg at det finnast eit lys i den andre enden av tunellen. Tittelorda kjem igjen i eventyret som Karl diktar til sonen sin. Mot slutten av eventyret lovar kongen prinsen at han alltid skal vere hjå han, ”Gjennom natten og inn i dagen” (24). Tittelen peikar altså framover mot noko som vil verte forklart seinare i romanen, noko ein sjølv sagt ikkje kan vite ved ei første lesing. Under tittelen står det også *Roman*. Ein roman er ein lengre skjønnlitterær tekst som kan innehalde eit sett av andre sjangrar, han har eit fiktivt innhald, men prøver likevel ofte å seie noko sant. At sjangeren er trykt på framsida, gjev altså lesaren visse føringar gjennom eit sett av forventningar ut i frå sjangerkonvensjonar.

Det første kapittelet har tittelen ”HELVETES JÆVLA DRITT”. Det er ein aggressiv tittel, med sterke banneord, som er svært negativt lada. At tittelen er skriven med store bokstaver forsterkar det aggressive uttrykket. Som lesar vert ein leia mot ei tilstand prega av frustrasjon og sinne. Tittelen kan sjå ut som ein tenkt tanke eller eit utsegn til eit sterkt opprørt menneske. ”Dritt” vert eit objekt som dei sterke kjenslene vert retta mot. Dette objektet kan vere ein person eller ein gjenstand, men det kan også vere ei hending eller ein tilstand. Ordvalet verkar ærleg og brutalt. Språket er i ein uformell, litt pubertal stil. Den blanke sida mellom tittel og byrjinga av kapittelet gjev lesaren ei kort pause før ein tek til på lesinga av sjølve kapittelet.

”Sorg” er det første ordet i kapittelet. Dette hektar seg tydeleg til tittelen på kapittelet, men også til romantittelen. Frustrasjonen i ”HELVETES JÆVLA DRITT” knyt seg såleis til eit menneske med grunn til å sørgje. Romantittelen *Gjennom natten* vert knytt til bilete om at sorg er som ei lang natt. Ein parallell mellom det å kome seg ut av sorga og det å kome seg gjennom natta vert synleg. Det første avsnittet er ei skildring av det å vere i sorg. Vi møter eit

eg og ein gut som er død, Ole-Jakob. Eget skildrar sorga over dette. Det forgår i ei tankeverd, og det finst ingen konkret handling eller stad i romanopninga. Det er eget som har synsvinkelen og er forteljaren. Han gjer seg først tydeleg til kjenne i setninga ”Tusen ganger om dagen glemte jeg at Ole-Jakob var død” (9). Før dette er sorgskildringa meir fabulerande, med eit meir uklart tenkande subjekt. I løpet av det første avsnittet kan ein altså sjå to litt ulike stemmer; ei som er nærare eget, og ei som på ein måte rettar seg meir mot lesaren. Eget samanliknar sorga med å stå med ryggen mot havet og kjenne dei kalde bølgiene slå mot anklane. Her har eget vendt ryggen til havet, sjølv om det jo er meir vanleg å stå å skode ut over havet. Når han i neste avsnitt viser til at sola går ned medan han står slik, så går han altså glipp av å sjå sola. Han opplev berre at mørket kjem. Ein solnedgang vert rekna som eit vakkert syn. I staden for å sjå på dette, står eget med ryggen til og kjenner det kalde vatnet mot anklane sine. Det neste avsnittet er sterkt knytt til romantittelen. ”Mens jeg sto slik, gikk solen ned, og det ble natt, og det er natten som siden har vart” (9). Natta, altså sorga han viser til, har vart lenge. Byrjinga av romanen kretsar kring kontrasten mellom det å vere i sorga, eller å ikkje vere i han. ”Det fantes bare kulde og fravær av kulde” (9). Det å ikkje vere i sorga er ikkje det same som å ha det godt. Det er berre fravær av sorga, ei pause som verkar tom. Bildeverda i dei to avsnitta kretsar kring paradoksale vêrfenomen, vatn - is, lys - mørke, varme - kulde, is - sol. Ein kan seie at desse fenomen verkar metonymisk saman og strekker seg mot metaforen natt som står for sorg. Menneske har inga eller liten makt over vêrfenomen. Slik kan det også vere med sorga. Ho er der enten ein vil det eller ikkje.

Gjennom analysen av denne korte versjonen av opninga av romanen, kan ein fastslå at temaet sorg er viktig. Årsaka til sorga er tydeleg knytt til Ole-Jakob sitt dødsfall. Ingen andre personar eller relasjonar vert nemnt i denne opninga. Sorgtemaet i samband med tittelen på romanen leiar til at ein kan vente seg at romanen dreiar seg kring det å vere i denne sorga eller det å kome seg gjennom ho. Om ein ser romanen i sin heilskap, stemmer det at sorga er sjølv kjernen. Grunntonen, sterkt prega av eit alvor og tungsinn, er også noko som set stemninga og varar ved gjennom romanen. For å få ei større djupne i kjernen, er det likevel meir fruktbart å lese heile det første kapitlet som opning på romanen. Medan den korte versjonen av opninga kan fastslå noko sentralt om tema og tonen, kan ei lesing av det første kapitlet belyse heile romanen, og i større grad ha betydning for korleis ein les resten av han.

Det første kapitlet består av mange korte avsnitt og beveger seg tidsmessig fritt. Forteljar-eget er nært og skildrar tida etter Ole-Jakob døde, og det føregår på ein forteljande måte med at han trekker fram ulike episodar. Der dei to første avsnitta føregjekk i tankeverda til eget, går framstillingsforma frå og med det tredje avsnittet over i ei meir forteljande form

med handling i fokus. Dei viktige relasjonane i romanen vert introdusert. Vi får vite at Ole-Jakob er sonen til eget og kona Eva, og at dei også har ei dotter, Stine. At Karl er namnet til eg-forteljaren får vi først vite i andre kapittel. Det kjem fram at han på eit tidspunkt har forlate familien for å leve saman med elskarinna Mona, men at han har kome tilbake til familien. Forteljaren skildrar si eiga sorg, men også korleis han opplev sorga til kona og dottera. Det verkar som om dei tre personane sørgjer kvar for seg, og er i avskilte sorgprosessar. Det første Karl høyrer Stine seie etter dagar med tausheit, er orda frå kapiteltittelen, ”HELVETES JÆVLA DRITT” (12). Då kjenner han glede for endeleg å høyre noko frå henne. Det er noko paradoksalt over det, å kjenne glede over sinnet hennar. Det kan nok forklarast med at sinne kan verke meir levande enn den inneslutta sorga.

Karl forsøker ulike måtar å takle sorga på. Han ser krimseriar på TV, går tur, held seg taus, køyrer retningslaus rundt med buss, og har mislukka forsøk på å tenkje på noko anna. Ved eit tilfelle prøvar han å trøyste kona, men innser det hole i det han har sagt. Alt har vore, er, og kjem til å vere holt. Dette vert knytt til ”eventyret” han hadde med Mona. Det er tydeleg at det har vore ei viktig årsak til at relasjonane er kompliserte og vanskelege i familien.

Huset til familien er den sentrale staden for sorga. Rommet til Ole-Jakob er det ingen som rører, og det kan sjåast som ein kjernestad for sorga. Luktene hans sit enda i rommet, og når Karl går inn i rommet, er det som om han bryt inn i ei intimitetssfære som ikkje er tenkt for han. Sitjande i senga ser han at det står ”JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN” i taket. Ein kjem her nært tankane til Ole-Jakob, ei intens liding gjort til skrift ved hjelp av eit tak og ein svart sprittusj. Framstillinga av denne observasjonen vert etterfølgt av ei rekke meir ubetydelege ting, som tilstanden til putetrekket og skitne sokkar. Det er desse ”vanlege” tinga som vert gjort til gjenstand for å minnast av Karl. Han pustar gjennom ein skitten sokk han fann under dyna og det ”kjentes vidunderlig godt” (15). Sokken, med sine restar av Ole-Jakob, dreg han tilbake til tida då han levde. Sokken fungere såleis som ei metonymisk forbinding mellom den levande og den døde sonen.

Noko som bryt med dei såre sorgskildringane, er når Boris, ein forfattar og ven av Karl, fortel han om eit mystisk hus i Slovakia. Dersom ein besøker dette, vil ein verte konfrontert med sine livs verste redslar. Dette kan kurere ein mot angst og alt vondt, men det kan også føre til at ein tek livet sitt, eller at ein aldri kjem seg ut. Huset vert kalla staden der ”håp blir til skit” og ”redselsens hus”. Dette vert eit svært sentralt element, då Karl besøker huset mot slutten av romanen. Ved at det vert skildra i opninga fører det til ei forventning om eit framtidig besøk. Det vert på eit vis antyda at eit slikt besøk kan føre til ei løysing for Karl,

som ei redning eller undergong. Her finst altså enda ein motsetnad, noko som er gjennomgåande i romanen: Det som kan vere løysinga, kan på same tid vere det øydeleggande. Det at det mystiske huset vert introdusert allereie i opninga av romanen, gjer at når Karl kjem dit, så tenkjer gjerne lesaren at det var uunngåeleg. Opninga introduserer ein nesten uløysleg situasjon, den djupe sorga, og så ei meir eller mindre overnaturlig løysing på problemet. Dette kan knytast til det Brooks seier om at eit narrativ alltid har eit driv mot slutten, og at det i repetisjon ligg ei dødsdrift, som nemnt i delkapittelet ”Forteljar og framstilling”. Det mystiske huset vil kome igjen fleire gongar gjennom romanen, og heile vegen viser det eit driv mot slutten og mot øydelegginga. Ut ifrå opninga er det likevel ikkje berre undergong som er det einaste moglege utfallet til romanen. Den siste delen av kapittelet opnar også opp for lysare moglegheiter.

Slutten av kapittelet består av eit eventyr om Prins Uvitende som Karl dikta opp og fortalte til Ole-Jakob om kveldane. Måten eventyret vert fortalt på, gir lesaren eit inntrykk av at det har vore eit nært forhold mellom far og son i barndomen til Ole-Jakob. Eventyret handlar om ein prins som vert skild frå far sin, altså kongen, i oppveksten, og om vonde krefter som vil halde dei fråskilde. Til slutt treffast dei igjen. Då lovar faren sonen sin at han skal passe på han uansett kva som skulle skje. Her er ein klar parallell til relasjonen mellom far og son i romanen, med eit klart avvik ved at faren ikkje klarte å passe på sonen sin. Det at parallellen eksisterer i eit eventyrunivers, understrekar avstanden mellom røynd og det ynskjelege. Det er berre i eventyret det ender godt. Dersom ein overfører løftet kongen gir til prinsen til eit løfte Karl gir til sonen, avsluttar altså opninga av romanen med eit løfte som lesaren allereie veit vil verte brote. Lesaren veit at Ole-Jakob er død og at Karl altså ikkje har klart å passe på han godt nok til å forhindre det.

Gjennom å lese heile det første kapittelet som opninga av romanen, får ein meir fylde til eit konsentrat av *Gjennom natten*. Alle dei sentrale relasjonane i familien er etablert, og det at Ole-Jakob tok sitt eige liv er klargjort. Problematikken kring utruskapen til Karl er presentert, og det er tydeleg at familien slit med sorga på kvar sine kantar. Felles for dei ulike versjonane av opningane er sentreringa rundt det umoglege med livet når ein er i sorg, noko som peikar på at denne tematikken utgjer essensen i romanen. I den utvida opninga verkar kanskje livet meir umogleg i seg sjølv, ikkje berre når ein er i sorg. Dette er heilt sentralt i romanen i sin heilskap, og det rommar altså ikkje den korte opninga. Den viktigaste forskjellen på å lese den korte versjonen kontra den lange versjonen av opninga, er at det i den lange versjonen vert peika framover mot ei mogleg løysing. Det mystiske huset i Slovakia, med moglegheit for reinsing eller fortaping, står som noko uhyggeleg side om side

med eventyret om Prins Uvitende, der alt går bra til slutt. Opninga gir altså ei forventning om at romanen kan ende i noko forferdeleg, men også at det kan skje ei slags forsoning, sjølv om lesaren heile vegen veit at Ole-Jakob har teke livet sitt. Sjølv mordet er noko som ikkje kan verte ugjort, i vertfall ikkje i eit realistisk univers. Eventyret gir ei kjensle av at alt som skal skje ikkje treng å vere like realistisk, og gir eit slags håp om at alt kan gå bra til slutt likevel.

### **Ein strukturalistisk analyse av to eventyr**

Romanen inneheld to eventyr som, trass i mange forskjellar, er uløseleg knytt i hop. Utover det nemnde eventyret om Prins Uvitende er det også eit eventyr av erotisk art i romanen. Medan det første eventyret er eit oppdikta eventyr i meir vanleg tyding av ordet, er det andre eventyret noko som faktisk hender i røynda. Karl utviklar eit forhold til ei anna kvinne, Mona, bak kona sin rygg. Dette forholdet vert gjennomgåande omtala som eit eventyr. Oppbygginga av dette såkalla eventyret er ei langsam tilnærming mellom Karl og Mona. Dei har møter prega av ei sitrande spenning fram mot det store høgdepunktet: Den første omfamninga. Dette fører til ei forløyning. Forholdet går så over i djupt alvor når Karl kjenner at han må fortelje om det til kona. Etter det er spenninga over. Det andre eventyret vert fortalt i første kapittel av romanen, og vart kort skildra i analysen av romanopninga. Dette er eit eventyr i meir bokstavleg og tradisjonell meining, eventyret *Prins Uvitende*. Dette eventyret skildrar sterke band mellom far og son, og er med på å forsterke bandet mellom Karl og sonen i romanen ved at eventyret er noko dei to delar, og delvis skapar i fellesskap. Sonen si frykt for å verte forlaten av faren, som prinsen i eventyret vart, er eksplisitt. Lovnaden om at dette aldri skal skje, er tydelege frå Karl si side. Likevel er det det som skjer. Eventyret med Mona er det som skil Karl frå sonen, og i motsetnad til i det oppdikta eventyret går det ikkje bra til slutt. Det eine eventyret grip såleis inn i det andre.

Det oppdikta eventyret vert i romanen framstilt samanhengande, og er eit eventyr inne i romanen. Det vert fortalt nøytralt utan vanlege forteljeverkemiddel. Små innskot om korleis Ole-Jakob har vore med på å påverke eventyret undervegs medan det vart oppdikta, mellom anna med små kommentarar, bryt med eit samanhengande fortalt eventyr. Eventyret har også svært mange karakterar som dukkar opp undervegs, noko som forsterkar inntrykket av at eventyret har blitt dikta opp litt etter litt, kveld etter kveld. Karl meiner at Ole-Jakob dreiv han til å dikte det. Kan det ligge noko umedvite her? Ei drift mot å forlate familien kan ha vore latent hjå han. Denne mistanken vert forsterka av den meir eller mindre umedvitne frykta Ole-Jakob har for at faren skal forlate han. I romanen fungerer avslutninga av eventyret som eit peik framover mot nettopp det at Karl forlèt familien.



Dei to eventyra kan samanliknast ved å plassere dei begge inn i Greimars aktantmodell, som er skildra i delkapittelet ”Metodisk tilnærming”. Å setje dei ulike delane som dei to eventyra er sett saman av som aktantar inn i ein modell kan virke reduktivt. Modellen vart først laga til å analysere folkeeventyr som ofte følgjer relativt enkle handlingsstrukturar. Eg ville ikkje ha brukt denne modellen til romanen som heilskap, då eg meiner at å identifisere eit tydeleg objekt eller mål kan vere problematisk i ein så kompleks og sprikande roman. Men det er ein systematisk metode, og kan difor passe godt til å samanlikne det eg kallar romanen sine to eventyr.

I det oppdikta eventyret kan prinsen Emmanuel sjåast som subjektet. Ein kunne også ha tenkt seg noko meir abstrakt, som til dømes ”det gode”, som subjekt. Sidan Emmanuel vert ein representant for det gode, vel eg å bruke han som subjektet i modellen. Objektet i prosjektrelasjonen og målet for Emmanuel, er å verte foreina med far sin. Slik vil det gode sigre over det vonde. På konfliktaksen finst ei rekke motstandarar og hjelparar. Den snille hekse Mirabella er den første hjelparen. Ho er igangsetjar for prosjektet ved at ho avslører sanninga for Emmanuel om kven far hans eigentleg er. Glasskula som Mirabella kan sjå tankane til alle menneske i, og harpespelinga hennar, er to hjelparar som er med på å gjere prosjektet mogleg. I eventyret er det ein ynskebillett som kan flytte personen som held billetten i handa akkurat dit ein seier. Dette er ein annan viktig hjelpar. Dvergen Fabel og Caroline, fosterdottera til kongen, er også gode hjelparar som følgjer Emmanuel i leitinga etter faren. Motstandarane som forsøker å forhindre prosjektet, utgjer også fleire aktørar. Fostermora til Emmanuel, Bellamira, kan ikkje få egne barn. Ho kastar ei forbanning over kongen slik at han gløymer at han har ein son. På denne måten kan ho sjølv behalde Emmanuel. Då dette vert avslørt, kjem andre motstandarar til syne. Rådgivaren til kongen, puddelen Madagaskar, ynskjer å ta over kongeriket. Han er ein svært aktiv motstandar som vil gjennomføre eit statskupp. Fire superheltane, Ridderne av den Magiske Kortstokk, skal hjelpe han med dette. Kommunikasjonsrelasjonen har færre aktantar. Han som til sist gir objektet til mottakaren og realiserer prosjektet, er ynskebilletten. Madagaskar held nemleg billetten akkurat idet kongen sin personlege tenar utbryt namnet hans. Slik vert puddelen sendt til Madagaskar. På eit meir abstrakt plan kan kampen mot vonde makter også sjåast som ein givar. Mottakaren er både kongen og Emmanuel, då dei til saman får det dei ynskjer, å verte foreina. Prosjektet til subjektet har altså lukkast.

Det verkelege eventyret har Karl som subjekt, og Mona som objekt. Ei utvida tyding av Mona som objekt og altså prosjektet sitt mål er øydelegging av det eigentlege livet. Kjærleiksforholdet til kona er den mest grunnleggande byggesteinen i det eigentlege livet til

Karl. Prosjektet er såleis eit slags omvendt prosjekt, der målet kan sjåast som det vonde, i motsetnad til målet for prosjektet til Emmanuel. Objektet er noko Karl ynskjer å nå, samstundes som han veit at det vil føre til tap. Det ligg altså ei øydeleggende kraft i han som fungerer som ein hjelpar på konfliktaksen. Begjær og lyst er to andre hjelparar som påverkar Karl sin veg mot å realiserer prosjektet. På den andre sida av konfliktaksen finn ein Eva og familien som motstandarar av at han skal nå målet sitt. Dette vil ikkje berre føre til tap for Karl, men også for dei. Eva spør han i ei samtale om det å tenkje på å vere utru, eigentleg er like ille som faktisk å vere det. ”Går det noe mindre utover forholdet vårt, om du ikke gjør alvor av det?” (47). Dette ligg som eit bakteppe for lesaren i den lange fasen av sakte tilnærming mellom Karl og Mona. Om han alt har vore utru i tankane, så er det kanskje ingen grunn til ikkje å vere det fullt ut. I den same samtala vert unnlatinga, det at han ikkje har gjort noko gale, eit problem. Han skulle ynskje at han i det minste hadde ei lita tilståing å kome med. Dette er sentralt for igangsetjinga av prosjektet. Karl går inn for å nå målet, med fullt medvit om at målet fører til øydelegging. På kommunikasjonsaksen kan ein plassere Mona som givar og Karl som mottakar. Mona gir seg sjølv til Karl. Det erotiske møtet vert realisert, og øydelegginga av det eigentlege livet vert satt i gong. Ein kan også utvide objektet og prosjektet sitt mål som det å leve med Eva og å drukne med Mona. Dette er noko Karl ynskjer kan skje samstundes. Ein eventuell givar i eit slikt tilfelle måtte ha vore både kvinnene. Men dette prosjektet lukkast ikkje. Det erotiske møtet med Mona lukkast derimot, og såleis startar også øydelegginga.

Om ein ser det oppdikta eventyret som eit vanleg eventyr, kan ein sjå det verkelege eventyret som eit omvendt eventyr. Motstandarane i *Prins Uvitende* ynskjer ikkje noko godt for subjektet, og er såleis motstandarar i ei vanleg forståing av ordet. Motstandarane i det verkelege eventyret er derimot dei som står Karl nærmast, familien hans, som i utgangspunktet ynskjer han alt godt. Prosjektet til Emmanuel handlar om å foreine ein familie, medan prosjektet til Karl øydelegg ein familie. Det at Karl er den som diktar opp og fortel eventyret som foreinar far og son, forsterkar på eit vis sviket han gjer mot familien sin. Men kvifor diktar han opp dette eventyret som går i motsett retning enn hans eiga destruksjonsdrift fører han? Det kan lesast som eit forsøk på å kjempe mot dei indre kreftene som dreg han ut i det han både fryktar og ynskjer. Han uttrykker eit sterkt ynskje om å vere ein god far gjennom eventyret, men klarar det nok ikkje like godt i røynda. Før avsløringa diskuterer Karl med seg sjølv om han sviktar barna, og ikkje berre Eva med sine handlingar. Han forsøker å overtale seg sjølv om at barna ikkje har noko med dette å gjere, men han tvilar på eigen konklusjon.

Prosjekta i begge eventyra lukkast, men det eine fører til noko godt, og det andre til øydelegging. Men kan øydelegginga ha vore uunngåeleg? Karl veit heile vegen at han styrer skipet mot den sikre undergang. Han gjentek ynsket om å leve med Eva mange gongar. Likevel kjenner han dette sterke draget mot å drukne saman med Mona. Dette viser ein samanheng mellom ei døds- og destruksjonsdrift og begjæret etter Mona. Prinsessa i det oppdikta eventyret heiter Caroline. Seinare i romanen møter vi ei anna Caroline, ein fotograf i Redenburg. Ho blir i fluktperioden ei slags førebels redninga for Karl. Når Emmanuel blir forelska i Caroline i eventyret, er det også ei midlertidig trøyst. Det eigentlege målet er ikkje kjærleiken til ei kvinne for Emmanuel, men å verte foreina med far sin. På ein liknande måte er Caroline for Karl berre eit steg på vegen. Han kan ikkje slå seg til ro med henne.

Eventyret om Prins Uvitende kan lesast som ei åtvaring om at Karl og Ole-Jakob skal verte skilde frå kvarandre. Når ein skodar tilbake er det lett å tenkje slik. Eventyret med Mona vert gjenstand for ei utstrakt dveling gjennom heile romanen. Det er den utløysande faktoren for Karl sitt svik og øydelegginga av familien. Det oppdikta eventyret tek mykje mindre plass. Likevel inneheld det noko av kjernen i romanen knytt til far og son-forholdet. Avslutningsorda i det oppdikta eventyret der kongen lovar sonen sin at han alltid skal passe på han, kan lesast som ein lovnad Karl gjer til Ole-Jakob. I det oppdikta eventyret er endinga god. I det verkelege eventyret er ho det ikkje.

### **Sorg og melankoli – teoretisk innfallsvinkel**

Sorg er ein naturleg reaksjon i mennesket når ein mistar nokon ein er glad i. Djup sorg kan verke lammande på individet, det kan gi magiske førestillingar i møte med gjenstandar som minner om den tapte og det kan føre til skuldkjensle og sinne mot omverda (Egidius 2000:475-476). I essayet "Sorg og melankoli" definerer Freud sorg som ein reaksjon på tapet av eit kjærleiksobjekt (Freud 2011c:137). Det å miste sonen sin, slik Karl og Eva gjer, er altså eit døme på noko som normalt vil framkalle sorg. Å vere i sorg er det ikkje noko sjukleg ved, men det har mange av dei same symptoma som den sjuklege tilstanden melankoli, eller det som gjerne vert omtala som ein djup depresjon. Eg vil undersøkje om det berre er sorg som råkar Karl, eller om det også er melankoli. Termene melankoli og depresjon vil verte nytta litt om ein annan, då ulike teoretikarar brukar enten den eine eller den andre på nokon lunde same måten.

Freud er oppteken av skiljet mellom sorg og melankoli i essayet. Sorg slepp som oftast taket etter kvart, og treng inga behandling for å verte til å leve med. Melankolien,

derimot, er noko som kan og bør behandlast for at den råka personen skal kome seg igjennom tilstanden. Freud skildrar melankolien på følgjande måte:

Melankolien har som psykiske kjennetegn en dyp smertelig misstemning, opphevelse av interessen for utenverdenen, tap av kjærlighetsevnen, hemning av enhver ytelse og en nedsettelse av selvfølelsen som kommer til uttrykk i selvbekreidelser og skjellsord mot en selv, og som øker til paranoid forventning om straff. (ibid:138)

Sorga har dei same kjenneteikna, men utan forstyrringa av sjølvkjensla. Ved sorg er verda blitt fattig og tom. For ein som er i melankolien er det eget sjølv som er blitt fattig og tomt. Ein som lid av melankoli ser seg sjølv som noko utan verdi, utan evner, og som eit moralsk forkasteleg menneske. Han skuldar på seg sjølv, skjeller ut seg sjølv og forventar utstøyting og straff. Sjølvkritikken til ein melankolikar kan vere enorm, og kan rettast mot heile fortida. Melankolikaren meiner at han er eit dårleg menneske, og at han alltid har vore det (ibid:138-139). Korleis kan ein forklare denne endringa i sjølvet til ein person?

Ved å lytte til det melankolikaren kritiserer seg sjølv for, ser ein at det ofte er grunnlaust, hevdar Freud. I staden passar kritikken gjerne til ein person som melankolikaren elsker. Nøkkelen til sjukdomsbilete er, i følgje Freud, at ein må forstå selvbekreidinga som ei bekreiding mot det tapte kjærleiksobjektet, som er velta over på eins eige eg. Dette kan forklarast med at når kjærleiken ein tidlegare kjende for eit menneske er frigitt, går det normalt over til å rette seg mot andre objekt. Men om dette ikkje skjer, trekker det seg tilbake til eget i staden. Det som då kan skje er at eget identifiserer seg med det tapte objektet. Slik forandra objektetapet seg til eit eg-tap, og konflikten med den elska personen forandrar seg til ei splitting mellom eg-kritikken og det nye eget som er prega av identifiseringa (ibid:141-142). Dette kan kallast ei narsissistisk identifisering. Endringane i sjølvet til melankolikaren kan innebere sjølvhat og sjølvplageri, som eigentleg er retta mot han eller henne som har forlate han. Ei slik endring i sjølvet er altså, i følgje Freud, det viktige i skiljet mellom sorg og melankoli. Det kan vere problematisk å setje eit så klart skilje mellom dei to tilstandane, då ein person i sorg gjerne også klandrar seg sjølv. Slik sett vert gjerne Freud litt for kategorisk i si framstilling. På ei anna side kan dei tydelege skilja vere fruktbar for å tydeleggjere melankolske trekk i romanen, og difor vil eg nytte meg av dette.

Kristeva sluttar seg til forståinga Freud har av melankoli, men utvidar også omgrepet ved å legge til ein annan depresjonsvariant. Dette er depresjon som uttrykk for eit tidleg narsissistisk sår, noko som gjer at personen kjenner seg mindreverdige frå fødselen av. Ein slik depresjon vert forklart med at personen ikkje har sørgt over tapet av morsobjektet.

”Tristheten er her (...) det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke-symboliserbar,

unevnelig skade, som har skjedd så tidlig at det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt)” (Kristeva 1994:28). Toril Moi har skrive forord til den norske omsetjinga av Kristevas *Svart sol – Depresjon og melankoli*. Her peikar ho på at Freud si melankoliforståing er knytt til tap av eit konkret objekt, og at den andre forma for depresjon Kristeva viser til, er knytt til eit tap som har skjedd allereie før barnet er i stand til å danne objekt. Ho kallar dette for tap av ”tingen”, noko vi både tiltrekkast av og støytast vekk ifrå. ”Tingen” er ein slags imaginær ”morssubstans”, og er vanskeleg å gi noko klar, biletleg framstilling av. Hjå den franske psykoanalytikaren Jacques Lacan finst ein parallell i forståinga, men han nyttar seg av omgrepet ”det reelle” i staden for ”tingen” (Moi 1994:13). Alle menneske mistar ”tingen”, i det ein ikkje lenger oppfattar seg som i eitt med mor, men den deprimerte har ikkje fått sørgt over dette tapet. Den vanlege reaksjonen er å forsøke å erstatte tapet med andre kjærleiksobjekt, som til dømes far, eller gjennom å skape meining med språket ein etterkvart lærer seg. Dette kallar Kristeva ein fallisk eller symbolsk identifikasjon, som fungerer som ei nekting av tapet (Kristeva 1994:37). Men om ein fornektar denne nektinga av tapet, stengjer ein kjensler som sinne, glede, frykt og hat inne i eit krypt saman med den døde ”morstingen”. Det er dette som kan leie ein inn i melankolien (Moi 1994:14). Slik kan ein forstå melankolien som ein forsvarsreaksjon, då ein manglar så mange vesentlege kjensler. Tristheita er ei erstatning for dei tapte kjenslene, og kan beskytte eget mot fragmentering. Ei påvising av dette vil naturlegvis vere umogleg, då eit menneske ikkje vil hugse sine tidlege narsissistiske sår. Det er likevel interessant at melankolien kan ha sitt opphav i barndomen, og ein kan trekke parallellar til melankoli hjå vaksne gjennom liknande situasjonar knytt til fråskiljing eller avvising.

Green er, som Kristeva, oppteken av den narsissistiske sorga som ein kan finne forklaring til i barndommen. Der Kristeva er oppteken av subjektet si fråskiljing frå symbiosen med mor, rettar Green seg mot eit tap av merksemd frå mor i barndommen i artikkelen ”The Dead Mother” (1986). Dette fører til eit tap på eit narsissistisk nivå, noko som set spor etter seg i det umedvitne i form av psykiske hol. Han kallar dette for den kvite sorga, der det kvite står for ei tomheit. Denne situasjonen kan oppstå fordi mor sjølv er deprimert, men også berre ved at subjektet innser at han ikkje er det einaste mor er oppteken av. Det at mor opptrer på ein fjern måte overfor barnet, kallar Green ”dead mother complex” (Green 1986:149). Resultatet av dette komplekset er gjerne at barnet søker identifikasjon med mor for å kome tilbake til henne, og samtidig har ei oppleving av tap av meining. Dette igjen kan utløyse eit hat i subjektet (ibid:151-152). Angsten for å verte forlaten vert alltid akkompagnert av destruktivitet, fordi eit sår alltid kjem av ei form for øydelegging.

Hypotesen hans seier at hat hjå deprimerte er eit sekundært produkt (ibid:146). Det vil alltid ligge ei kvit sorg, og altså tomheit bak ein slik reaksjon.

Hypotesen om samanhengen mellom det destruktive hatet og tomheita hjå Green kan stå side om side med Freud sin tanke om at hatet mot ein sjølv eigentleg er hat mot det tapte objektet. Green og Kristeva er begge opptekne av samanhengen mellom fråværet i språket og ei tomheit, i følgje Tonia Sue Madsen. I artikkelen ”... denne tomhetens smerte. Om sorg og melankoli” foreslår ho at det er dette tidlege ”fråværet” som ligg under spørsmålet ”Hva er det som har rammet meg?” som melankolikaren gjerne stiller seg (Madsen 2012:78-79). Madsen lanserer ein tanke om ein samheng mellom denne barndomsdepresjonen og den ”tomhetens smerte” som vi finn hjå den vaksne melankolikaren. Slik sett kan desse tidlege psykiske såra ikkje berre forklare eit mogleg opphav til melankolien, men også vere gjeldande for melankoli som oppstår hjå vaksne. I *Gjennom natten* er sorg eit hovudtema, som primært er knytt til Karl sitt tap av Ole-Jakob. Eit interessant spørsmål er då korleis denne sorga kjem til uttrykk i romanen.

### **Sorg og melankoli i *Gjennom natten***

Sorga visast i *Gjennom natten* ved at sorgreaksjonar vert skildra, og gjennom at eg-forteljaren reflekterer over sorga sitt vesen. Sorga er sterkt synleg i opninga av romanen, når forteljinga sitt fokus er på tida kring sjølv mordet til Ole-Jakob. Opninga av romanen gir ei klar framstilling av korleis djup sorg kjennest ut for Karl. Han skildrar sorga som ei natt som har vart sidan ho kom, altså ei slags natt som aldri går over til å verte dag. Ordet sorg er hyppig i bruk gjennom romanen, og det tragiske dødsfallet romanen dreiar seg kring, gir lesaren ei forståing av at ein djup sorgreaksjon er noko heilt naturleg. Sorga kringluttar Karl og familien på alle områder. Ein vert som lesar gitt eit innblikk i det å vere ein etterlatt etter eit sjølv mord, og ikkje minst i det å miste sitt eige barn under slike omstende.

Karl har ulike strategiar for det å vere i sorg. Han forsøker å kome seg bort frå henne gjennom ulike formar for tidsfordriv. Med dette søker han altså vekk frå det egentlege livet, heimen og dei ikring han. I den forbinding uttrykker han ei lengt etter å kome til ei anna røynd, ”der smerte ikke finnes” (9). Det er vanskeleg for Karl å tenkje på Ole-Jakob, men det er også vanskeleg å ikkje gjere det. ”Hele tiden prøvde jeg å tenke på noe annet, men fikk det ikke til, konsentrasjonen glapp, tankene var som dårlige tegninger, de måtte rives i stykker med én gang” (13). Karl lengtar ut av tilveret, samstundes som han finner det absurd at verda utanfor familien fortset som før, som om ingenting hadde hendt. For Karl har verda, med Freud sine ord, blitt fattig og tom. At verda ikring familien fortset som før, opplev han som

ein hån. ”Mennesker som snakket, men ikke én av dem om Ole-Jakob. Helvetes jævla drikkesekker. Hvordan var det mulig? Hva hadde de å snakke om, nå da han var død?” (11). At sorg er ein tilstand ein vil ha i fred, og at ingen skal kome å forsøke å ta ho vekk, er tankar Karl gjorde seg. Når Boris er saman med han og forsøker å snakke med han om andre ting etter dødsfallet, vert han irritert, men samstundes glad for innsatsen vennen hans gjer for han. Store mengder jobb og husarbeid vert ein annan måte å søke seg vekk frå sorga på.

Vi møter også to situasjonar der Karl føler at han ikkje opptreer riktig i forhold til sorga han er i. Den eine situasjonen er ei latterkrampe som vert utløyst av ein Rosa Panter-film. Den andre situasjonen skjer i heimen rett etter gravferda. Han hoppar opp trappa, snakkar med Donald-stemme og opptreer barnsleg for seg sjølv. Han vert sett av Eva, som stirrar på han som om ho ikkje visste kven han var. Situasjonane står som brot i forhold til den elles alvorstunge måten Karl ter seg på. Dette kan vitne om at restar av glede ligg inne i han, men det gir eit meir ubehageleg uttrykk i romanen, fordi det ikkje passar inn i sorgsituasjonen. Det er noko påtatt og uekte over det lystige og humørfylte.

Karl går inn på rommet til Ole-Jakob eit par gongar, og liksom syg til seg restar av sonen. Han ser og kjenner på tinga som ligg der, gjenstandar som metonymisk representerer flikar av han gjennom å seie noko om hans interesser. Det oppstår eit slags intimt nærvær, men som reelt er eit fråvær. Nærleiken skjer ikkje mellom Ole-Jakob og Karl, då Ole-Jakob ikkje eigentleg er til stades. Likevel gir dette ikkje-reelle møtet ei lindring av sorga, samstundes som det også er med på å auke intensiteten i ho.

Ein liknande intimitet som bygger på motsetnaden nærvær og fråvær oppstår når Karl forsøker å identifisere seg med Ole-Jakob. Det verkar som eit uttrykk for å forsøke å forstå og å verte kjend med nokon som ikkje lever lenger. Karl oppsøker ein skrekkfilm-festival når han er i Redenburg. Dette er ein filmsjanger han veit at sonen var interessert i. Han funderer over kva han ville ha tenkt om filmen han ser, som om det framleis er mogleg å diskutere filmen med han. På reisa si sender Karl tekstmeldingar til Ole-Jakob sitt telefonnummer, der han fortel om kva han gjer. Dette vert også ein måte å halde fast på sonen på. Det at han aldri får svar, kan gi ei stadig påminning om at Ole-Jakob ikkje finst lenger. Dette vert ikkje gjort til eit poeng i romanen, men er likevel ein tanke som naturleg kan dukke opp hjå lesaren.

Karl omfamnar sorga og er svært oppteken av ho. I Redenburg tenkjer han at ”Sorgen er en gave. Mennesker som ikke er ulykkelige, de har ingenting de skulle ha sagt” (183). Freud hevda at ein melankolikar har ei betre evne til sjølvverkjenning, og er flinkare enn andre til å finne sanninga om sitt eige vesen (Freud 2011c:140). Det kan vere dette Karl tenkjer, at sorga gir ei ny djupne i kjensleregisteret. Slik set han menneske som er i sorg i ei særstilling.

Det å vere ulukkeleg får mennesket til å kjenne seg sjølv betre. Ei forståing av dette kan vere at han romantiserer sorga og melankolien. Det at menneske som har lidd store tap, får ei djupne som andre ikkje har, og at dette er verdifullt. Om dette er ein ynskjeleg situasjon, altså at det er verdt å måtte vere ulukkeleg for å til dømes kunne få ei betre sjølvverkjenning, er meir uklart. Med eit slikt usikkert utgangspunkt er det relevant å spørje om det berre er sorg som rammar Karl, eller om ein også kan sjå element frå melankolien i hans vesen?

Det finst noko destruktivt i Karl, ei drift mot øydelegging og død som gir utslag i ulike former for sjølvskading. Dette trekker sorga hans over i melankolien. Like etter Karl fekk beskjeden om kva som hadde skjedd med Ole-Jakob, ville han sjå bilen han hadde køyrt då han tok livet sitt, og etterpå også liket av sonen. Både bilen og liket var så øydelagt at han først vart nekta dette. Men Karl insisterte. Dette kan sjåast som eit behov for ei stadfesting av at det faktisk hadde skjedd, i form av handfaste bevis. Eller så kan ein sjå på det som ei form for sjølvpining. Dette kan lesast som eit hat Karl rettar mot seg sjølv, men som eigentleg er eit hat mot Ole-Jakob fordi han forlét han. Ut i frå Freud sine termar vil det at han straffar seg sjølv, gi sorga hans trekk frå melankolien.

Ein kan sjå fleire former for meir eller mindre umedvitne måtar Karl piner seg sjølv på. Stadig kjem han tilbake til nokre minner om Ole-Jakob i ein repeterande runddans. Særleg det vonde minnet om sinnereaksjon han hadde då Ole-Jakob kledde seg ut som cowboy, repeterer Karl igjen og igjen. Dette er ei form for pinsle for han, og kan forståast som sjølvstraffing.

Karl viser også ein angst for å gløyme sonen, ei redsle for å sitje igjen heilt utan minner. Han tenkjer over kor mange dagar og timar av livet til sonen han ikkje hugsar noko som helst av. ”Var det til slutt bare døden hans jeg skulle huske?” (121), tenkjer han i fortvilning. Han har samtalar med Ole-Jakob i hovudet sitt, og innser plutsleg at han ikkje ein gong kan hugse stemma til sonen. Karl har nok eigentleg mange gode minner om forholdet sitt til Ole-Jakob, men likevel er det alt det vonde han tenkjer på. Han er redd for å miste sonen heilt.

Karl har ikkje berre samtalar med sonen sin i hovudet, han innbillar seg også at han ser sonen. Når han innser at dette er feil, blir det implisert av han vurderer å ta sitt eige liv ved å hoppe framfor eit godstog. I det toget passerer han, kan ein lese ei drift mot døden i orda ”(...) for hver vogn var det som noe huket tak i meg og ville ha meg med, jeg sto så nær skinnene at jeg bare trengte å ta et par skritt for å bli ødelagt” (122-123), etterfølgt av angeren over å ikkje ha nytta seg av sjansen. Å vise eit ynske om å øydelegge seg sjølv kan vitne om stor sjølvforakt. At Karl vurderer å ta livet sitt, treng ikkje å henge saman med tapet av sonen.



Det kan også vitne om at melankolien har eit hardt grep om han, at det ikkje berre er verda som kjenst tom og meiningslaus, men at han sjølv manglar meining i live sitt.

Karl vaklar mellom sorga og melankolien i Redenburg. Han møter ei kvinne som gir han eit lite håp om at livet kan fortsetje. Først gjev ho han eit falsk namn, Leni, som betyr ”Den strålande, lysande”. Hennar ekte namn er Caroline, som er den feminine utgåva av hans eige namn Karl, som betyr ”fri mann” (Sivertsen 2013:140, 397). Ho representerer altså noko av den fridomen han søkjer. Hennar første, og uekte, namn representerer eit lys for han. Ei slags redning, ein ny start, slik han ofte har drøymt om. Men hennar verkelege namn er noko anna. Ho er ei spegling av han, eller ei spegling av noko han ynskjer å vere, men samstundes ikkje ynskjer å vere. Fridomen han har fått har kosta eit stort offer, nemleg sonen. Han ville ha fridomen, men etter å ha fått det, lengtar han tilbake. Han er her i ferd med å finne eit nytt kjærleiksobjekt, ikkje direkte i Caroline, men heller i ideen om det å møte gode menneske. Ho vert eit døme for han på at det kan kjennest godt å leve, eller at det i vertfall kan vere mogleg å leve. Ho har også vore gjennom ei stor sorg, då bror hennar har teke livet sitt. I samtalen mellom dei oppstår ein nærleik og ei gjensidig forståing. Karl gjer seg nokre tankar om at livet kanskje kan verte godt igjen. Dette heng i hop med tanken om at sorga er ei gåve, som vert uttrykt i romanen.

Sæterbakken sa i eit intervju i *Klassekampen* at gjennom Karl og Caroline si deling av erfaring med sorg, opnar ei ny verd seg (Lillebo 2011). Men like etter at Karl har tenkt desse lysare tankane, innbillar han seg at han ser Stine og Eva. Han leitar etter dei, men innser at dei optimistiske tankane er håplause. Han vender seg direkte til Ole-Jakob for å be om tilgiving for at han i nokre augeblikk kunne tenkje dette. Den vidare vegen for Karl må gå ein annan stad, og han vender seg igjen til sonen med orda ”Ole-Jakob. Jeg vet at du er der. Du er der et sted, og jeg skal finne deg” (189). Er det forståing for Ole-Jakob si handling han leitar etter? I eventyret om Prins Uvitende er det også ein gut som forsvinn frå faren sin. Der er det guten som til slutt klarer å finne far sin. Karl er ein far som lovar å finne sonen sin, men denne leitinga byrjar etter sonen er død, og er såleis umogleg. Det å gi seg sjølv ei umogleg oppgåve er også ei form for destruktiv handling. Han er dømd til å mislukkast, men vil likevel fortsetje ”leitinga” i form av ei stadig drift mot sjølvøydelegging.

Vegen Karl vel vidare er å besøke det mystiske huset, og slik når han toppen av sine destruktive handlingar. Han viser det Freud kallar hatefulle og sadistiske tendensar. Huset er omkransa av så frykteleg vonde rykte, at det å utsetje seg sjølv for eit besøk til det, er ei straff. Ynskje om å oppsøke sine verste redslar viser den sterke destruksjonsdrifta i Karl. Samstundes kan ei slik straff, som i dette romanuniverset utgir seg for å vere den ultimate

straffa, opne opp for ei mogleg forsoning. Det er uklart om motivasjonen til Karl for besøket er ei rein straff, eller om det skjer med eit håp om å kome ut som eit nytt menneske. Uansett er resultatet undergang og leiar berre meir pinsle med seg. I Green si forståing av melankolien vert affektane låst inne eit sted i subjektet, saman med det tapte kjærleiks-(mors) objektet. Det å oppsøke det mystiske huset kan sjåast som ein måte å tre inn i denne låste staden i Karl. Han leitar etter sonen som han har mista. Samstundes kan ein forstå det som at han leita etter si eiga evne til å leve. Såleis kan det mystiske huset stå som symbol for eit rom inne i Karl, eit rom som har vore låst, men som han ynskjer å bryte opp låsen til, for å sjå kva som gøymer seg der inne.

Det skjer inga forsoning i det mystiske huset. Karl vert i staden ”plassert” i Ikkeriket, der ein juleidyll hjå familien Meyer gjentek seg i det absurde. Tid har slutta å eksistere, og det evige vert som ei forbanning. Dette kan også knytast til tankar Karl gjer seg tidlegare i romanen kort tid etter Ole-Jakob døde. Han reflekterer over det meiningslause i å fortsetje å leve, då alt berre ville gjenta seg igjen og igjen. Dette viser til ein tanke frå den danske filosofen Søren Kirkegaards *Gjentagelsen*. Han seier at gjentaking kan opplevast på ulike måtar ut i frå kven opplever det. For ein som ikkje finn mening i tilveret, ein person som er på det han kallar det estetiske stadiet, er gjentaking ein uting (Sløk 2002:66-67). ”Jeg så oss vandre rundt som søvngjengere, et forferdelig antall år til, uten annet mål enn å bli ferdig med det” (131), er ein tanke Karl gjer seg som heng i hop med dette. Når verda er tom for mening, så vert til dømes ei lukkeleg tid heller ikkje lukkeleg, om ho berre gjentek seg i det uendelege.

### **Skuld og skam**

Det er tydeleg at Karl kjenner skuld for at Ole-Jakob tok livet av seg. Eva klandrar han også for at det skjedde. Det å objektivt fordele skuld i samband med eit sjølv mord er vanskeleg. Ein kan heller aldri finne tydelege svar, då personen som eventuelt sit inne med svaret, er død. Likevel er det ikkje uvanleg å kjenne på ei slik kjensle for dei etterlatne etter sjølv mord. Det å vere skuldig i noko viser til ei konkret handling ein har gjort som bryt med vanlege moralske normer. I *Gjennom natten* vert Karl sin utruskap sett saman med Ole-Jakob sitt sjølv mord, og slik vert handlinga hans gjort til ein indirekte årsak til sonen si handling. Han var så oppslukt av sitt eige begjær, at han ikkje hadde tid til å verkeleg sjå sonen sin. Det er tydeleg at Karl kjenner på skuldkjensle for å ha svike familien, og at han sjølv ser dette som i alle fall ei av årsakene til at sonen ikkje ville leve lenger.

I barndomen hadde Ole-Jakob full tillit til far sin. Når ein set dei to eventyra i romanen opp mot kvarandre, vert det tydeleg at Karl sviktar sonen sin. Han spekulerer i om Ole-Jakob kunne ha vore i live dersom hans eigne handlingar hadde vore annleise. ”Hvis ikke noe av det som hadde skjedd hadde skjedd, hvis ingenting var blitt noe av, hvis jeg hadde blitt hjemme sammen med Eva og ikke dratt på den helvetes jævla festen, ville jeg da ha stått ham nær nok til å stå i veien for det han hadde i sinne?” (115). Han lurar på om Ole-Jakob tok livet av seg for å straffe han. ”At det var hans måte å få fortalt det på, gjøre hele verden oppmerksom på det, at jeg ikke hadde skjont en helvetes jævla dritt? At det var hans siste protest mot den intetanende drittsekken av en far han hadde?” (131).

Straff er noko Dyrerud og Mjaaland er opptekne av i deira analyse av *Gjennom natten*. Dei hevdar at Ole-Jakob straffar faren sitt svik, først med taushet og så med å ta livet av seg (Dyrerud og Mjaaland 2013:166). Dersom han ikkje hadde hatt noko å straffe faren for, ville han altså framleis ha vore i live. Slik sett kan dette vere eit argument for at Karl ber skuld for sonen sitt sjølv-mord. Vidare knyter Dyrerud og Mjaaland straffa saman med Abraham si ofring av sonen sin, Isak, i *Bibelen*. Abraham elska sonen sin svært høgt, men då Gud bad han om å ofre han, stilte han ingen spørsmål, og gjorde seg klar til å gjennomføre det. Karl har allereie ofra sonen sin, idet han valde å tilfredsstillte begjæret sitt framfor å vere saman med familien. Dyrerud og Mjaaland hevdar at sonen berre fullfører offeret Karl har gjort ved å ta sitt eige liv (ibid:170). Eg meiner det er ein vesentleg mangel i denne samanstillinga av Abraham og Karl. I *Gjennom natten* finst det inga overmakt som set det heile i gong. Det er ingen gud som får Karl til utføre handlingar. Det er også problematisk å kalle Ole-Jakob sitt sjølv-mord for eit offer. Eg vil heller hevde at sjølv-mordet delvis kan sjåast som ein konsekvens av Karl sitt svik mot familien.

Det å vere skuld i noko er noko som ein ofte kan sone ei straff for. Ein kan også be om tilgiving og ein kan forsøke å gjere opp for seg. Karl si reise til det mystiske huset kan lesast som ei straff han pålegg seg sjølv. Besøket skal kunne gi han frelse frå den vonde skuldkjensla eller leie han inn i evig fortaping. Kva han forventar er uklart, men tanken på å gjere noko med sin eigen ulidelege situasjon kan vere ei årsak til denne sterke dragninga mot det mystiske huset. Det kan også ligge ei paranoid forventning om straff i Karl, som dreg han mot å få straffa overstått. Her er det naturleg å lese Karl som ein melankolisk som i sjølvforakt straffar seg sjølv. Ei anna moglegheit kan vere at dragninga mot det mystiske huset er eit forsøk på å erstatte tapa han har lidd. Ein kan overføre Kristeva si forståing av tap av ”tingen” i barndomen, til eit uforståeleg tap av meining i Karl. Besøket til det mystiske huset kan vere eit forsøk på å gå inn i seg sjølv og leite etter ei meining som har forsvunne.

Skuld og skam er omgrep som ofte vert nemnde i same setning. Der skuld er knytt til handling, dreier skam seg meir om indre eigenskapar: det er noko feil med sjølv. Den franske eksistensialistiske filosofen Jean-Paul Sartre hevdar at ein skammar seg for det ein *er*, og at skamma oppstår i møte med ein annan sitt blikk (Sartre 1994:100-101). Ein vert sett på ein måte som ein ikkje ynskjer at andre skal sjå ein, i strid med det biletet ein ynskjer at andre skal ha av ein. Sosiolog Ivar Frønes sluttar seg i stor grad til Sartre, og legg til at ein kan handle skammeleg, men det er når ein vert sett av andre at skamma verkeleg oppstår. Om ein ikkje vert sett, kan ein altså sleppe unna skamma (Frønes 2001:72). Det kjem ikkje tydeleg fram hjå Sartre om ein må verte sett reint fysisk eller ikkje for å kjenne skam. Eg tenkjer at samfunnet sine normer er så innprenta i ein, at ein gjerne kjenner seg sett utan faktisk å vere det. Slik kan skamma like fullt vere til stades, gjennom tanken på kva dei andre ville ha tenkt om dei visste sanninga om eins manglar og bristar. Frønes kallar det for ”skjult skam” når ein ikkje er sett av andre, men fryktar å verte det (ibid:73-74). Skamma i Karl kjem ikkje fram i det han utfører handlingar han veit er gale, men først seinare når han ser seg sjølv på ein ny måte. Han ser seg sjølv som eit feilgrep, ein som Eva og barna ser på med nye auge. Gjennom familien ser han seg sjølv som noko han ikkje vil vere, og skammar seg.

Det ein kjenner skam for er ikkje like lett å gjere noko med som skuldkjensla. Psykiateren Finn Skårderud seier at ”Ved skylden kan man gjøre opp for seg, mens skammen rammer hele seg. Den krever at man forvandler seg” (Skårderud 2001). Skamma er bunden til heile eins eksistens, og seier noko om korleis ein ser på seg sjølv som person. Samstundes hevdar Frønes at skam- og skuldkjensle ofte er noko som glir over i kvarandre (Frønes 2001:73). Difor kan det kjennest som at ein skammar seg for noko ein har gjort. I slike tilfelle vil den gale handlinga ein har gjort, seie noko om eins eksistens. Tanken om at ein er eit dårleg menneske fordi ein har handla urett mot andre, er eit døme på dette. Følgjene av Karl sine handlingar får han til å skamme seg. Han skammar seg over alt han har gjort, og ser heile livet sitt som ei rekke feilgrep. Slik knyter han sine feilgrep til noko ved hans eigen person, og kjenner ikkje berre skuld, men også skam. Karl kan verken gjere opp for skamma eller det han kjenner skuld for. Både sviket mot familien og sjølvmordet til Ole-Jakob er umoglege å reversere.

Kva skjer så med ein person som både er i djup sorg, som samtidig kjenner skuld og skam? Sett i lys av Freud sine termar, resulterer det for Karl mellom anna i melankolske tendensar. Ei kjensle av skuld og skam gjer at han klandrar seg sjølv, og fortvilninga over tapet av Ole-Jakob resulterer i sjølvhat. Sorga over å miste eit barn kan sjåast som ei rein sorg. Men her er det som om skuld og skam har infisert sorga og gjort henne urein. Dette pregar

også moglegheitene familien har til å handtere sorga i fellesskap. Familiemedlemmane står kvar for seg. Det at Karl ikkje får gjort opp for det han har gjort gjer at det vert umogleg å leve. Samstundes vert det også umogleg å døy utan å ha fått sona noko straff for det han har gjort.

### **Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy**

Liv og død kan sjåast som tematiske motsetnader i *Gjennom natten*. Med ei strukturalistisk tilnærming til tema i romanen kan ein finne undergrupper som kan plasserast under kvar av desse. Temaa balanserer nemleg mellom desse to punkta – livet kjennest umogleg å vere i for Karl, døden freistar, men han fortset likevel å leve. Det å leve kan vere å halde seg i live reint fysisk. Men det å leve kan også vere å meistre livet, å leve eit fritt og godt liv. Uttrykket ”å leve livet” spelar på nettopp dette. ”Å leve farlig” er eit anna uttrykk, som spelar på at ein risikerer noko i sin livsførsel. I desse forståingane av å leve inneheld livet ein intensitet, på godt og vondt. Det å leve kan altså ha to innhaldssider, først det reint fysiske og så det som gjer at ein verkeleg er til stades i livet. For Karl er det vanskeleg å vere i det eigentlege livet. Utanfor heimen sine fire veggar finst ein fridom, med moglegheiter for brot med den kvardagslege gjentakinga og kontinuiteten. Sorg- og skuldtematikken ligg i spennet mellom desse to hovudpolane, det umoglege med å leve og å døy. I sorg kjennest livet vanskeleg å vere i, men å døy er likevel ikkje det einaste alternativet. Skuldkjensla gjer også livet vanskelegare enn det vanlegvis er, utan at ein treng å ynskje seg inn i døden av den grunn. I tilstand av sorg, melankoli, og med skuldkjensle kan det å vere reint fysisk i live i vere det einaste ein meistrar.

For Karl handlar det umoglege med å leve om nettopp det å vere i det eigentlege livet. Dette er det livet han har saman med Eva og barna, det er i huset dei bur i, det er i den trygge og stabile kjærleiken med Eva i ekteskapet. Dette eigentlege livet er livet slik Karl har sett for seg at det skal vere, eit vanleg, føreseieleg liv med oppturar og nedturar, kvardagar og feriar. Gjentakinga i dette livet er av det gode, det er noko evig og kontinuerleg over det. Karl brukar sjølv biletet av at livet hans før han trefte Eva var ei vandring i ein labyrint. Inst i labyrinten fann han Eva, og livet kunne begynne. Han hadde kome fram dit han skulle vere, saman med henne.

Ein kan finne motsetnader til desse elementa som det eigentlege livet består av. Mona representerer ein motsetnad til Eva. Utruskap og skilsmisse står som motsetnader til ekteskapet. Begjæret står som motsetnad til den trygge kjærleiken. Oppbrot og reise står i motsetnad til gjentakinga. Det å vere aleine står som motsetnad til det å vere saman med

familien. Det representerer ein fridom som står i kontrast til forpliktingane eit familieliv inneber. Men fridomen inneber også utanforskap og einsemd. Elementa som står i motsetnad til det eigentlege livet kan samlast i ei gruppe knytt til død.

Når Karl ynskjer å dukke opp på ein ny stad, heilt ukjend, så er det ei langt vekk frå livet. Likevel er det ikkje nødvendigvis ei langt mot døden. Dette er eit døme på at det både kan vere umogleg å leve, men også umogleg å døy. Det viser ei drift vekk frå livssituasjonen han er i, mot noko anna. Ein kan stille spørsmålsteikn ved om det å vere i det eigentlege livet eigentleg er å leve for Karl. Om ein ikkje klarar å vere til stades der ein er, men vert dregen ut, så kan ein seie at livet er redusert til noko mindre enn liv. Karl kjenner ei dragning ut både før og etter Ole-Jakob tek livet sitt. Den første gongen dreg han til Mona, og den andre gongen resulterer det i ei reise til Redenburg. Begge gongane fjernar han seg frå livssituasjonen han er i. Glimtvis kjenner han seg meir levande av å ha søkt ut av heimen, men det varar berre i korte blaff. Slik sett finst det kanskje ikkje noko alternativt liv for Karl utover det eigentlege livet, som han har sagt frå seg.

Sjølv om Karl stadig søker ut, skildrar han Eva i svært positive ordlag frå deira første møte, og gjennom heile ekteskapet. Sjølv etter at han har innleia forholdet til Mona, har han høge tankar om kona si.

Hvordan var det mulig å utkonkurrere Eva Risberg-Meyer? Hennes tillit og fortrolighet sto for meg som det dyrebareste noen mann kunne være i besittelse av. Snart skulle det tas fra meg. Selv om jeg ikke ønsket det. Selv om jeg ikke skjønnte nødvendigheten av å miste det. Jeg ville både leve og drukne. (63)

Han sluttar altså ikkje å elske kona. Begjæret etter Mona, forkledd som kjærleik, kjem i tillegg. Måten Karl skil mellom det å leve og det å drukne, og kjærleik og begjær frå kvarandre vitnar om ei oppfatning av at det seksuelt kroppslege og det sjelelege er noko klart åtskilt. Sjølv om ein kan plassere kjærleik tematisk under det å leve og begjær under det å døy, så står omgrepa ikkje berre som motsetnadar i romanen. Karl meiner at han elsker Mona, og kjenner samtidig eit begjær etter Eva, særleg tidleg i forholdet. Skilja er altså ikkje heilt eintydige og klare. Likevel opptrer kjærleiken og begjæret hovudsakleg som motsetnadar i romanen, og det er difor fruktbart å setje dei opp mot kvarandre.

Namna som er brukt i romanen har ei særleg betydning. Eva betyr ”liv”, ”som gir liv” eller ”å ånde” (Sivertsen 2003:83). Ho har født begge barna deira og har såleis gitt dei liv. I tillegg tilbyr ho Karl eit liv saman med seg. Pustetydinga i namnet kan knytast til det essensielle for å kunne leve for menneske, og altså noko Karl treng. Mona kan ha fleire betydingar, og to av dei er ”ønske” eller ”begjær” (Norske navn 2005-2007). Ho er noko Karl

vil ha. Ho er ei *anna* kvinne, noko som kan slukke begjæret og såleis fylle ein mangel i han.

Eva vert framstilt som klok og intellektuelt utfordrande, medan Mona vert skildra som ”sommeren som var på vei” (56), frigjerande enkel og levande. Etter kvart som begjæret er sløkt, vert Mona framstilt som sjølvoppteken og uinteressant, medan Eva vert skildra som ei sterk og moden kvinne. Lenge held Karl fast på ein utopisk tanke om å kunne dyrke kjærleiken til begge kvinnene: ”Jeg forsto ikke hvorfor det måtte være slik, at det ene sto i et så fullstendig ødeleggende forhold til det andre. Jeg ønsket å leve sammen med Eva, og jeg ønsket å drukne sammen med Mona” (59). Det å leve saman med kona, det eigentlege livet, er noko han ynskjer å fortsette med, samstundes som han vert dregen mot å øydelegge det. Det å kalle si dragning mot Mona eit ynskje om å drukne, understrekar det destruktive over det. Han forstår at det å velje henne er å velje å øydelegge familien, og livet han har saman med dei. Etter han har fortalt Eva om Mona, ynskjer han at ho skal spørje han om alt, slik at han kan fortelje, og ho kan plukke alt ifrå kvarandre igjen for å vise at han har gjort ein feil. ”Jeg ville gi henne et bilde av Mona som hun kunne rive i biter” (72). Men Eva seier ingenting. Det kan altså ikkje trekkast tilbake. Karl har øydelagt forholdet mellom seg sjølv og kona. Han valde å drukne, og kunne ikkje reddast frå det, slik han viser at han ynskjer Eva kunne ha gjort.

Etter at Karl har forlate Mona og har kome tilbake til familien, skildrar han kjærleik til Eva slik:

Hun var kanskje ikke den jeg hadde elsket høyest, men hun var det mennesket med hvem jeg hadde tenkt at det var slik det skulle være, at slik skulle det kjennes når to mennesker levde sammen, kjærligheten alminneliggjort i et verdig stykke arbeidsfelleskap, solid nok til å motstå stormer. (108)

I denne setninga vert ikkje kjærleiken skildra med overtyding. Kjærleiken til Eva er redusert til eit arbeidsfelleskap, og med det mistar forteljaren litt av truverdet sitt. For kva meiner Karl med dette? At ein slik kjærleik ikkje tolte ”stormen” Mona overraskar ikkje. Dersom kjærleiken mellom han og kona ikkje var meir enn det han skildrar her, er det vanskeleg å tru på at dette er deira store kjærleik. Meiner han verkeleg at han stadig vil tilbake til Eva, sjølv om det ikkje er henne han elskar høgst? Sitatet kan lesast som ei form for forsvar, at han rett og slett tonar ned kjærleiken, for å gjere sitt eige tap mindre. Setninga kan også vere ein måte å vise at skjult blant alle dei gode orda som vert brukt til å skildre Eva, finst det likevel ein mangel i forholdet mellom dei.

Møtet med Mona vert skildra som ein brottsjø – ei bølge som slår over han: ”Jeg lokket frem smilet i henne, og det fikk meg til å falle for henne” (52). Ho vekker noko i han, som han hadde gløymt at han ville ha. Begjæret vert altså skildra med naturbiletta storm og

bølgjer, og motsetnaden mellom det å leve og det å drukne, mellom Eva og Mona, vert forsterka med pust som motiv. Eva har ein spesiell pustereaksjon som Karl kallar ”sjokkpusten”. Det er ein djupt innpust og så ein utpust gjennom nasen, som ho gjorde når noko skummelt, skakande, pinefullt eller vedunderleg vart teke opp. Karl vert bevega av denne pusten, då han meiner han viste fram kven ho verkeleg var, og gav eit ”absolutt kvinnelig nærvær” (51). Det er noko alvorleg over måten han skildrar pusten til Eva på. Mona sin pust står som ein motsetnad til dette. Pusten vert skildra som begeistra, oppøst rislande og frigjerande, og heng tett i hop med at han fell for henne.

(...) badet i forfriskende stormkast fra mitt nye bekjentskaps nesebor, som også ble ualminnelig store når hun spilte dem ut slik, det var noe frivolt pirrende over det uttrykket det ga henne, neseborene heiste liksom nesevingene en hel etasje opp, de slo fløydørene opp og ønsket velkommen inn! (53)

Under deira andre møte skildrar Karl ein pustereaksjon ho har som at ho ”(...) trakk pusten dypt inn og presset den ut gjennom nesen med en nærmest snerrende lyd” (55). Ved deira neste møte fokuserer han også på pusten hennar. ”Mona lo og pustet neseborene opp til store grotter, nesten uansett hva jeg sa” (56). Karl gjer forskjellen mellom kvinnene til noko forlokkande. Pusten til Eva står for noko djupt alvorsamt, medan pusten til Mona står for noko spennande og leikande. Når han tenkjer at neseborene er som grotter, viser det til ei dragning mot noko framandt. Inne i desse grottene kan han finne noko han lengtar etter, litt på same måte som i det mystiske huset, som også representerer eit usikkert innhald. Å puste er noko alle levande skapningar gjer. Å puste er heilt essensielt for å kunne leve. Å leve saman med Eva inneber pust reint fysisk. Det å drukne saman med Mona står i kontrast til pust, då ein ikkje kan puste under vatn. Det betyr at forholdet til henne er noko som må døy, då pusten ikkje fungerer når ein er teken av ei bølge, for å bruke Sæterbakken sitt bilete. Det er ei kjend sak at menneske ofte kjenner ei dragning mot stup, til dømes mot høge fossefall. Men det er like kjent at om ein faktisk går utfor dette stupet, så er det einstyddande med døden. Det er det Karl gjer, når han vel å drukne saman med Mona. Når han trekk seg ut av forholdet og tilbake til Eva, har han mista det eigentlege livet, og kan ikkje leve som før.

Kristeva seier at kjærleik er metaforisk, og at han søker likskap. Begjæret fungerer derimot metonymisk, og bygger altså på forskjellar. Slik skjer det ei stadig forskyving (Moi 1994:12). Det vil seie at eit spesifikt begjær døyr ganske fort, og heller oppstår som begjær for noko anna. Begjæret kan i seg sjølv vere noko konstant, men kva objekt det rettar seg mot skiftar. Begjæret etter Mona oppstår brått, og døyr relativt fort. Ifølgje Sartre oppstår begjæret når medvitet gjer seg til kropp, eller openberrar sin eigen kropp. Han seier at begjær



er eit forsøk på ein inkarnasjon av medvitet for å verkeleggjere den andre sin inkarnasjon. Slik inviterer eit begjær til den andre sitt begjær. Dette skjer fordi det berre er kroppen som kan finne vegen til den andre sin kropp for så å vekke kroppen si tyding. Gjennom kjærteikn, kropp mot kropp, vert begjæret sitt fellesskap verkeleggjort (Sartre 1994:190-197). Slik sett kan begjæret fungere som ei flukt frå eins tankar. Når begjæret er å gjere om medvitet til rein kropp for å møte den andre sin kropp, forsvinn jo medvitet sitt rom for andre tankar for ei stund. Men kva som først set i gong begjæret, gir ikkje Sartre noko svar på. Her er ei lacansk forståing av begjær tydelegare, då det viser til begjær som eit krav utan atterhald om kjærleik, og at subjektet sin mangel skal fyllast av ein annan (Johansen 1977:17). Dette knyter altså det at begjæret kjem fram til at noko manglar i subjektet.

Sjølv om Karl tenkjer at han har kome dit han ynskjer å vere saman med familien sin, er det altså noko som dreg han ut av dette eigentlege livet. Vi kan kalle det ein mangel. Karl meiner sjølv at han har ”kome fram” og er nøgd med livet slik det er, så denne mangelen må finnast i det umedvitne, sidan han ikkje ser det sjølv. Eg meiner at denne umedvitne kjensla kan forklare noko av grunnen til at han vert driven til å øydelegge det eigentlege livet sitt. Mangelen skapar ei uro i Karl, og tek form som eit begjær. ”Hun vekket noe opp som jeg hadde glemmt at jeg ville ha” (52). Dette set i gang jaget etter Mona og tilfredsstillinga av begjæret. Men så fort det har skjedd, vert begjæret sløkt utan at uroa forsvinn. Ho går djupare. Karl søker ut for å fylle tomheita, først gjennom Mona, og så gjennom å reise bort. Men han vert først klar over kva mangelen er når han ser innover i seg sjølv.

Mangelen kan knytast til ei kjensle av einsemd. Vissheita om at mennesket står aleine, at ein aldri riktig kan kjenne eit anna menneske, og at ingen nokon gong riktig kan kjenne ein sjølv. Dette er knytt til ei kjensle av tomheit som heng saman med fråvær av meining i livet. I den seinmoderne tida vi lever i, der menneske ikkje lenger berre finn meining i ei overmakt, er det opp til kvart enkelt individ å finne eit føremål med livet sjølv. I dag finst normer som viser ei forventning om at ein skal leve eit liv som betyr noko. Dette kan til dømes oppnåast gjennom å realisere sitt eige potensiale og gjennom sterke band til familie og venner. Men kva om ein trur at ein har funne eit føremål, men så viser det seg at dette likevel ikkje er der? Til dømes om relasjonen til andre er det som gir meining, og det viser seg at relasjonar ikkje eigentleg eksisterer. Einsemda og fråværet av meining ligg og murrar i Karl. Slik vert det vanskeleg å leve det livet han gjer, og han søker ut av det. Søkinga ut av livet tek form som destruksjon, ikkje berre av sitt eige liv. Han øydelegg også for familien sin.

For å kunne snakke om at livet er umogleg å leve, må det finnast liv. Samtidig er døden den motsette krafta som er til stades, sidan livet altså ikkje er mogleg å vere i. Om ein skal

snakke om det umoglege med å døy, må døden vere inne i biletet, men også livet, sidan døden ikkje er mogleg å kome til. Slik sett oppløyser desse tankane seg sjølv internt. Om ein set dei opp mot kvarandre, vil dei også forvitre. Denne tanken inneheld altså paradoksale spenningar. Desse kjem fram i romanen gjennom at det tematiske kan lesast som strukturerte motsetnader i ei liv- og ei død-gruppe. Ut ifrå denne analysen kan ein sjå at motsetnaden mellom det umoglege med å leve og det umoglege med å døy kan lesast som ein tematisk grunnstruktur i romanen, ein struktur som riktig nok stadig oppløyser seg sjølv.

### **Det uhyggelege**

I *Gjennom natten* møter vi to sentrale hus, det familien Meyer bur i, og det mystiske huset i Slovakia. Huset til familien Meyer er i hovudsak ein stad for hygge, ein stad Karl ynskjer å vere, men som han også vert dregen vekk ifrå. Det mystiske huset er ein stad for uhygge, som Karl vert dregen mot. For å gi ein nærmare analyse av desse to husa sine roller i romanen, vil eg nytte meg av Freud sitt omgrep *det uhyggelege* frå essayet ”Det uhyggelige” (2011d).

I dette essayet viser Freud til korleis det tyske ordet ”unheimlich” (uhyggeleg) står i ein viss motsetnad til ordet ”heimlich” (heimleg, eller hyggeleg), og ordet ”vertraut” (fortruleg, velkjend). Samstundes er orda noko meir enn berre motsetningar. Om noko er nytt eller ukjent for oss, er det ikkje nødvendigvis skremmande. Freud seier at ”Det uhyggelige er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med” (Freud 2011d:151). Vidare viser han til Schelling, som seier at det uhyggelege er det som skulle ha vore skjult, men som likevel har kome til syne. Forholdet mellom det kjende og det ukjende er altså heilt sentralt. Framstillinga til Freud er sprikande, og inneheld mange ulike moment. Han er mellom anna oppteken av korleis fortida lever i oss, og det han kallar animismens gamle verdsoppfatning, der tankane har all makt. Dette vil eg sjå vekk ifrå, då eg meiner at utsegnene er diskutabile, og heller ikkje relevante i denne samanhengen. Det eg meiner kan belyse *Gjennom natten* er uhyggemomenta *noko fortrenge som trer fram og ein intellektuelle tvil*.

Når noko fortrenge trer fram, kan det vekke uhyggekjensle. Freud seier at uhyggekjensla oppstår når ”fortrenge infantile kompleks gjenopplives ved et inntrykk” (ibid:172). Enkelte meiner det kvinnelege kjønnsorgan vekker uhyggekjensla hjå dei. Det er gjennom dette ein har kome til verda, og det er innanfor dette ein ein gong har vore. Det er tidlegare heimleg og kjent, men verkar likevel uhyggeleg for enkelte. Dette kan knytast til at det har skjedd ei fortrengeing av det tidlegare stadiet i livet. Det fortrenge er noko skjult, som vert uhyggeleg når det kjem fram i lyset. ”Un” i ”unheimliche” viser til det fortrenge sitt

avtrykk. Det ligg altså noko i undermedvitnet som er fortrent, som gjer det hyggelege eller heimlege til noko uhyggeleg.

Mangelen på eit klart skilje mellom fantasi og røynd kan vekke ei uhyggekjensle, då det oppstår ein intellektuell tvil. Dersom noko ein har halde for å vere fantasi, plutsleg trer fram som noko reelt for oss, er det uhyggeleg (ibid:169). Seinare i essayet motseier Freud seg sjølv, og avviser den intellektuelle tvilen som ei kjelde til uhygge. Han trekker i staden inn tankane si allmakt. Her vil eg protestere mot Freud si eiga sjølvredigering. I *Gjennom natten* er nettopp den intellektuelle tvilen ei viktig kjelde til uhygge.

Betydinga heimen har for Karl, vert tydeleg når han ikkje lenger er ein naturleg del av han. Når han bryt ut, så er det med ein viss ambivalens. Karl ynskjer å vere fri, samstundes som han ynskjer å høyre til i heimen, og å vere ein del av det eigentlege livet. Det som vart opplevd som trygt, viste seg å ikkje vere det likevel. Hygga som var der, verkar ikkje ekte lenger, då ho var der på falske premissar. Når Karl vel å forlate familien, mistar han plassen sin i heimen. Han tek med seg ein del av sine eigendelar som tidlegare utgjorde ein del av heimen. Når han pakkar opp tinga i sin nye leilegheit, verkar gjenstandane mindreverdige, som om dei er tekne vekk frå sitt naturlege element. Tinga hans er pakka i kasser som tidlegare blei brukt til leikene til barna. Det understrekar at familien ikkje lenger høyrer til i same heim, slik dei gjorde før. Det har vorte ein heim for tre, i staden for fire. Rutinar er endra, og stemninga er ei anna. I ein situasjon der Karl irriterer seg over Mona, tenkjer han følgjande om korleis familien har det utan han: ”Jeg forstilte meg at de satt der alle tre, hun og Stine og Ole-Jakob, med et spill – de også – samlet i sin lille verden. De, der, så innforstått med seg og sitt, i det hyggelige husets gule varme” (102). Her viser Karl ei klar lengt tilbake til det som var. Når han flyttar heimatt, vert heimen likevel ikkje som før. Til dømes opplever han at ringeklokka har ein uhyggeleg klang, ein ny kalender med namna til Eva, Stine og Ole-Jakob har dukka opp, og eit nytt fargesterkt forkle er hengt opp, og gjer heile kjøkkenet til eit nytt rom.

Det mystiske huset er ei slags dobling av heimen, men med motsette forteikn. Der heimen kan knytast til hygge, kan det mystiske huset knytast til uhygge. Inne i det mystiske huset vert ein visstnok konfrontert med eins livs verste redslar. Karl gjer seg følgjande refleksjon kring kva han kunne ha møtt i huset: ”Først et rotete gutterom? Så, i rommet innenfor, vraket av en sykkel? Så, i rommet innenfor det igjen, vraket av en bil? Så, i det innerste rommet, et istykkerbrutt skjelett som klamret seg fast til en fotball?” (201). Han viser her til ei redsle som han alt har møtt i livet sitt, då han såg liket av sonen si. Å besøke dette huset kan gi ulike utfall. Ein kan kome ut glad og lett til sinns, eller ein kan verte i huset for

alltid, eller ein kan kome ut så øydelagt at ein ynskjer å ta livet av seg. Karl gjer seg ingen eksplisitte refleksjonar om kva utfallet vert for han. Om han ynskjer ei form for reinsking eller å gå inn i fortaping, vert ikkje sagt direkte. Dette er noko som er med på å skape uhyggekjensla, at vi ikkje tydeleg får vite kva han vil eller korleis det går.

Karl driv med ei form for øydelegging av seg sjølv og dei rundt seg gjennom store delar av romanen. Øydeleggingsdrifta er tydeleg til stades, så at han ynskjer å øydelegge seg sjølv med dette besøket er ikkje utenkjeleg. Han vert dregen mot det på same måte som han vart dregen mot å øydelegge det eigentlege livet han hadde saman med familien sin. Det finst litt ulike oppfatningar av kva dette mystiske huset er. I ein artikkel om romanen skildrar litteraturkritikar Kari Hovde forholdet Karl har til det mystiske huset, på følgjande måte: ”Skyldfølelsen er så enorm at han til slutt kjøper et slags guidet skjærsildopphold i et helveteshus i Bratislava” (Hovde 2011). Aftenposten sin litteraturkritikar Vidar Kvalshaug viser til to ulike lesingar av møtet med det mystiske huset:

Jeg leser dette som en lengsel mot en renselse, kanskje noe religiøst, som kan gjøre noe med den limbotilstanden sorgen er. Vifte den bort. Skremme den bort. Gjøre Karl Meyer til et bedre menneske. Eller det kan leses som et dødsønske, men Karl har ikke sønnens kraft til å gjennomføre. I stedet blir han god samaritan på veien dit. (Kvalshaug 2011)

Mykje av spenninga i romanen er knytt til at Karl skal gå inn i det mystiske huset, og at det vil skje ei form for forløyising. Når han går inn i huset, får romanen drag frå thriller- eller skrekkromanen. *Morgenbladet* sin litteraturkritikar Kari Løvaas meiner at denne vendinga mot det overnaturlege og gotiske opphevar smerta som finst i romanen i sjangertablå og filmeffektar (Løvaas 2011). Eg meiner derimot at effektane fungerer, fordi dei bygger opp mot at noko grufullt skal skje, utan at noko faktisk skjer. Dette fører til at erkjenninga til Karl vert enda meir sår og forferdeleg. Løvaas etterlyser meir *showing, not telling* i framstillinga av uhygga i romanen. Eg meiner at det er akkurat det Sæterbakken gjer, då poenget er at det ikkje skjer noko inne i det mystiske huset, fordi det er heilt tomt. Uhygga ligg mellom anna i akkurat dette. Men om huset er tomt, og handlinga fråverande, kva er det eigentleg som skjer der inne?

Ein kan argumentere for at Karl si vandring rundt i huset er reel eller at det heile går føre seg inne i hovudet hans, altså at han er i ein psykoseliknande tilstand. Det uavklarte kring kva dette huset faktisk er, fantasi eller røynd, er med på å skape den uhyggelege stemninga, då ein intellektuell tvil oppstår. I det Karl trer inn i huset, skjer det eit skifte i romanen. Ein del moment verkar realistiske, medan andre hendingar går meir over i noko fantastisk, ei fantasiverd, ein draum eller ein psykotisk tilstand. Han går rundt inne i huset frå

rom til rom, utan at noko særleg hender. Her er altså forventningane om at det skal skje noko skrekkeleg heilt sentrale for uhyggekjensla huset vekker. Det er som om han ventar på at noko brått skal tre fram for han, og at han difor går som på tå. Inne på badet trur han at han ser ein dverg, men i andre augekast er det berre eit skrukkete dusjforheng. Dette viser korleis han skremmer seg sjølv. Det er ingen menneske i huset, men det verkar som om nokon har vore der for ikkje så lenge sidan. Det er noko som held han frå å gå ut av huset, som om det er noko han skal finne. Nokre konkrete mystiske element finst også, som at det er nymåla inne i huset i eit hastverk og at vindauga ikkje slepper inn lys, trass i at det såg ut som om dei burde gjere det frå utsida.

Om ein tenkjer på menneske sine tankar som ei mengde rom, kan det mystiske huset vere eit bilete på eit rom inne i Karl sjølv. Huset kan altså vere ein metafor for ein stad inne i Karl, ei mengde rom, med ulikt innhald. Nokre av romma er lette å fatte innhaldet i, andre rom er meir skjulte, mørke og inneheld noko som kanskje ikkje burde ha kome fram i lyset. Huset, som tankane utgjør, skal innehalde Karl sine verste redslar. Når han går inn i huset, går han djupare inn i sine eigne tankar. Dette er også ein måte å fjerne seg frå det eigentlege livet saman med familien på. Om ein ser slik på det, er det å gå inn i det mystiske huset ei svært destruktiv handling, og ein del av ei aktiv øydelegging av seg sjølv.

Bruken av fotografi, som også vert kommentert i delkapittelet ”Forteljar og framstilling”, er eit realitetsargument. Ved å bruke fotografi med adressa der huset visstnok skal vere, verkar heile huset sin eksistens meir reel. Samstundes er det klart at dette kan vere iscenesette bilete, eller manipulererte fotografi. Det finst på eit vis tre nivå av sanning og usanning knytt til huset og fotografa. Fotografa kan påstå at huset eksisterer også utanfor romanuniverset, at det eksisterer i røynda innan romanuniverset eller dei viser noko i Karl sitt indre. Tvilen dette skapar for lesaren er med på å skape ei uhyggekjensla. Ein kan skilje mellom det som skapar uhygge for lesaren, altså ei særskild uhyggeleg estetisk oppleving, og det som er uhyggeleg i romanen sitt eige univers, uavhengig av korleis det pregar lesaren. Det uklare kring det mystiske huset sin eksistens også utanfor romanuniverset er eit døme på noko som skapar uhygge for lesaren, utan å direkte påverke menneska i romanuniverset.

Inne i huset er det eit loftsrom som verkar kjent for Karl, utan at han klarer å plassere kor han har det ifrå. Dette er eit trekk som skapar ein avstand til det realistiske. Inne i loftsrommet kjem han på ein grotesk draum han hadde som ungdom, som gav han angst for å sove i lang tid etterpå. Det er difor naturleg å tenkje seg at det er hans eige guterom loftet minner han om. Draumen handla om ein liten mann som likna på Lille Trille frå barneregla. Mannen sjølvskadar seg med ei øks og ber Karl om å få merksemd. ”Det liksom strålte av

ham. Blikket hans var festet på meg, hele tiden mens han hugget. Blikket sa: Ikke gå! Vær så snill! Ikke gå fra meg nå! Bli her og se! Bli her til jeg er ferdig, og skryt av meg!” (239). Kvifor kjem han på denne draumen akkurat inne i huset? Eit egg er skjørt som eit lite barn, og toler ikkje å verte hogd i. Egge-mannen i draumen minner såleis om eit lite barn som så gjerne vil ha merksemd frå foreldra sine. Ynsket om merksemd er så sterkt at sjølvskading vert eit middel på vegen. Ole-Jakob tok livet av seg, den mest definitive form for sjølvskading. Ut ifrå det kan ein sjå ein samanheng mellom draumen til Karl og Ole-Jakob sitt ynskje om å verte sett. Karl hadde draumen då han var ungdom, noko som gir grunnlag for å tenkje at han kan knytast til forholdet hans til hans eigen far. Faren vert nemnd eit par gongar i romanen. Han vert framstilt som fråverande, særleg etter at mora til Karl døde. Dette er den einaste informasjonen vi får om oppveksten til Karl. Ynsket om å verte sett og redselen for å verte forlaten er heilt sentrale i forholdet mellom far og son i romanen. På eit tidspunkt inne i det mystiske huset tenkjer Karl at han sikkert er død. ”Hei, Prins Uvitende! Du er død!” (246). Her gjer han seg sjølv til ein parallellfigur til prinsen i eventyret. Elles i romanen tenkjer ein at det er Ole-Jakob som har denne parallellrolla. I det han gjer seg sjølv til prinsen, er det truleg at det er han sjølv som har vore redd for å verte forlaten av far sin. Sidan romanen byr på så få opplysningar, er det vanskeleg å seie noko om korleis oppveksten til Karl kan ha prega han. Det kan likevel tenkast at ein infantil angst for å verte svikta av far sin er noko som pregar han. Denne angsten kjem fram i det mystiske huset.

Når Karl har kome ned i kjellaren, slår han fast at han er aleine. Huset er tomt. Det er berre han som er der inne. Her skjer erkjenninga om at vi lever kvar for oss. Dette viser ei tomheit og ei einsemd som kan seiast å ha vore fortrenge i det eigentlege livet hans i heimen. Der har han trudd på relasjonen til familien sin og på at livet hadde ei meining. Dette fortrenge tretr fram for han inne i det mystiske huset. ”Ingenting, tenkte jeg. Det er ingenting her. Utenom meg. Alt er dødt, jeg det ene som lever” (242). Det var tomheit Karl var redd for, at både livet og døden er ingenting. Han er eit menneske som står aleine, og som har eit liv utan meining. Uansett om ein les det mystiske huset som noko reelt eller noko som skjer inne i hovudet til Karl, er det tomheita og einsemda som tretr fram for han. Når dette fortrenge kjem fram i lyset, skapar det ei uhyggekjensle.

Alt forblir i meg. Verden er i meg. Den lever og dør med meg. Slik den lever og dør i andre, uten at det forbinder seg med hverandre, det som er i meg og det som er i dem. Vi lever hver for oss. Vi innbiller oss at vi deler livet med noen, men vi gjør det ikke, vi lever alene, omgitt av andre, som også lever alene. Ikke noe av det som er i meg blir noensinne en del av dem. Det de har blir aldri mitt. Eva, Ole-Jakob, Stine, jeg nådde aldri frem til dem, de nådde aldri frem til meg, vi var bare bilder i hverandres drømmer om hvordan vi ønsket at det skulle være. (242)

Tomheita overveldar Karl. Han innser at alle lever aleine, sjølv om ein innbiller seg at ein deler livet med andre. Han tenkjer over redselen for å vere aleine, redselen for at ingen ser ein, vissheita om at ingen kan forstå ein, og at menneska djupast sett aldri kan kjenne kvarandre. Alle desse tankane vert han konfrontert med i det mystiske huset. Ikkje på grunn av noko eller nokon han møter der. Han møter berre seg sjølv, heilt aleine i si eiga tomheit. Han stangar hovudet i veggen, og det er som om noko sprekk inne i han, slik egget Lille Trille sprekk når det ramlar ned i golvet. Barneregla seier at ”ingen mann i dette land, Lille Trille bøte kan”. Karl er på sett og vis gått i tusen knas. Han tenkjer at erkjenninga av livet sin einsame karakter ikkje berre gjeld han, men at det er nettopp ei tilsvarande erkjenning som har drive så mange av dei som tidlegare besøkte huset, inn i fortaping.

Tomheita og einsemnda kan knytast til avstanden som har oppstått mellom Karl og familien. Etter han fortalte Eva om Mona, så er det som om ekteparet ikkje lenger kjenner kvarandre. Dei har begge tenkt at dei er så nære kvarandre, men med eitt er dette gått over. Karl gjer seg liknande tankar om Ole-Jakob, at han ikkje anar kva som går føre seg i hovudet hans. Når avstand avløyser nærleik, vert vissheita om at ein aldri heilt kan kjenne eit menneske tydeleg. Forfattaren Tor Ulven har i diktsamlinga *Søppelsolen* skrive eit dikt som rammar inn litt av den same tanken:

Spre deg.  
Ingen omringer deg.  
Ingen er hos deg.  
Ingen er deg. (Ulven 1997:210)<sup>5</sup>

Karl valde å drukne saman med Mona, i staden for å leve saman med Eva. Då valde han vekk livet, og med det valde han også vekk Ole-Jakob og Stine. Sjølv om han ombestemte seg, og kom tilbake til familien, var skaden allereie skjedd. Straffa han fekk var at sonen tok sitt eige liv. Ole-Jakob gjorde som far sin og valde vekk livet. Karl valde vekk det eigentlege livet til fordel for å tilfredsstille eit begjær. Ole-Jakob valde vekk livet til fordel for døden.

Det siste som skjer i det mystiske huset er at Karl ser at det sit ei kvinne og to barn inne på kjøkkenet. Han veit at han vil kjenne dei igjen når dei snur seg mot han. Samstundes veit han også at dei kjem til å sjå forvridde ut, heslige, med rynker, brente, ukjennelege, og han veit at det er hans skuld at dei har vorte slik. Det er altså Eva og barna han ser der inne, men dei er ikkje heilt seg sjølve. Dei kan høyre han, men reagerer likevel ikkje på forsøka hans på kontakt. Alle tre vert nokre slags spøkelse eller gjengangarar. Eva og Stine er ikkje

---

<sup>5</sup> Tonya Sue Madsen refererer også til dette diktet til Ulven i sin artikkel ” «... denne tomhetens smerte» Om sorg og melankoli” (2012) som døme på ei stemme med lite forsoning eller håp.

døde i forteljinga, slik Ole-Jakob er. Likevel er det noko spøkelseaktig over dei alle tre. Det kjende ved dei er fordreia, slik at det kjende er gjort om til noko uhyggeleg. Han kan ikkje nå dei, og er forvist til einsemda. Han står utanfor den familien han ein gong hadde.

Det mystiske huset har nokre reint fysiske likskapar med heimen til familien Meyer. Planløysingane i husa er like, men det mystiske huset har også eit loftsrom som vekker minne frå fortida i Karl, og ein kjellar som inneheld ei blanding av fortid, notid og framtid. Desse to ekstra etasjane vekker noko uhyggeleg i Karl. Han gjer seg ingen eksplisitte refleksjonar om likskapen mellom dei to husa. Heimen til familien Meyer er eit hus som kan knytast til liv, medan det mystiske huset kan knytast til det å døy. Samstundes kan ein både leve og døy i begge husa. Det mystiske huset har moglegheita for eit positivt utfall som vil føre til eit betre liv. Heimen blei etter kvart ein stad der det ikkje lenger kjentest mogleg å leve, slik at døden vart uunngåeleg. Det var tilfellet for Ole-Jakob. Det ikkje-reelle møtet mellom Karl og hans fordreide familie i det mystiske huset forsterkar kjensla av at dei to husa er ei form for parallellar. Det mystiske huset speglar seg i heimen, men biletet er forvrengt. Slik er det kjende gjort om til noko ukjent, det heimlege har fått noko uheimleg over seg.

### **Juleidyll og gjentakingstvang**

Karl lid under ein stadig gjentakingstvang. Han dveler ved vonde minne og kjem tilbake til dei igjen og igjen. I det siste kapittelet i romanen er Karl inne i Ikkeriket, og her tek gjentakinga ekstreme former. Ikkeriket er ei verd som delvis er basert på ein stil som Ole-Jakob skreiv ein gong på barneskulen. Tittelen på oppgåva var ”Hvordan jeg forestiller meg et bedre liv”. Punktvis fortel han om ei verd der alt er trygt, fritt, enkelt og med ein snev av magi. Ikkeriket er ein stad som har ein del av desse trekka. Det er alltid desember, slik at den eine julefeiringa vert avløyst av at ein ny julekalender skal hengast opp. Her vert familielukke og juleidyll dyrka på ein krampaktig måte. Det verste med Ikkeriket er nok at det viser korleis livet kunne ha vore. Det smertelege ved at livet ikkje er så godt heile tida, ligg som eit bakteppe. Heile familien Meyer er samla, og Ole-Jakob og Stine er vorte relativt små barn igjen. Espen Stueland skriv i *Klassekampen* at Ikkeriket kan lesast som eit dødsrike (Stueland 2011). Karl kjem hit etter å ha vore i det mystiske huset, som kan ha leia han inn i døden. I *Dag og tid* skildrar Odd W. Surén Ikkeriket litt annleis, nemleg som eit jordisk paradisk (Surén 2011). I forlenging av dei vil eg foreslå å lese staden som ei absurd verd han trer inn i, som eit slags helvete forkledd med paradisiske element. Alt som skjer her er av det gode, men den stadige gjentakinga som skjer, gjer det heile uhyggeleg og marerittaktig. Det at staden heiter Ikkeriket understrekar at alt det gode ikkje skjer i røynda, at det er ein utopi. Ordet utopi kan



både bety ingen stad eller ein perfekt stad. Dualismen i ordet gjer det godt eigna til å skildre Ikkeriket, som både har element av ein draumestad og det at det eigentleg ikkje finst, jamfør ”Ikke” i namnet.

Gjentakingstvang vert vanlegvis knytt til handlingar, det å setje seg i den same situasjonen om att og om att slik at ein stadig gjentek gamle mønster (Egidius 2000:177). I *Gjennom natten* er det like mykje på eit tankenivå som i handlingar ein finn gjentakingstvang. Sjølv om det som skjer i Ikkeriket er handlingar, skjer dei likevel meir i tankar enn som noko heilt konkret. Ingenting skjer i røynda i Ikkeriket. Tida er i ei stadig gjentaking, då det ikkje berre er slik at enkelthandlingar gjentek seg, men at alt er likt igjen og igjen. I *Hinsides lystprinsippet* skildrar Freud gjentaking som ein driftsmessig tvang til å etablere ein tidlegare tilstand. Han seier at driftene står sterkare enn lystprinsippet, og at fortrenge drifter fører til denne tvangen (Freud 2011e:47-48). Det er nettopp det tvangsmessige som gjer gjentakinga til noko negativt. I ei slik forståing kan ein setje dei fortrenge manglane til Karl som trer fram for han i det mystiske huset, i samanheng med gjentakingstvangen han lid under i Ikkeriket. Einsemnda og tomheita er fortrenge, og i Ikkeriket vert eit forvrengt bilete av ei familielukke spelt om att og om att. Ein evig repetisjon av ei røynd som aldri eksisterte. Her dukkar også cowboy-episoden opp att fleire gongar, men desse gongane opptrer Karl annleis. Han spelar med, og let Ole-Jakob få glede seg over sin eigen lure idé. Slik reparerer han noko han angrar på at han gjorde, men utan at det hjelper, sidan det er for seint å få det gjort.

Brooks hevdar på si side, som forklart i delkapittelet ”Forteljar og framstilling”, at gjentaking kan forståast som eit forsøk på å stanse tida. Slik vert det ein måte å utsetje døden på. Ikkeriket har ein spesiell sirkulær tidsdimensjon. Tida går fort, men samstundes er det som at tida står stille. Det skjer inga utvikling og lite forandring, og slik sett er Brooks si forståing av at gjentaking er noko som får tida til å stå stille relevant. At tida går, betyr at ein stadig nærmar seg døden. Når tid står stille, så er det som om tid ikkje eksisterer. Slik kan juleidyllen i Ikkeriket vare evig, og familien kan opphalde seg der utan at noko anna skjer enn akkurat det same igjen og igjen.

Dei siste sju linene bryt med resten av kapittelet, og avsluttar såleis det som skulle kunne vare evig i Ikkeriket. Denne slutten er vanskeleg å forstå og innbyr til ulike tolkingsmoglegheiter. Først kjem ei tankerekke Karl har om at han ikkje kan leve utan familien sin. Så vert det vist til ein brann, som har skjedd på grunn av at ein leidning har teke fyr. Dette peikar tilbake på ein gnistrande leidning som Karl la merke til på rommet til Ole-Jakob eit par gongar tidlegare i romanen. Det at dette har vore nemnt fleire gongar fungerer

som eit varsel om at ein brann skulle kome. Om dette skal lesast som ein ordentleg brann, eller ein brann i biletleg forstand kan diskuteras. Det at Karl oppdagar at nokon har prøvd å ringe han fleire gongar når han er i Bratislava, kan tyde på at ei krise har skjedd, og at nokon difor har prøvd å få fatt i han. Ein kan tenkje at huset til familien brann ned, og at Eva og Stine omkom i brannen. Karl er på flukt, og bryt all kontakt med omverda. Ei stund har han kontakt med vennen Boris, men i Bratislava kastar han mobilen. Kanskje er han altså ikkje berre på flukt frå sitt vanskelege liv, men også frå nokon som vil ha tak i han.

Brannen kan også lesast metaforisk for den altomfattande skaden som har skjedd med familien. Orda ”det var ikke jeg som startet brannen”, viser ein parallell til skuldkjensla Karl kjenner for at Ole-Jakob tok livet av seg, og for at han er skuld i å ha øydelagt familien. Dette kan lesast som eit siste skrik etter å ikkje vere skuld i alt, då han aldri meinte at det skulle gå som det gjekk. Karl ville leve og drukne, men det resulterte biletleg i ein brann som slukte alt og alle han hadde kjære. Og då kan ein igjen kome tilbake til spørsmålet om det ikkje eigentleg var han som ”starta brannen”? Kunne familien hatt det godt om han ikkje hadde teke dei vala han gjorde? Desse spørsmåla kan plage og pine Karl for alltid. Det finst ingen eksakte svar, men det heile heng i hop med at livet kan kjennest umogleg å vere i. Han ynskjer ikkje å leve utan familien. Han ynskjer ikkje at familien skal dø, men heller ikkje at dei skal leve utan han. Det å stå utanfor, å ikkje vere ein del av deira fellesskap er uuthaldeleg for Karl.

## 5 Konklusjon og avslutning

Innleiingsvis hevda eg at litteraturen kan vere eit rom til å dvele ved tankar og kjensler som ikkje er så lette å handsamast med andre stadar. Eg viste til essayet *Umuligheten av å leve* der Sæterbakken har skissert ein slags poetikk som seier at litteraturen skal ta innover seg det umoglege med å leve og det umoglege med å døy. Denne oppgåva har vore ein analyse av Sæterbakkens roman *Gjennom natten* der eg har gjort ei nærlesing i kombinasjon med teori særleg henta frå Freud sin psykoanalyse. Eg har forsøkt å svare på problemformuleringa om korleis det umoglege med å leve og det umoglege med å døy vert gestalta i romanen *Gjennom natten*.

Utgangspunktet for romanen er to hendingar som fører til ein vanskeleg livssituasjon for menneska som er råka av han. Det eine er eit samlivsbrot, og det andre er tapet av eit barn i sjølv mord. Desse hendingane er knytte så tett i hop, at den første vert gjort til ein årsak for den andre. Tematisk dreiar dermed romanen seg kring motsetnaden mellom liv og død. Dette heng saman med grunnideen min om at det umoglege med å leve og det umoglege med å døy ligg som ein hovudmotsetnad som kjem til uttrykk gjennom romanen.

Eg fant det naudsynt å undersøkje trekk ved framstillinga fordi forteljaren er så nært til stades i teksten, og då han skriv frå ein sorgsynsvinkel. Stil og tempo er prega av at han veit at det han fortel kjem til å ende med undergang. Freud sine tankar om det forgjengelege er passande å trekke inn i den samanhengen. Det gode i livet kan miste sin glans om ein vert for oppteken av at det kjem til å ta slutt. Dette kjem til uttrykk gjennom at også språket vert utolmodig etter å verte ferdig med alt. Karl er plaga av ein gjentakingsvang, og i framstillinga vert det understreka med ei stadig gjentakning av både motiv og hendingar. Det viser at forteljaren ikkje vert ferdig med desse tankane. Stadane i romanen markerer viktige hendingar. Heimen representerer det eigentlege livet han har saman med familien sin. Karl ynskjer å vere der, men han vert samstundes dregen ut av heimen. Det viser at det finst ein mangel i det eigentlege livet hans.

Opningsanalysen viser at sorg utgjer kjernen i romanen, saman med tanken om at livet er umogleg å leve. Når ein set eventyret om Prins Uvitende opp mot eventyret Karl har med Mona, kan ein sjå at det oppdikta eventyret verkar som ei åtvaring om at far og son skal verte skilde frå kvarandre. Karl bryt løftet han gir til Ole-Jakob om å alltid vere der for han, og sviket vert forsterka gjennom at han fortel sonen eventyr der alt endar godt, medan hans eigne handlingar går i motsett retning.

Ved hjelp av ein teoretisk inngang til sorg- og melankolitematikken gjennom psykoanalysen, fann eg at det ikkje berre er sorg som rammar Karl. Ein kan også finne tydelege trekk frå melankolien i han. Det ser ein særleg i måten han rettar eit hat mot seg sjølv på, og i destruktiviteten som visast gjennom ei stadig sjølvstraffing. Karl set sørgjande menneske i ei særstilling og hevdar at sorg er ei gåve. Likevel søker han stadig ut av situasjonen han er i. Destruktiviteten og dødsdrifta i han kan sjåast i samanheng med at han kjenner skuld for det han har gjort. Han ser handlingane sine, og sin eigen person, som årsak til at sonen ikkje ville leve lenger. Det som kunne ha vore ei rein sorg, er i staden sorg infiltrert av skuld og delvis skam. Sjølv om Karl sitt liv saman med familien tilsynelatande verkar godt, har eg gjennom analysen sett at ein kan finne nokre forklaringar for dei øydeleggande handlingane hans i teksten. Det verkar som det ligg ein mangel i forholdet mellom han og Eva, men kanskje er det særleg nokre fortrengde kjensler i han som verkar utslagsgivande for dei destruktive handlingane hans. Analysane mine viser at einsemd og tomheit, altså mangel på meining, gjer livet hans umogleg å vere i. Det eigentlege livet med familien, er noko Karl stadig vert dregen vekk ifrå, sjølv om han heile vegen seier til seg sjølv at han ynskjer å vere i det livet. Kjærleik og begjær vert sette som motsetnadar. Karl vert dregen mellom ei lengt etter den frie pusten til Mona og djupt alvorlege Eva.

Eg har slått fast at det i tanken om det umoglege med å leve og det umoglege med å døy ligg paradoksale spenningar som oppløyser tankane både internt og når ein set dei opp mot kvarandre. Det umoglege med å leve for Karl tek form som ei uro i han, noko han sjølv ikkje er heilt medviten om. Det er då han reiser til det mystiske huset at dette trer fram for han. Romanen beveger seg stadig mellom røynda og fantasien. Fantasien speglar lyse moglegheiter og lukkelege endingar, medan det verkelege endar i undergang. Kva som skjer i røynda og kva som er fantasi er noko usikkert, særleg mot slutten av romanen. Dette framkallar det Freud kallar intellektuell tvil. I det mystiske huset oppstår det noko uhyggeleg i romanen. Både denne intellektuelle tvilen og det at noko fortrengt trer fram, er faktorar som kan framkalle det uhyggelege ifølgje Freud. Når det fortrengde i Karl trer fram for han i det mystiske huset, gjer han seg den brutale erkjenninga om at han er heilt aleine. Relasjonane finst ikkje, og dermed forsvinn også meininga med livet og ei tomheit vert klar og tydeleg. Det at han sjølv er skuld i situasjonen han har sett seg i, og at han ikkje kan gjere det han har gjort mot familien godt igjen, altså å gi Ole-Jakob livet tilbake, gjer at også døden er umogleg. Ikkeriket viser livet slik det skulle ha vore, men den absurde gjentakninga gjer det heile ubehageleg. Likevel ligg sjølve det umoglege med å leve nettopp i det at Ikkeriket ikkje

finst. Det er ikkje mogleg å ha eit liv som det livet Ikkeriket viser – og det gjer alt uuthaldeleg.

Det er særleg det umoglege med å leve som tydeleg vert gestalta i romanen. Heile vegen verkar livet vanskeleg å vere i. Vissheita om at alt det gode i livet går over, gjer at livet vert vanskeleg å leve. Vissheita om at ein skal døy gjer livet umogleg. På den andre sida vert det umoglege med å døy likevel gestalta gjennom at livet heile tida fortset. Dersom ein tenkjer at det å leve ekte og intenst er idealet, så viser romanen korleis eit menneske heile tida jagar etter noko meir enn det som utgjer det eigentlege livet hans. Å finne ein god definisjon på kva det vil seie å verkeleg leve ekte er vanskeleg.

Det som er uklart og tvitydig kan finne sin plass i litteraturen, der ting kan tolkast og ikkje treng å verte sagt så eksplisitt. Slik sett er litteraturen eit uunnverleg rom for det som ikkje så lett kan seiast eller forståast på andre måtar. Ved å lese *Gjennom natten* vert ein dregen inn i eit kjenslekammer av sorg og kjærleik. Eigne tankar og kjensler vert utfordra, og ein får rom til å reflektere over både livet og døden, kjærleik og sorg. Ein kan få nye tankar, eller dvele ved gamle, enten ein tenkjer det kan kjennest umogleg å vere i dette livet eller ikkje.

# Litteraturliste

- Brooks, Peter (1996): "Narrative Desire" og "Freud's Masterplot: A Model for Narrative", i *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, s. 37- 61 og 90-112
- Dahlerup, Pil (1976): "Metoder for kvinnotextforskning", i Karin Westman Berg (red.): *Textanalys från könsrollssynpunkt*. Stockholm: Prisma, s. 164-185
- Dyrerud, Thor Arvid og Mjaaland, Marius Timmann (2013): "Forlatte øyeblikk. Kirkegaard i nyere norsk litteratur", i *Kirkegaard og Norge*. Oslo: Press, s. 150-177
- Edenborg, Carl-Michael (2012): "Farväl, Stig", *Vertigomannen vittnar*. Lasta ned 05.05.2014. <http://vertigomannen.blogspot.no/2012/01/farval-stig.html>
- Egidius, Henry (2000): *Psykologisk leksikon*, omsett av Johan Rygge og Tone M. Anderssen. Oslo: Aschehoug, s. 177 og 475-476.
- Engelstad, Irene (1985): "Innledning: Psykoanalytisk litteraturkritikk i Norge", i Irene Engelstad (red.): *Skriften mellom linjene*. Drammen: Pax, s. 9-27
- Jensen, Johan Fjord (1965): "Annen del. Nykritikken", i *Nykritikken*, omsett av Brikt Jensen. Oslo: Gyldendal, s. 62-130
- Freud, Sigmund (2011a): "Erindre, gjenta og gjennomarbeide, 1914", omsett av Sverre Dahl, i Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur. Et utvalg av tekster ved Irene Engelstad og Janneken Øverland*. Oslo: Gyldendal, s. 126-133
- Freud, Sigmund (2011b): "Forgjengeligheit, 1915/1916", omsett av Sverre Dahl, i Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur. Et utvalg av tekster ved Irene Engelstad og Janneken Øverland*. Oslo: Gyldendal, s. 134-136
- Freud, Sigmund (2011c): "Sorg og melankoli, 1917", omsett av Sverre Dahl, i Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur. Et utvalg av tekster ved Irene Engelstad og Janneken Øverland*. Oslo: Gyldendal, s. 137-149
- Freud, Sigmund (2011d): "Det uhyggelige, 1919", omsett av Sverre Dahl, i Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur. Et utvalg av tekster ved Irene Engelstad og Janneken Øverland*. Oslo: Gyldendal, s. 150-175
- Freud, Sigmund (2011e): "V", i *Hinsides lystprinsippet*. Oslo: Vidarforlaget, s. 45-57
- Frønes, Ivar (2001): "Skam, skyld og ære i det moderne", i Trygve Wyller (red.): *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 69-80
- Genette, Gérard (1997): "Introduction", omsett av Jane E. Lewin, i *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. New York: Cambridge University Press, s. 1-15

- Genette, Gérard (1983): "Introduction", omsett av Jane E. Lewin, i *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, s. 25-32
- Green, André (1986): "The Dead Mother", i *On Private Madness*. Madison: International Universities Press, s. 142-173
- Greimas, Algirdas Julien (1974): "Overvejelser over aktantmodellene" og "På sporet af transformationsmodellene", omsett av Gudrun Hartvigson, i *Strukturel semantik*. København: Borgen, s. 275-346
- Holter, Karin (1990): "Les Incipit eller "Si meg hvordan du begynner,..."", i *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 53-74
- Hovde, Kari (2011): "Til topps med sorgreise", i *Adresseavisen*, 19. desember. Lasta ned 5.05.2014. <http://web.retriever-info.com/go/?u=http%3A%2F%2Fweb.retriever-info.com%2Fservices%2Farchive.html%3Fmethod%3DdisplayDocument&a=20336&d=020001201112197A56287A1ECF76E54858700BF21BF83A&i=0&sa=2005768&t=1382515595&x=a62bc5c8e0563b851047f0c36082c570>
- Johansen, Jørgen Dines (1977): "Psykoanalytiske begreper", i *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori. Psykoanalytiske begreper, kommentar, bibliografi*. Bind 2. København: Borgen/Basis, s. 17
- Kittang, Atle (1976): "Problemstilling og metode i den strukturelle litteraturanalsen", i *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Bergen: Universitetsforlaget, s. 149-179
- Kittang, Atle (2003): "Mellom psykoanalyse og diktning. Eit bidrag til formidling", i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 217-235
- Kittang, Atle (2009): "Eit relasjonelt forsvar for autonomiestetikken", i *Diktetekunstens relasjonar. Estetikk. Kultur. Politikk*. Trondheim: Gyldendal, s. 27-48
- Kleve, Maria L. (2012): "Knausgård om Sæterbakken: En av de viktigste forfatterne i vår generasjon", i *Dagbladet*, 30. mai. Lasta ned 5.05.14. [http://www.dagbladet.no/2012/05/30/kultur/litteratur/bok/stig\\_seterbakken/karl\\_ove\\_knausgard/21848909/](http://www.dagbladet.no/2012/05/30/kultur/litteratur/bok/stig_seterbakken/karl_ove_knausgard/21848909/)
- Kristeva, Julia (1994): "Psykoanalysen: et mot-depressiv", omsett av Agnete Øye, i *Svart sol – Depresjon og melankoli*. Valdres: Pax, s. 21-46
- Kvalshaug, Vidar (2011): "Helstøpt, og litt løs", i *Aftenposten*, 17. september. Lasta ned 5.05.14 <http://web.retriever-info.com/go/?u=http%3A%2F%2Fweb.retriever-info.com%2Fservices%2Farchive.html%3Fmethod%3DdisplayDocument&a=20336&d=0>

20002201109176812&i=0&sa=2005768&t=1382515596&x=88ff95d89e388a6e8484224348dd07f8

- Lillebo, Sandra (2011): ”En befriende smerte”, i *Klassekampen*, 9. september. Lasta ned 5.05.2014. <http://www.klassekampen.no/59275/article/item/null/en-befriende-smerte>
- Lindholm, Audun (2012): ”En 23 år lang samtale. *Stig Sæterbakken til minne*”, i *Vagant*, nr. 1/2011. Oslo: Cappelen Damm, s. 6-7
- Løvaas, Kari (2011): ”Programmatisk uhygge”, i *Morgenbladet*, 16. september. Lasta ned 5.05.2014. [http://morgenbladet.no/boker/2011/programmatisk\\_uhygge#.U2jgFK1\\_sV9](http://morgenbladet.no/boker/2011/programmatisk_uhygge#.U2jgFK1_sV9)
- Madsen, Tonya Sue (2012): ”«... denne tomhetens smerte». Om sorg og melankoli”, i Janneken Øverland og Irene Engelstad (red.): *Freud, psykoanalyse og litteratur. Artikler*. Oslo: Gyldendal, s. 64-87
- Melberg, Arne (2007): ”Modernister: Eksil og selvframstilling” og ”Fra 2000-tallet”, omsett av Ingebrigt Hetland, i *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus Forlag, s. 49- 91 og 151-180
- Midttun, Lasse (2011): ”En forferdelig frihet”, i *Morgenbladet*, 9.-11. september. Lasta ned 5.05.2014. [http://beta.morgenbladet.no/boker/2011/en\\_forferdelig\\_frihet#.U2jil61\\_sV8](http://beta.morgenbladet.no/boker/2011/en_forferdelig_frihet#.U2jil61_sV8)
- Moi, Toril (1994): ”Innledning”, i Julia Kristeva *Svart sol – Depresjon og melankoli*. Valdres: Pax, s. 9-17
- Norske navn (2005-2007): *Norske navn*. Lasta ned 5.05.2014. <http://www.norskenavn.no/navn.php?id=87>
- Nydal, Ane (2013): ”En agent for håp”, i *Morgenbladet*, 18. september. Lasta ned 5.05.2014. [http://morgenbladet.no/boker/2013/en\\_agent\\_for\\_hap#.UmU4mJTfaWA](http://morgenbladet.no/boker/2013/en_agent_for_hap#.UmU4mJTfaWA)
- Sartre, Jean-Paul (1994): ”Blikket” og ”Kjærlighet, hat og beslektede relasjoner”, i *Erfaringer med de andre*. Oslo: Gyldendal, s. 100-156 og 157-216
- Schinstad, Ingunn Aagedal (2011): ”- Vant til å leve med angst”, i *Gudbrandsdølen* 13. september. Lasta ned 5.05.2014. <http://www.gd.no/kultur/article5734693.ece>
- Sivertsen, Birger (2003): *Fornavn. Norsk navneleksikon*. Oslo: Andresen & Butenschøn, s. 83, 140 og 397



Skårderud, Finn (2001): "Skammens stemmer – om taushet, veltalenhet og raseri i behandlingsrommet", i *Tidsskrift for den norske legeforening* 13. Lasta ned 5.05.2014. <http://tidsskriftet.no/article/330441>

Sløk, Johannes (2002): "Gentagelsen", i *Kirkegaards univers. En ny guide til geniet*. København: Centrum, s. 66-78.

Stueland, Espen (2011): "Fortapt familiefar", i *Klassekampen*, 10. september. Lasta ned 5.05.2014. <http://web.retriever-info.com/go/?u=http%3A%2F%2Fweb.retriever-info.com%2Fservices%2Farchive.html%3Fmethod%3DdisplayDocument&a=20336&d=0550102011091018881&i=0&sa=2005768&t=1382515597&x=5152a667abb316e0a9e3055090dcbf24>

Surén, Odd W. (2011): "Livet, døden og paradiset", i *Dag og tid*, 4. september. Lasta ned 5.05.2014 <http://web.retriever-info.com/go/?u=http%3A%2F%2Fweb.retriever-info.com%2Fservices%2Farchive.html%3Fmethod%3DdisplayDocument&a=20336&d=0550292011110441797848A4B672C9002D23ADD0ECCC61&i=0&sa=2005768&t=1382515596&x=802e2b7d9322d956c39eae3d1185fc50>

Sæterbakken, Stig (2011a): *Gjennom natten*. Oslo: Cappelen Damm

Sæterbakken, Stig (2011b): "Visst stjeler jeg! Jeg stjeler som en ravn!", i *Bokvennen*, nr. 3/2011, s. 84-87.

Sæterbakken, Stig (2012): "Umuligheten av å leve", i *Der jeg tenker er det alltid mørkt*. Oslo: Flamme Forlag, s. 27-44

Ulven, Tor (1997): "Søppelsolen", i *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal, s. 210