

Blind for hva? Sinne, seksuelle  
overgrep og psykiske lidelser i Lars  
Ove Seljestads roman *Blind* (2005)

*En narratologisk og psykoanalytisk analyse*

Victoria Fleischer Brattås



Masteroppgave ved ILN/UV

UNIVERSITETET I OSLO

[23.05.2014]



# Blind for hva?

Sinne, Seksuelle overgrep og  
psykiske lidelser i  
Lars Ove Seljestads roman *Blind* (2009)  
En narratologisk og psykoanalytisk  
analyse.

Victoria Fleischer Brattås

© Victoria Fleischer Brattås

2014

Blind for hva? Sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser i Lars Ove Seljestads roman  
*Blind* (2005): En narratologisk og psykoanalytisk analyse

Victoria Fleischer Brattås

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Lars Ove Seljestads debutroman *Blind* (2005) har hovedsakelig blitt lest som en fortelling om en klassereise og at det er denne klassereisen som fører til at hovedpersonen, Geir Kinsarvik, ønsker å dø. Men teksten inneholder også destruktive faktorer som traumatiske barndomsminner, sinne, seksuelle overgrep og dobbelt personlighet. *Blind* handler blant annet om klassereise, men dette klassereiseperspektivet gir ikke et tilfredsstillende svar på hvorfor Geir har psykiske problemer, eller hvorfor han ikke vil leve lenger. Geirs tanker om sin egen skjebne er fokusert på ytre omstendigheter, i stedet for at han retter oppmerksomheten mot seg selv og det som ligger gjemt i hans indre. Med dette som utgangspunkt har jeg kommet fram til problemstillingen: ”Hva er Geir blind for? Kan perspektivet sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser forklare hans dødsønske?”.

Oppgaven er delt inn i to hoveddeler, en narratologisk og en psykoanalytisk. I den narratologiske analysen beskriver jeg hvordan fortellingen er bygget opp og trekker fram bestanddeler som kan ha tematisk betydning. Jeg bruker Gérard Genettes begrepssystem om tid, forteller og perspektiv, James Phelans teori om person, David Hermans tilnærming til rom og Gaston Bachelards refleksjoner om hus og hjem. I tillegg gjør jeg en komparativ nærlesning av voldtektsscenen.

I den psykoanalytiske analysen tolker jeg funnene fra narratologien og deler av teksten som er sentrale i Geirs psykiske utvikling. Jeg bruker Sigmund Freuds drømmeteorier for å analysere Geirs hovedhallusinasjon, mens jeg benytter Carl Gustav Jungs teori om arketyper og hans syntetiske metode for å tolke symboler. Trine Anstorp, Kirsten Benum og Marianne Jakobsens beskrivelser av dissosiasjon og personlighetsforstyrrelse kan forklare Geirs symptomer, som blir sett i lys av to traumatiske barndomsminner. I tillegg foretar jeg en tolkning av blindhets- og dødstematikken.

Geirs blindhet og dødsønske stammer fra en fortrenget erkjennelse og tapet av kone og barn. Han har gjennomgått en utvikling fra å være en skremt gutt til å bli en sint overgriper. Til sist er han blitt en desperat mann som venter på at blind vold skal finne ham.



# Takksigelser

Jeg vil begynne med å gi en stor takk til veilederen min, Irene Engelstad. Du er en flott dame, og jeg har lært mye verdifullt av deg. Jeg tror til og med at jeg har vokst litt underveis.

En spesiell takk til norsklæreren min fra videregående, Inger Marie Semmen. Du har vært en viktig inspirasjonskilde for meg, og det var alltid en fin opplevelse å være i timene dine. Det var du som introduserte meg for *Blind*.

Jeg vil også sende en god hilsen til Stockholm og Erik van Ooijen som var min læremester i narratologi.

Tusen takk for all støtte og omsorg til min enestående mor, fantastiske familie, bestevenner og snilleste kjæreste.

# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
2	Mottakelse og plassering av oppgaven.....	4
3	Narratologisk analyse.....	6
3.1	En oversikt over valgt teori og metode.....	6
3.2	Narratologi: Tidsanalyse.....	7
3.2.1	Teori og metode .....	7
3.2.2	Modell over tidsoppbyggingen.....	9
3.2.3	Rekkefølge .....	10
3.2.4	Tidsutstrekning.....	12
3.2.5	Frekvens .....	13
3.3	Narratologi: Analyse av forteller, perspektiv og person.....	13
3.3.1	Teori og metode .....	13
3.3.2	Forteller .....	16
3.3.3	Perspektiv .....	17
3.3.4	Person .....	19
3.4	Narratologi: Rom-analyse.....	20
3.4.1	Teori og metode .....	20
3.4.2	Geografiske og konkrete rom:.....	23
3.4.3	Nærlesning av voldtektsscenerne: .....	25
3.4.4	Hovedpunkter fra nærlesningen .....	29
4	Psykoanalytisk analyse.....	30
4.1	En oversikt over valgt teori og metode.....	30
4.2	Psykoanalyse: Freuds drømmeteorier og hallusinasjoner.....	31
4.2.1	Teori og metode .....	31
4.2.2	Det psykiske sammenbruddet i fengselet .....	33
4.3	Psykoanalyse: Jung og mytologiske bilder.....	35
4.3.1	Teori og metode .....	35
4.3.2	Spedbarnet, vilddyret og ulvinnen .....	35
4.4	Freud og Jung: Flaggermusvinger .....	37
4.5	Dobbelthet, sinne og barndom.....	40
4.5.1	Teori og metode .....	40



4.5.2	Geirs symptomer og analyse av to barndomsminner .....	42
4.5.3	Amalie: Depersonalisering og derealisasjon .....	45
4.6	Blindhets- og dødstatikk .....	46
5	Konklusjon .....	51
	Litteraturliste .....	53



# 1 Innledning

*Blind* (2005) er debutromanen til Lars Ove Seljestad, født 1961. Han er både sosiolog og forfatter og har bakgrunn fra industrisamfunnet i Odda. *Blind* handler om Geir Kinsarvik, en arbeidergutt som vokser opp i Odda, og som begir seg ut på en klassereise gjennom utdanning og ekteskap. Han er ambisiøs og oppnår en karriere som suksessfull sosiolog. Men like under overflaten ligger Geirs psykiske problemer og sinne, og de seksuelle overgrepene i romanen virker psykisk destruktivt både på ham og de andre sentrale karakterene. For Geir ender historien med et dødsønske om å bli drept av blind vold. Det er også der fortellingen både begynner og slutter.

Seljestads videre litterære produksjon inneholder: romanene *Frægd* (2009), *Fjorden* (2011) og *Isberg* (2012) og lyrikkdebuten *Storspring: Fabrikkdikt* (2013). Forfatterskapet til Seljestad kan karakteriseres som arbeiderdiktning, og han har selv uttalt at han er opptatt av å skrive om arbeidere: ”Noen ting som går igjen i mine tekstar, det er at eg skrive så å si alltid om arbeidsfolk” (Migrapolis: Klassereisen, 2012, 19:55). Han har også gjort det i *Blind* der skildringer av arbeiderfamiliens liv og farens politiske standpunkt preger den første delen av romanen. Det står i kontrast til det behagelige, statusstyrte middelklasselivet som Geir opparbeider seg. Men han mister fokuset på menneskene som betyr noe for ham og blir ulykkelig. Derfor har *Blind* i stor grad blitt lest ut fra et klassereiseperspektiv.

Da Hans Olav Brenner i et intervju med Seljestad setter spørsmålstegn ved voldtektsscenerne i *Blind*, svarer Seljestad humoristisk: ”Det er jo noen restar etter ein periode der eg tenkte: No skal eg faen meg skrive *American Psycho* på nynorsk” (Store studio: Lars Ove Seljestad om boka *Blind*, 2005, 05:02). Bret Easton Ellis’ roman fra 1991 er makaber og morbid og inneholder voldtekt, drap av voksne, barn og dyr, tortur og kannibalisme. På overflaten leder hovedpersonen Patrick Bateman et tomt og materialistisk liv i Manhattan, fylt med merkeklær, kvinner, dop og restauranter. Det sår tvil om han virkelig er en etterlyst massekiller da et av ofrene fremdeles er i live (Ellis, 1994). *American Psycho* framtrer som en samfunnskritikk av overflod der ingen av menneskene egentlig betyr noe for hverandre. Det psykologiske havner for det meste i bakgrunnen, mens den blodige volden som også slutter å tilfredsstille Patrick, står i sentrum som en reaksjon på en meningsløs tilværelse. I *Blind* derimot spiller Geirs psykiske utvikling en sentral rolle som verken blir overskygget av seksuelle overgrep eller samfunnskritikk.

Den innledende parateksten til *Blind* er ”Working Class Hero” (1970) av John Lennon som handler om klassereise. Fordi min oppgave har et annet perspektiv på hovedpersonens utgang: sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser, vil jeg i stedet bruke en annen viktig sangreferanse i begynnelsen av romanen. Denne står i sammenheng med Geirs dødsønske: ”Helst ville han ha eit nakkeskot ... Det vesle stikket av kaldt metall mot den nyklipte nakken. Og så slutt. The End. Beautiful Friend. The End” (Seljestad, 2006, s. 11). Geir har tenkt igjennom hvordan han vil dø, på forhånd. Ideen om blind vold har han fått fra en avisartikkel, og han oppsøker senere instinktivt gjerningsstedet for å virkeliggjøre denne fantasien. Det bekrefter at Geir har vært deprimert over tid. I sitatet er det en referanse til sangen ”The End” (1967) av den amerikanske rockegruppa The Doors, skrevet og sunget av Jim Morrison.

Sangteksten handler om slutten på noe, en undring over hva som kommer etterpå og et farvel til en venn. Det virker som om det lyriske jeget tenker tilbake på et godt vennskap. Melodien er ikke trist, den har en psykedelisk stemning som er typisk for sent 60-tall. Rundt 05:50 er det et bilde av en blå buss som siden gjentas: ”The blue bus is callin’ us ... Driver where you takin’ us?” (Morrison, 1967). Like etter åtte minutter er det et høydepunkt, en utladning, i sangen: ”C'mon baby, take a chance with us ... And meet me at the back of the blue bus, Doin' a blue rock ... “ (ibid.). Rett før ni minutter drives musikken hektisk opp, ved hjelp av styrkegrad og rytme, til en stor sluttstigning før det roer seg til en reprise rundt 10:30: ”This is the end, Beautiful friend, This is the end, My only friend ...” (ibid.). Det blå konnoterer tristhet og bussen konnoterer en reise. Det lyriske jeg skal møte noen i bussen. Jeg får assosiasjoner til de to siste sidene av *Blind* da Geir ser for seg den blå sykkelen fra barndommen, og at bestefaren med hvitt silkeskjerf og faren i blå dongeridress kommer og henter ham med en hvit Austin. Geir kommer døden i møte.

I åpningsscenen omtaler Geir nakkeskuddet som en ”Endlösung” (s. 11). Det betyr endelig løøsning og refererer til nazistenes planer for tilintetgjøringen og utryddelsen av jødene i Europa under andre verdenskrig (Mendelsohn, 2013). Geir venter på å bli hentet og skutt i nakken av en mann med pistol: ”Han var blitt henta” (s.15), og det samme gjentas i det avsluttende kapitlet i den samme nåtidssituasjonen: ”Eit par månader etter karnevalet står ein ustø mann på Ziegemarkt og ventar på å bli henta” (s.225). Til slutt opplever han at han blir hentet av pistolmannen: ”Han kjenner kulden frå noe hardt som er på veg mot den nybarberte gropa i nakken. Herr Kinsarvik, seier en ugjenkjenneleg stemme, De er henta” (s.243). Man

får assosiasjoner til jødeforfølgelse der mennesker ble hentet for å bli drept. Det framstår som svært tvetydig dersom Geir identifiserer seg med denne offerrollen. Han er selv både voldtektsoffer og overgriper. Men han ønsker å tilintetgjøre seg selv, og på den måten kan døden virke som en endelig løsning. Det er et par andre steder i romanen der det er referanser til nazismen. Da Geir blir fengslet etter at han gjennom et utrolig uhell ender opp med å urinere på en handikappet nabo, innrømmer han overfor seg selv at han er opptatt av Tysklands historie og kultur, men han fastslår bestemt at han ikke har sympatier for nazismen (s.148). Men under voldtekten av stipendiaten Lena på kontoret i Bremen opptrer det et underliggende hakekors (s.239). Dette er et gåtefullt aspekt ved teksten.

Fortelleren henvender seg direkte til leseren og stiller spørsmålet: ”Korleis kan vi tenka oss at Geir Kinsarvik, den vellykka karriereakademikaren har stelt seg slik at han ser døden som den einaste løysinga på livsproblema sine?” (s.15). *Blind* inneholder fem seksuelle overgrep av ulik art der henholdsvis ungdom, unge voksne og voksne av begge kjønn er involvert. Geir er først et offer og blir senere en overgriper i forskjellige sammenhenger. Han begår tre seksuelle overgrep fordi de underliggende psykiske problemene tar overhånd. Den sinte delen av Geirs personlighet bryter gjennom overflaten og ødelegger relasjonen til familien hans. Han mister kontrollen over livet og får til slutt et psykisk sammenbrudd hvor han ønsker å bli drept av et nakkeskudd. Geirs utgang kan knyttes til sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser som er det overordnede perspektivet i denne oppgaven.

Problemstillingen min er: ”Hva er Geir blind for? Kan perspektivet sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser forklare hans dødsønske?”. For å finne svar på disse spørsmålene har jeg valgt å benytte narratologisk og psykoanalytisk teori og metode. Narratologi fordi jeg vil fordype meg i oppbyggingen av teksten og se hvilke pekepinne det gir, og psykoanalyse fordi jeg vil undersøke de psykiske lidelsene i romanen, med hovedvekt på Geir. Andre formål med oppgaven er å belyse tema som psykiske lidelser og voldtekt som er store aktuelle samfunnsproblemer, og å bidra til å sette en annen merkelapp på romanen enn klassereise.

## 2 Mottakelse og plassering av oppgaven

Tidligere tolkninger legger vekt på andre tema, og basert på det kan mottakelsen deles inn i to hovedsider. Den ene siden konsentrerer seg om klassereise som tema, mens den andre trekker fram kjønn og vold. Jeg har valgt ut to artikler, en fra hver kant. Den første er Jon Ivar Elstads ”Sosiologi som skjønnlitteratur? Mor, far og klassereisens start” (2006), og den andre er Frode Helmich Pedersens ”La alt håp fare. Om Lars Ove Seljestads *Blind*” (2005). Ved å gjennomgå hovedpoengene i de to artiklene vil jeg gi et utsnitt av resepsjonen og deretter kommentere hvordan min oppgave forholder seg til den.

Elstad peker på det han mener er et Faust-motiv i *Blind* og hevder at det gir uttrykk for romanens budskap. Han avviser samtidig betydningen av de seksuelle overgrepene: ”Enhver vil nok oppfatte budskapet, om ikke han eller hun fortaper seg i de detaljerte skildringene av seksuelle overgrep som fyller omtrent femti av de 240 sidene” (2006, s. 351). Elstad har et sosiologisk perspektiv og fordyper seg tematisk i begynnelsen av klassereisen. Han sammenligner framstillingen i *Blind* med forskningslitteratur og memoarer om temaet, og finner både likheter og forskjeller. Likhetene omfatter foreldrenes motstridende ambisjoner for det skoleflinke arbeiderbarnet og ekskludering og fremmedgjøring av barnet i relasjon til andre barn fra samme klasse. Hovedforskjellen er at seksuell trakassering ikke framgår som en faktor til klassereise i verken forskningslitteraturen eller memoarene. Men Elstad medgir at mobbingen og det seksuelle overgrepet Geir blir utsatt for, framstår som den utløsende faktoren for hans klassereise. Det står i motsetning til at Elstad innledningsvis avviser viktigheten av de seksuelle overgrepene.

Pedersen trekker en parallell mellom jeg-fortelleren i *Kjellermennesket* (1864) av Fjodor Dostojevskij og Geir fordi de begge er selvforaktende menn. Han framhever Geirs svigerfars kjeller som et symbol på den undertrykte og resignerte maskuliniteten. Pedersen bygger videre på en allusjon i *Blind* til Dantes inntreden i helvete. Den blir brukt da Geir skal bli far, utelukkende på morens og barnets premisser: ”Dersom han hadde hatt den minste smule av klassisk danning ville han visst at han ved inntreden i første ring *må la alt håp fare*” (s. 129). Derav Pedersens artikkeltittel: ”La alt håp fare ...”. Han forkaster klassereise som tema fordi han mener det hovedsakelig bunner i forfatterens person og utsagn. Pedersen argumenterer

derimot for at *Blind* handler om et oppgjør mellom maskulinitet og femininitet og knytter det til vold: ”Forholdet mellom mann og kvinne, mellom maskulinitet og femininitet, utgjør et sentralt tema i Seljestads roman – i nær forbindelse med temaet vold og hvordan den virker på menneskene som berøres av den” (Pedersen, 2005, s. 75). Han refererer til Michel Houellebecqs tendensromaner for å understreke at også *Blind* inneholder erfaringer som mange menn gjenkjenner, samtidig som at *Blind* ikke kvalifiserer som en ren tendensroman fordi den inkluderer flere synsvinkler og diskurser. Pedersen bemerker at forklaringsgrunnlaget, de episodene som tillegges vekt i romanen, ikke er sterke nok. Han poengterer også at Geirs skjebne er et resultat av hans indre liv: ”Den som ødelegger er ingen andre enn Geir selv; det indre mørke han bærer med seg, hans blindhet, hans raseri” (ibid., s. 77).

Elstads sosiologiske perspektiv tar for seg samfunnsfenomenet klassereise innenfor feltet klasse, og han bruker sosiologiske begreper. Han begrenser seg til begynnelsen av klassereisen som tema. Det er en konkret tilnærming hvor sosiologi belyser litteratur og omvendt. Tittelen ”Sosiologi som skjønnlitteratur? ... ” viser til at Seljestad skriver ut fra et sosiologisk perspektiv, og at Elstad stiller spørsmål ved hvordan det har blitt bearbeidet til litteratur. Han er interessert i hvordan den litterære framstillingen forholder seg til empiri og memoarer fra virkeligheten. Pedersen skriver på sin side ut fra et litterært perspektiv og er opptatt av kjønn og vold som tema. Han går inn på teksten som helhet og foretar en gjennomgående tematisk lesning. Pedersen trekker blant annet fram voldens innvirkning på mennesker og at Geirs indre mørke og selvforakt er hovedfaktorer for hans skjebne. Jeg deler denne oppfatningen og vil plassere min egen oppgave på denne siden av mottakelsen, selv om min oppgave har fokus på sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser, og ikke på kjønnsroller og vold.

Andre masteroppgaver som tar for seg *Blind* er: 1. ”Retromaskulinitet: Gamle menn i ny innpakning? Iscenesettelse av maskulinitet i *Fatso*, *Pornopung* og *Blind*” av Liv Elin Grøneng (2006), 2. ”Klassereisens uutholdelige tyngde: om å ta doktorgrad uten akademisk stamtavle” av Gøril Johannessen (2007) og 3. ”I skvis mellom dannelsesidealer: - om romanen *Blind* og didaktiske utfordringer i skolen” av Bjarnhild Talåsen (2013). Min masteroppgave er hittil den eneste som har *Blind* som sitt hovedmateriale.

# 3 Narratologisk analyse

## 3.1 En oversikt over valgt teori og metode

Narratologi er en del av den franske strukturalismen og ble grunnlagt på 1960-tallet. I korte trekk dreier narratologi seg om hvordan fortellinger er bygget opp og satt sammen av mange ulike bestanddeler, strukturer og mønstre som virker sammen på forskjellige måter.

I min narratologiske analyse har jeg valgt å bruke Gérard Genettes *Discours du récit: essai de méthode* (1972) med utgangspunkt i den engelske oversettelsen *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980). Genettes analyseredskaper egner seg for å få et grep om den komplekse oppbyggingen av *Blind*. Analysen vil kunne peke på bestanddeler og sammensetninger som har tematisk betydning, og avdekke hvilken plass de seksuelle overgrepene har i helheten.

Jeg har brukt *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse* (2003) av Jakob Lothe som en inngangsport. Lothe gir innsikt i Genettes begreper samtidig som han omtaler både rom- og personbegrepet, som har fått et større fokus i den senere narratologien. I forbindelse med rom skriver Lothe om filosofen Gaston Bachelard og hans *La poétique de l'espace* (1958). Det er en referanse som jeg har undersøkt nærmere med utgangspunkt i den engelske oversettelsen *The Poetics of Space* (1994). Jeg kommer til å bruke den i min analyse av rom. I forbindelse med person skriver Lothe om James Phelans begreper i *Reading People, Reading Plots* (1989). Det har jeg gått nærmere inn på i min analyse av person. I tillegg til Lothes referanser har jeg valgt ut David Hermans bok *Story Logic* (2002) til rom-analysen.

Jeg deler inn den narratologiske analysen i "Tid", "Forteller, perspektiv og person" og "Rom". Jeg behandler de tre midtre elementene under ett fordi de er tett knyttet sammen. "Tid" og "Rom" er omfattende størrelser som må behandles hver for seg. Først vil jeg undersøke de tre delene i et makroperspektiv og deretter vil jeg nærlese overgrepsscenene. Det vil kunne gi noen holdepunkter og spørsmål som jeg kan ta med videre inn i den psykoanalytiske analysen.



## 3.2 Narratologi: Tidsanalyse

### 3.2.1 Teori og metode

Genette (1980) bruker tre hovedbegreper om relasjonene mellom historiens tid og fortellingens tid: rekkefølge, tidsutstrekning og frekvens. 1. Rekkefølge: sammenhenger mellom den temporale rekkefølgen av hendelser i historien og den pseudo-temporale rekkefølgen av hendelsene slik de er arrangert i narrativet. 2. Tidsutstrekning: sammenhenger mellom varigheten av hendelser eller historieseksjoner og pseudo-varigheten (tekstlengden) til fortellingen av dem i narrativet. 3. Frekvens: relasjoner mellom den gjentakende kapasiteten til historien og til narrativet (s. 35). Innunder disse tre kommer tilhørende underbegreper.

Under rekkefølge bruker Genette samlebegrepet ”anakroni” som favner om de forskjellige typene av uoverensstemmelse mellom rekkefølgen av hendelser i historien og i fortellingen (s. 35-36). To slike anakronier er ”analepser” og ”prolepser”. Analepsen er en framkalling av en hendelse som fant sted tidligere enn det punktet i historien der vi er til et gitt tidspunkt, mens prolepsen er en framkalling på forhånd av en hendelse som vil finne sted senere (s. 40). Det temporale nivået som anakroniene defineres med utgangspunkt i, det første narrativet, vil jeg heretter kalle hovedfortelling (s. 48).

Innenfor tidsutstrekning definerer Genette farten til narrativet som forholdet mellom en varighet i historien og tekstlengden til fortellingen av den (s. 87-88). Sammenhengen mellom varigheten av historietid og tekstlengde kan variere i fart. Ellipsen er den raskeste narrative bevegelsen, og den deskriptive pausen er den langsomste. Sammendrag og scene ligger i mellom. ”Ellipse” er en ikke-eksisterende seksjon av fortellingen som korresponderer til en varighet i historien, mens ”deskriptiv pause” er en seksjon av fortellingen som korresponderer til en ikke-eksisterende varighet i historien. ”Scene” er en konvensjonell likhet i tid mellom fortelling og historie, og ”sammendrag” er når tekstlengden i fortellingen er mindre enn historietiden den gjengir (s. 93-95).

Under frekvens beskriver Genette relasjonen mellom hvor mange ganger noe blir fortalt og hvor mange ganger det som blir fortalt har skjedd. ”Singulativ” fortellemåte kan enten være å fortelle en gang det som skjedde en gang, eller å fortelle flere ganger det som skjedde flere

ganger, ”repeterende” fortellemåte er å fortelle flere ganger det som skjedde en gang, og ”iterativ” fortellemåte er å fortelle en gang det som skjedde flere ganger (s. 114-116).

Jeg har tatt utgangspunkt i Genettes modell som viser tidsutstrekning og variasjoner i fart mellom historietid og tekstlengde. På samme tid kan man se rekkefølgen av hendelser i fortellingen. Genette inndeler tidsoppbygningen i store narrative enheter som han avgrensar ved viktige temporale og/eller spatiale brudd. Deretter rekonstruerer han kronologien til de narrative enhetene i historien og måler hver de narrative enhetenes variasjon i fart (s. 89).

En utfordring med å bruke Genettes modell i forhold til *Blind* er at romanen er på knappe 243 sider, og at det er vanskelig å avgjøre hva som er viktige temporale og spatiale brudd, fordi det forekommer mange skifter i tid og sted. Av den grunn har jeg tilpasset modellen slik at skifte i hovedfortellingens tid og sted avgrensar hver narrative enhet som igjen rommer serier med anakronier. På denne måten kommer rekkefølgen av hendelsene i fortellingen tydelig fram. Hovedfortelling er markert med fet skrift i modellen.

En annen utfordring er at *Blind* ikke inneholder tidsangivelser for hvor lang historietid sentrale hendelser varer i minutter eller timer, sammenlignet med timer, måneder, uker og år i historietiden som Genette behandler. I stedet for å sammenligne historietid med tekstlengde har jeg undersøkt tekstlengden til ulike sentrale hendelser som er relevante for min problemstilling. Jeg vil undersøke hva som er vektlagt og eventuelt overkommunisert eller underkommunisert i tidsutstrekningen. Av de fire narrative bevegelsene har jeg valgt å fokusere på ellipsen. I *Blind* skaper denne utelatelsen et tomrom som er relevant for den psykoanalytiske lesningen. Ellipsen er markert med • i modellen.

Frekvensen av sentrale singulative bilder og handling er plassert i modellen for å kunne se sammenhengen med andre elementer i tidsoppbyggingen. Frekvens er markert med kursivert skrift i modellen. De seksuelle overgrepene har også fått sin egen markering med understreking i modellen. Det gjør det enklere å referere til deres plass i tidsoppbyggingen.

Modellen viser tre ting: rekkefølge, tidsutstrekning og frekvens i *Blind*. Jeg har valgt å plassere modellen øverst slik at det er et naturlig referansepunkt. Jeg vil beskrive de tre tidselementene og knytte dem til plasseringen av de seksuelle overgrepene i

tidsoppbyggingen. Jeg vil antyde tematiske betydninger, holdepunkter og spørsmål til den psykoanalytiske analysen.

### 3.2.2 Modell over tidsoppbyggingen

**(1) Hovedfortelling: 9-18, Nåtidssituasjonen, Geir er 40 år i Bremen.** Eksterne analepser: 12-14 Møtet med den seks år gamle Marius i hagen på Vinderen, 18-50 Klassefesten, Geirs reaksjoner på den og begynnelsen av "Fars tale", 19-24 Gruppevoldtekt på klassefesten i Odda, 23 - 27 - 30 - 39 *Blindhets- og/eller svarthetsbilder*, 25 *Tvangsmessig vasking nedentil*, 50-59 Nils Kinsarvik og kirkesteinen, 59-63 Geirs bilde av faren, 59 Geir som barn forer broren og søskenbarnet med rotten fisk og blir slengt i veggen av faren, 63-81 Fortsettelsen av "Fars tale" og Geirs tanker om den, 81-88 Geirs oppvekst fram til 15 år, 89-90 Wallys huspost hos Zettelfamilien, 90-99 Wallys ønsker for sin 15 år gamle sønn, hennes perspektiv på samlivet med mannen og jobbene deres i Odda, 92-96 Voldtekt på soverommet i Odda, 99-100 Geirs anfall som barn og innleggelse i Bergen, *99 Blindhets- og/eller svarthetsbilde*, 100-102 Wallys arbeid som vaskedame på en bestemt dag, 102-104 Når Geir er liten lar Wally sønnen få en bilbane av Sørendingen, en hun vasker for, 104-106 Wallys arbeid uken etter.

**(2) Hovedfortelling: 107-113. Geir er 40 år og har nettopp begynt i jobben som juniorprofessor i Bremen, noen få uker før han tar over veiledningen av stipendiaten Lena 236.** Eksterne analepser i alderen 33 til 38: 113-127 Familielivet med Amalie, Marius og svigerforeldrene Edna og Kåre, 127-130 Perioden før Geir og Amalie blir foreldre, 130-141 Den ulykkelige hendelsen, 143-150 Tre måneder etter dommen sitter Geir i fengsel og har hatt besøk av Amalie, 150-167 Bryllupsreisen fem år tidligere, 154-161 Voldtekt på hotellrommet i Athen, 152 - 156 - 159 *Blindhets- og/eller svarthetsbilde*, 159 *Spedbarnsbilde*, 163 *Tvangsmessig vasking nedentil*, 164 *Spedbarnsbilde*, 167-177 Geirs reaksjoner på det Amalie har fortalt, 173 Psykisk sammenbrudd, *173 Blindhets- og/eller svarthetsbilde*,  
•Ellipse: 177-107 Det forløper to år mellom det psykiske sammenbruddet i fengselet og professoratet i Bremen, 231-233 Leseren får bare litt informasjon om hva som har skjedd i løpet av disse to årene.

**(3) Hovedfortelling: 178-180 Geir nyter å leve alene og jobbe som professor i Bremen. Det er i løpet av de "noen få ukene", før han blir veilederen til Lena.** Eksterne analepser: 180-183 Ni år gamle Geir får friheten til å være litt selvstendig på egenhånd i storbyen Bergen, **183 Tilbake til Geir i leiligheten i Bremen**, 183-186 Geir er 20 år og

student i Oslo, 186-196 Skøyte VM i Oslo i 1979, Geir går siste året på gymnaset, 191-196 Gruppevoldtekt på SAS-hotellet i Oslo, 196 *Spedbarnsbilde*, **196-199 Igjen tilbake til Geir i Bremen. Han drar ut på sykkelstur**, 199-200 Geir er tre år på hyttetur med familien og faller i elven, **200-224 Enda en gang tilbake til Geir i Bremen**. Han ser en oter drukne, leverer sykkelen og går igjennom et karneval til et bordell hvor han kjøper sex av en kvinne som kaller seg Anna, men som minner mistenkelig om stipendiaten Lena, 223: *Tvangsmessig vasking nedentil*.

**(4) Hovedfortelling: 225-231, Tilbake til nåtidssituasjonen, et par måneder etter karnevalet.** Eksterne analepser: 231-233 Møtet med familien i Norge ett år tidligere, Det er to år siden han og Amalie skilte lag i fengselet, **233-236 Nåtidssituasjonen**, Blandet analepse: 236-242 Forholdet med Lena som har utviklet seg i løpet av de siste to månedene og konsekvensene av det fram til **nåtidssituasjonen**, 238-240 Voldtekt på kontoret i Bremen.

### 3.2.3 Rekkefølge

I *Blind* er det mange anakronier mellom rekkefølgen av hendelser i historien og rekkefølgen av hendelser i fortellingen. Det er nesten utelukkende anakronien analepse som blir brukt, med unntak av noen proleptiske trekk. Analepsene kan alltid knyttes tilbake til et utgangspunkt, en hovedfortelling. *Blind* har en sirkelkomposisjon med nåtidssituasjonen i begynnelsen av det første kapitlet og i begynnelsen og i slutten av det siste kapitlet. Det virker som en ramme. Utvalget av fortidige hendelser, analepsene, som ligger i mellom belyser nåtidssituasjonen og hovedpersonens skjebne. Disse analepsene er eksterne i forhold til nåtidssituasjonen, med unntak av en blandet analepse mot slutten. Det minner om retrospektiv teknikk. Samlet sett er analepsene tilbakeblikk ut fra nåtidssituasjonen som dermed er den overordnede hovedfortellingen. Man ser hovedfortellingen og analepsene i lys av hverandre. De proleptiske trekkene ved romanen er et godt eksempel på det. I det andre kapitlet, ”Fars tale”, advarer faren Geir mot å ta utdanning og gjøre en klassereise fordi det kan ende med at han mister tilhørigheten, forstanden og livet (s. 77). Farens forutsigelser i denne analepsen er proleptiske for det som kommer etter i historiens tid, inkludert nåtidssituasjonen i hovedfortellingen. Hovedfortellingen som både er startpunkt og endepunkt blir på sin side proleptisk for det som kommer før i historiens tid og etter i fortellingens tid.

Genette påpeker at en anakroni kan innta rollen som hovedfortelling for andre anakronier (op. cit., s. 49). For å gi et bilde av hvordan disse lagene kommer fram i *Blind* har jeg delt inn tidsoppbyggingen i fire enheter. De er delt inn etter det jeg regner som underordnede hovedfortellinger eller utgangspunkt for serier med tilbakeblikk. Nåtidssituasjonen fungerer som en underordnet hovedfortelling på dette planet. Inndelingen baserer seg på Genettes modell for tidsutstrekning som står beskrevet under metode. Den egner seg også for å vise rekkefølge. I *Blind* har jeg tilpasset modellen slik at hvert skifte av hovedfortelling i tid og sted markerer en ny narrativ enhet. De narrative enhetene inneholder serier med skiftende analepser hvor man opplever at man er på et annet sted og i en annen tid.

I modellen kan man se at det er en veksling mellom Geirs tilværelse i Bremen som finnes i hovedfortellingene og Geirs tilværelse i Norge i analepsene. Gjennom analepsene får vi ulike aldersbilder av Geir. I den første narrative enheten som dekker det første, andre og tredje kapitlet, er det ungdoms- og barndomstid som dominerer. Den andre narrative enheten som dekker det fjerde og femte kapitlet, handler i hovedsak om en voksen Geir. Den tredje narrative enheten omfatter både det sjette og syvende kapitlet. I det sjette kapitlet er Geir for det meste ung voksen. Mens det syvende kapitlet og den fjerde narrative enheten som dekker det åttende kapitlet, hovedsakelig foregår i Bremen da Geir er 40 år.

I hovedtrekk blir rekkefølgen av aldersbildene som følger: ungdom og barn, voksen, ung voksen, voksen. Denne forskyvningen av "ung voksen" kan man gjenfinne i rekkefølgen av de seksuelle overgrepene. Den andre gruppevoldtekten fra da han var en ung voksen, kommer fram etter voldtekten i Athen da han var voksen. I tillegg er voldtekten i Athen plassert etter skildringen av familielivet til Geir, selv om den ligger foran i historietid. Disse forskyvningene har til felles at de virker oppklarende i ettertid på det som har skjedd tidligere i fortellingen. Den andre gruppevoldtekten står i forbindelse med den første og er et mellomledd mellom Geir som offer og Geir som overgriper. Mens voldtekten i Athen er en hovedårsak til at Geirs og Amalies forhold bryter sammen. Det seksuelle overgrepet som kommer først i rekkefølgen, er gruppevoldtekten på klassefesten i Odda. Den har dermed en framhevet plassering. Noen holdepunkter til den psykoanalytiske analysen er følgende: Vekslingen mellom Geirs nye liv og hans gamle liv, de ulike aldersbildene av Geir og rekkefølgen av de seksuelle overgrepene med forskyvning.

### 3.2.4 Tidsutstrekning

Tekstlengden på de seksuelle overgrepene varierer mellom tre til åtte sider. Gruppevoldtekt på klassefesten i Odda: seks sider, voldtekt på soverommet i Odda: fem sider, voldtekt på hotellrommet i Athen: åtte sider, gruppevoldtekt på SAS-hotellet i Oslo: seks sider, voldtekt på kontoret i Bremen: tre sider. Det lengste og det korteste sideantallet skiller seg ut.

Voldtekten i Athen har fått vesentlig større plass enn voldtekten i Bremen. Grunnen til det kan være at den førstnevnte inneholder synsvinklene til både offer og overgriper, mens den andre er skildret utenfra. I tillegg har Geir og Amalie et langt mer komplisert følelsesmessig forhold enn det Geir og Lena har. Til sammen utgjør de seksuelle overgrepene tjuen sider. I modellen kan man se at de er spredt utover romanen. Den første narrative enheten inneholder to seksuelle overgrep, mens henholdsvis den andre, tredje og fjerde enheten inneholder ett seksuelt overgrep. De seksuelle overgrepene er sentrale i tidsoppbyggingen og blir vektlagt. De preger også den øvrige handlingen, til tross for at det er vanskelig å måle psykiske virkninger i antall sider.

Andre hendelser som er viktige for min problemstilling er: Geir som barn forer broren og søskenbarnet med rotten fisk og blir slengt i veggen av faren (s. 59), Geirs anfall som barn og innleggelse i Bergen (s. 99-100) og Geir er tre år på hyttetur med familien og faller i elven (s. 199-200). Han får kjeft og skyldfølelse av faren. Disse episodene er interessante fordi de er en del av forklaringsgrunnlaget som ligger forut for overgrepene. Men hver av hendelsene har kun fått en tekstlengde på cirka en side, selv om de er av avgjørende betydning for å forstå hovedpersonens utgang.

De fire narrative bevegelsene er representert i *Blind*. Sammendrag: "... tjuen år sidan" (s. 107) og "Eit par månader etter ..." (s.225), deskriptiv pause: Livsløpet til koksen (s. 82-84), scene: samtale med doktoren (s. 38) og samtale med svigerfaren (s.126) og ellipse. Det er ellipsen som forteller om hva som har blitt utelatt, eventuelt underkommunisert. Det er en eksplisitt ellipse som er markert i modellen. Mye av tiden og veien mellom Geirs psykiske sammenbrudd i fengselet og professoratet i Bremen er utelatt. Det som kan betraktes som en implisitt ellipse, alternativt underkommunikasjon, er at Geirs sinneanfall som barn, og som voksen bare blir nevnt forbigående flere ganger, og at forklaringsgrunnlaget som nevnt får liten plass i tidsutstrekningen. Det står i kontrast til den første gruppevoldtekten på klassefesten som Geir oppfatter som hovedårsaken til hans feilslåtte liv (s. 16 og 234). Den er

overkommunisert og tillagt for stor vekt. Holdepunkter til den psykoanalytiske analysen er: Undersøke det underkommuniserte og utelatte nærmere.

### **3.2.5 Frekvens**

I *Blind* finnes det eksempler både på repeterende fortellemåte: Isbrytaren stående øverst i Tungabrekko (s.42 og 226) og iterativ fortellemåte: søndagsturer (s.113), søndagsmiddager (s. 177) og altanen i vær og vind (s. 130). Men det er de singulative gjentakelsene som danner et mønster. Det er to ulike former for bilder som gjentas og en bestemt handling: Blindhets- og/eller svarhetsbilde, spedbarnsbilde og tvangsmessig vasking nedentil. I modellen kan man se at frekvensen av disse singulative bildene kommer under og etter de seksuelle overgrepene.

Hypptigheten og antallet er størst i tilknytning til gruppevoldtekt på klassefesten i Odda og voldtekt på hotellrommet i Athen. Det er nok fordi begge disse to overgrepene er svært traumatiske for ofrene. Ingen av dem har opplevd overgrep tidligere. Bildene og handlingen forandrer seg fra det ene overgrepet til det andre. Under og etter gruppevoldtekten opplever Geir blindhet og svarhet, og han vasker seg tvangsmessig nedentil etter å ha blitt utsatt for overgrep. Under og etter voldtekten i Athen er det Amalie som opplever Geirs blindhet og svarhet utenfra. Etter at han har voldtatt henne, får hun det urovekkende bilde av Geir som spedbarn. Geir vasker seg grundig og vanemessig etterpå, uten å være klar over hva han har gjort. Men det oppleves likevel som en underbevisst og tvangsmessig handling knyttet til det første seksuelle overgrepet da han var offeret. Et holdepunkt for den psykoanalytiske lesningen er: Frekvensen viser et mønster av gjentatte bilder og handling i forbindelse med de seksuelle overgrepene. Det utgjør en viktig del av de psykiske reaksjonene i romanen og skal tolkes nærmere psykoanalytisk.

## **3.3 Narratologi: Analyse av forteller, perspektiv og person**

### **3.3.1 Teori og metode**

Genette (1980) bruker kategoriene narrasjonens tid, narrative nivå, og person for å beskrive relasjonene mellom fortelleren og den historien han forteller. Narrasjonen kan være etterstilt, foregripende, samtidig eller innskutt i forhold til historien. Det vil si at narrasjonen kan

være posisjonert etter, før, samtidig eller imellom at hendelsene foregår (s. 217). Narrative nivå dreier seg om en forskjell i nivå mellom den fortellende instansen og fortellerhandlingen, hendelsene i det første narrative og eventuelt en ny fortellende instans, og dernest hendelsene i det andre narrative. Genettes narrative nivåer går nedenfra og oppover: *”any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed”* (s. 228). Det første nivået er ekstradiegetisk, utenfor diegesen eller fiksjonsverdenen. Det andre nivået i det første narrative er diegetisk, og det tredje nivået i det andre narrative er metadiegetisk (s. 227-229). Kategorien person refererer til om fortellerens person er til stede eller ikke som en karakter i historien. Genette kaller den første typen for heterodiegetisk og den andre for homodiegetisk (s. 244-245).

Distansen mellom fortelleren og historien samsvarer med graden av mimese og diegese. Genette mener at den narrative diskursen kun gir en illusjon av mimesis, og at språklig mimesis er forbeholdt språk, ikke hendelser: *”... mimesis in words can only be mimesis of words”* (s. 164). Han bruker følgende formel for å vise det omvendte forholdet mellom mimesis og diegesis: *”information + informer = C”* (s. 166). Mimese er et resultat av en maksimal grad av narrativ informasjon og en minimal grad av informantens nærvær. Et lavere fortellernærvær betyr en mer direkte gjengivelse som formidler en større mengde med informasjon. Det gir en liten distanse mellom fortelleren og historien. Det motsatte gjelder diegesen.

Genette knytter distanse til karakterenes tale som han deler inn i tre ulike former: fortalt, transponert og rapportert tale. Det inkluderer både det han omtaler som ytret og indre tale, altså tale og tanker (s. 171). Fortalt tale er gjengitt som en hendelse. Det er den minst mimetiske og mest reduserte formen. Transponert tale er gjengitt i indirekte stil og er integrert i fortellerens språk med noen flere detaljer. Denne formen er mer mimetisk. Rapportert tale er kopiert slik det angivelig ble uttrykt. Det er den mest mimetiske formen (s. 169-172). Fri indirekte tale er en undervariant av transponert tale som mangler den underordnende konjunksjonen *”at”* og anføringsverb. Av den grunn innebærer fri indirekte tale en forvirring mellom karakterens tale og fortellerstemmen fordi de to instansene framstår som smeltet sammen (s. 172 og 174). Brian McHale ordner diskursformene på en skala fra diegetisk til mimetisk hvor han plasserer fri indirekte diskurs imellom indirekte og direkte diskurs. Han bemerker at fri indirekte diskurs kan være mimetisk tilnærmet direkte diskurs (1978, s. 259).



Fri indirekte tale kan altså bety en liten distanse mellom forteller og historie og lavt fortellernærvar.

Perspektiv ifølge Genette er narrativets perspektiv eller narrativets fokaliserings. Narrativet kan innta karakterenes synsvinkel og kunnskapshorisont, derav Genettes spørsmål: "... who is the character whose point of view orients the narrative perspective?" (s.186). Det er valget av synsvinkel som styrer fokaliseringsen, og denne synsvinkelen kan være begrenset. Genette presenterer tre ulike typer fokaliserings: nullfokaliserings, intern fokaliserings og ekstern fokaliserings. Nullfokaliserings er ikke begrenset til karakterenes synsvinkel, og fortelleren sier mer enn det karakterene vet. Intern fokaliserings begrenses til en karakters synsvinkel av gangen, og fortelleren sier det en bestemt karakter vet. Den interne fokaliseringsen kan være fiksert, variabel eller multippel. Det vil si knyttet til en karakter, skiftende mellom ulike karakterer eller at den samme hendelsen blir fortalt fra forskjellige synsvinkler. Ekstern fokaliserings er begrenset til den ytre handlingen, og fortelleren sier mindre enn det karakterene vet (s. 189). Genette poengterer at fokaliserings kan skifte mellom avgrensede og korte narrative seksjoner, og at skillet mellom variabel fokaliserings og nullfokaliserings kan være uklart (s. 191 og s. 192). Han bruker begrepene paralipse og paralepse for å beskrive forandrings i den gjeldende fokaliseringsen. Det betyr at fortelleren enten gir mindre eller mer informasjon enn det fokaliseringsen tilsier (s. 195).

James Phelan (1989) har en såkalt retorisk tilnærming til en teori om karakter. Han framhever at han legger vekt på både tekstens struktur og dens effekt. Han peker på at den mimetiske illusjonen har en avgjørende betydning for kommunikasjonen mellom forfatter og leser (s. 8). I tråd med denne helhetlige forståelsen mener han at en karakter består av tre likeverdige komponenter som virker samtidig: en syntetisk, mimetisk og tematisk komponent. Den syntetiske komponenten er det kunstige og konstruerte ved karakteren, den mimetiske komponenten er karakterens gjenkjennelige trekk som gir et bilde av en mulig person, og den tematiske komponenten er karakterens potensial som en representativ figur for et tankeinnhold eller en gruppe i samfunnet (s.2-3).

Phelan skiller mellom dimensjoner og funksjoner innenfor hver av de tre komponentene. Dimensjoner er karaktertrekk som karakteren kan sies å besitte isolert fra fortellingen, mens en funksjon er et karaktertrekk som blir anvendt i hendelsesforløpet. En tematisk dimensjon blir en funksjon når det tematiske potensialet blir utviklet i hendelsesforløpet, en mimetisk dimensjon blir en funksjon når karaktertrekket er relevant for senere handlinger og

utviklingen av nye trekk, og en syntetisk dimensjon vil alltid ha en funksjon i oppbygningen av teksten (s. 9, 11 og 14).

Phelan har også begreper som belyser framdriften av hendelsesforløpet. Det er dessuten knyttet til hovedpersonens utvikling gjennom konflikter. Han forklarer at forfatteren bruker ustabiliteter som kompliseres og eventuelt løses for å utvikle lesernes interesse og slik skape framdrift i hendelsesforløpet. Ustabiliteter er ustabile relasjoner innenfor historien. Det kan være ustabiliteter mellom karakterer som blir skapt av situasjoner og utviklet gjennom handlinger. Spenning er ustabiliteter i diskursen. Det kan oppstå spenning mellom forfatteren, fortelleren og leseren som er forankret i verdier, tro, mening, kunnskap og forventning (s. 15).

Med utgangspunkt i teorien har jeg formulert noen metodiske spørsmål som jeg skal forsøke å besvare med *Blind* som min sammenheng:

1. Hvilken type forteller blir brukt i *Blind*, hvordan er forholdet mellom fortellerstemme og karakterens tale, og hva slags distanse er det mellom fortelleren og historien?
2. Hvilken fokalisering har narrativet, hvilke karakterers synsvinkler styrer det narrative perspektivet, og hva tilfører disse synsvinklene?
3. Hvilke dimensjoner har Geir, hvilke karaktertrekk har funksjoner i hendelsesforløpet, og oppstår det ustabilitet og spenning knyttet til hovedpersonen som driver handlingen framover?

### **3.3.2 Forteller**

Fortellertypen i *Blind* er ekstra-heterodiegetisk. Han er plassert på det første narrative nivået, og han er ikke til stede som en karakter i den historien han forteller. Under tid og rekkefølge beskriver jeg virkningen av at fortelleren innledningsvis og avslutningsvis forteller samtidig med at hendelsene finner sted, mens han i midten forteller etterstilt om et utvalg hendelser som har funnet sted. I *Blind* er det hovedsakelig karakterenes tanker som blir gjengitt av fortelleren. Som tidligere nevnt kaller Genette både karakterenes tale og tanker for tale. Blant de tre diskursformene er det en undervariant av transponert tale, fri indirekte tale, som er mest brukt. Fortalt tale forekommer sjeldent. For å illustrere de diskursformene som derimot er

gjennomgående, vil jeg benytte eksempler fra noen sider som omhandler Geirs forhold til kaffe:

**Rapportert tale (direkte diskurs):** "Kvifor luktar det så mye bedre av den tyske kaffien enn av den norske? tenkte han" (s.178).

**Transponert tale (indirekte diskurs):** "Han kjende at han smilte då lukta trefte han" (s.179).

**Fri indirekte diskurs (en variant av transponert tale u. konjunksjon og anføringsverb):**

"Geir Kinsarvik elska lukta av nymalen kaffi" (s.183).

Lothe tester sitt eksempel på fri indirekte diskurs ved å skrive om setningen til direkte og indirekte diskurs (2003, s. 75). Til sammenligning følger min eksempelsetning i direkte og indirekte stil:

Geir Kinsarvik tenkte: Eg elsker lukta av nymalen kaffi (Nåtid og direkte stil).

Geir Kinsarvik tenkte at han elska lukta av nymalen kaffi (Fortid og indirekte stil).

Fortelleren i *Blind* er nokså tilbaketrukket. Han befinner seg utenfor fiksjonsverdenen, deltar ikke i historien og har verken blitt tildelt skikkelse eller oppholdssted. I tillegg er den valgte diskursformen gjerne fri indirekte tale hvor det er en mindre distanse mellom fortelleren og historien samtidig med at fortellernærværet blir mindre. Det er likevel noen steder i teksten der fortelleren kommer tydelig fram, for eksempel: direkte henvendelse (s. 15), paraleps (s. 25), og en del ytre beskrivelser (s. 225 og 239). De to første eksemplene utdypes under perspektiv og synsvinkel. I de to siste eksemplene forekommer det ekstern fokalisering styrt av fortellerens synsvinkel. Man blir oppmerksom på fortellerens nærvær fordi det ikke er en karakter til stede som kan være vitne til det som skjer. Fortellerens holdninger til historien, karakterene og et eventuelt svar på den direkte henvendelsen kommer ikke klart fram. Virkningen av fortellertypen, diskursformen og distansen er en nærhet til historien og karakterene og et forholdsvis stort rom for tolkning.

### 3.3.3 Perspektiv

Fokaliseringen eller det narrative perspektivet i *Blind* kan beskrives som variabel. Det vil si en intern fokalisering som skifter mellom ulike karakterer. Men det er to avgrensede seksjoner i teksten der fortelleren er allvitende, og der teksten kan beskrives som nullfokalisert. Den

første seksjonen er fortellerens direkte henvendelse med spørsmålet om årsakene til Geirs utgang. Den andre er paralepsen der fortelleren formidler kunnskap om framtiden som Geir er uvitende om. Begge disse seksjonene viser at fortelleren vet mer enn karakterene og publikum.

Geir har synsvinkelen i det meste av fortellingen, men moren Wally, svigerfaren Kåre Helgesen og kona Amalie får også synsvinkelen. I "Fars tale" er det Nils' meninger og synspunkter som kommer til uttrykk, til tross for at Geir har synsvinkelen (s. 43-78). Geirs tanker om faren kommer innimellom (s. 48-50 og s. 59-63). Det virker som et skifte av synsvinkel, selv om det egentlig er Geir som har synsvinkelen hele tiden. Wallys synsvinkel forteller blant annet om Nils' helseproblemer, og om hans seksuelle overgrep mot henne (s. 89-106). Det tilfører et mer sammensatt bilde av faren. Det er også gjennom hennes synsvinkel at leseren først får vite om Geirs raserianfall og blackout som barn.

Kåre Helgesens synsvinkel (s. 119-124 med et brudd s. 122) understreker likhetene mellom ham og Geir og representerer Geirs potensielle skjebne. Sammenligningen framheves da Geir får tilbake synsvinkelen: "Geir Kinsarvik reiste seg samtidig med svigerfaren. Som om dei skulle vore to sjeler og ein tanke, tenkte han" (s.124). Helt på slutten av det fjerde kapitlet "Pissatrengt" er det et lite øyeblikk der Amalie får synsvinkelen (s. 142). Det skaper en forventning om at hun skal få synsvinkelen igjen.

Det er hovedsakelig Amalie som har synsvinkelen i begynnelsen av fortellingen om bryllupsreisen deres og under voldtekten i Athen, den tredje voldtektsscenen. Amalie har synsvinkelen (s. 151-154), Geir har synsvinkelen (s. 154-155) og Amalie får synsvinkelen igjen (s. 155-161). Synsvinkelen veksler slik mellom overgriperen og offeret. Amalies synsvinkel er "splittet": "Det var som om ho svedde ut av kroppen. Blei borte og låg og vogga under taket ... Ho kikka ned på senga ... Ho såg eit skrekkslagent opprive kvinneansikt. Ho såg auger som nekta å tru det som skjedde" (s.157) og "Ho kikka opp på kvinna som svedde oppunder taket. Så fin ho er, tenkte ho. Så bleik. Så gjennomsiktig" (s.158). Den siste setningen i det første sitatet peker på at Amalie fornekte det som skjer. Splittelsen er en psykisk reaksjon på overgrepet.

Etter fortellingen om bryllupsreisen holder Amalie en slags "tale" for Geir (s. 167-173). Det er hennes tanker som kommer fram, mens Geir har synsvinkelen. På den måten minner det om fars tale. Amalies tale tilfører kunnskap om samlivet med Geir, og om hans dobbelte

personlighet. Hun beskriver et psykotisk sinne som gjør ham ugjenkjennelig. Det er synsvinkelen i den tredje voldtektsscenen som er spennende for den psykoanalytiske lesningen, på grunn av vekslingen mellom offeret og overgriperen og splittelsen av synsvinkelen til offeret. I tillegg tilfører Wallys og Amalies synsvinkler kunnskap om Geirs sinneanfall.

### 3.3.4 Person

Den syntetiske komponenten ved Geir er lite framtreddende. Et kunstig trekk ved ham er at han konsekvent blir referert til som: Geir Kinsarvik, juniorprofessor Kinsarvik, professor Kinsarvik og så videre. Et annet sted der det kunstige kommer fram, er da Amalie hjelper den stivfrosne Geir inn fra altanen: ”Ho løfta den stive pappfiguren Geir Kinsarvik opp i det sterke mjuke varme fanget sitt” (s. 142). Både den unaturlige navnebruken og pappmetaforen minner en på at Geir er en konstruksjon.

Geir har derimot en godt utviklet mimetisk komponent. Han har en rekke mimetiske dimensjoner: Den 40 år gamle Geir har gjort en lysende karriere som Juniorprofessor i Sosialvitenskap i Bremen på Graduate School of Social Sciences. Han er skilt og far til en sønn. Som tenåring er Geir en skoleflink outsider i arbeidsmiljøet i Odda. Etter å ha blitt utsatt for en gruppevoldtekt av klassen utvikler han en ny dimensjon, et mindreverdighetskompleks og trangen til å komme ovenpå. Han er gjennomgående selvstendig og uavhengig med et behov for å forme sitt eget liv. Geir har hatt flere sinneanfall etterfulgt av blackout helt siden han var liten. Han har en oppsplittet personlighet. Geir er en snill og intelligent mann som liker orden og system. Men han har samtidig et underliggende, eksplosivt og ødeleggende temperament.

Mimetiske funksjoner i hendelsesforløpet er: mindreverdighetskomplekset, sinneanfallene og den oppsplittede personligheten. Disse karaktertrekkene utgjør psykiske problemer hos Geir som er relevante for senere handlinger og hvordan vi tolker dem. Som voldtektsoffer utvikler Geir et mindreverdighetskompleks som er relevant for de seksuelle overgrepene han begår senere. Ved å begå overgrep oppnår han kontroll og dominans. På samme måte kan sinneanfallene og blackoutene fra Geirs barndom (s. 99) settes i direkte relasjon til den aggressive voldtekten av Amalie der han har svarte øyne og ikke husker noe i ettertid (s.156).

Geir har også en tematisk komponent. Geirs dødsønske, sinneproblemer, mindreverdigetskompleks og oppsplittede personlighet er menneskelig problematikk som har et representativt potensial. Det er tematiske funksjoner som utvikles gjennom romanen i takt med hovedpersonens utvikling.

Sentrale ustabiliteter i historien er: Geirs dødsønske, de fem seksuelle overgrepene, det konfliktfylte ekteskapet med Amalie, det forbudte forholdet med Lena og tilbake til dødsønske igjen. Geirs dødsønske er en ustabilitet som er skapt av en situasjon. Denne ustabiliteten får en indirekte forklaring gjennom tilbakeblikk. De fem seksuelle overgrepene er ustabiliteter mellom personer som handlingen dreier seg rundt. Ekteskapet med Amalie er en ustabilitet som forsterkes inntil det får en dramatisk avslutning i fengselet. Forholdet med Lena kompliseres inntil det får en brå slutt da de blir oppdaget. Tilbakevendingen til dødsønsket får en løsning da han opplever å bli hentet av pistolmannen.

Det oppstår spenning i diskursen mellom forteller og publikum tilknyttet hovedpersonens utvikling. Den direkte henvendelsen fra fortelleren i begynnelsen av romanen skaper en spenning som blir tatt opp igjen mot slutten av romanen. Geir kommer til en erkjennelse om at han burde ha blitt i arbeidsmiljøet i Odda sammen med Isbrytaren. Han klandrer voldtekten på klassefesten, klassereisen og affæren med Lena for sin egen undergang. Som leser undrer man på om dette er det indirekte svaret på fortellerens henvendelse? Stemmer det at Geir har fått synet tilbake eller er han fortsatt blind? Han erkjenner ikke til slutt at han har psykologiske problemer, og at han har begått seksuelle overgrep, og at det er hovedårsaken til at han har mistet sine nære relasjoner. Det oppstår en ironisk distanse, en spenning, i møte med Geirs utilstrekkelige og ufullstendige erkjennelse. Det ligger dessuten et forklaringsgrunnlag forut for klassefesten, to traumatiske barndomsminner som jeg vil analysere psykoanalytisk.

## **3.4 Narratologi: Rom-analyse**

### **3.4.1 Teori og metode**

Lothe (2003) har en definisjon av narrativt rom som er konsis og innholdsrik: ”Med narrativt rom forstår vi det fiktive universet som den narrative diskursen framstiller” (s. 76). Han setter et likhetstegn mellom narrativt rom og framstillingen av det fiktive universet. Narrativt rom

omfatter dermed alt det som fortellingen inneholder. Det finnes ulike innfallsvinkler til narrativt rom. David Hermans tilnæringsmåte går ut på at tekstens signaler setter i gang en spatialisering av historieverdener hos leseren som består av mentale representasjoner av rom: ”... narratives can also be thought of as systems of verbal or visual cues prompting their readers to *spatialize* storyworlds into evolving configurations of participants, objects and places” (2002, s. 263). Et eksempel på slike teksts signaler er spatiale referanser. Herman presenterer seks konsepter fra nyere forskning på språk og rom, og viser hvordan aspekter ved spatial referanse kan brukes i narrativ analyse. Et av konseptene er ideen om regioner, landemerker og stier som er utviklet av Barbara Landau og Ray Jackendoff (1993).

Landau og Jackendoff skriver innenfor kognitiv lingvistik og introduserer de nevnte begrepene for å beskrive noen grunnleggende elementer i språkets koding av spatiale forhold: ”... places are generally understood as *regions* often occupied by *landmarks* or *reference objects*. Objects (including oneself) are then located in these places. Paths are the routes along which one travels to get from place to place” (op. cit., s. 223). Herman demonstrerer overføringsverdien til narratologi ved å analysere en nyhetsrapport om NATOs bombing av Serbia natt til 16. april 1999. Jugoslavia er den overordnede regionen, mens byer og landsbyer er underregioner som blir angrepet. Grensen til Ungarn og hovedstaden Beograd er landemerker eller referanseobjekter som brukes for å lokalisere objekter som byer, bygninger og mennesker. Herman påpeker at hendelsene i narrativet har en spatial bane, og at NATOs jettfly og missiler følger ruter eller stier. Han viser hvordan regioner, landemerker og stier gjør det mulig for leseren å kartlegge historieverdenen og bevegelsene i den (Herman, op. cit., s. 278-280).

Nyhetsrapporten har hovedsakelig et refererende og oversiktlig fugleperspektiv som blant annet er basert på opplysninger fra serbiske medier. I de to siste avsnittene kommer det menneskelige aspektet sterkere fram gjennom piloten og flyktningen, menneskene som befinner seg på stedet og i situasjonen. Utgangspunktet for min egen rom-analyse er nettopp forholdet mellom menneske og rom. Jeg vil ha fokus på hovedkarakteren Geir og hans tilværelse og tilknytning til rom og hvordan rom karakteriserer ham. Lothe framhever rommets identitetsdannende funksjon samt karakterisering ved hjelp av indirekte presentasjon. Det kan foregå gjennom miljøskildringer, og det inkluderer skildringer av store og komplekse miljøer som for eksempel en by (op. cit., s. 76 og 124). Det samme vil også gjelde for mindre miljøer slik som konkrete rom, eksempelvis hus og hjem. Karakterisering

gjennom miljø brukes i *Blind*. Geirs tilknytning til geografiske og konkrete rom kan dermed fortelle oss mer om ham som person, og om hans indre liv.

En persons tilknytning til hus og hjem kan virke avslørende. Lothe refererer til den franske filosofen Gaston Bachelard som engasjerer seg spesielt i denne formen for rom (op. cit., s. 79). Bachelard undersøker bilder som er markert av glede og mener at huset er en detaljert beskrivelse av våre intime vesener (1994, xxxv og xxxvi). Men bare noen hus er også hjem: "... all really inhabited space bears the essence of the notion of home" og vi bærer hulene våre med oss (ibid., s. 5). Det er mulig å bo et sted over lengre tid uten at man føler seg hjemme der. Et virkelig bebodd rom, et hjem, er et sted der du kan trekke deg tilbake og føle deg trygg og glad blant mennesker som du bryr deg om. Hus og hjem kan reflektere våre personlige jeg på ulike måter. Bachelard skriver videre at huset kan verne om dagdrømming og beskytte drømmeren, og at bildet av drømmehuset ofte står i motsetning til barndomshjemmet (ibid., s. 6 og 67). Bachelards refleksjoner om hus og hjem danner en forståelsesramme for å undersøke Geirs tilknytning til de konkrete rommene han har bodd i. Det vil også kunne avdekke karaktertrekk og sider av det intime og personlige.

Det er tre forskjellige typer rom i *Blind*: Geografiske, konkrete og mentale rom. Regioner, landemerker og stier hører til geografiske rom, mens hus og hjem hører til konkrete rom. Andre konkrete rom er for eksempel fengselet og bordellet, men jeg velger å begrense meg til boligene fordi det forteller mer om Geirs tilknytning til rom. Flere konkrete rom, stedene der voldtektene finner sted, vil bli undersøkt i en nærlesning. Det finnes ulike former for mentale rom. Noen eksempler er individets opplevelse av en situasjon, forestillinger, dagdrømmer, minner og hallusinasjoner. Analysen av de mentale rommene er for det meste forbeholdt den psykoanalytiske delen av oppgaven. Men de mentale rommene innenfor overgrepsscenene vil bli bearbeidet i nærlesningen.

Rom-analysen er inndelt i to. Den første delen handler om geografiske og konkrete rom, mens den andre delen er en komparativ nærlesning av overgrepsscenene. Jeg sammenligner henholdsvis de to gruppevoldtektene og de to ekteskapelige voldtektene og avslutter med den siste voldtekten på arbeidsplassen. I nærlesningen har jeg fokus på samspillet mellom de ulike romtypene og sider ved overgrepene som framtrer som spesielt betydningsfulle. Hovedpunktene fra nærlesningen viser hva jeg vil analysere videre psykoanalytisk.



### 3.4.2 Geografiske og konkrete rom:

Det er tre geografiske hovedområder eller hovedregioner i *Blind*: Odda, Oslo og Bremen. Odda-regionen er gjennomsyret av arbeiderklassekultur og industrisamfunnets forventninger. Geir har røtter i Odda og kommer fra en respektert smelteverksfamilie. Det er forventet at han skal følge i fotsporene til faren og de mannlige forfedrene. Likevel velger Geir bort det livet som Odda og faren har å tilby ham. Med morens støtte tar han et selvstendig valg som karakteriserer ham og former hans identitet. Men han er ikke bare motivert av lysten på kunnskap og behovet for selvrealisering. Geir drives også av et hevngjerrig ønske om å komme seg på toppen av den sosiale rangstigen. Oslo-regionen er todelt. På den ene siden kjennetegnes Oslo av det urbane der ”byluft gjør fri” (s. 183) og av det komfortable livet på Olaf Ryes plass. På den andre siden kjennetegnes Oslo av livsstilen på Vinderen med søndagsturer i Nordmarka og søndagsmiddager hos svigerforeldrene. Kona Amalie stiller umenneskelige krav, press og forventninger som Geir forsøker å leve opp til, selv om han er kraftig lei og protesterer på innsiden. Det er karakteriserende for Geir at han gjør et indre opprør mot Amalies livsstil og levestandard. Bremen-regionen representerer det Geir har drømt om og som han har klart å realisere. Han føler seg mer hjemme i Bremen enn i Norge. For Geir er kaffe byens lukt, og han kaller Bremen for kaffebyen. Bremen blir dermed den ultimate byen for ham. Geir har det fint på overflaten, men han har ingen nære relasjoner til andre mennesker. Årsaken til det er handlinger han har begått og valg han har tatt. Geirs brudd med sine nærmeste får gradvis alvorlige konsekvenser for hans identitet og selvoppfatning.

Innenfor regionene er det lokaliteter som landemerker og stier. De framtrede landemerkene underbygger bestemte sider av regionene. Smelteverket og smelteverksblokka er landemerker i Odda-regionen og bekrefter at Smelteverket er altomfattende og påvirker alle sider av livet i Odda. Olaf Ryes plass og Vinderen er to av landemerkene i Oslo-regionen og viser skillet mellom byen og Oslo-vest. Helenenstrasse og Ziegemarkt er landemerker i Bremen-regionen og markerer viktige åsteder for handlingen, bordellet og yndlingsstrøket som han oppsøker for å dø. Det finnes også stier fra sted til sted som kan ha en identitetsskapende og karakteriserende funksjon. Det er særlig to som skiller seg ut: Geirs gåtur i Bergen som niaring (s. 180), og Geirs sykkelstur til Radschlag (s. 198 og 200). Innimellom eller i løpet av den andre stien er det et sentralt minne som jeg vil vende tilbake til i psykoanalysen. Den første stien inneholder en fin opplevelse av å klare seg alene og et deilig

minne om karamellsmak og kaffelukt. Denne opplevelsen er identitetsdannende og karakteriserende, Geir nyter å være på egenhånd. Den andre stien er dystert. Geir føler et sug og en dragning mot det mørke vannet og ser motvillig på mens en oter drukner i en strømvirvel. Det er karakteriserende for Geir fordi det er et frampek på den skjebnen som venter ham. Han blir dratt nedover av en ond sirkel som vil ende med døden.

I løpet av handlingen bor Geir i seks forskjellige konkrete rom. De tre første rommene er hans barndoms- og ungdomshjem: Toromsen på Krenken, treromsen i Røldalsvegen og Smelteverksblokka. Han har flere gode barndomsminner fra disse hjemmene hvor han har dagdrømt om indianere og jenter og framtiden, men som femtenåring er han lei av å måtte dele på den trange plassen: ”Alt han ville ha var litt armslag. Litt rom rundt seg. Eit rom som var berre hans. Han var lei av alltid å måtta dela” (s. 81). Geir trenger både mer fysisk plass og større rom og muligheter til å kunne gjøre noe eget. Det fjerde rommet er den mikroskopiske studenthybelen på St. Olavs plass. Geir har utsikt til slottet og dagdrømmer da han identifiserer seg med gutten i maleriet *Soria Moria slott (1900)* av Theodor Kittelsen. Dette er en mellomstasjon som ikke er spesielt hjemlig, men et sted der han lever og drømmer på veien mot et bedre liv. De to siste rommene er de leilighetene han bor i som voksen. I Markveien bor Geir sammen med kona Amalie og sønnen Marius, men det er ikke et hjem for Geir og heller ikke et sted for dagdrømmer. Han har ingen bestemmelsesrett og blir bokstavelig talt presset ut på den trange altanen. I Bremen bor Geir alene i et hjem som han har skapt for seg selv. Det representerer ”drømmehjemmet” som oppleves som romslig, moderne og komfortabelt, i kontrast til de tidligere trange boligene. Geir dagdrømmer og det kan virke som om han trives, men han har ingen nære relasjoner til andre mennesker som han kunne delt hjemmet sitt med, verken familie eller venner.

I sin karakterisering av Geir peker de geografiske og konkrete rommene i samme retning. Odda- og Oslo-regionen er fylt med kulturelle normer og forventninger fra menneskene rundt ham. I Bremen-regionen er det derimot ingen som forventer noe av ham på et personlig nivå. Geir har tidligere bodd trangt og tett på familien, mens hans nye hjem i Bremen har god plass og komfort og rom for tanker. Han har tilsynelatende oppnådd drømmebyen og drømmehjemmet. To karaktertrekk ved Geir er at han går sine egne veier, og at han liker å være for seg selv og oppleve ting på egen hånd. Det er i grunnen positive egenskaper, men han bryter i tillegg med stedene og menneskene og legger relasjonene sine bak seg. Han prøver nok å få avstand til det gamle livet sitt for å døyve de vonde minnene slik at det skal

gjøre mindre vondt. Men fortiden innhenter ham til sist, og det han har jobbet så hardt for blir innholdsløst. Geirs brudd med steder, mennesker og relasjoner er et viktig holdepunkt for den psykoanalytiske lesningen.

### 3.4.3 Nærlesning av voldtektsscenerne:

#### **Gruppevoldtekt på klassefesten i Odda og gruppevoldtekt på SAS-hotellet i Oslo:**

Det konkrete rommet kommer tydeligst fram i den første voldtektsscenen. Det er klassefest hjemme hos Mia, en av de populære jentene i klasse 9a. Omgivelsene blir detaljert beskrevet. Lyset er slukket, gardinene er trukket for og Donny Osmonds "Puppy Love" spiller. Geirs plassering i forhold til Isbrytaren og andre elementer i rommet er også skildret: "Ho sat i sofaen inst i rommet. Lengst vekk frå dansegolvet. Ho var åleine. I motsatt ende av rommet sat han åleine i ein brunstripete lenestol med skaiarmleane" (s.19). Det underbygger Geirs følelse av å være utenfor og viser at Isbrytarens sosiale posisjon speiler hans egen. Det konkrete rommet blir også framstilt som et mentalt rom: "Skam og fornedring ville komma over hovudet deira. Dei ville krype i støvet og eta makk og åmer mens MiaMaria og deira utvalde sola seg i glansen" og "Han og Isbrytaren var i kvart sitt fastfrose ishav mens dei andre boltra seg i det varme Stillehavet" (s. 18 og 19). Dette er eksempler på fri indirekte tanke der karakterens tanker og fortellerstemmen blandes sammen. Denne mentale framstillingen forsterker bildet av en undertrykket og utfrosset Geir som ønsker å bli inkludert. Det kollektive seksuelle overgrepet har et rituellet preg: "*Geir ska kyssa Isbrytaren!* Dei messa det fram. Dei sa det sakte. Rytmask ... Det var eit mørke i ropa deira ... *På munnen!* ropte heile klassen som ei stemme ... *Ta ho på fitto!* messa dei andre som i søvne" (s. 20). Det er en kjent framstilling i litteraturen at kollektivet eller mobben lar seg tankeløst påvirke av ledere. Det som er påfallende er at verbet "messa" blir brukt to ganger. Det brukes i sammenheng med adverbet "rytmisk" og klassens enhetlige, søvnige stemme som automatisk gjentar det lederne sier. Jeg får assosiasjoner til en høymesse, en gudstjeneste med nattverd og andre faste ledd. Uten sammenligning for øvrig framstår overgrepet som et ritual der deltakerne er i en transe. Mens overgrepet pågår opplever Geir å ligge fastklemt og ikke få puste, en klaustrofobisk følelse.

Den fjerde voldtektsscenen finner sted på et hotellrom og ikke i et privat hjem, og det er unge voksne menn som er aktørene og ikke ungdommer av begge kjønn, til forskjell fra den første

voldtektsscenen. En annen forskjell er at den første gruppevoldtekten er direkte ondsinnet og gjort for å ydmyke, mens den andre er forankret i beruset lyst og beundring av kvinnekroppen, løsrevet fra og fullstendig uten respekt for den bevisstløse kvinnen, Anne. Det konkrete rommet er møblert med et salongbord som Anne blir lagt oppå. Utover det ligger fokuset på det mentale rommet. Geir har tidligere hatt synsvinkelen til offeret og nå har han synsvinkelen til en som blir med på et seksuelt overgrep. Offerets synsvinkel er fraværende og man får ikke vite noe om hennes psykiske reaksjoner i ettertid. Det rituelle preget er enda sterkere her:

Utan at det blei sagt et ord sette dei seg alle på kne i ein sirkel rundt den nakne kvinna. Utan at noe var avtalt fordelte dei seg rundt henne ... Dei tok kvarandre i hendene ... Til slutt kunne han ikkje merka forskjell frå pulsen i venstrehanda og pulsen i høgrehanda. Dei var alle fem i same energistraumen (s. 193).

Den fjerde voldtektsscenen minner om en seremoni fordi mennene danner en knelende sirkel rundt kvinnen, en enhet med felles puls og energi. De snakker ikke til hverandre, men følger et slags instinkt. Den bevisstløse kvinnekroppen og kvinnekjønnnet blir dyrket og tilbedt. Geir opplever at han adlyder noe som kommer innenfra ham selv, og at det er en usynlig kraft som tar tak i ham. I den første gruppevoldtekten er gruppepress en viktig faktor, og i den andre gruppevoldtekten er alkohol, tiltrekning og instinkt medvirkende årsaker. Mennene opplever handlingene sine som en tilbedelse og ikke som en voldtekt. Det kan føre til en rettferdiggjøring og en ansvarsfraskrivelse. Men det endrer ikke det faktum at overgriperne har begått en svært grov handling, et seksuelt overgrep. Hver og en kan nekte å delta og har et stort medansvar som de ikke kan fritas fra.

### **Voldtekt på soverommet i Odda og voldtekt på hotellrommet i Athen:**

I den andre voldtektsscenen består det konkrete rommet av Nils' og Wallys dobbeltseng. De har vært et ektepar og foreldre sammen i mange år og voldtekten foregår i det samme huset som barna deres sover i. Det er en enorm krenkelse. Wallys synsvinkel og mentale rom, opplevelsen av å bli voldtatt, er det som formidles. Hun "grudde seg" til det hun vet at kommer, og det gjentas hele åtte ganger. Det er en iterativ fortellemåte som går over i nåtid og det som er i ferd med å skje (s.92). Det viser at hun har blitt utsatt for seksuelle overgrep av mannen sin tidligere. I Wallys mentale rom blir kroppen hennes invadert av mannen: "Tunga hans pressa seg inn i munnen hennar ... Den jaga rundt etter tunga hennar. Ho ville ha tunga

si for seg sjølv ... Ho ville ikkje kjenna den beiske nikotinsmaken i sin eigen munn” (s.92) og ”At det var ho som bestemte når ho skulle opna kjønnet sitt for han, og når ho skulle lukka det, gav han jamt faen i” (s.94). Munnen hennes og kjønnet hennes, kroppen hennes, er intime rom som han trenger seg inn i. I likhet med offeret i den første voldtektsscenen, Geir, får også hun klaustrofobi og føler seg kvalt. Den urovekkende avslutningen er at Nils oppfører seg som om de akkurat har hatt samtykkende sex: ”Han strauk henne over kinnet. Over håret. Kjærasten min, sa han. Han kyssa henne på begge augnelokka. Så velta han seg til sides” (s.96). Han viser en dobbelt personlighet. Denne andre voldtektsscenen blir speilet i den tredje voldtektsscenen gjennom bestemte likhetstrekk og gjentakelser.

Den tredje voldtektsscenen er lagt til et geografisk rom som har stor betydning, Athen. Geir og Amalie er på bryllupsreise og har sett den greske tragedien *Kong Ødipus* på teateret. Ødipuskomplekset kommer fram i en forvrengt form i overgrepet. I stedet for at en sønn er knyttet til moren og sjalu på faren, er det tvert imot slik at faren er knyttet til moren og sjalu på den ufødte sønnen. I forkant av voldtekten tenker Amalie på det lille fosteret som svømmer rundt i magen: ”Her i kulturens vogge, her all moderne vestleg sivilisasjon har sitt opphav” (s.153). Det får en klar ironisk effekt da Geir begår en barbarisk handling. Det konkrete rommet er et hotellrom, uten noe videre beskrivelse. Det er det mentale rommet som er i fokus, hovedsakelig Amalies og enkelte ganger Geirs. Begges synsvinkler er representert. Et likhetstrekk med den andre voldtektsscenen er at Amalies kropp blir oppfattet som et rom. Men denne gangen er det fra mannens synsvinkel: ”At ho nekta han plass i skjødets sitt ... Det var han som hørte til der. Ikkje denne inntrengaren som hadde trengt seg inn og tatt plassen hans” (s.155). Både Nils og Geir behandler konas kropp som om den tilhører dem. På samme måte som de to andre ofrene som har hatt synsvinkelen, Geir og Wally, får Amalie den klaustrofobiske opplevelsen av at overgriperen er sterkere og tyngre. Det at de ikke har muligheten til å bevege seg og unnsnippe, kan sammenlignes med å være innestengt i et lukket rom.

Amalies mentale rom er komplekst, dramatisk og skremmende. I den mest voldelige delen av voldtekten gjennomlever hun en bestemt skrekkfilm: ”Munnen var vrent. Som Jack Nicholson i *The Shining* ... *I'm not gonna hurt you*, sa han med leikande fløyelsmjuk *Sound of Music*-stemme. Før han braut over i eit ulvesnerr. *I'm just gonna smash your skull in!*” (s.156). I filmen *The Shining* (1980) blir familiefaren Jack besatt av onde krefter og forsøker å drepe kona Wendy og sønnen Danny. Amalie opplever også at Geir er besatt, at han ikke er

seg selv. Videre forestiller Amalie seg at hun er en ensom kvinne som blir utsatt for en overfallsvoldtekt i en fremmed park: ”Han pressa kniven mot strupen hennar. Ho kjende ein bloddråpe renna nedover halsen” (s.156). Hun erkjenner ikke den reelle situasjonen mens voldtekten pågår: ”Det var ikkje hennar kjønn som blei fylt. Det var ei anna kvinne ... Ei stakkars framand kvinne som blei voldtatt av ein framand mann i eit framand land ... Slikt skjer ikkje meg” (s.158). Amalie søker tilflukt i mentale rom som kan virke skremmende, men som allikevel fungerer som en beskyttelse mot virkeligheten. Hun beskytter seg selv ved å innbille seg at verken hun eller Geir er den de egentlig er.

En tydelig gjentakelse fra den forrige voldtektsscenen er den urovekkende avslutningen: ”Kjæraستن min, sa han ... Han kyssa henne på panna. Strauk henne over håret og ansiktet. Eg er glad i deg, sa han. Eg elsker deg, sa han. Han rulla seg over på sida” (s. 159). Det er ikke en ordrett gjentakelse, men innholdet er stort sett det samme eller svært likt. Likheten med farens doble personlighet er ikke å ta feil av. Under voldtekten framstår Geir som en hensynsløs overgriper og rett etterpå oppfører han seg som en omtenkstom og kjærlig mann. I begge voldtektsscenene er alkohol sterkt til stede. Likhetene mellom far og sønn peker på en arvelighetstematikk. I etterkant av voldtekten illustreres Geirs doble personlighet gjennom Amalies mentale bilder som har et klart mytisk preg: ”Det eine augneblinken eit vilt svartaugd dyr ... I neste augneblink. Eit mett uskyldig barn som ligg og søv ...” (s.159). Villdyret blir ikke navngitt, men ulvesnerret i *The Shining* referansen ovenfor tyder på at Geir har en ulveskikkelse slik som i varulvmyten. Amalie tegner et bilde av seg selv som en døende ulvinne (s.160).

### **Voldtekt på kontoret i Bremen:**

Den femte voldtektsscenen er kort og eksternt fokusert, referert fra utsiden. Det konkrete rommet er Geirs kontor og kontorpult. I motsetning til de foregående scenene er det et offentlig rom som er tilgjengelig for andre. Det skaper en spenning som er knyttet til om de blir oppdaget. Kontorpulten er et sentralt møbel fordi det er den Lena er bundet fast til. I likhet med den første og den fjerde voldtektsscenen har også denne et rituell preg: ”Slik ho låg framoverbøygd, med armar og bein dratt ut til kvar si side, såg ho ut som eit knekt kors i svart, raudt og kvitt” (s.239). Det rituelle består i at hun er fastbundet til et bord som en slags offergave, og at kroppen hennes ser ut som et knekt kors, et ødelagt kristent hovedsymbol. Men en annen assosiasjon som melder seg er hakekorset som ligner et brukket og vridd kors,

og som innenfor nazismen blir framstilt med akkurat de samme tre fargene: svart, rødt og hvitt. Lenas antrekk og måten hun er bundet fast på, skaper i tillegg et sadomasokistisk preg. Geirs handling får en kraftig reaksjon i skikkelsen av den kvinnelige professoren Heike Ulrich som passende nok er seniorkollega, kvinneforsker og feminist. I møte med professor Ulrich blir Geir beskrevet som en krypende, lydige hund. Han blir tatt på fersk gjerning.

#### **3.4.4 Hovedpunkter fra nærlesningen**

Geirs rolle forandrer seg fra overgrepsoffer til en som blir med på en gruppevoldtekt og til overgriper. Kvinnene som blir utsatt for overgrep, er like mange som antall voldtekter, fem: Isbrytaren, Wally, Amalie, Anne og Lena. Det er lagt fokus på kroppene deres og både Anne og Lena blir redusert til rene lyst- og sexobjekter. Isbrytaren, Wally og Amalie er sterke kvinneskikkelser som hver tar sitt oppgjør med det som har skjedd og kommer seg videre til sist. Det rituelle preget i den første, fjerde og femte voldtektsscenen og det mytiske preget i den tredje voldtektsscenen kommer fram i de mentale rommene. Det mytiske er en side ved disse voldtektene som jeg vil undersøke psykoanalytisk. Den dobbelte personligheten som framtrer hos Nils og Geir i den andre og tredje scenen er et trekk ved overgriperne som psykoanalysen kan belyse. Det er Amalies mentale rom som står igjen som det mest kompliserte og inntrykksfulle med tanke på psykiske reaksjoner. Det er den av voldtektsscenene som skal tolkes videre i den psykoanalytiske analysen.

# 4 Psykoanalytisk analyse

## 4.1 En oversikt over valgt teori og metode

Det er bestemte deler av *Blind* som jeg ikke har tolket tidligere som vil ha en sentral plass i den psykoanalytiske analysen: Geirs hallusinasjoner etter gruppevoldtekten på klassefesten (s. 27, 30, 37 og 39), det psykiske sammenbruddet i fengselet (s. 173-177) og de to korte barndomsminnene som er knyttet til faren hans (s. 59 og s. 199-200). Dessuten har den narratologiske analysen pekt på flere steder i teksten som krever en psykoanalytisk tilnærming.

Bruken av ellipse, det utelatte, er analogt til begrepet fortregning. Fortregning finner sin motsats i erkjennelsen. Det psykiske sammenbruddet i fengsel innleder en eksplisitt ellipse fram til juniorprofessoratet i Bremen, og jeg vil undersøke denne fortregningen opp mot Geirs erkjennelser. Frekvensen av singulative bilder, blindhets- og/eller svarthetsbilde og spedbarnsbilde danner et mønster i forbindelse med de seksuelle overgrepene. Det er hallusinasjoner og visjoner som også har en symbolsk betydning. Nærlesningen av voldtektsscenen viser et rituellet og mytisk preg ved flere av de seksuelle overgrepene. Det mytiske er knyttet til bestemte symboler som spedbarnet, vilddyret og ulvinnen. Hvordan skal man tolke symbolikken psykoanalytisk? Nærlesningen understreket både Geirs og farens dobbelte personlighet. Den doble personligheten blir avgjørende for Geirs tap av relasjonen til Amalie og sønnen Marius. Kan man finne noe av årsaken til dette i de to traumatiske barndomsminnene, det underkommuniserte? Er bruddet med familien hovedårsaken til Geirs dødsønske? Den tredje voldtektssenen i Athen utmerker seg. Den har lengst tekstlengde, en vekslende og splittet synsvinkel og Amalies fryktinngytende mentale rom.

Sigmund Freuds *Die Traumdeutung* (1999), her med utgangspunkt i *Drømmetydning* (2000), inneholder en drømmeteorier som er overførbar på hallusinasjoner. I stedet for å analysere Geirs drømmer etter gruppevoldtekten på klassefesten, som er åpenlyse ønskedrømmer om hevn, vil jeg konsentrere meg om det psykiske sammenbruddet i fengselet som er en sterkt fortettet og forskjøvet hallusinasjon. Freuds verk inneholder også hans syn på blant annet stimuli og symbolikk, spesielt seksuelle symboler. I analysen av flaggermusvingesymbolet, en av Geirs hallusinasjoner etter gruppevoldtekten, bruker jeg både Freud og Jung. I analysen av de to barndomsminnene bruker jeg Freuds vektlegging av det infantile og trekker linjer til både



Freuds tiende forelesning, ”Symbolikken i drømmen”, og trettende forelesning, ”Arkaiske og infantile træk i drømmen”, opprinnelig fra *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916) og med utgangspunkt i *Forelæsninger til indførelse i psykoanalyse* (1929). I det siste kapitlet før konklusjonen, Blindhets- og dødstatematikk, bruker jeg også både Freud og Jung. Geirs synshallusinasjoner etter gruppevoldtekten blir behandlet her.

Carl Gustav Jungs *Über die Psychologie des Unbewussten*, her med utgangspunkt i *Det ubevisste* (1965), innehar teorien om arketyperne i det kollektivt ubevisste, og den syntetiske metoden som fører symbolet tilbake til subjektet. Det vil jeg ta i bruk for å belyse symbolikken i *Blind*. I tillegg bruker jeg Hans Biedermanns *Symbolleksikon* der det bidrar til å belyse et symbol (1992).

Et psykologisk faglitterært verk som har vist seg å være helt sentral for min oppgave, er *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg* (2006) av Trine Anstorp, Kirsten Benum og Marianne Jakobsen (red.). Det handler hovedsakelig om traumerelaterte dissosiative lidelser, der oppsplitting av personlighet er et av symptomene, og den belyser også personlighetsforstyrrelser. Denne forståelsen kan settes i sammenheng med Geirs traumatiske barndomsminner og på den måten bidra til belyse hans symptomer. Dissosiasjon vil også kunne belyse Amalies mentale rom under voldtektsscenen i Athen.

## 4.2 Psykoanalyse: Freuds drømmeteori og hallusinasjoner

### 4.2.1 Teori og metode

Freud (2000) understreker likheten mellom drømmen og hallusinasjonen i funksjon og framstillingsform. I likhet med drømmen fungerer hallusinasjonen som en forkledd ønskeoppfyllelse (s. 90) og hallusinasjoner ved psykiske lidelser har samme uttrykk som regresjonen i drømmeprosessen (s. 461). Psykose kjennetegnes ved at det ubevisste styrer vår tale og handling og den hallusinatoriske regresjonen i våken tilstand (s. 481). På bakgrunn av denne analogien hevder Freud at hans drømmeteori kan bidra til å oppklare psykosser:

... en endret oppfatning av drømmen må få innflytelse på vår mening om den indre mekanisme i sinnsforstyrrelsene, og vi har derfor lov til å si at vi arbeider med

oppklaringen av psykosene når vi bestreber oss på å kaste lys over drømmens hemmelighet (s.91).

I *Blind* har Geir flere hallusinasjoner, og han handler psykotisk da han voldtar Amalie på bryllupsreisen i Athen, og i det psykiske sammenbruddet i fengsel. I tråd med Freuds betraktning ovenfor vil jeg bruke hans drømmeteorier for å belyse noen av de psykiske problemstillingene i romanen. Jeg begrenser meg til det psykiske sammenbruddet i fengsel og fortrenningen.

Ifølge Freud er drømmens funksjon å tjene som en ventil for det ubevisste og oppfyller de undertrykte ønskene ved å inngå kompromisser og foreta forandringer for å slippe gjennom det førbevisstes sensur (s.490). Man fortrenger bestemte minner og ønsker fordi man har en indre motvilje mot å erkjenne dem. Derfor bruker drømmen forkledninger for å gjøre sitt egentlige innhold ugjenkjennelig: ”*Drømmen er (den forklede) oppfyllelse av et (undertrykket, fortrent) ønske*” (s.146). Drømmekilden som ønsket er forankret i, er en resent eller aktualisert psykisk betydningsfull hendelse eller tankegang som representeres på forskjellige måter, ofte ved hjelp av resente og indifferente opplevelser og inntrykk (s.160). Den videre forkledning består av fortetning der mangetydige fellesnevner, knutepunkter og blandingspersoner for drømmetankene blir brukt for å lage en komprimert og enhetlig framstilling (s.244, 255 og 275), og forskyvning der den psykiske intensiteten til verdifulle elementer blir overført til indifferente elementer slik at drømmen blir tatt ut av kontekst og utstyrt med et annet fokus (s. 263 og 265). Forskyvningen kan ta form av ”uvillede forestillinger” som er uønskete på grunn av sitt absurde eller umoralske innhold (s.73). I forskyvningen kan affektene forbli uforandret mens den tilhørende forestilling blir fortrent og erstattet. Affektene kan også undertrykkes og omvendtes (s.397 og 401).

Det manifeste drømmeinnholdet er altså resultatet av et drømmearbeid der det skjer en forvrengning gjennom fortetning og forskyvning av det latente drømmeinnholdet, også kalt drømmetanker. Barndomsminner, det infantile, forekommer ofte som drømmekilde og har en særegen tiltrekningskraft i sin sensoriske og visuelle karakter som forsøker å bryte gjennom til bevisstheten (s.463). Det er førbevisstheten som fortrenger og sensurerer bestemte minner og ønsker. Når vi sover kan sensuren være svekket og drømmetankene får adgang til bevisstheten i en forkledd form. En annen mulighet er at de forklede drømmetankene gjennomgår en regresjon til persepsjonsbildene som de stammer fra. Det fører til

hallusinatoriske drømmer (s. 458-459). Det er den samme regresjonen som foregår når en hallusinerer.

I analysen av det psykiske sammenbruddet i fengselet vil jeg ha fokus på om jeg kan peke på fortetning og forskyvning i hallusinasjonen, og om jeg kan spore et undertrykt ønske. I tillegg vil jeg forsøke å sette Geirs fortrenkning og erkjennelser inn i en sammenheng.

#### **4.2.2 Det psykiske sammenbruddet i fengselet**

Det er ingen åpenbare drømmekilder eller resente inntrykk som leder opp til det psykiske sammenbruddet, verken innenfor den ulykkelige hendelsen (s.130-142) eller i løpet av de tre månedene Geir tilbringer i fengsel (s.143-150). Den øvrige romanen tjener som kilde. Geir handler psykotisk da Amalie er i ferd med å forlate ham i fengselet: ”Uten å ha lagt merke til at han hadde reist seg frå stolen, stod han brått på golvet ... Ein svart flamme hadde slått ut frå dei ytste tåneglene ... Slenget han ut på golvet med vilt blick og heva knyttnevar” (s.173). Geir hallusinerer at han dreper Amalie, kler av henne, slikker, kysser, suger, dier og biter på kroppen hennes og forsøker til sist å kvele seg selv ved å trenge hodet inn i kjønnet hennes. Det er en forskyvning i form av en uvilket forestilling med umoralsk og absurd innhold. Geir opplever dette nesten som virkelighet, men den gjennomgående verbformen (preteritum futurum perfektum) understreker at det er en forestilling: ”Han skulle ha knust den nakken ... Han skulle ha sett redselen i blikket hennar” (s.174).

Geir viser en merkelig omsorg for Amalie da hun er død i hallusinasjonen: ”Stroke håret hennar tilbake. Samla det i ein hestehale. Slik ho hadde det første gongen dei møttest” (s.174). Tidligere i fortellingen har vi blitt fortalt om dette første møtet gjennom Amalies tale eller synsvinkel: ”...den hausten då dei møttest på studenthytta i Nordmarka over ei bøtte vatn” (s.150), ”Ho var like glad i han no som ... den dagen dei blei kjende på skihytta” (s.154) og ”Den kjenslevare Geir Kinsarvik som ho møtte ... Som hadde ein varme i blikket som smelta henne” (s.159). Det er et kjærte minne som de har til felles som blir hentet fram i hallusinasjonen for å gi uttrykk for noe underliggende, et undertrykt ønske. Han vil vende tilbake til dette forelskede møtet og Amalie med hestehalen. Et annet påfallende element er fokuset på at Amalies døde kropp ikke responderer lenger: ”Kvitare enn noensinne ... Ei brystvorte som var mjuk og slapp. Som ikkje stivna ... Utan at han hørte stønn eller djupe lystfulle andedrag” (s.174-175). Det rett fram seksuelle er fraværende, det som har vært problematisk for ham. Det kan også representere et undertrykt ønske.

Motivet i hallusinasjonen minner om det orale stadiet i Freuds seksualteori. Geir utforsker begjærlig hver millimeter av Amalies kropp med munnen. Dette forsterkes av et spedbarnsbilde: ”Han skulle ha søge på brystvorta. Dia henne som eit svoltent spedbarn” (s.174). Han opplever at han får fred og kommer hjem da han skyver hodet inn i Amalie. Fordi Geir opptrer som et spedbarn som vender tilbake til mors liv, blir Amalie i hallusinasjonen en blandingsperson som er forbundet med Geirs mor Wally. Det er en fortetning. Det er hun som har vært hans omsorgsperson, og som har fulgt ham opp og støttet hans ambisjoner. Vi kjenner igjen fra nærlesningen av voldtektsscenen at både Wallys og Amalies kropp blir framstilt som rom.

Affektene i hallusinasjonen virker forskjøvet og undertrykket. Geir begår likegyldig et kaldblodig drap og viser deretter omsorg og begjær for den døde kroppen der han motsetningsfylt søker både fred, trygghet og død. Han forestiller seg Amalies kjønn som en trang, tett lue, et absurd og humoristisk bilde. I hallusinasjonen ønsker Geir å dø: ”Han skulle prøvd å kvæla seg sjølv i fitta hennar ... Han skulle prøvd å drukna seg ... Han ville døy der” (s.175). Dette dødsønsket vedvarer også etter hallusinasjonen:

Han var innesperra i sitt eige sinne. I sitt eige sinn ... Dei to som han elska høgast av alle. Dei to som betydde meir for han enn noen andre levande, var redde han og klarte ikkje å leva med han ... Geir Kinsarvik ville ikkje leva lenger. Han makta ikkje meir (s.177).

Sammen innleder dødsønsket og denne viktige erkjennelsen en ellipse, en fortregning. Det er det eneste andre stedet enn i nåtidssituasjonen der Geir ytrer et dødsønske. Hans erkjennelse av at hans psykiske problemer er årsaken til at han mister familien sin, er det som mangler i den senere ufullstendige erkjennelsen. Geirs tap av relasjonen til Amalie og Marius er dermed helt avgjørende for dødsønsket i nåtidssituasjonen. Geirs fortregning skyldes en indre motvilje mot å erkjenne at han har en psykisk lidelse, at han er en overgriper, og at det er derfor Amalie og Marius trekker seg vekk fra ham.

## 4.3 Psykoanalyse: Jung og mytologiske bilder

### 4.3.1 Teori og metode

Jung (1965) har et hovedskille mellom det kollektivt ubevisste og det individuelle ubevisste. Den individuelle ubevisstheten inneholder tapte minner og det fortrenge, mens den kollektive ubevisstheten inneholder mulighetene for forestillinger i form av urbilder eller arketyper (s.79). Det individuelt ubevisste er utfyllt og opplevd, og det kollektivt ubevisste er uutfyllt og ikke selvopplevd, men snarere ”rester fra våre forfedres liv” (s.92). Jung mener at arketyper er ”... avleiringer av stadig gjentatte erfaringer ... en slags beredskap til å kunne reprodusere de samme eller lignende mytiske forestillinger” (s.83). Men denne tanken om kollektive arketyper som baserer seg på gjentakelser og reproduksjon, er ikke uforenlig med det subjektive. Jung understreker at arketyper bare er verdifulle når de blir ”syntetisk” behandlet (s.96). Han framhever at ”...drømmen er et subjektivt fenomen ... Hun som drømmer er hele drømmen ... Alle detaljer er uttrykk for betingelser og tendenser i hennes eget ubevisste liv” (s.99). Jung sverger derfor til en syntetisk metode som inkluderer pasientens innfall, symbolvalg og drømmen som subjektivt fenomen. Han tolker drømmeelementene i relasjon til drømmeren selv og fører dem tilbake til subjektet (s.99-100). De mytologiske bildene eller arketyper som jeg mener å ha funnet i *Blind*, eksempelvis spedbarnet, vilddyret og ulvinnen, vil derfor tydes med subjektet som forankringspunkt – selv om de stammer fra et kollektivt forestillingsmateriale.

### 4.3.2 Spedbarnet, vilddyret og ulvinnen

Det er til sammen fire spedbarnsbilder i fortellingen. Det første blir beskrevet fra Amalies synsvinkel etter at Geir har voldtatt henne: ”Ansiktet var glatta ut. Musklane slappa av. Han var som eit mett spedbarn... Eit mett uskyldig barn”(s.159). Det andre blir fortalt fra Geirs synsvinkel den følgende morgenen da han tørker seg etter dusjen: ”Han såg huda bli raud og litt opprubba. Litt ny og god. Litt nyfødt” (s.164). Det tredje kommer fram under det psykiske sammenbruddet i fengsel. Det fjerde og siste avslutter gruppevoldtekten på SAS-hotellet og har en kobling til Geirs sinnstilstand i den underordnete hovedfortellingen: ”Geir Kinsarvik sovna med brystvorta i munnen ... Juniorprofessor Kinsarvik steig ut av dusjen. Han kjende seg rensa” (s.196). Ulve- og ulvinnebildet er derimot avgrenset til voldtekten i Athen. Amalie opplever at Geir snerrer som en ulv mens voldtekten pågår og i etterkant beskriver hun ham

som "eit vilt svartaugd dyr" (s.159), et villdyr. Hun identifiserer seg selv med ulvinnebildet: "Det var ei døyande ulvinne som ulte" (s.160).

Spedbarnsarketypen inneholder elementer som den myke, glatte babyhuden som er uten merker. Mangelen på merker assosieres med uskyldighet og renhet. Et spedbarn er lykkelig uvitende om det som foregår, i likhet med Geir. Mettheten og brystvorten i munnen viser at barnet er avhengig av moren. Spedbarn er forsvarsløse og må beskyttes. Men spedbarn bærer på et iboende potensial til å bli voksne og kan potensielt utgjøre en trussel. Av den grunn finnes det fortellinger som Kong Herodes og barnemordet i Jerusalem (Evangeliet etter Matteus: Kapittel 2), og den greske guden Kronos som spiser sitt avkom (Kronos). Både Herodes og Kronos dreper spedbarn av frykt for å miste sitt herredømme. En bakenforliggende idé er at noe tilsynelatende harmløst kan omdanne seg til noe farlig. Ordene "nyfødt" og "rensa" om en voksen person som Geir hentyder til gjenfødelse og renselse. Det er et urovekkende bilde når det blir brukt i beskrivelsen av en overgriper som ikke gir uttrykk for anger. Rovdyret har spedbarnstrekk fordi Geir er lykkelig uvitende om det han har gjort, og spedbarnet har rovdyltrekk ettersom Geir er et sovende rovdyr. Det peker på den gjennomgående dobbeltheten i ham.

Villdyrarketypen står i kontrast til ulvinnearketypen. Villdyret er brutalt og farlig. I dette tilfellet har han svarte øyne som man ikke får kontakt med. Det menneskelige aspektet er helt borte. De svarte øynene, vinduene til sjelen, tyder på ondskap. Freud skriver følgende om ville dyr i drømmen: "Drømmearbeidet benytter som regel *ville dyr* til å symbolisere lidenskapelige *drifter*, såvel drømmerens egne som driftene hos andre personer, som drømmeren er redd for – altså med en ubetydelig forskyvning er dyrene de personene som besitter disse lidenskaper" (op. cit., s. 349). Amalie frykter også Geirs lidenskapelige drifter. Ulvinnearketypen inneholder styrke, det moderlige og beskyttende. Ulingen er dyrisk, men oppfattes som sorgfylt på linje med menneskegråt. Ulvinnen har et klart menneskelig aspekt. Ulvinnen og spedbarnet kan knyttes til det romerske sagnet om Romulus og Remus, to menneskebarn som dier en ulvinne (Romulus og Remus). Men i denne sammenhengen er ulvinnen døende, mens spedbarnet er mett. Det er et urovekkende bilde som viser at Amalie holder på å gå under, mens Geir er den som tar livet av henne.

Spedbarns-, villdyr- og ulvinnearketypen blir først verdifulle med Amalie som felles forankringspunkt. Amalie og Geir var i utgangspunktet i en lykkelig situasjon: "Dei var lykkelege. Dei var kjærastar. Dei var nygifte. Dei venta barn saman" (s.151). Det blir gjentatt

at det er første gangen hun ser de svarte øynene til Geir: ”Han forandra seg brått ... Blikket hans blei ufokusert, samtidig som det svartna. Det var noe ho ikkje hadde sett før” (s.152) og ”Ho hadde ikkje sett han slik før. Augene var svarte som tidlegare på kvelden” (s.156). Den store, plutselige forandringen i Geir gjør at han får form av en annen skikkelse, villdyret. Spedbarnsbildet (s. 159) er nærliggende fordi hun er en blivende mor. Hun forbinder spedbarnet, som hun har gode assosiasjoner til, med den sovende kjæresten som virker normal og fredelig igjen. Men hun har sett den underliggende faren som truer. Amalie frykter at barnet som hun ville beskytte, har dødd og selv føler hun seg døende. Dette er nært knyttet til morsinstinktet, og hun reagerer på en dyrisk, ukontrollert måte. Derfor identifiserer hun seg med ulvinneskikkelsen.

## 4.4 Freud og Jung: Flaggermusvinger

Geir blir fysisk dårlig etter gruppevoldtekten på klassefesten. Han får to ulike hallusinasjoner med flaggermusvinger som opptrer etter at han har våknet: ”Utpå ettermiddagen losnar ei diger flaggermusvinge frå veggen framfor han. Den skarpe kloa grev seg inn i magen hans og hogg tak rundt innvollane. Han kjenner den svarte kloa grafsa rundt inni magen” (s.27) og ”Flaggermusvinger! tenkte han. Det er dei jævla flaggermusvingene som har sklidd ned i ballane, og okkupert dei. Overtatt kontrollen” (s.37). Begge tilfeller kan betraktes som en hypnagog hallusinasjon, et drømmebilde som varer en kort stund etter at man våkner (Freud, op. cit., s.38). Det regnes som en indre sensorisk stimuli. I tillegg kan det knyttes til det fysiske ubehaget som Geir opplever, en indre organisk stimuli (ibid., s. 40). Freud har klare meninger om stimulienes innvirkning på drømmen: ”Stimuli blir under søvn bearbeidet til en ønskeoppfyllelse ... Drømmens vesen blir ikke forandret ved at somatisk materiale føyes til de psykiske kilder; den vedblir å være en ønskeoppfyllelse uansett hvilket uttrykk den får gjennom det aktuelle materiale” (ibid., s. 199). Freud mener at stimuli kun utgjør en del av uttrykksformen til drømmen. De framkaller ikke drømmer på egenhånd. Med andre ord kan ikke Geirs smerte alene forklare flaggermusvingene.

Basert på erfaring finner Freud at drømmesymboler gjerne har seksuelt innhold. Det virker som om mange av disse symbolene har en fast betydning som kan knyttes til folkets ubevisste forestillingsliv (ibid., s. 300). Jungs arketyper tilhører denne kategorien. Freud vil unngå en vilkårlig drømmetydning ved å kombinere drømmerens assosiasjoner og drømmetyderens symbolforståelse. Drømmetyderen skal vise kritisk forsiktighet og studere drømmeeksempler.

En viktig regel er at drømmesymbolene er mangetydige og må forstås ut fra sammenhengen (ibid., s. 302). Jungs syntetiske metode tar hensyn til denne regelen. Arketypen skal tolkes med subjektet og sammenhengen som forankringspunkt.

I Amalies tilfelle var det mulig å føre symbolene tilbake til subjektet ved hjelp av situasjonen og morsrollen. Men verken sammenhengen eller Geirs person virker, til å begynne med, oppklarende på symbolvalget av flaggermusvinger. Hans Biedermann skriver om flaggermusen i sitt *Symbolleksikon*, og arketypen flaggermus gir et forklarende perspektiv: Flaggermus har en mangesidig symbolsk betydning, negativ og positiv, men i vestlige kulturer blir disse flyvende pattedyrene hovedsaklig oppfattet som frastøtende og skrekkinngytende. Djevelen framstilles med flaggermusvinger fordi han skyr dagslys, i likhet med flaggermus som er nattdyr. Andre demoniske skapninger skyr også dagslys. I antikken var flaggermus et humoristisk bilde på en menneskelig ”nattsvermer”, et menneske som er ute om natten og bedriver nattlige og lyssky aktiviteter. Og i Odysseen blir de dødes sjeler i underverdenen beskrevet som flagrende, pipende flaggermus (Biedermann, 1992, s. 120). Da Geir hallusinerer er det flaggermusvingene som opptrer. Det er fokus på den skarpe kloen som kan forbindes med demoniske skapninger som blir framstilt med slike flaggermustrekk. Demoner har evnen til å besette, og flaggermusvingene besetter Geirs baller. Det kan tyde på at dette symbolet har et seksuelt innhold, i likhet med Freuds seksuelle symboler. Men hvordan det skal tolkes er fortsatt uklart.

Litteraturen kan også bidra til å belyse dette bildet. I det andre sitatet ovenfor står det ”Flaggermusvinger! ...”. Dette utropstegnet er påfallende og tiltrekker seg leserens oppmerksomhet. Det alluderes antakelig til novellesamlingen *Flaggermus-vinger: eventyr vestfra* (1895) av Hans E. Kinck. I novellen ”Flaggermus-vinger” møter vi fire gamle menn: ”Det stod fire gamlinger i brune skindbuxer paa tunet, med hver sin krokstav...” (s.127). De kan minne om fire flaggermus, gamle skapninger med brunt skinn og krumme klør. Lars, Ivar, Aasmun og Tor vender tilbake til barndommen og ungdommen med dumphuske, hallingkast og plankebåt (s. 132-133 og 135). Lars og Aasmun var forelsket i den samme jenta som Tor siden avviste, og som endte opp med Ivar. Ordet flaggermus-vinger dukker kun opp i denne novellen: ”Et tyndt følge av vake minder; de visste ikke, hvor de kom fra, eller hvor de tog hen – flaggermus-vingers vift i dimmet ...” (s.145). Lars og Aasmun sine uklare minner som kommer og går, blir sammenlignet med flaggermusens lette vingeslag i halvmørket.



I *Flaggermus-vinger* er hovedpersonene menn og kvinner, yngre og eldre, som blir påvirket av sterke indre krefter som villskap, kjærlighets sorg, lyst, angst, skyld, lengsel og redsel. Novellene inneholder også kjærlighetsproblematikk og psykiske lidelser. I ”Tomme reder” ødelegger Torbjør trostereirene for at fugleskrikene skal overdøve musikken fra bryllupsferden til Svein, i ”Tore Botn” ender Tore opp med å henge seg for å beseire det indre beistet som han har kjempet så hardt imot, og i ”Datteren paa Breibø” blir datteren gal av skyld og kjærlighets sorg da Jon Skoren blir borte på havet.

Det er påfallende at flere av karakterene i samlingen blir beskrevet med glidende bevegelser: ”Faren pusted hidover volden, gled forbi i mørket ... ” (s.5) og ”Men *han* kendte sig, som han var blit en anden kar, der han gled bortover bøen i høstmorgenens halvmørke ... ” (s. 72). De minner om flaggermus som glir av sted. I tillegg er fuglesymbolikken gjennomgående, og spesifikke fuglearter som opptrer er: trøst, kråke og gjøk. Det er mørke fugler som flaggermusen har et likhetstrekk med, nemlig vingene. Et eget vingebilde forekommer også: ”... et susende stærkt vingepar, som bar hende ud i vaar og over saftig græs ...” (s.172). Det er Fele-Aasmun, i novellen med samme navn, som blir utstyrt med vinger. Karakterene i *Flaggermus-vinger* har tydelig fellestrekk med flaggermus. De kan sammenlignes med såkalte ”nattsvermere” samt de urolige sjelene i Odysseen som referert til over (Biedermann, op. cit., s. 120).

Flaggermusvingen i *Blind* med den skarpe, svarte, grafsende kloa har blitt besjelt med evnen til å okkupere og overta kontrollen. Det ligner på de indre kreftene i Kincks noveller som tar kontrollen over menneskene. Men i *Flaggermus-vinger* skjer dette på godt og vondt. Forelskelsen er for eksempel en tosidig kraft. Geirs flaggermusvinger har ingen slike positive sider. Flaggermusvingene blir stående som et symbol på de indre kreftene som river og sliter i Geir, sinne og psykiske problemer. Den seksuelle betydningen av at det er ballene som blir besatt av flaggermusvinger, kan være at disse psykiske problemene blir sterkt knyttet til hans mannlige seksuelle selvtillit og mindreverdighetskompleks.

## 4.5 Dobbelthet, sinne og barndom

### 4.5.1 Teori og metode

Psykologisk faglitteratur kan gi viktige innsikter til Geirs fiktive situasjon som inneholder dobbelt personlighet og sinneanfall. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg* (Anstorp, Benum og Jakobsen, 2006) handler om traumerelatert dissosiasjon. Dissosiasjon betyr spaltning, og det kan innebære personlighetsspaltning. Det henvises blant annet til denne definisjonen av dissosiative lidelser: "... delvis eller fullstendig tap av den normale integrasjon mellom erindringer om fortiden, identitetsbevissthet, umiddelbare sansefornemmelser, og tap av kontroll over kroppsbevegelser" (ICD-10 sitert i Anstorp, Benum og Jakobsen, 2006). Dissosiasjon kan forekomme under og etter traumatiske opplevelser, i varierende grad og omfang. Det er særlig personer som utsettes for gjentatte traumer som utvikler dissosiative lidelser. Tap av "identitetsbevissthet" kan blant annet vise til oppsplitting av personlighet og identitet som hører til innenfor den høyeste graden av dissosiasjon, det tertiære nivået (Benum, 2006, s. 40).

Benum refererer til Nijenhuis' bruk av Myers terminologi: den *tilsynelatende normale del av personligheten* (ANP) og de *emosjonsstyrte deler av personligheten* (EP). Hun beskriver skillet mellom dagligdeler av personligheten som skal fungere i sosiale sammenhenger, og følelsesdeler som sitter fast i traumeøyeblikkene. Dagligdelen av personligheten har begrenset eller ingen hukommelse for de traumatiske hendelsene (Benum, op. cit., s. 36). Dette kalles for dissosiativ amnesi: "... en eller flere episoder med manglende evne til å huske viktig personlig informasjon, vanligvis av traumatisk eller stressende karakter" (Jakobsen, 2006, s. 49). Benum gjør oppmerksom på hvor vanskelig det kan oppleves å ha en oppslittet personlighet: "... den smerten det innebærer å være så oppstykket, å ikke vite hva de ulike delene gjør og hvordan en framstår utad." . Det kan være tilfelle at: "det ikke er bevissthet mellom de ulike delene som hver for seg kan agere på egen hånd ..." (Benum, op. cit., s. 37 og 38).

Én person kan dessuten ha dissosiative lidelser og en personlighetsforstyrrelse samtidig (Anstorp, Benum og Jakobsen, 2006, s. 95). Det er likhetstrekk mellom "borderline personlighetsforstyrrelse" og "traumerelatert dissosiasjon av personligheten". Begge tilstander blir knyttet til traumer. Symptomer på borderline er: "... ustabilitet i stemning, interpersonlige

relasjoner, selvilde og affekter, sammen med en markert impulsivitet” (ibid, s.97).

Dissosiative symptomer kan også minne om psykose med hallusinasjoner. Viktige forskjeller er at pasienter med dissosiative lidelser er i stand til å realitetsteste og kan oppleve en dobbelt virkelighet med plagsomme, sammensatte hallusinatoriske gjenopplevelser. Mens pasienter med psykose normalt har hallusinasjoner fra en sanseevne av gangen. Men psykotiske pasienter kan også få sammensatte hallusinasjoner hvis de for eksempel har fått svært lite søvn over en lengre periode (ibid, s.97-98).

Traumatiske minner er dessverre ofte barndomsminner. Freud påviser at barndomsopplevelser gjerne er drømmekilder, og at drømmens skjulte ønskeoppfyllelse gjerne stammer fra barneårene slik at: ”... *barnet med dets impulser lever videre i drømmen*” (Freudop. cit., s. 169). Freud peker i tillegg på at barndomsminner har en livaktig kvalitet: ”... de infantile scener (de være seg erindringer eller fantasier) blir sett hallusinatorisk hvis det lykkes å gjøre dem bevisste ... Det er også kjent at de tidligste barndomserindringer bevarer denne karakter av sensorisk livaktighet høyt opp i årene ... ” (ibid., s.462). I Freuds trettende forelesning, ”Arkaiske og infantile træk i drømmen”, trekker han fram det merkelige ved at enkelte minner unnslipper barndomsamnesien: ”... ut fra det tomrum i erindringen som omfatter de første barneaar, hæver der sig ut enkelte godt bevarte erindringer ... uten at der er nogen fornuftig grund til at netop de er blit bevaret” (1929, s. 207). Men han konstaterer likevel at barn akkurat som voksne fester seg ved de betydningsfulle minnene, selv om det kanskje ikke virker slik på overflaten (ibid., s.208). I likhet med barnets impulser er barnets sjel og perspektiv til stede i minnene og drømmen: ”... barnets sjælsliv med alle dets eiendommeligheter ... eksisterer [fortsat] for drømmen” (ibid., s.219). Et fokus på barnets perspektiv, som kommer fram gjennom livaktige, betydningsfulle minner, kan gi en bedre forståelse av de traumatiske opplevelsene som fortsetter å påvirke den voksne personen.

Jeg vil begynne med å danne et bilde av Geirs symptomer basert på framstillingen i teksten. Det vil deretter bli diskutert i lys av den psykologiske faglitteraturen. Men nøkkelspørsmålet er hvorfor han har disse symptomene? Av den grunn vil analysere Geirs to traumatiske barndomsminner. I analysen av det andre barndomsminnet vil jeg behandle vann- og vannstrømssymbolikken. I den siste delen av dette kapitlet har jeg brukt de dissosiative begrepene depersonalisering og derealisasjon for å belyse Amalies mentale rom under voldtektsscenen i Athen.

## 4.5.2 Geirs symptomer og analyse av to barndomsminner

Geirs psykiske problemer tar form av en dobbelt personlighet som voksen og sinneanfall som har fulgt ham siden da han var barn. Han har en andre sint personlighet som utagerer og etterpå husker han ikke hva som har skjedd. Amalie beskriver Geirs symptomer slik: ”Ho kjende han ikkje igjen ... Ho kunne ikkje forstå korleis han kunne gjera og seia dei tinga han sa ... Ho var aldri trygg på kven av Geir’ane som møtte henne når ho kom heim frå jobb” (s.169). Hun oppfatter ham som to ulike Geir-personer. Amalie ser for seg en ny mann uten Geirs utbrudd: ”Ein som aldri heva stemma. Som aldri blei svart i blikket. Ein som aldri fekta med armene og trua. Ein som aldri slengte om seg med bannord og ukvemsord” (s.169). Det gir en konkret skildring av den aggressive oppførselen hans. Da Amalie endelig konfronterer Geir, får han disse tankene: ”Noe som opererte bak ryggen på han. Noe som budde inni han, og som kunne komma ut og øydelegga for han sjølv og for dei menneska han omgjekest ... Han forstod ikkje kva han skulle gjøra” (s.170). Han føler at han ikke har noe kontroll over det som skjer.

Geir har en oppsplittet personlighet og får hukommelsestap etter at den sinte delen av personligheten har handlet på egen hånd. Det er dissosiative symptomer. Sinneanfallene kan både knyttes til oppsplitting av personligheten, følelsesdeler som sitter fast i traumeøyeblikk, og til en personlighetsforstyrrelse. Dagligdelen av Geirs personlighet viser ikke en markert impulsivitet slik som hos borderline pasienter. Men han har ustabilitet i stemning, relasjoner, selvbilde og affekter. Ustabilitet i selvbilde finner man i mindreverdighetskomplekset, personlighetssplittelsen og dødsønsket. Borderline er en undertype av emosjonelt ustabil personlighetsforstyrrelse, og det finnes også en annen undertype kalt eksplosiv personlighetsforstyrrelse. Den kjennetegnes blant annet av voldelige utbrudd, truende atferd og økt tendens til aggresjon og sinne. Dette forsterkes av stoff- og alkoholbruk (Malt, 2009a).

Det som taler for at Geir kan ha en personlighetsforstyrrelse, er at han har hatt sinneanfall siden han var barn. Oppsplittingen av personligheten blir først tydelig etter overgrepet på klassefesten da Geir har et identitetsprosjekt om å bli en ny versjon av seg selv: ”Han vil vera *den nye* Geir Kinsarvik ... Han har eit mål. Han har ein plan. Han veit kven han skal bli. Men vil ikkje veta av kven han er” (s.40). Det er vanskelig å kategorisere de hallusinasjonene Geir har i romanen som enten dissosiative eller psykotiske. De er sammensatt, men han opplever dem som virkelige og han hallusinerer da han er i en svært redusert tilstand, som etter gruppevoldtekten og etter tre måneder i fengsel da han blir konfrontert med noe

livsomveltende. Hovedspørsmålet er fortsatt hvorfor han har disse symptomene. Barnets perspektiv i de to traumatiske barndomsminnene kan gi noen svar.

Det er to av Geirs barndomsminner som er av traumatisk karakter. I det første minnet blir han kastet i veggen av faren fordi han har matforgiftet lillebroren og søskenbarnet med rått fisk (s.59), og i det andre faller han i elva som treåring og blir reddet av den sinte faren (s.199-200). Det første barndomsminnet er plassert rett etter den metadiegetiske fortellingen om oldefaren Nils Kinsarvik og kirkesteinen. Han blir plaget og utfordret av de andre karene helt til han blir rasende og demonstrerer sine kjempekrefter. Oldefarens sinne utgjør den forutgående sammenhengen til det første barndomsminnet som inneholder farens sinne og doble personlighet.

Det at Geir forer de to mindre barna med rått fisk, kan synes selvopptatt og skadefro, men det virker først og fremst ubetenksomt og fra Geirs ståsted er han opptatt av å leke kokk og servere mat: ”Sjølv åt han ingenting. Han var kokk. Han var restaurantsjef” (s.59). Geir sammenligner farens sinne med en eksploderende smelteverksovn: ”Då han kom heim trudde han at faren skulle gå i lufta. Han såg ovnshvelvet letta seg av ein blås og venta på smellen” (s.59). Tidligere i fortellingen forteller faren om nettopp det og man kan tydelig se likheten: ”Derfor kan det og gå til helvete. Derfor kan vi og oppleve å få blåsar som lettat heile ovnshvelvet. Som sprenger veggane på ovnshuset. Som knuser ruter ... ” (s.47). Både oldefaren og faren til Geir har et mektig temperament. Geir oppfatter faren som to atskilte personer i etterkant av å ha blitt kastet i veggen: ”Han kjende ikkje igjen far sin. Det var ein annan mann som stod der på andre sida av rommet og stirra på han. Så samla han seg. Blei seg sjølv igjen. Blei far igjen” og ”Men kem va han mannen som kom inn i stova og heiv meg i veggen? Han va dum, far. Eg håpe han ikkje komme på besøk til oss oftare” (s.59). Han skjønner ikke at det var samme person fordi personligheten var helt annerledes. Etterpå legger faren ham i senga og synger for ham med flott tenorstemme. Det utgjør en sterk kontrast til den sinte delen av personligheten hans.

Det andre barndomsminnet er plassert rett etter at den voksne Geir har kjent dragingen mot vannstrømmen og fossen. Innenfor minnet blir treåringens perspektiv på hendelsen framstilt slik:

Han kjende det mjuke vatnet omslutta seg ... Han var ikkje redd. Kjende ei mjuk gyngande kjensle inni seg. Trygt, mjukt og bølgjande, men kaldt ... Faren redde han ... Han hadde så store sinte auger ... løfta han ut av det fossande vatnet ... Gjennom dei gråe herresokkane med blå og raude ruter rann faren sitt mørke blod (s.199).

Barnet oppfatter farens harde blikk og det mørke blodet som står i dramatisk kontrast til å være trygg og uredd i vannet. Geir kan ikke forstå farens sjokk. Framstillingen av det myke, gyngende og trygge vannet som omslutter ham, ligner på å være inni livmoren. Den sinte og redde faren tar imot barnet, og blodet hans kan minne om blødninger i forbindelse med fødsel.

I Freuds tiende forelesning, "Symbolikken i drømmen", beskriver han den symbolske sammenhengen mellom vann og fødsel: "Fødselen fremstilles næsten regelmæssig ved en relation til *vand*: enten falder man i vandet eller man stiger op av det, man redder én fra vandet eller man blir selv reddet av én ... " og "... hvert menneske, har tilbragt sin første eksistensfase i vandet, nemlig som embryo i frugtvandet i morslivet, og er ved fødslen kommet ut av vandet" (1929, s. 156 og 163). Det er beskrivende for Geirs minne.

Vannstrømmen er et annet viktig symbol i *Blind*. Da Geir faller i elva som treåring, har han det godt og skjønner ikke at det er farlig. Han flyter bekymringløst av gårde. Men i forkant av barndomsminnet kjenner den voksne Geir en tiltrekning mot dypet. Han er tiltrukket av det farlige og å være uforsiktig. Han vil ta sjansen, kaste seg ned fossen og la seg bli trukket ned av dragsuget. Men Geir fullfører ikke. I etterkant av barndomsminnet ser han på mens en oter drukner i strømvirvelen. Den blir et frampek på Geirs skjebne. Vannstrømmen i barndomsminnet minner om en måte som man kan bevege seg gjennom livet på, å la seg bekymringsfritt føre av strømmen. Mens den vannstrømmen den voksne Geir blir fascinert av, representerer noe selvdestruktivt. Biedermann beskriver denne tosidigheten ved vannet som symbol:

Vann er som urtidsstrøm i mange skapelsesmyter kilden til alt liv, men samtidig også det *elementet* som man drukner og oppløses i ... Som ett av de elementære symbolene er vannet ambivalent (tvetydig) ettersom det på den ene siden skjenker liv og fruktbarhet, på den andre siden minner om nedsynking og undergang (op. cit., s. 419).

Men hva forteller de traumatiske barndomsminnene om hvorfor Geir har de symptomene han har? Det første barndomsminnet peker på det genetiske. Oldefaren og faren har også et farlig temperament. Geirs oppfatning av faren som to ulike personer kan tyde på en dobbelt

personlighet hos faren, som også moren Wally opplever da hun blir overgrepet. I det andre barndomsminnet er det faren som river Geir ut av det trygge, og det første han møter er farens sinne. Vannstrømmen har endret karakter for Geir. Den har blitt et bilde på å gi slipp på seg selv og la seg bli dratt under vann. Barndomsminnene gir oss en indikasjon på hvorfor Geir har de symptomene han har. Benum skriver om oppsplitting av personlighet at: ”Delene kan representere internaliserte fragmenter av overgriper, eller biter av foreldreomsorg og trøst” (op.cit., s. 40). En mulig forståelse er at følelsedelene av Geirs personlighet sitter fast i traumeøyeblikkene, og at han identifiserer seg med faren og internaliserer hans sinne og dobbelthet.

### 4.5.3 Amalie: Depersonalisering og derealisasjon

Amalie har en splittet synsvinkel under den tredje voldtektsscenen i Athen. Det er symptomatisk for dissosiasjon. Benum sammenfatter dissosiasjon slik: ”... en svikt i evnen til å sammenfatte og personifisere skremmende opplevelser” (op. cit., s. 41). Personifikasjon kan forstås som en personliggjøring og virkeliggjøring. De som gjennomgår dissosiasjon, tar ikke inn over seg at den skremmende hendelsen skjer med dem selv, eller at det er virkelig.

Som beskrevet i nærlesningen opplever Amalie et bestemt skrekkfilmsscenario og en parkvoldtekt der hun får kniven presset mot strupen. Dette symptomet på dissosiasjon kalles ”derealisasjon”: ”en følelse av uvirkelighet, det at omgivelsene virker ukjente, og et forstyrret forhold til tid og rom” (Nijenhuis, van der Hart og Steele, 2006, s. 76). Amalie skaper en filmaktig forestillingsverden hvor hun befinner seg i andre faretruende situasjoner. Hun opplever også at både hun selv og Geir er fremmede personer. Under synsvinkel ble det illustrert hvordan Amalie først svever oppunder taket og ser ned på den fremmede kvinnen som blir voldtatt, og at hun etterpå ligger i sengen og ser opp på den svevende kvinnen. Synsvinkelen er splittet. Begge disse symptomene på dissosiasjon kalles ”depersonalisering”: ”... følelse av fremmedhet, ikke kjenne seg selv igjen og ut-av-kroppen-erfaringer ... følelse av uvirkelighet, som å være i en drøm ... ” (ibid., s. 76). Amalie skaper fremmede personer som hun verken identifiserer med seg selv eller Geir, hun ser kroppen utenfra, og det hele oppleves som uvirkelig og drømmeaktig. Til sammen utgjør derealisasjonen og depersonaliseringen en fornektelse og beskyttelse mot den virkelige verden.

Jakobsen refererer til en undersøkelse av akkurat voldtektsofre der personene blir spurt om dissosiasjon under overgrepet, symptomer ved akutt stresslidelse: ”nummen, forvirret og

uvirkelig ... endret tidsoppfatning og kroppsopplevelse ... opplevelsen av å se det hele fra utsiden” (op. cit., s. 50). Det sistnevnte symptomet der man ser voldtekten utenfra, virker oppklarende på Amalies splittede synsvinkel. Axelsen og Wessel forklarer hvordan oppmerksomheten splittes under traumet, og hvilken funksjon det har: ”Personen går inn og ut av den traumatiske situasjonen både perseptuelt og opplevelsesmessig ... Det kan gi avstand til smerte og fare og er en form for selvbedøvelse ...” (2006, s. 63). Dissosiasjonen har altså en selvbedøvende eller selvbeskyttende funksjon. Derealisasjon og depersonalisering beskytter Amalie mot å være til stede i sin egen kropp og oppleve en situasjon hvor hun blir voldtatt av sin nybakte ektemann.

Reaksjonene under overgrepet er dissosiative symptomer på akutt stresslidelse. Men hva er Amalies langvarige reaksjoner? I løpet av fem år prater ikke Amalie med noen om hva som har skjedd. Hun forteller i ettertid at hun har blitt seksuelt dødt (s.167), og Geir beskriver henne som ”grå, passiv og deprimert” (s.168). Da hun skal forlate Geir i fengselet, er hun bestemt på at det skal forandre seg: ”No ville ho bli seg sjølv igjen. Ho ville få rom til å pusta. Ho ville bli den ho var før ho blei voldtatt av sin eigen mann” (s.169). Amalie frir seg fra det hun har fortiet og levd med i mange år. Hun er på vei bort fra dissosiasjonen.

## 4.6 Blindhets- og dødstematikk

Det er to dystre temaer som fokuserer på hovedpersonen, og som også er knyttet til hverandre gjennom det svarte og mørke: Blindhet og død. *Blind* er tittelen på romanen, og Geir ønsker å bli drept av ”blind vold” (s.9). I teksten er det en rekke singulative blindhets- og/eller svarthetsbilder som er spredt under og etter de seksuelle overgrepene. Se modell over tidsoppbygging og frekvens under tidsanalyse. Biedermann knytter blindhet til uvitenhet, forblindelse, skjebnens upartiskhet og en høy vurdering av det indre lyset framfor den ytre verden. I tillegg viser han at blindhet ofte brukes for å symbolisere tilstanden før en form for opplysning (op. cit., s. 45). Det er tre ulike former for blindhet i *Blind* som må tolkes i relasjon til subjektet Geir, i samsvar med Jungs syntetiske metode.

Den første formen for blindhet er Geirs reaksjoner etter gruppevoldtekten på klassefesten. Like etter overgrepet beskrives han slik: ”Han var ein blind moldvarp i skammens mørke hol” (s.23). Blindhet knyttes til skam, ydmykelse og opplevelsen av å synke ned i et mørkt hull. I løpet av de neste dagene opptrer to bilder som er knyttet til synssansen. Den svarte flekken i



taket: ”Merkeleg at han ikkje har lagt merke til den flekken der før ... Mens han ligg der ... stirer han blindt mot den svarte flekken, som veks seg større og større” (s.30). Og de svarte ballene: ”Doktoren tok farvel. Svartfargen på ballane hadde han ikkje nemt med et ord ... Det synst han var rart. Geir Kinsarvik slo det frå seg” (s.39-40). Geir ser noe som han vanligvis ikke ser, den svarte flekken i taket, og han ser noe som de andre ikke ser, svartfargen på ballene. Det kan være en indre (subjektiv) sensorisk stimuli. Men det er ikke hypnagoge hallusinasjoner, slik som flaggermusvingene, fordi de ikke oppstår under innsovning eller oppvåkning (Freud, 2000, s. 37-40). Synshallusinasjoner kan være en del av et større sykdomsbilde, men man kan også få forbigående synshallusinasjoner. For eksempel som et resultat av sorg eller uttalt søvnmangel (Malt, 2009b). Overgrepet som Geir blir utsatt for, er i likhet med sorg en stor påkjenning og kan framkalle forbigående synshallusinasjoner.

Den andre formen for blindhet er Geirs indre mørke og svarte øyne. Et eksempel er: ”Augene var svarte som tidlegare på kvelden. Det var som om dei ikkje såg henne. Som om han såg innover i seg sjølv. Som om han berre såg mørke” (s.156). Geir får det svarte blikket når han går over i den sinte delen av personligheten, og det er spesielt tydelig i voldtektsscenen i Athen. Geir mister kontakten med omverdenen og ser inn i et indre mørke. Det samme indre blir beskrevet som et rom i erkjennelsen etter det psykiske sammenbruddet i fengselet: ”Han var innesperra i sitt eige sinne. I sitt eige sinn. Han kom ikkje ut. Han såg ingen utveggar. Døra hadde slått i bak han for godt. Det var ingen veg ut” (s.177). Han opplever at han er innestengt og fanget i sitt eget hode. Det indre mørke som Amalie oppfatter, kommer også fram da Geir som liten nettopp har hatt et sinneanfall og spør: ”Kor blei det av lyset?” (s.99).

Den tredje formen for blindhet knyttes til fortregning og det man ikke vil se. En klar motsetning til opplysningstanken som Biedermann (1992) refererer til. I Geirs avsluttende erkjennelse står det: ”Meir eit offer for sin eigen blindskap enn eit offer for blind vold” (s.228) og ”Han hadde vore blind. Blotta for sjølvinnsikt og sjølvforståing” (s.229). Tittelen på det siste kapitlet er for øvrig ”Eit glimt av lys”. Han klandrer seg selv for ikke å ha sett verdien i et liv sammen med Isbrytaren i Odda, og han klandrer både affæren med Lena og klassefesten for sin egen undergang: ”Han såg det no. Det med Lena var det som hadde knekt han ein gong for alle. Frå og med klassefesten hadde livet hans vore på feil spor” (s.234). Men han erkjenner ikke at han er en overgriper, og at det er derfor han har mistet relasjonen til familien sin. Geir erkjente det da han hadde et psykisk sammenbrudd i fengsel og for første gang ga uttrykk for et dødsønske. Ellipsen på to år som strekker seg fram til tilværelsen i

Bremen, er en fortrenning. Han har fortrent erkjennelsen og opprinnelsen til dødsønsket. Derfor blir den avsluttende erkjennelsen ufullstendig. Det er ikke den mislykkete klassereisen som alene har ført fram til dødsønsket. Teksten gir et mer sammensatt svar som innbefatter traumer, sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser. Da Geir går døden i møte, er han fortsatt blind for sin egen rolle i sin egen undergang. Det eneste glimtet av lys som han får, er at et liv i Odda kunne brakt ham glede.

Døden blir første gang tematisert i begynnelsen av romanen. Geir ønsker å dø av blind vold og forestiller seg hvordan det skal gjennomføres. Han er opptatt av at det skal fullføres uten problemer og større lidelser, og han vil ikke se gjerningsmannen i øynene. Hovedmotivet for dødsønsket som kommer til uttrykk, er at han ikke vil ødelegge mer for familien sin, og at det vil bli en lettelse for dem når han er ute av verden:

Det måtte vera ein lette for dei alle å veta at han, Geir Kinsarvik, ikkje lenger var til ... Han visste kva han hadde gjort ... Han måtte sette strek, om han ikkje skulle øydelegga endå meir for dei som han etter kvart hadde oppdaga betydde noe for han (s.12).

Det konkretiseres ikke hva han har gjort på dette stedet i teksten, og det er uklart hvor mye Geir innrømmer overfor seg selv. Men han vet at han har ødelagt mye for sine nærmeste. Dødsønsket kan spores tilbake til det psykiske sammenbruddet i fengselet, og da erkjenner Geir at det er hans sinne, psyke og overgrep som gjør at han mister Amalie og Marius.

I Bremen er det et frampek at Geir er tiltrukket av vannstrømmen og i forlengelse av den, døden. Døden blir siste gang tematisert i avslutningen av romanen. Geir er usikker på sin egen identitet: "Anstrenger seg for å hugsa. Prøver å bli den han var ... Veit alt som er verd å veta. Berre ikkje kven han er. Eller var" (s.242). Han mangler en identitetsbevissthet, slik det står i definisjonen av dissociative lidelser. Geir lurar på hva som vil skje når han dør. Han forestiller seg at bestefaren og faren kommer og møter ham. Det kommer en liten brist i illusjonen: "Så dei slepper tapparar inn i himmelen likevel då, flirer han mot far sin. Ikkje tapparar, bare brettvakter, flirer faren tilbake ... " (s.243). Geir har en bevissthet om at faren er død, men han undrer seg ikke over det, og det virker ikke avbrytende på forestillingen. Freud skriver følgende om drømmer der kjære avdøde opptrer som levende: "Når man i drømmen ikke blir minnet om at den døde – er død, så stiller den drømmende seg på like fot med den døde, han drømmer om sin egen død" (Freud, 2000, s. 366). Geir forestiller seg sin egen død, og det

ender med at han kjenner noe kaldt og hardt som er på vei mot nakken hans: ”Herr Kinsarvik, seier ei ugjenkjenneleg stemme, De er henta” (s.243). Det er åpent om det er virkelighet, fantasi eller en blanding av begge deler.

I forkant av denne siste scenen er det et sitat fra diktet ”Til ljaamannen” av Olav Nygard: ”*Stig fram or lauvhenggløymet der du kviler, med blomeband – er det din dølne ljå?*” (s. 242). ”Til ljaamannen” er plassert til slutt i diktsamlingen *Ved vebande: dikt* (1923, s. 62-64). Det lyriske-eg henvender seg til et ”du”, en apostrofe til ljamannen som er en personifisering av døden. Nygards dikt inneholder som regel en dødstatematikk: ”Når Nygard skriver om lidelse og død, synes døden noen ganger å være en fiende, og tonen er dystert ... Men lidelse og død framstilles også som noe positivt ... en vei til innsikt og erkjennelse” (Imerslund, 1997, s. 184-185). I ”Til ljaamannen” er det et hovedsakelig vennligstemt bilde av døden som kommer til uttrykk. Døden blir sammenlignet med en morsskikkelse i den andre og sjette strofen: ”Aa, mildt som mor ... ” og ”Attende i ditt fang eg hovud hallar,”. Mors fang er et trygt sted der man søker trøst. På den annen side er døden noe stemmen i diktet overvant og beseiret i ungdommen, slik det står i den tredje strofen: ”du er ein kjenning ifraa ungdoms tid; / eit gamalt sigersminne endaa hjalar ... i den ekstase-bylgja svalar / eg etterverken av so stor ein strid”. Døden har også vært en motstander eller fiende. Man kan ane en form for innsikt og erkjennelse, slik Imerslund beskriver, i de seks første verselinjene av den fjerde strofen:

Du veit, du veit kor lite eg hev vunne  
aa byggje livsverk av min ungdoms draum;  
du veit kor tusund meinklør traat hev spunne  
meg fast og alltid fastar i sin taum  
Og vennen, vennen som eg skulde funne –  
aa var eg sjølv slikt vatn uti straum?

Synekdoken med klørne som spinner ham fast og faster i sin snor, viser til edderkopper. Edderkoppspinn brukes også metaforisk i *Blind*: ”Uansett kor han sprella, og meinte det godt, tulla han seg, og dei andre, lenger og lenger inn i fortidas giftige edderkoppspinn, til dei alle hang der og dingla, lenger frå kvarandre enn noensinne” (s.12). Vennen i den femte verselinjen som det lyriske-eg skulle finne, kan assosieres med vennen i The Doors sangen ”The End” og Geirs møte med bestefaren og faren, to mannlige forbilder og venner fra oppveksten. Vannstrømmen i den sjette verselinjen skaper assosiasjoner til de to scenene med

vannstrømmer i *Blind* (s.198-199, 200-202 og 199-200) som vi har analysert. Det lyriske eg stiller spørsmålet om han har vært vann i strømmen. Han har latt seg lede. Det er ikke alltid man er klar over at man er vann i strømmen og ikke går sin egen vei. Biedermann skriver om forhistoriske dødssymboler som er knyttet til vannet og elva: ”... en nedsenking i dødens vann. Forestillingen om en tilværelse i det *hinsidige* bortenfor et ringformet hav eller en *elv* som begrenser de levendes verden... *skip* ... skulle føre de døde til en annen verden” (1992, s.81). Vannstrømmen i diktet minner mest om da den treårige Geir seiler bekymringsfritt nedover elva. Men i likhet med dragsuget som den 40-årige Geir vil la seg bli trukket ned av, ender Nygards dikt med døden.

Sitatet fra diktet ”Til Ljaamannen” i *Blind* blir innledet på en bestemt måte: ”Tre fram. Som den han er. Kan ikkje skjula seg lenger” (s.242). I ”Til Ljaamannen” er det Ljåmannen som har skjult seg bak løvhenget og i hemmelighetsfulle daler, mens i *Blind* er det Geir som har skjult seg. I likhet med det lyriske-eg har Geir innfunnet seg med døden, og døden blir ikke framstilt som noe entydig negativt, men snarere som en vemodig og velkommen avslutning på livet.

## 5 Konklusjon

Fortellerens spørsmål til leseren om hva som er årsakene til Geirs dødsønske, blir ikke besvart i Geirs avsluttende erkjennelse. Som leser opplever jeg en ironisk distanse da Geir tror at han ville ha blitt lykkeligere hvis han bare hadde vært lojal mot klassebakgrunnen sin og funnet seg en homogen partner i Isbrytaren: ”Dei var dei einaste som sat einsame igjen i sofaen ... Dei var begge gode og runde ... Begge hadde dei fedrar på Smelteverket og mødrer som vaska. Dei var det perfekte par. Dei var homogene” (s.228-229). Geirs problemer er mer dypereliggende enn klassereisen og valget av en heterogen partner i Amalie. Han er både et skremt offer og en sint overgriper som følge av traumer og psykiske lidelser. Men Geir fortrenger de egentlige årsakene til sin egen skjebne. Det danner grunnlaget for problemstillingen som jeg forsøker å besvare: ”Hva er Geir blind for? Kan perspektivet sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser forklare hans dødsønske?”. Jeg vil begynne konklusjonen med å oppsummere hovedpunktene som leder fram til den.

Den narratologiske analysen begynner med en tidsanalyse. I modellen over tidsoppbyggingen kan man se at de seksuelle overgrepene er spredt utover romanen, og at det er en frekvens av bestemte singulative bilder under og etter de seksuelle overgrepene, en form for psykiske reaksjoner. I tillegg har de to traumatiske barndomsminnene fått liten plass, de er underkommunisert, mens ellipsen markerer stedet der noe er utelatt. I person-analysen blir det tydelig at de av Geirs karaktertrekk som får funksjoner i hendelsesforløpet, er knyttet til hans psykiske lidelser. Det kommer også fram at de sentrale ustabilitetene i historien er Geirs dødsønske, de seksuelle overgrepene og forholdet til henholdsvis Amalie og Lena. Spenningen i diskursen, det jeg kaller en ironisk distanse, oppstår fordi Geirs avsluttende erkjennelse er direkte mangelfull. Rom-analysen viser en utvikling der Geir bryter med steder og relasjoner, og nærlesningen av voldtektsscenen framhever blant annet de mytiske symbolene og den dobbelte personligheten som både Geir og faren demonstrerer.

Den psykoanalytiske analysen begynner med en analyse av det psykiske sammenbruddet i fengselet. I Geirs hallusinasjon framtrer det første dødsønsket som vedvarer etter hallusinasjonen, og som innleder både den første erkjennelsen og fortregningen, ellipsen. Analysen av de mytiske symbolene, spedbarnet, villdyret og ulvinnen, underbygger dobbeltheten ved Geir. Flaggermusvingene fra en annen av Geirs hallusinasjoner symboliserer indre krefter og er samtidig et seksuelt symbol på såret selvtillit og

mindreverdsfølelse. I den første erkjennelsen innser Geir at det er hans psykiske problemer og overgrep som gjør at han mister Amalie og Marius. Det knytter dødsønsket til tap av relasjoner og skyldfølelse. Denne erkjennelsen blir tilsynelatende fortrent, men Geir er klar over at han har ødelagt for familien sin. Geirs dødsønske kommer av at han har forårsaket sine nærmeste smerte, og at han har mistet relasjonene til dem. Men hva er årsakene til at han en sint, oppsplittet person og en overgriper?

På grunnlag av Geirs symptomer og de to traumatiske barndomsminnene, vil jeg hevde at Geir er disponert for sinneproblemer og dobbelt personlighet gjennom arv og miljø. Både oldefaren og faren har demonstrert et kraftig sinne, og faren har også en dobbelthet ved seg. Geir har traumatiske minner om farens sinne og dobbelthet som han kan ha internalisert og identifisert seg med. Sinneanfallene han får som liten, kan både være symptomatisk for dissosiasjon og personlighetsforstyrrelse. Gruppevoldtekten på klassefesten utløser et identitetsprosjekt og markerer begynnelsen på den doble personligheten og overgangen til den sinte delen av personligheten, som er en dissociativ lidelse. En mulig forklaring er at Geir begår overgrep fordi han gjenopplever følelser fra traumeøyeblikk, slik som farens sinne eller egen mindreverdsfølelse, og forsvarer seg selv ved å kontrollere og dominere.

Derfor vil jeg konkludere med at klassereise og classesvik ikke alene kan være årsaken til Geirs dødsønske. *Blind* inneholder et mer helhetlig og sammensatt svar på fortellerens spørsmål. Geirs blindhet er både en psykisk reaksjon på overgrep, et indre mørke som kjennetegner den sinte delen av personligheten og en fortrenkning. Geir er blind for den første erkjennelsen av at det er hans sinne, seksuelle overgrep og psykiske lidelser som har skadet familien og kostet ham relasjonen til Amalie og Marius. Den fortrente erkjennelsen er opphavet til dødsønsket. Formålet med denne oppgaven var å finne et svar på problemstillingen, belyse aktuelle samfunnsproblemer som voldtekt og psykiske lidelser og å sette en annen merkelapp på *Blind* enn klassereise. Disse formålene mener jeg at jeg har klart å oppnå. Kombinasjonen av en narratologisk og en psykoanalytisk analyse har vist seg å være en god tilnæringsmåte til tekstens oppbygging og underliggende betydning.

# Litteraturliste

- "Evangeliet etter Matteus: Kapittel 2", [Internett], Det Norske Bibelselskap. Tilgjengelig fra: <http://www.bibel.no/Nettbibelen.aspx?parse=Matt%202,16-23>
- "Kronos", (14. februar 2009) [Internett], Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <http://snl.no/Kronos>
- "Romulus og Remus", (27. februar 2014) [Internett], Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: [http://snl.no/Romulus\\_og\\_Remus](http://snl.no/Romulus_og_Remus)
- ANSTORP, T., BENUM, K. & JAKOBSEN, M. 2006. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: integrering av det splittede jeg*, Universitetsforlaget, Oslo.
- AXELSEN, E. D. & WESSEL, E. 2006. "Den traumatiserte hukommelse: Hvordan fungerer hukommelsen ved senvirkninger etter traumer?". I: ANSTORP, T., BENUM, K. & JAKOBSEN, M. red. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg*. Universitetsforlaget, Oslo, s. 60-71
- BACHELARD, G. 1994. *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston.
- BENUM, K. 2006. "Når tilknytningen blir traumatisert: En psykologisk forståelse av relasjonstraumer og dissosiasjon". I: ANSTORP, T., BENUM, K. & JAKOBSEN, M. red. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg*. Universitetsforlaget, Oslo, s. 22-42
- BIEDERMANN, H. 1992. *Symbolleksikon*, Cappelen, Oslo.
- ELLIS, B. E. 1994. *American psycho*, Tiden, [Oslo]. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/b3c553efc61348e7bc9dc42e3a57a577.nbdigital;jsessionid=A31F88953091ADF6FD221B04C7B37D8E.nbdigital3?lang=en#0> [Lest 11. mai 2014]
- ELSTAD, J. I. 2006. Sosiologi som skjønnlitteratur? Mor, far og klassereisens start. *Sosiologisk tidsskrift*, 14 (2006), 4, s. 351-63.
- FREUD, S. 1929. *Forelesninger til indførelse i psykoanalyse*, Gyldendal, Oslo. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/1c426c4eca10ce556abc8d3eacede1e4.nbdigital?lang=no#0> [Lest 11. mai 2014]
- FREUD, S. 2000. *Drømmetydning*, De norske Bokklubbene, Oslo.
- GENETTE, G. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- HERMAN, D. 2002. *Story logic: problems and possibilities of narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, Neb.
- IMERSLUND, K. 1997. *Norske dikt i 1000 år*, Universitetsforlaget, Oslo.
- JAKOBSEN, M. 2006. "Kroppen husker: Nevrobiologisk kunnskap om traumetilstander". I: ANSTORP, T., BENUM, K. & JAKOBSEN, M. red. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg*. Universitetsforlaget, Oslo, s. 43-59
- JUNG, C. G. 1965. *Det ubevisste*, Cappelen, Oslo.
- KINCK, H. E. 1895. *Flaggermus-vinger: eventyr vestfra*, Gyldendal, København. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/636914f08211a3bafcf457ddb822415a.nbdigital?lang=no> [Lest 11. mai 2014]
- LANDAU, B. & JACKENDOFF, R. 1993. "What" and "Where" in Spatial language and Spatial Cognition. *Behavioral and Brain Sciences*, 16, 217-238.
- LOTHE, J. 2003. *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo.

- MALT, U. 2009a. "Eksplisiv personlighetsforstyrrelse". Store medisinske leksikon. Tilgjengelig fra: [http://sml.snl.no/eksplosiv\\_personlighetsforstyrrelse](http://sml.snl.no/eksplosiv_personlighetsforstyrrelse) [Lest 11. mai 2014]
- MALT, U. 2009b. "Synshallusinasjoner". Store medisinske leksikon. Tilgjengelig fra: <http://sml.snl.no/synshallusinasjoner> [Lest 11. mai 2014]
- MCHALE, B. 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-87.
- MENDELSON, O. 2013. "Jødeforfølgelser Før Og Under Den Annen Verdenskrig". Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: [http://snl.no/j%C3%B8deforf%C3%B8lgelser\\_f%C3%B8r\\_og\\_under\\_den\\_annen\\_verdenskrig](http://snl.no/j%C3%B8deforf%C3%B8lgelser_f%C3%B8r_og_under_den_annen_verdenskrig) [Lest 11. mai 2014]
- MORRISON, J. (1967) *The End, I The Doors*. Elektra. [Lyddopptak streaming via Spotify]. Tilgjengelig fra: <http://open.spotify.com/track/5UgT7w6zVZjP3oyawMzbiK>.
- NIJENHUIS, E. R. S., VAN DER HART, O. & STEELE, K. 2006. "Traumerelatert strukturell dissosiasjon av personligheten: Teoretisk forståelse og begrepsavklaring". I: ANSTORP, T., BENUM, K. & JAKOBSEN, M. red. *Dissosiasjon og relasjonstraumer: Integrering av det splittede jeg*. Universitetsforlaget, Oslo, s. 73-88
- Store Studio: Lars Ove Seljestad med boka Blind*, 2005, TV-program, NRK, Oslo, 24. januar, Tilgjengelig fra: <http://www.nrk.no/skole/klippdetalj?topic=nrk:klipp/796533>. [07.04.14]
- Migrapolis: Klassereisen*, 2012, TV-program, NRK, Oslo, 16. mai, Tilgjengelig fra: <http://tv.nrk.no/serie/migrapolis/dkoa20001212/16-05-2012>. [07.04.14]
- NYGARD, O. 1923. *Ved vebande: dikt*, Samlaget, Oslo. Tilgjengelig fra: <http://www.nb.no/nbsok/nb/456a88e8bb12e084f1b14095ffa972b8.nbdigital?lang=no#0> [Lest 11. mai 2014]
- PEDERSEN, F. H. 2005. La alt håp fare. Om Lars Ove Seljestads *Blind*. *Vagant*, (2005), 1, s. 74-78.
- PHELAN, J. 1989. *Reading people, reading plots: character, progression, and the interpretation of narrative*, University of Chicago Press, Chicago.
- SELJESTAD, L. O. 2006. *Blind*, Cappelen, Oslo.