

«Svaret på gåten ligger i fortiden»

*Ei undersøking av karakterologi i Mann i mørke (1939) av Edith Øberg*

Oda Elise Svelstad



Masteroppgåve i NOR4091, nordisk, Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2019



«Svaret på gåten ligger i fortiden» - Ei undersøking av  
karakterologi i romanen *Mann i mørke* (1939) av Edith Øberg

© Oda Elise Svelstad

2019

«Svaret på gåten ligger i fortiden» - Undersøking av karakterologi i *Mann i mørke* (1939) av Edith Øberg

Oda Elise Svelstad

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

Trykk: Representralen, Universitetet i Oslo

IV

# Samandrag

Edith Øberg forfatta 12 bøker i perioden 1916 – 1945, som alle fekk stor merksemd i mellomkrigstida. Øberg var ein betydingsfull forfattar og anerkjent av sine kollegaer og litteraturkritikarar. Likevel er Øberg i dag ein nokså gløymd forfattar, og eg vil med denne masteroppgåva løfte Øberg opp frå gløymselen.

I denne avhandlinga har eg gjort ein karakteranalyse av hovudkarakterane i *Mann i mørke* (1939), ein roman som kretsar rundt tematikk om kvinneleg og mannleg begjær, kvinneleg seksualitet og kvinnelegheit. Boka er òg a-typisk med tanke på form og sjanger, det vil seie at ho er ei blanding av både drama, roman og detektivsjangeren. Hovudfokuset har vore korleis Øberg har nytta seg av litterære verkemiddel for å konstituere dei komplekse og samansette karakterane Harriet, Bjørg og Johannes. Det teoretiske utgangspunktet har bestått av Per Krogh Hansens karakterologi, nærmare bestemt Hansens *strukturmodell*, som har vore det sentrale analytiske verktøyet for analysen. I strukturen skil Hansen mellom beskrivande og forteljande framstilling. I tillegg består modellen av tre horisontale strukturnivå; nemleg overflatestruktur, mellomstruktur og djupnestruktur. Eg viser korleis desse strukturane kjem til uttrykk i konstitueringa av karakterane, og korleis desse aspekta spelar på lag med kvarandre. I tillegg har eg nytta med av antologien *Characters in Fictional Worlds* (2010) for å utdjupe korleis Øberg nyttar seg av narrative grep, som blant anna diskursmanipulasjon, for å komplisere lesinga av romanen og karakterane. I analysen peiker eg på korleis Harriet og Bjørg blir danna som kontrære kvinnetypar. Der Harriet står fram som ei farleg, erotisk femme fatale, er Bjørg den rasjonelle og rolege 'jomfrua'. Samstundes blir desse karakterportretta snudd på hovudet, og karakterane får karaktertrekk som utfordrar framskrivinga av dei som stereotypiske kvinnetypar. Begge karakterane spelar ut ulike kjønnsstereotypiar, noko som resulterer i at Øberg bryt opp den tradisjonelle binære konstruksjonen av kvinna som anten – eller, som til dømes anten seksuell eller intellektuell. Eg understrekar at også Johannes er ein mann av sin tid, det vil seie at i likskap med modernistisk fiksjon er skriven fram som ein mann som går i oppløysing.

Vidare argumenterer eg for at karakterane i stor grad er fiksjonaliserte, det vil seie at dei står fram som medvitne sin eiga fiksjon, noko som resulterer i at også romanen står fram med ein tydeleg metatekstleg dimensjon.



# Forord

Etter fem år med nordiske studiar har eg det siste semesteret vore så heldig å ha fått tatt eit djupdykk inn i eit svært spennande forfattarskap. Det har til tider vore krevande, men med god hjelp frå dei rundt meg har eg no kome i mål.

Den fyrste takken går til rettleiaren min, Gitte Mose, som frå fyrste stund har bidratt med positivitet og optimisme i det eg har gjeve meg ut på. Eg er svært takksam for gode kommentarar og rettleiingar, og for at du tar deg tid til å møte meg på ein laurdag når alle andre har tatt seg fri.

Ein stor takk skal òg bror min, Per Esben, ha. Du har alltid vore eit førebilete for meg, og det er ingen tvil om at det var du som inspirerte meg til å ta eit steg inn i litteraturverda. Takk for at du introduserte meg for eit forfattarskap eg ikkje hadde kjennskap til frå før, og som eg no har lyst til å fordjupe meg endå meir i. Takk òg for at du alltid tar deg tid til å svare på spørsmål eg har, til å lese korrektur og kome med positive tilbakemeldingar.

Takk til studievenar og andre venar som alltid berre er ein lunsj eller eit glas øl unna når behovet for latter og gode samtaler melder seg. Eg er glad for alle interessante diskusjonar vi har hatt dei siste åra, anten om det har vore kring litteratur, film, seriar eller andre meir eller mindre uinteressante og absurde tema.

Eg vil òg rette ein takk til familien min som alltid er positive og støttande til det eg driv på med, og som minner meg på kor viktig det er å ta avbrekk og nyte livet. Ikkje minst vil eg takke sambuaren min, Marius, for at du alltid gjer kvardagen eit hakk ljosare ved å tulle og tøyse og spreie glede, og for at du alltid kjem med oppmuntrande kommentarar.

Oda Elise Svelstad,

Oslo, juni 2019

Jeg avskyr henne fordi hun minner mig om noe jeg elsker, men hun er bare en minnelse, hele tiden bare en minnelse, hun er ikke det jeg elsker. Det star kulde og ensomhet og angst fra henne, hun er fern og fremmed, det jeg elsker er varmt og levende og nær. Bjørg... (Øberg, 1939, s. 45)



# Innhald

1	Innleiande perspektiv .....	1
1.1	Problemformulering og strukturen i oppgåva.....	2
1.2	Forfattar og forfattarskap.....	3
1.3	Resepsjon og ettermæle .....	4
1.4	Tidlegare forskning.....	5
1.5	Teoretiske perspektiv.....	7
2	Mann i mørke .....	9
2.1	Struktur, temporalitet og synsvinkel.....	10
3	Karakterologi.....	13
4	Karakteranalyse .....	18
4.1	Harriet og Bjørg.....	18
4.1.1	Framferd, miljøkarakteristikk og interpersonell karakterisering.....	18
4.1.2	Harriet: Teater, metatekstualitet og ytringar .....	22
4.1.3	Bjørg: Teater, metatekstualitet og ytringar .....	29
4.1.4	Gendering .....	34
4.1.5	Oppsummering .....	38
4.2	Johannes.....	40
4.2.1	Johannes som diktar og detektiv .....	40
4.2.2	Johannes som regissør og kritikar .....	44
4.2.3	Gendering .....	47
4.2.4	Oppsummering .....	48
5	Avsluttande refleksjonar .....	50
	Litteraturliste .....	53
	Vedlegg .....	57



# 1 Innleiande perspektiv

– Det er en drøm. Disse helvetes drømmene de gasser sig i ... Min eneste erotiske drøm. Den kommer igjen, det kan gå noen år, men den kommer igjen. Mannen som står inne i et mørkt rom – hvor jeg kommer inn – og vet han er –. Jeg er redd. Noen ganger er han en morder. Andre ganger er han detektiv. Jeg ser han aldri. Jeg går frem til ham – ser ham ikke – hører ham ikke – bare føler ham. Så når jeg ham. Jeg løfter ansiktet mitt. Han bøier seg litt ned. Og legger kinnet sitt mot mitt (Øberg, 1939, s. 48).

I møte med romanen *Mann i mørke* (1939), skreven av Edith Øberg (1895 - 1968), vart eg fengsla av handlingsforløpet og skjebnane til dei tre hovudkarakterane Johannes, Bjørg og Harriet. Utsegna ovanfor tilhøyrer Harriet og hennar skildring av det ho kallar sin «mann i mørke». Han er, i følgje psykoanalytikarane hennar, ein som forstyrerar kjenslelivet hennar og hindrar ho i å oppleve fullstendig kjærleik. Denne «mann i mørke» står sentralt i romanen med same namn som er utgangspunktet for masteravhandlinga mi.

*Mann i mørke* er den niande boka i Edith Øbergs forfattarskap, og er den blant bøkene hennar som tydelegast reflekterer Øbergs interesse for Freud og psykoanalysen. Her er eksplisitte referansar til sistnemnde, og då spesielt med tanke på angst, det uhyggelege, draumar og menneskets driftar. Romanen kretsar vidare rundt tematikk om kvinneleg og mannleg begjær, kvinneleg seksualitet og kvinnelegheit<sup>1</sup>. Denne tematikken er gjennomgåande i produksjonen til Øberg.

Vidare er *Mann i mørke* sett på som ei av dei mest gjennomarbeidde og betydelege bøkene til Øberg, og ho rommar meir enn berre psykoanalytiske tenkemåtar og tankar i samtida om kvinners problematiske driftsliv (Øverland, 1989b, s. 219). I romanen er det brukt retrospektiv teknikk der fragment av fortida snik seg inn og påverkar nåtida. Forma bryt konvensjonar for romansjangeren då teksten er skreven i tre kapittel, og han gjev klare referansar til drama som sjanger. Handlinga kretsar kring daude og begjær, men òg om kjærleik og lengsel, og er skildra gjennom det intense trekantdramaet lesaren får ta del i. Språket er fylt av kontrastfulle metaforar og symbol med fleire tolkingsmoglegheiter. Resultatet er at teksten blir mangetydig, karakterane blir komplekse og ein kan sjå antydingar

---

<sup>1</sup> Ordet 'kvinnelegheit' eksisterer ikkje verken på nynorsk eller på bokmål (då som 'kvinnelighet'), sjå til dømes i UiBs ordbok:< <https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?ordbok=begge>>. Likevel vel eg å bruke ordet kvinnelegheit - inspirert av Silje-Marie Kvernøy Sandnes avhandling «Jeg har aldri drømt om hverken stikker eller paraplyer» - *Ei utforsking av kvinnelegheit, seksualitet og psykoanalyse i Edith Øberg sine romanar Innvielse og Den hvite poppelen* (2017). Eg står bak hennar definisjon om at kvinnelegheit rommar alt ei kvinne kan vere, òg det som tradisjonelt har blitt tolka som maskulint eller mannleg (2017, s. 1).

til at dei erotiske bindingane karakterane har til kvarandre ikkje nødvendigvis er slik vi fyrst trur.

## 1.1 Problemformulering og strukturen i oppgåva

I denne oppgåva ønsker eg å foreta ei nærlesing av hovudkarakterane i *Mann i mørke*.

Problemstillinga er som følger:

Korleis er karakterane Harriet og Bjørg i Edith Øbergs roman *Mann i mørke* (1939) skrivne fram i ljøs av moderne karakterologi?

Som nemnt er karakterane i *Mann i mørke* komplekse og vanskelege å få tak på. Ein karakteranalyse vil difor kaste ljøs over kva for verkemiddel Øberg nyttar seg av for å konstituere kompleksiteten ein finn i dei tre hovudkarakterane, og då særskilt Harriet og Bjørg. Det er òg interessant å sjå på karakteren Johannes og korleis maskuliniteten hans blir sett på prøve i dragkampen mellom dei to. I tillegg er Johannes sentral i framskrivinga av Harriet og Bjørg fordi det er gjennom hans augo dei to blir karakteriserte. Desse faktorane fører til ei fascinerande og engasjerande lesing som opnar opp for spørsmål som: Kven er eigentleg Harriet, og korleis blir ho skriven fram? Kven er Bjørg, og korleis blir ho skriven fram? Kva har dei til felles, og kva for motsetningar er det mellom dei? I tillegg vil eg undersøke kva for kvinnelegheit og seksualitet blir konstituerte i desse to. Karakteranalysen representerer ei ny tilnærming til forskinga på romanen, som vil utvide forståinga av eit sentralt norsk modernistisk forfattarskap.

Før eg går i gong på analysen vil eg vidare i kapittel 1 fyrst presentere forfattar og forfattarskap. Etter det vil eg belyse resepsjon og ettermæle av Øberg. Deretter vil eg legge fram den tidlegare forskinga som har vorte gjort av Øbergs verk, og då spesielt *Mann i mørke*. Vidare vil eg introdusere teoretiske perspektiv som dannar grunnlaget for analysedelen.

I kapittel 2 vil eg gje ein grundig presentasjon av *Mann i mørke* ved å gje eit kort handlingsreferat, for deretter å presentere korleis romanen er bygd opp med tanke på struktur, temporalitet og synsvinkel. Deretter vil eg introdusere karakterologi som metode, der eg fyrst vil gje eit kort historisk omriss av karakterologi. Vidare vil eg gå nærmare i djupna på Per Krogh Hansens strukturmodell, og peike på relevante omgrep og teknikkar som vil vere betydingsfulle i analysen eg gjer av karakterane. I tillegg vil eg utdjupe dei tre sentrale artiklane i *Characters in Fictional Worlds* som bidrar til å underbygge, samt utfylle sider ved Hansens strukturmodell.

Med dette som bakgrunn vil eg i kapittel 4 foreta ein karakteranalyse av Harriet, Bjørg og Johannes. Dei to kvinnelege hovudkarakterane - saman med Johannes – er vanskeleg å skilje frå kvarandre. Grunnen til det er at tekstens djupnestruktur skriv dei fram som svært samansveisa karakterar i form av å vere konstituerte som både motsetningspar og spegelbilette av kvarandre. I tillegg går dei inn og ut av roller som spelar på eigenskapane og ferdigheitene til kvarandre. I analysen vil eg likevel operere med eit kunstig skilje mellom karakterane for å underbygge karakterdanninga i dei tre karakterane. Det vil seie at eg kjem til å analysere Harriet og Bjørg saman i underkapittel 4.1, for deretter å analysere Johannes i underkapittel 4.2. Samstundes vil eg likevel i enkelte delar trekke inn dei andre karakterane for å understreke korleis karakterkonstellasjonen dei i mellom framhevar karaktertrekka i den enkelte. Eg vil òg peike på korleis dei to kvinnene er skrivne fram i høve til kjønnsnormer, kvinnelegheit og kvinneleg seksualitet, og korleis Johannes' maskulinitet verkar å vere fråverande. I kvart underkapittel vil eg avslutningsvis summere opp dei ulike teknikkane Øberg nyttar seg av for å konstituere kompleksiteten i hovudkarakterane, og då særskilt i Harriet og Bjørg. I kapittel 5 vil eg kome med avsluttande refleksjonar, der eg gjev ei kort oppsummering av funna mine. Her vil eg òg drøfte teorien eg har brukt, samt motivere til vidare forskning.

## 1.2 Forfattar og forfattarskap

Edith Øberg vart født i Sverige av svenske foreldre. Familien flytta til Noreg der dei busette seg på Rodeløkka, aust i Kristiania (Roti, 2009). Frå 1916-1946 ga ho ut 12 romanar, i tillegg til ein artikkel om Amalie Skrams kvinneskikkelsar.<sup>2</sup> Ho jobba òg som omsetjar av engelskspråklege og svenske bøker. Øberg hadde eit særeige blick på samtida noko som manifesterte seg i skrivinga, og ho klarte å uttrykke seg på ein måte som fenga både lesarar og kritikarar (Øverland, 1989b, s. 222). Ho vart påskjøna med økonomisk støtte frå Aschehoug, staten og Schous legat i høvesvis 1921, 1948 og 1952 (Troberg, 1995, s. 113).

Litteraturforskaren Silje-Marie Kvernøy Sandnes (2017, s. 2) deler Øbergs forfattarskap inn i tre fasar. Den fyrste fasen består av dei fem romanane frå debuten med *Pr. Korrespondance* i 1916 til *Vesla* i 1926. Desse romanane blir kalla *ungpikerromanar* fordi dei skildrar livet til ei ung jente og hennar utvikling til kvinne, ofte med setting i eit urbant hovudstadsmiljø (Sandnes, 2017, s. 2). Den andre fasen (1929-1939) består av romanar som

---

<sup>2</sup> Sjå vedlegg for fullstendig oversikt over Øbergs forfattarskap.

ein i dag vil kalle for triviallitteratur. Desse bøkene var skrivne under pseudonymet Lita og var svært populære i samtida, fordi dei blant anna var skrivne frå ein frigjord kvinnevinkel, i tillegg til å parodierte nye samlivsformer og dei kvinnelege karakteranes frigjorde erotiske tilnærming til den mannlege karakteren (Haslund, 1981, s. 79; Øverland, 1989b, s. 218). Den siste fasen omfattar dei tre siste bøkene til Øberg, deriblant *Mann i mørke*, og er sett på som Øbergs litterære høgdepunkt (Egeland, 1996, s. 353). Her har Øberg forlate triviallitteraturen i favør av den meir innsiktsfulle og seriøse litteraturen. Innhaldet er framleis erotisk lada, som til dømes i *Mann i mørke*, men det nye er psykoanalysen som Øberg no eksplisitt referer til og implisitt skildrar gjennom symbolbruk, metaforar og tematikk. I dei to siste romanane *Innvielsen* (1940) og *Den hvite poppelen* (1945) møter vi òg på komplekse karakterar som må ta skjebnesvangre val. Det er altså eit underliggende mørke i den siste fasa til forfattarskapet til Øberg. Dette mørket ligg latent i tema og problemstillingar knytt til frigiditet, kvinneleg seksualitet, abort og mogleg homoerotisk binding (Øverland, 1989b, s. 221).

Øbergs forfattarskap spenner breitt med tanke på tematikk, form og litterær stil og ho varierte òg mellom ulike sjangrar: *Pr. Korrespondance* er til dømes ein *brevroman*, Lita-bøkene var romantiske underhaldningsromanar og *Innvielsen* og *Den hvite poppelen* ber preg av å vere sosialrealistiske og psykologiske *utviklingsromanar*. Ho kunne òg blande sjangrar i ein og same roman, som til dømes i *Mann i mørke*. Han kan karakteriserast som ein psykologisk utviklingsroman, med innslag av både detektivsjangeren og dramasjangeren.

### 1.3 Resepsjon og ettermæle

Resepsjonen av den litterære produksjonen til Edith Øberg var for det meste svært positiv, og kritikarar som Johan Borgen og Paul Gjesdal tykte ho var ein betydeleg forfattar (van Groenou 1992, s. 4). Aksel Sandemose skreiv blant anna: «Edith Øberg er uten sammenlikning den største forfatterinnen i Norge i generasjonen etter Sigrid Undset» (sitert i Øverland 1989b, s. 222). I *Mellomkrigstid* (1996)<sup>3</sup> understrekar litteraturhistorikaren Kjølsv Egeland at Øberg er «en av våre mest interessante diktere om splittede personligheter og kontrære utslag av kvinneidentitet» (1996, s. 355). Ho gjorde som sagt suksess med Lita-bøkene, og opplevde popularitet og anerkjenning for dei andre bøkene sine òg (Øverland, 1989b, s. 222).

Likevel er Øberg i dag ein nokså ukjent forfattar, og mykje av årsaka er at ho sjeldan

---

<sup>3</sup> *Mellomkrigstid* utgjer femte bindet i fleirbindsverket *Norges Litteraturhistorie*, redigert av Harald og Edvard Beyer.

har vore inkludert i dei ulike utgreiingane for den norske litteraturkanon og kulturkanon. Litteraturforskaren Torill Steinfeld viser tydeleg i artikkelen *Norsk kanon – og kanondannelse – historiske linjer, aktuelle konflikter og utfordringer* (2009) at namn som heller blir trekte fram frå den norske mellomkrigslitteraturen, blant anna er Sigrid Undset, Knut Hamsun, Amalie Skram, Jonas Lie og Olav Duun. Øverland (1989a, s. 210) hevdar at dei kvinnelege forfattarane ofte kom i skuggen av mannlege forfattarar. Øberg blir så vidt inkludert i *Norsk Litteraturhistorie* (1996) av Harald og Edvard Beyer, men då berre som ei av fleire i ein oppramsande setning om prosaforfattarar i 1930-åra som var inspirert av psykoanalysen. Takka vere den feministiske bølga på 1970-talet og den påfølgjande feministiske kritikken får ho derimot ein større plass i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1989) og i *Nordisk Kvindelitteraturhistorie 1900 – 1960* (1996). I desse to verka blir ho trekt fram som ein av pionerane i litteratur om vennskap og kjærleik mellom kvinner og psykoanalyse. Øberg blir òg framheva gjennom ein dedikert artikkel om ho i *Forfatternes litteraturhistorie* (1981).

Desse litteraturhistoriske artiklane er, etter mi meining, gunstige for å få eit generelt innblikk i forfattarskapet til Øberg, mottaking og korleis ho skreiv seg inn i samtidas idear. Sjølv om den litteraturhistoriske framstillinga av Øberg er nokså avgrensa, gir den likevel ein innsikt i Øbergs litteratur som kan danne ein grunnmur for vidare utforsking.

## 1.4 Tidlegare forskning

Av tidlegare forskning finn ein Ellen Rees sine artiklar «Problems of Prose Modernism and Frigidity in Stina Aronson's 'The Fever Book' and Edith Øberg's 'Man i Darkness'» (2001) og «Masculine Identities and Modernist Fairy Tales in Edith Øberg's *Mann i mørke* and Gunnar Larsen's *Week-end i evigheten*» (2005). Den fyrste artikkelen plasserer Øberg i eit modernistisk perspektiv, og viser korleis ho nytta seg av modernistiske nyskapingar i form av eksperimentering i språket, narrative teknikkar og leik med sjangerkonvensjonar. Rees understrekar vidare at mykje av den skandinaviske litteraturen på den tida objektiviserte kvinna og skreiv ho fram som ein binær konstruksjon: Det vil seie at kvinna var framstilt som anten intellektuell eller seksuell, men aldri båe delar. I *Mann i mørke* prøver Øberg å ta eit oppgjær med dette då kvinnene er skrivne fram som handlande vesen, altså subjekt, samt at ho – gjennom desse to kvinnene – problematiserer idéen om seksuell frigiditet (Rees, 2001, s. 238-240). I den andre artikkelen undersøker Rees dei modernistiske aspekta av maskulinitet i både Lita-bøkene og i *Mann i mørke*. Her er fokuset på Johannes, og Rees (2005, s. 97) viser at Johannes, i tråd med modernismen, er skriva fram som ein makteslaus og identitetslaus

mannleg protagonist. Rees (2005, s. 101) trekker i tillegg fram den feministiske teoretikaren Calvin Thomas som argumenterer for ein link mellom de-stabiliseringa av mannleg identitet rundt fyrste verdskrig og ei auking i angst for litterær produksjon blant menn, noko som er påfallande for karakteren Johannes.

Jacqueline Broese van Groenou sin artikkel «Diskurs og begjær: to romanar av Edith Øberg» (1999) tek opp diskurs og begjær i *Skum* (1922) og *Boblen* (1921)– men ikkje i *Mann i mørke*.

I tillegg til desse tre finst det åtte masteroppgåver om ulike verk av Øberg. Dette kan ha samband med gjenutgjevinga av *Mann i mørke* i 1991. Sju av dei åtte masteroppgåvene strekker seg frå perioden 1986 – 2002, medan den nyaste er frå 2017, og av desse er det tre som undersøker *Mann i mørke*. Den eine er skriven av ovannemnde van Groenou og har tittelen *Fantasi og handling – En analyse av Edith Øbergs Mann i mørke (1939) i lys av moderne fortellerteori* (1992). I denne avhandlinga tek van Groenou for seg narratologi og analyserer verkinga av tidsforhold, forteljarstemme og historieforteljing. Maya Trobergs avhandling *Begjæret og døden – En psykoanalytisk lesning av Edith Øbergs «Mann i mørke»* (1995) senterer rundt det ubeviste, infantile kompleks og fallos. Hege Benjaminsens *Mann i mørke. Ein lesning i lys av psykoanalytisk teori* (1996) gjennomfører i likskap med Troberg ei psykoanalytisk lesing.

Masteroppgåva som inspirerte meg til å gjere ein karakterstudie av *Mann i mørke* kom frå masteravhandlinga til Silje-Marie Kvernøy Sandnes: «*Jeg har aldri drømt om hverken stokker eller paraplyer*» - *Ei utforsking av kvinnelegheit, seksualitet og psykoanalyse i Edith Øberg sine romanar Innvielse og Den hvite poppelen*» (2017). Her fokuserer ho på dei to kvinnelege hovudpersonane i parromanane *Innvielse* (1940) og *Den hvite poppelen* (1945), og ser på: «korleis dei to hovudpersonane blir skrivne fram som to forskjellige representantar for eit vidt kvinnelegheitsomgrep» (2017, s. 3). Med kvinnelegheit meiner ho kvinna si bestemming og skjebne, kvinna sin biologi og seksualitet i romanane. Ho nyttar seg av eit psykoanalytisk kjeldegrunnlag beståande av Sigmund Freuds psykoanalyse, i tillegg til Wilhelm Reich sin teori om karakterpanseret. Ho vender seg òg blant andre til Audun Tvinnereim, Astrid Utnes og Pål Bjørby sine utgreingar av homoseksualitet, psykoanalyse og maskulinitet i samtidslitteraturen på 1930-talet.

Forskingsartiklane og masteroppgåvene bidrar med nyttig kunnskap om forteljardiskurs, psykoanalyse, seksualitet og mannleg identitet i *Mann i mørke*. Likevel er mange av dei over 20 år gamle, med unntak av Sandnes si avhandling frå 2017, og lét etter



seg eit rom for vidare forskning på Øbergs roman. Eit element som den tidlegare forskinga ikkje har undersøkt ennå, men som eg vil kaste ljøs over i denne oppgåva, er som nemnt karakterologi. Med karakterologi meiner eg korleis forfattaren nyttar seg av ulike typar verkemiddel for å konstituere karakterane sine. Sjølv om dei tre masteroppgåvene som undersøker *Mann i mørke* fordjupar seg i karakterane, består kjeldegrunnlaget primært av psykoanalysen, og tilnærminga deira er anten tematisk eller narrativ. Eg vil hevde at ved å foreta ein karakteranalyse vil det bli oppdaga nye moment som ikkje har vorte synleggjort, og er ein fin motivasjon i høve til det som er gjort før. Trass i at van Groenou, Troberg og Benjaminsen råkar ved 'kvinnelegheit' og seksualitet i sine avhandlingar, vil eg hevde at ein karakteranalyse vil synleggjere denne tematikken i enda større grad.

## 1.5 Teoretiske perspektiv

I avhandlinga kjem eg til å basere meg på Per Krogh Hansens karakterteori og strukturmodell i *Karakterens rolle: Aspekter af en litterær karakterologi* (2000)<sup>4</sup>. Som tittelen tilseier, fokuserer avhandlinga på karakterens rolle i litteraturen, og Hansen legg vekt på to element i si utgreiing om dette temaet. Fyrst presenterer han dei teorihistoriske skifta i litteraturforskinga dei siste hundre åra, og kva for konsekvensar dei har hatt for måten vi tolkar karakterens rolle på i litteraturen. Sentralt her er korleis ulike litteraturteoretikarar har definert karakteromgrepet og kva for moglegheiter og innsnevringar det har hatt for måten ein analyserer karakteren på. Deretter bidrar han med vokabular og analytiske grep som er nyttige i ein analyse der karakterdanning og konstruksjonsprosessar står i fokus, og han eksemplifiserer med utgangspunkt i romanar og noveller. Eg kjem til å nyttiggjere meg av analyseverktøya til Hansen. Hansens karakterteori, og spesielt strukturmodellen bidrar til ein heilskapleg karakteranalyse som inkluderer både ei mimetisk så vel som tekstuell forståing til karakteren.

I tillegg vil eg ta i bruk *Characters in Fictional Worlds* (2010) redigert av Fotis Jannidis, Ralf Schneider og Jens Eder, for å drøfte deira synspunkt og teoriar saman med Hansens teori. *Characters in Fictional Worlds* er ein antologi av nyare forskning som undersøker karakterologi, og kva for ein funksjon ein karakter har i fiktive verder og kva for effekt denne karakteren har på ein potensiell lesar eller sjåar. I innleiinga kjem forfattarane med eit historisk overblikk over tidlegare forskning, og viser til ulike spørsmål – som har vore

---

<sup>4</sup> *Karakterens rolle* er ei bearbeiding av Hansens ph.d. avhandling innanfor delprogrammet «Komparativ litteratur- og kulturteori- og analyse» ved Det humanistiske Fakultet ved Aalborg Universitet.

sentrale for kunstnarar, publikum og kritikarar som stadig konfronterer karakteromgrepet. Eit sentralt spørsmål er: Korleis kan karakterane bli forstått, tolka og erfart, og kva for stilistiske teknikkar er brukt for å forme dei? Ut ifrå dette deler dei forskinga inn i tre felt: produksjon av karakterar, tolking av karakterar og karakterar som spegel for sosiokulturelle og historiske faktorar, og epokar, altså kulturell analyse. Innleiinga dannar ei god oversikt over terminologi og tidlegare forskning som har vore nyttig i undersøkinga mi. Vidare er antologien delt opp i fem hovudkapittel som omfattar generelle emne, karakterologi i ulike media, resepsjon og tolking, kultur og identitet, og transtekstlege og transmediale karakterar. Eg kjem til å nytte meg av særskilt tre artiklar som reflekterer temaa i hovudkapitla for å styrke karakterforståinga i *Mann i mørke*.

I utgangspunktet hadde eg tenkt å lese karakterteorien opp mot psykoanalytisk teori, fordi romanen referer eksplisitt til Freuds psykoanalyse og er i stor grad integrert i både språk og tematikk. van Groenou, Troberg og Benjaminsen har derimot allereie fordjupa seg grundig i dette temaet og har framheva, etter mi meining, det aller meste med tanke på psykoanalytisk framskriving av karakterane. Dei har blant anna understreka parallellen mellom Harriet – Bjørg – Johannes-konstellasjonen og far – mor – og den vesle guten i Ødipus-situasjonen. Dei har peika på likskapen mellom Harriet og myten om Narkissos, og korleis Øberg bruker dobbeltgjengarmotivet i karakterkonstitueringa av dei ulike karakterane. Som skribent av ein 30-poengsoppgåve har eg ikkje rom for å psykoanalysere karakterane, og eg hadde vidare hatt vanskar å bidra med noko nytt som skil seg ut frå dei tre andre avhandlingane om dette temaet. Eg vel difor å trekke fram openberre psykoanalytiske referansar for å styrke argumentasjonen min i høve karakterkonstitueringa.

## 2 Mann i mørke

Som nemnt handlar romanen om dei tre hovudpersonane Johannes, Bjørg og Harriet.

Romanens fyrste del startar i loftsbustaden til Harriet der ho og Johannes talar saman om både fortida og notida. Sentralt her er Harriets påstand om at Johannes er hennar «mann i mørke», men i løpet av natta finn ho ut at det ikkje er Johannes som er denne mannen likevel. Ho reiser difor attende til mannen sin. I tillegg er gummiplanta, som Harriet har i leilegheita si, av høg relevans. Ho hevdar at ho som lita forsøkte å drepe denne planta, men at ho i siste liten vart redda av Bjørg. Problemet er at Johannes har høyrd denne historia før, av Bjørg, og då var det ho som var mordaren. Johannes byrjar å tvile på kven av kvinnene som snakkar sant.

I romanens andre del oppsøker Johannes Bjørg for å be om pengar, men det er tydeleg at han òg er der for å finne ut om noko som stikk djupare, blant anna drapet på gummiplanta. Medan Bjørg er i banken for å hente pengar, snakkar han saman med kollegaane hennar, frøken Asp og 'visarpika' Sylva. Johannes innleiar etter kvart eit forhold med Sylva. Når Bjørg er tilbake forsøker Johannes å snakke om Harriet og gummiplante-historia, og han kjem til den oppfatning at det er Bjørgs versjon som er løgn. Deretter slår han opp med Bjørg, og seier at dette er den siste gongen ho ser han. Bjørg svimar av. I det same får Johannes beskjed frå frøken Asp at Harriet er død. Han bestemmer seg for å skrive eit skodespel om ho.

Romanens tredje del opnar med at Johannes er i loftsbustaden til Harriet saman med Sylva. Vi får vite at han har budd der i eit halvt års tid, og at han held på å skrive ferdig skodespelets tredje og siste akt. Ein dag får han besøk av Harriets mann, general Stöhlkod, som ønsker å finne ut av relasjonen mellom Harriet og Johannes. Han trur det vil gi svar på om Harriet tok sjølv mord eller ikkje.

Same kveld inviterer han Bjørg på kveldsmat. Han innser at han saknar ho, medan ho reknar forholdet dei imellom som slutt og tar dimesd motet til seg og fortel sanninga. Sanninga, i følge Bjørg, er at det er ho som er frigid, og at det var ho som drap gummiplanta. For Johannes kjem dette som eit sjokk, og det bryt med alt han har trudd på. Det øydelegg òg skodespelet han skriv på. Det ender med at Johannes tar livet sitt; han fell ned frå rekkverket på takterrassen.

## 2.1 Struktur, temporalitet og synsvinkel

*Mann i mørke* er ein kompleks litterær tekst både med tanke på struktur, temporalitet og synsvinkel. Sjølv om han høyrer til *roman* som sjanger er det likevel riktig å peike på slektskapen til dramaet, eller som Svein Bolstad skriv i si melding i Aftenposten: «i virkeligheten er det et skuespill i tre akter» (sitert i Troberg 1995, s. 5). For i likskap med skodespelets inndeling av akter er romanen delt opp i tre delar – eller kapitler: «I Teater på loftet», «II Det stjalne mord» og «III Den ene fiberen». Titlane seier mykje om kva hovudsessensen i kapitla handlar om, og gjev difor klare leietrådar om motiv og tema. Teater som motiv blir eksplisitt introdusert i fyrste kapiteltittel. Teatermotivet skal vise seg å vere framstående gjennom heile romanen, og blir synleggjort blant anna gjennom tekstens tematikk og karakterane sin metatekstualitet. Johannes er til dømes ein aspirerande dramaskribent som òg skriv på eit skodespel. Dramasjangeren blir vidare tydeleggjort i sjølve oppbygginga der kvar del og kvart avsnit består av få, men betydingsfulle karakterar - som regel er det berre to karakterar samtidig i kvar «scene». Dette er spesielt synleg i delen «Det stjalne mord» der Bjørg, Frøken Asp og Sylva ruller på å vere saman med Johannes, og det er ikkje før på slutten av denne delen, når Bjørg svimar av, at alle karakterane tar del i same scene. Sjølv om romanen stort sett operer med berre to karakterar samtidig i kvar scene blir vi introdusert for andre karakterar og merkar nærværet deira gjennom tankane og dialogane dei to karakterane som er til stades fører mellom seg.

Kapiteltittel to og tre refererer til tematikken kring gummiplanta, samt detektivsjangeren og spenninga den innehar. Referansen blir vidare understreka av karakteren Johannes, som i likskap med ein detektiv, prøver å følgje spor som kan leie han i å finne ut kven som talar sant av Harriet og Bjørg.

Øberg operer med ellipsar mellom dei ulike delane i romanen. Mellom fyrste og andre del er det ein ellipse på to veker, og mellom andre og tredje del er det ein ellipse på seks månader. Forteljinga varar difor litt over eit halvt år og er skriven kronologisk. Romanen opnar *in medias res* med at Johannes og Harriet tar heisen opp til loftsbustaden hennar. Dei ulike hendingane som utspeler seg her blir framstilt for lesaren fyrst og fremst gjennom scener. Eit døme på det er i starten av romanen når Harriet og Johannes entrar bustaden hennar: «– Her er vi. Til det tomme, mørke rummet foran dem sier hun det, som om det er noen der inne. Han stopper henne på terskelen da hun løfter hånden mot bryteren: – Nei sier

han, ikke tend. Dette er jo fint...» (Øberg, 1939, s. 5)<sup>5</sup>. Effekten av ei slik framstillingsmåte er at lesaren må følgje nøye med på replikkvekslingane for å innhente informasjon om karakterane og kva for relasjonar dei har til kvarandre.

Som sagt utgjer dei tre delane litt over eit halvt år og fungerer som notidsplanet i forteljinga. Ved bruk av retrospektiv teknikk får lesaren vite at Harriet og Johannes er gamle barndomsvenner, og at det er 20 år sidan dei såg kvarandre: «Vi må ha en fornuftig prat sammen, nå vi har støtt på hverandre i verdensvrimmelen efter tyve år...» (s. 9). Historia<sup>6</sup> byrjar difor allereie frå då Harriet, Johannes og Bjørg var små heilt opp til notidsaugeblikket, mens forteljinga startar 20 år etter når dei tre karakterane er vaksne. Kva har så skjedd i løpet av desse åra? Og kva er grunnen til at Harriet er så ivrig etter å samtale med Johannes? For å få svar på desse spørsmåla blir lesaren servert analepsar, altså tilbakeblikk til fortida. Desse analepsane er subjektive, det vil seie at det er karakterane og ikkje forteljaren som talar eller tenker om fortida (Bal, sitert i van Groenou, 1992, s. 11). I *Mann i mørke* er det difor barndomen som er sett som nedre tidsgrænse, og som ein oftast går attende til: «Hun nikker: Forførelsen. Kierkegaards<sup>7</sup>. Jeg leste den boka da jeg var tretten. Akkurat da du drev på som verst med å forføre alle småpikene i fem'ern» (s. 15). Heile forteljinga er halden i presens, noko som er med på å skape eit inntrykk av at det ein les, skjer her og no. Det resulterer vidare i ein nærleik mellom lesaren og hendingane som blir fortalde (Sandnes, 2017, s. 45). Eg vil vidare hevde at denne nærleiken forsterkar detektiv-modusen fordi nærleiken koplær lesaren til det same tids-planet som karakterane og resulterer vidare at ein saman leiter etter spor for å finne ut av sanninga.

Øberg nyttar seg av prolepsar i si framskriving av hendingane. Eit døme er når Harriet forklarar at ho har ein kakedisk under terrassen sin og seier vidare at «så faller jeg ned en dag, så faller jeg bløtt...» (s. 17). Det skal seinare vise seg at ho fell bløtt, men då i havet og ikkje på ei kake.

Romanen er skriven med ein aural tredjepersonsforteljar med intern fokaliserings hjå Johannes. Det vil seie at forteljinga blir fortald gjennom det han observerer: Alt lesaren ser, er

---

<sup>5</sup> Heretter vil utdraga frå *Mann i mørke* bli referert til ved sidetal med mindre anna er oppgjeve.

<sup>6</sup> Eg tar her utgangspunkt i litteraturteoretikaren Gérard Genette (1930 – 2018), og hans inndeling av tidsforholda i ein narrativ tekst. «Historia» er innhaldet i teksten og inkluderer det som har skjedd forut og det som skjer etter «forteljinga», som er den narrative teksten, den skriftlege diskursen vi har framfor oss, og til slutt «forteljarhandlinga» som er den som produserer den narrative handlinga (1983, s. 27).

<sup>7</sup> «Forførelsen. Kierkegaards» er ein allusjon til Søren Kierkegaards karakter i *Forførelsens Dagbog* (1843). *Forførelsens Dagbog* er ein del av det større filosofiske verket *Enten – Eller*, der estetikaren Johannes spelar ut forførelarkunsten på den kvinnelege karakteren Cordelia. Johannes bryr seg berre om si eiga nyting, og søkar denne nytinga utan forpliktingar eller ansvar. Eg kjem attende til dette i analysedelen.

difor gjennom hans augo, tankar og medvit, og det han ikkje ser, er heller ikkje synleg for lesaren. Meir presist kan ein seie at Øberg nyttar seg av ein ekstradiegetisk forteljar fordi forteljaren gir avkall på ordet til karakterane. Det er konsekvent bruk av intern fokalisering gjennom Johannes heilt fram til siste side av romanen. Då skjer det plutsleg eit skifte frå Johannes til Bjørg: «Bjørg har ikke sett på Johannes hele tiden. Nå kaster hun et blikk bort på ham. Han sitter på rekkverket [...]»<sup>8</sup> Svært så stille han er, han har ikke sagt et ord på lenge, bare latt henne snakke» (s. 142). Det er vanskeleg å vite kvifor Øberg skiftar fokalisering rett før Johannes vel å ta livet sitt. Mitt inntrykk er at det å ikkje vite kva han tenker idet han faller ned frå rekkverket bidreg til å skape ein meir dramatisk slutt. Det skapar ei overraskande effekt som fører til at lesaren blir sitjande att med fleire spørsmål enn svar.

---

<sup>8</sup> I Harvard-referansestil skal ein bruke tre prikkar for å understreke at ein ikkje har med heile sitatet. Eg vel å bruke klammar – [...] – på grunn av at romanen ofte opererer med tre prikkar.

### 3 Karakterologi

Det har tradisjonelt stått to polar mot kvarandre i litteraturfortolkingas forhold til karakteren. På den eine sida av aksen står humanismen med ei humanistisk-mimetisk tilgang til karakteren. Innanfor denne tradisjonen blir karakteren sett på som ein etterlikning og ein representasjon av menneske, og ein legg vekt på den historiske, sosiale og kulturelle bakgrunnen til karakterane. Det er karakteren som spelar hovudrolla, og er den som driv handlinga framover. På den andre sida står formalismen og strukturalismen som ser på karakteren som underdanig dei tekstuelle mønstra i teksten. Det vil seie at merksemda er retta mot strukturane i teksten og karakterane blir reduserte til eit overflatefenomen, eit middel eller ein aktant i staden for eit omdreingspunkt i handlinga (Hansen, 2000, s. 39). Karakteren er dimed deantropomorfisert<sup>9</sup> (Hansen, 2000, s. 94). Eg meiner, i likskap med Hansen, at ein ikkje kan betrakte karakteren som anten-eller, men som ein samansetning av både ei tekstuell og mimetisk forståing – og i følgje Hansen er det nettopp det som er målet med moderne litterær karakterologi. Eg er òg samd i at det er vanskeleg å gjere ein karakteranalyse, utan å i tillegg gjere ein tematisk, tekstuell og strukturell analyse. Konstruksjonen av karakterane vil alltid, eller i alle fall delvis, vere determinert av tekstuniversets underliggende sett med reglar (Hansen, 2000, s. 100, 114–115 ).

Hansens strukturmodellen differensierer mellom *beskrivande framstilling* og *forteljande framstilling*<sup>10</sup>. Beskrivande framstilling er når karakterane framstiller seg sjølv gjennom handlingar og replikkar, medan forteljande framstilling er når karakterane blir framstilte av ein forteljar. Begge framstillingsmåtene er i funksjon i *Mann i mørke*, der den fyrste er forankra i den sceniske framstillingsforma. Det vil seie at karakterane – ofte to og to saman – gjennom dialog trår fram som forskjellige subjekt. Eit døme er når Johannes besøker Bjørg i blomebutikken:

– Jeg skal ta over en annens leilighet, sier han hardt. / – En dames leilighet? Han er ikke forbløffet. / – Ja. / – Harriets? Ikke trom sånn med fingrene er du snild, det er så

---

<sup>9</sup> Deantropomorfisering omhandlar at ein ser på karakteren som eit reint tekstleg konstrukt, altså i form av ein strukturalistisk tilnærming til karakterdanning. Det står i motsetning til omgrepet antropomorf som ser på karakteren som ei etterlikning av menneske, altså ein mimetisk-humanistisk tilnærming til karakterdanning.

<sup>10</sup> Strukturmodellen som Hansen har laga tek omsyn til både konkrete tekstlege og litterære aspekt av karakteren, så vel som dei antropomorfe.

enerverende... / – Ja, Harriets, svarer han. Du vet det? Bjørg ser tvers gjennom ham, på liljene bak ryggen hans (s. 58).

Den andre framstillinga er forankra gjennom den interne fokalisinga til Johannes. Vi får innblikk i tankane til Johannes og hans syn på karakterane han omgjev seg med. På denne måten blir Johannes framskriven som det fiktive subjektet og dei resterande karakterane blir offer for hans objektivisering, som til dømes måten han karakteriserer Harriet på: «Brynene hennes lar sig løfte meget høit, men pannen lider under det. Men så smiler hun, og det er bedre. Hun har et søtt smil» (s. 17). I denne utsegna er det gjennom den interne fokalisinga hjå Johannes og hans observasjon som karakteriserer Bjørg, fortald av den anonyme forteljaren.

Vidare deler Hansen beskrivande framstilling inn i tre horisontale strukturnivå. Den fyrste av dei tre nivåa er *overflatestruktur* og inkluderer den sekvensielle framstillinga av dei hendingane karakterane inngår i. Denne overflatestrukturen er delt opp i fem kategoriar som kvar for seg fungerer karakteriserande: ‘*handlingar*’, ‘*sprog*’, ‘*meddelelser*’, ‘*framtræden*’ og ‘*interpersonelle karakteriseringer*’<sup>11</sup> (Hansen, 2000, s. 123). ‘Handlingar’ er interaksjonar karakterane inngår i, både passivt og aktivt. Eit døme på handling kan vere Johannes som på slutten vel å kaste seg ut av terrassen. Det er ein markant handling som karakteriserer han som person. ‘Språk’ samlar stilistiske særtrekk i replikkar både i form av direkte tale og indre monolog. Til dømes bruker Johannes ord og uttrykk som «maler’n» «kalte’n» «åssen» og «old man’s darling». Språket er med på å karakterisere kva for sosial klasse karakteren tilhøyrrer ved å sjå på kva for ordforråd og språkstil karakteren har. ‘Informasjon’ har òg fokus på ytringane til karakterane, men fokuset er no på innhaldet, og korleis innhaldet er med på å forme karakteranes eigne identitet. Identiteten til Johannes blir blant anna forma av teaterreferansane som «teater», «replikk», «scene» osv. Eit døme er når Bjørg seier; « – Du og hun, dere kan flykte. Han og jeg, vi må bli» (s. 130). Her karakteriserer Bjørg Johannes og Harriet som to personar som kan rømme til fantasiverda viss røynda blir for vanskeleg, og kontrasterer vidare med seg sjølv som ein representasjon for røynda. Med det blir det tydeleggjort at Bjørgs identitet sentrerer rundt fakta og sanning. ‘Framferd’ inkluderer både utsjånaden og den sosiale posisjonen til karakterane, i tillegg til namn og miljøskildringar. Hansen legg spesielt vekt på korleis desse karakteristikkane i kategorien ‘framferd’ utfyller og/eller kontrasterer kvarandre. Harriet er til dømes skriven fram som ei mørk og grasiøs

---

<sup>11</sup> Eg kjem til å referere til kategoriane på nynorsk og eg titulerer dei difor som ‘handlingar’, ‘språk’, ‘informasjon’, ‘framferd’ og interpersonelle karakteriseringar.



kvinne, gift, men likevel ein femme fatale som oppheld seg i loftsbustaden sin. Eit sentralt spørsmål i denne kategorien er korleis loftet, altså miljøet ho oppheld seg i, reflekterer framferda hennar. ‘Interpersonelle karakteriseringar’ er karakteristikk som oppstår gjennom andre karakterar, anten eksplisitt i form av tiltale eller implisitt uttrykt til dømes gjennom reaksjon (Hansen, 2002, s. 62). Eit døme på det er når Bjørg karakteriserer Harriet som ein med livleg fantasi: « – Ja. Hun hadde jo sånn en veldig fantasi, vet du» (s. 132).

Interpersonelle karakteriseringar kan òg oppstå gjennom kontrære karakterar, altså at to eller fleire karakterar er framskrivne som kontrastar. For å belyse og i større grad undersøke kva for rolle ein karakter har i samband med karakteriseringa av ein annan karakter vil eg operere med Hansens omgrep *karaktant*. Ein karaktant «er definert af den relation, den har til den karakter, der er i fokus – dens oppgave er at karakterisere» (2000, s. 183). Både Harriet, Bjørg og Johannes blir i stor grad etablert gjennom skildringane gjort av kvarandre, og dei får då alle ein gjensidig karaktantfunksjon<sup>12</sup>.

Det andre nivået er mellomstrukturen, og inneheld «de træk overfladestrukturens materiale konnoterer, samt den karakter (den unikke konfiguration) disse konnotationer samler sig i» (Hansen, 2000, s. 122). Det vil seie at lesaren vil på basis av dei fem kategoriane i overflatestrukturen lese karakteren som eit semantisk lada subjekt, altså som ein karakter med personlegdom. Dette subjektet vil sannsynlegvis ha fleire sider eller rettare sagt dimensjonar ved seg sjølv som er gjensidig avhengig av kvarandre, men som likevel «lader seg iagttage distinktivt» (Hansen, 2002, s. 62). Dei fire dimensjonane er som følgjer: psykologisk dimensjon, sosiokulturell dimensjon<sup>13</sup>, metatekstleg dimensjon og intertekstuell dimensjon. Dei to fyrste dimensjonane utgjer karakterens psykologiske og sosiokulturelle verdi, medan dei to andre er med på å ‘kodifisere’ karakteren i ljøs av sjanger og intertekstuelle referansar. Alle fire har til felles at dei kan ta form som ein bestemt type, til dømes vil ein spesifikk psykologisk type vere ‘narsissisten’ slik som ein kan antyde i Harriet, Bjørg og Johannes. Ein spesifikk sosiokulturell dimensjon kan til dømes vere kunstnaryrket som trer fram i både Harriet, Johannes og Bjørg. Den metatekstlege dimensjonen kjem til uttrykk blant anna gjennom Harriet som er skriven fram som ei femme fatale. Ein intertekstuell dimensjon vil oppstå når ein karakter i teksten spelar på ein velkjent mytisk figur, litterær karakter eller ein verkeleg person. Dette kjem blant anna til syne i Johannes

---

<sup>12</sup> Karaktantfunksjonen kjem eg til å utdjupe i analysedelen.

<sup>13</sup> Omgrepet ‘sosiokulturell dimensjon’ peiker her på Hansens litterære omgrep som omhandlar kva for yrke eller samfunnsstatus som blir skriven fram i ein karakter i ein litterær tekst. Eg vil spesifisere at det ikkje omhandlar teoriar knytte til sosiologi som forskingsfelt.

som speglar karakteren Johannes i *Forførerens Dagbog*. Ein kan òg argumentere for at Bjørg har ein intertekstuell dimensjon ved seg på grunn av at karakteren Bjørg faktisk dukkar opp i ein annan roman av Edith Øberg.

Det siste og tredje nivået er djupnestrukturen som består av «tekstens regler, konventioner, strukturer, og som determinerer de muligheder, der er for karakterens udvikling, fremstilling, værdier. etc.» (Hansen, 2000, s. 122). Desse aspekta kjem fyrst og fremst til syne implisitt i teksten gjennom til dømes sjangerkonvensjonar, symbol og metaforar, og manifesterer seg i overflate- og mellomstrukturen.

Frå *Characters in Fictional Worlds* er Patrick Colm Hogans artikkel «Characters and Their Plots» sentral. Her undersøker han relasjonen mellom plott (handling) og karakterar, og belyser ulike omgrep som eg kjem til å gjere nytte av i analysen. Blant anna opererer han (2010, s. 136) med kategoriseringar av prototypiske plott som er med på å styre hendingssekvensar, karakterar og scener. Forfattaren kan endre på dei prototypiske komponentane eller innsetje ikkje-prototypiske element, som til dømes ellipse, for å skape ein effektfull verknad på lesarens reaksjon til karakteren. På same måte kjem eg til belyse korleis *Mann i mørke* i stor grad er skriven etter det prototypiske plottet for detektivsjangeren, og korleis det er styrande for hendingssekvensane og karakterdanninga.

Catherine Emmott, Anthony J. Sanford og Marc Alexander sin artikkel «Scenarios, Characters' Roles and Plot Status. Readers' Assumptions and Writers' Manipulations of Assumptions in Narrative Texts» fokuserer på diskursmanipulasjon. Ifølgje artikkelforfattarane er det vanleg at lesaren dannar seg ein hypotese om dei ulike karakterane og dei ulike hendingane i ein narrativ tekst. Forfattaren kan utnytte dette, og «manipulate readers' assumptions about character for rhetorical and plot-specific reasons» (2010, s. 377). Ein teknikk som eg vil hevde er svært relevant for *Mann i mørke* er det dei kallar for 'garden path' narrativet. Det vil seie at lesaren fyrst blir oppmuntra til å danne ei tolking, deretter får lesaren meir informasjon og dannar ei ny tolking osb. Lesaren blir heile tida tatt med på ein ny sti (2010, s. 383). I tillegg er teknikkane 'plot-twist', underspesifikasjon, og endrings- og spesifikasjonprinsippet av stor relevans. Fyrstnemnde omhandlar når det narrative utfallet av forteljinga blir heilt annleis enn forventa, medan underspesifikasjon omhandlar tilbakeholding av informasjon. Dei to sistnemnde går ut på at ein tilfører informasjon om ein karakter som endrar eller spesifiserer karakterportrettet.

Eg vil òg bruke Marion Gymnich «The Gender (ing) of Fictional Characters» som undersøker korleis kjønnsmarkørar og korleis det styrer lesinga vår. Ho (2010, s. 512-

513)trekker blant anna fram Ralf Schneiders kjønnsmodell som operer med fire kategoriar; «categorization», «individuation», «deategorization» og «personalization», der eg i analysen vil utdjupe «categorization» (kategorisering) og «deategorization» (dekategorisering).

Hansens karakterologi, og spesielt strukturmodellen er av stor verdi fordi han rommar mykje, og er nyttig for å belyse korleis karakterane blir konstituerte i teksten. Fordelen med *Characters in Fictional Worlds*, og dei artikkane eg baserer meg på er primært at dei både omfamnar dei same sidene som Hansen, samstundes som at dei peiker og på og utdjupar andre element i karakterologien som Hansen manglar.

# 4 Karakteranalyse

## 4.1 Harriet og Bjørg

### 4.1.1 Framferd, miljøkarakteristikk og interpersonell karakterisering

Eder mfl. (2010, s. 26) poengterer at karakterar som regel ikkje opptre aleine i eit narrativ, men er i staden ein del av ein konstellasjon beståande av to eller fleire karakterar, og eg vil argumentere for at Harriet og Bjørg primært blir konstituerte i konstellasjonen til kvarandre. Vidare, vil eg understreke at karakterkonstellasjonen fyrst og fremst blir danna gjennom interpersonelle karakteriseringar – hovudsakeleg gjennom Johannes sine skildringar, men òg gjennom skildringane Harriet og Bjørg gjer av kvarandre. Spesielt synleg er det korleis Øberg bruker den interne fokalisering på Johannes for å forme Harriet og Bjørg som antitetiske.

Før eg går nærmare inn i djupna på korleis Johannes teiknar Harriet og Bjørg, vil eg kort problematisere effekten av den interne fokalisinga hjå Johannes. Det gjer eg ved å trekke fram døme der han karakteriserer Harriet, trass for at problematikken også oppstår i karakteriseringa han gjer av Bjørg og andre karakterar. Det som er problematisk med den interne fokalisinga gjennom Johannes er at det vil vere ein viss usikkerheit knyta til valideten og truverdnet til den framstillinga som blir gjort. Vidare vil ein karaktars framstilling av ein annan ofte seie meir om karakteren som framstiller enn den som blir framstilt (Hansen, 2000, s. 158). Dette blir støtta av Eder mfl. (2010, s. 33) som understrekar skiljet mellom det dei kallar for «altero (other)»-karakterisering og «self»- karakterisering. Den fyrstnemnte kan like godt generere ein indirekte skildring og karakterisering av seg sjølv i staden for han/hon faktisk skildrar. Det er nettopp dette som er tilfelle med Johannes:

Hun detter faktisk snart under bordet, tenker han, et par glass til, så kan jeg legge henne på sofaen, bre over henne et par sofaputer og stikke av. Men så løfter hun blikket, langsomt, og han blir redd, så sterkt er det (s. 12).

Denne forteljande framstillinga av Harriet og Johannes, der Johannes, gjennom den interne fokalisinga karakteriserer Harriets blikk, bidrar til å karakterisere han i like stor grad. Johannes får difor ein *refleksiv* karaktantfunksjon. Refleksiv karaktantfunksjon vil seie at «de karakteriseringer jeg'et foretager av andre, på et teknisk niveau sätter den karakteriserede karakter som karaktant i forhold til jeg'et sjølv» (Hansen, 2000, s. 195). Harriet er difor med

på å karakterisere Johannes kjensler som frykt, angst og sjokk som han av og til kjenner i hennar nærvær<sup>14</sup>. Resultatet er at Harriet og Johannes blir gjensidig karaktantar for kvarandre. Derimot er det berre i eit kort tidsrom i forteljingas tid at dei er karaktantar for kvarandre fordi Harriet døyrr etter fyrste del av romanen. Harriets karaktantfunksjon i relasjon til Johannes blir deretter avløyst av andre karakterar som trer fram, som til dømes Bjørg, Sylva og generalen.

Karakterteikninga av Harriet tar fyrst stad på loftsbustaden i relasjon med Johannes. Sidan forteljarinstansen som nemnt er forankra gjennom den interne fokaliseringa hjå Johannes blir Harriets handlingar, ytringar og framferd filtrert gjennom Johannes sine augo. Eit døme er når Johannes skildrar Harriet som ei grasiøs kvinne med eit tiltrekkande mørk ytre:

Hun kommer fort bort til han og vil forbi, men han stopper henne, tar henne over skulderen men slipper straks igjen. – Jeg må få se på dig. Det er jo egentlig dig jeg skal se på, sier han. Og han ser henne grundig over. Hun er svært liten og finlemmet, meget mørk, blek og med alvorlige øine. Hun er selskapsklædt, i sort, raffinert, elegant, grasiøs [...] Jo, de kommer sig, bakgårdsjentene en lekte med som gutt (s. 8).

I denne sekvensen blir Harriets karakter fyrst og fremst framstilt i forteljande modus ved at Johannes observerer, kommenterer og fortel korleis han oppfattar ho og situasjonen han er i. I dette tilfellet har Johannes sin skildring ein verdi som aktiv predikativ observans. Det vil seie at han belyser Harriets allereie eksisterande trekk, men i tillegg inkluderer han ein vurdering av Harriets ytre som viser korleis ho har utvikla seg frå barndom til vaksen (Hansen, 2000, s. 185). Dette er gjennomgåande i scenene dei to opptrer i, men det førekjem likevel karakterteikning i det beskrivande modus som då er forankra i den sceniske framstillingsforma. Eit døme er når Harriet vil balansere på rekkverket:

Hun tar et tak i rekkverket og begynner plutselig å klyve. – Skal jeg balansere for dig? Spør hun og er halveis oppe. Han skriker. Får tak i kjoleslepet hennes og trekker henne ned igjen. – Jeg kan! Sier hun og ler. Hun har gjort det før. Mange ganger. Men kanskje hun må være litt fullere. Jo, kanskje et par glass til. Men da vil hun vise ham. Hun slår seg til ro ved siden av ham. – Er du sirkuspike kanskje? Spør han livlig, for det var virkelig en slags løsning på mange gåter. (s. 18-19).

---

<sup>14</sup> Dette kjem eg nærmare attende til i analysen av ho som femme fatale.

Her blir Harriet skriven fram som ei livleg og vill person med eit begjær etter å spele og 'showe', medan Johannes står fram som ein redd og forvirra person i møte med Harriet.

Karakterteikninga av Harriet som ei elegant selskapskvinne med eit tiltrekkande mørkt ytre og ein livleg personlegdom står i sterk kontrast til korleis framferda til Bjørg er teikna fram. Der Harriet representerer det livlege representerer Bjørg det avmålte. Dette kjem til uttrykk når Johannes besøker Bjørg i blomebutikken hennar, og gjer ei karakterisering av ho via det fysiske rommets framferd: «Luften her inne er som et drivhus. Så stinn av plantedunst og blomstergass at den nesten er håndgripelig. Den siver helt inn i sinnet, *en blir dempet og stille og avkrefte her, slik som Bjørg* [...] Bjørg viser han sitt *stille* smil [...]» (s. 54, mi utheving). Eg vil understreke at Johannes karakteriserer Bjørg som ein uløyseleg del av miljøet, og skapar med det ein kausal-reciprok relasjon mellom desse to instansane. Det vil seie at Bjørg er og ser ut som ho gjer på grunn av blomemiljøet ho tar ein del i, men relasjonen går òg motsett veg der miljøet ser ut til å vere forma etter Bjørgs karakter og disposisjonar<sup>15</sup>. Ein kan vidare tolke denne karakteriseringa som spatial-metonymisk fordi miljø og karakter har ein nær samanheng til kvarandre (Hansen, 2000, s. 168). Blomemiljøet og blomemetaforane er sentrale i karakterkonstitueringa av Bjørg, men dei er òg sentrale i å etablere Bjørg og Harriet som kontrære karakterar<sup>16</sup>. Medan Harriet er skildra med eit mørkt ytre og ein grasiøs kropp, bruker Johannes blomeassosiasjonar for å framheve Bjørgs ljose ytre og alminnelege kropp: «Bjørg er blond, askeblond, ekte blond. [...] Øinene er som – blomster. [...] Blå blomster. Drømte blomster. De vakreste øine i verden» (s. 56) og «Men der hun står og ordner sitt indre og ytre foran speilet får hun denne bøde, frysende holdningen han kjenner så godt og hater så inderlig» (s. 56).

Eg vil vidare argumentere for at det ytre metonymiserer Harriet og Bjørgs indre. Harriet er mørk innvendig, ho er vidare prega av uro og ein rastlausheit der ho verken klarar å slå seg til ro med kven ho er og kven ho elskar. Det gjer at ho spelar ulike roller, og skiftar på dei ulike rollene sine i ulike situasjonar. Ho tilpassar seg altså omgivnadane. I tillegg har ho eit begjær etter det mørke, eit begjær etter dauden – eit begjær ho til slutt får tilfredsstilt. Bjørg på den andre sida, er skriven fram som ein person som kjenner sin tilhørsel og veit kven ho er. Ho står fram som roleg og rasjonell, men på same tid skjør. Eit døme er når Johannes besøker Bjørg i blomeforretninga hennar og observerer: «Det er noe med henne, ikke tvil om det. Det er ikke bare én våkenatt som har gjort henne så blek og sort under

---

<sup>15</sup> Namnet Bjørg er òg lik planta 'bjørk', som er kvit med svarte merke.

<sup>16</sup> I tillegg er blomane i stor grad nytta som symbol og frampeik i teksten. Det skal eg kome attende til i analysen av Johannes.

øinene» (s. 56). Denne karakteriseringa antydar at også Bjørg skjuler noko, og har eit mørke inni seg.

Dikotomien mørk-ljos speglar seg vidare i dei to romma Johannes oppheld seg i når han møter Harriet og Bjørg. Miljøet fungerer difor både kausalt og metonymisk med tanke på karakter-konstitueringa og kva dei to kvinnene representerer tematisk. Seansen mellom Harriet og Johannes føregår hovudsakeleg i mørke, og eg vil understreke at dette møtet på den måten spelar på historia om Harriets «mann i mørke», for i leilegheita blir Johannes bokstaveleg talt ein mann i mørket. Vidare, vil eg argumentere for at den mørke miljøkarakteristikken speglar Harriets mørke indre – eit mørke som skjuler kven Harriet eigentleg er, og som er både ein inspirasjonsstad og ein skjulestad for løgnene til Harriet. Når ein av dørene bak Johannes glir att tenker Johannes: «Nå er han i berget» (s. 10). I følgje Bokmålsordboka (2018) er verbet ‘å berge’ opphaveleg norrønt og tydar ‘skjule’, og peiker difor på leilegheita som ein gøymestad for Harriets skjulte eller rettare sagt mystiske personlegdom. Vidare tolkar eg ytringa til Johannes som eit ordspel på uttrykket ‘å vera berga’ som tydar å kome til ein trygg stad utan fare eller øydelegging. Å ‘vere i berget’ derimot tydar på det motsette - Johannes er fanga i leilegheita til Harriet, og som forteljninga skal vise blir han både bergtatt og fanga av løgnene hennar. Det at Johannes blir bergtatt tolkar eg vidare som ein intertekstuell referanse til folkeeventyr og segn, der det var vanleg at underjordiske tok med menneske inn i berg (Alver, 2019). I blomebutikken er det derimot ljost, og er staden Johannes fyrste gong konfronterer Bjørg om gummiplantedrapet, i håp om å få vite sanninga. Likevel er det ikkje før i sluttscena, når Bjørg og Johannes sit ute på takterrassen og er omgjeve av naturleg ettermiddagsljøs, at Bjørg tilsynelatande fortel sanninga om seg sjølv og Harriet. I ljuset kjem altså alt til overflata. I likskap med eventyrtrillet som blir oppløyst i bitar under dagsljuset, slår Bjørg i stykkar løgnene og fantasien som Harriet har kome med og det ekte og oppriktige vinn fram.

Meir tydeleg er den tematiske taksonomien mellom det naturlege og kunstige, også det forankra gjennom blant anna blomemetaforar. Dette blir underbygga av van Groenou (1992, s. 79) som blant anna trekkar fram Johannes si beskriving av korleis dei to kvinnene luktar, som ein essensiell del av dette: «Hun [Harriet] lukter parfyme, fransk parfyme, trær. Cederbark, lindeløv, ekenøtt. Eller er det lær? «Cuir de Russie. [...] Bjørg lukter blomster [...] søte, vakre, levende» (s. 22). Bjørg luktar ‘levande’ blomar som representerer det som er ekte og naturleg, medan Harriet luktar parfyme som indikerer ei kunstig etterlikning av blomar. Karakteristikken av Bjørg som ekte er vidare illustrert i Johannes skildring av håret

hennar som er «ekte blond. [...] Håret har *ekte* fall, en eneste bløt bølge på skrå over hodet.» (s. 56, mi utheving). I tillegg er Bjørgs lepper naturleg ljose-raude (s. 56) i kontrast til kunstig leppestift-farge. Biletet av Bjørg som ekte blir vidare kontrastert med latteren og den tilgjorte veremåten til Harriet, karakterisert av Johannes: «Da ler hun den krappe, unaturlege latteren sin igjen» (s. 11). Når Harriet står med ein viss distanse frå Johannes, tenker han: «Hun er penest sånn på avstand. Avgjort dekorativ». Eg vil understreke at denne karakteriseringa i stor grad skildrar Johannes ved å indirekte peike på at han kjenner seg trua av ho, og at det er best å ha ho på avstand. Likevel vil eg hevde at skildringa drar parallellar til teatermotivet, og då med tanke på scenerekvisittar. Scenerekvisittar er konstruerte, men skal skape ein illusjon om at det er ekte. Det same bilete blir teikna av Harriet – ho konstruerer seg sjølv som noko ekte, men består av falske element. Han tenker vidare «Hun henger saman, er en helhet [...] *Slikt kan altså læres*, hun var ikke non helhet i femer'n» (s. 31, mi utheving). Ho har altså lært seg korleis ho skal bruke kroppen sin, og korleis ho skal vere for å oppnå eit visst mål og ha ein viss effekt på folk. Johannes si karakterisering av framferda til Harriet og Bjørg, og miljøet som omringar dei, etablerer ein dikotomi mellom mørk-ljos, livleg-stille, elegant-alminneleg og kunstig-ekte.

#### 4.1.2 Harriet: Teater, metatekstualitet og ytringar

Teatermotivet står sentralt i *Mann i mørke*, og det blir spesielt synleggjort i karakterkonstellasjonen mellom dei tre hovudkarakterane. Det er fyrst og fremst Johannes som – eksplisitt i teksten – trekkar parallellar mellom det verkelege liv og teater. Johannes referer blant anna til loftsbustaden og inventaret som både teater og scenedekorasjon. Eit døme er når han skal foreta ei vurdering av det nye sofaarrangementet til Harriet: «Han syns ikke om det der han nærmer sig det. – Teater, sier han» (s. 7). Vidare peiker Johannes fleire gongar på kor god «replikk» Harriet har. Situasjonen han er i og omstende rundt minner han altså om skodespel – der scenen, scenedekorasjon og sjanger skal vise seg å ha stor verdi – og som han spelar ut i møtet med både Harriet og Bjørg. Eg vil i det følgjande tydeleggjere korleis karaktantfunksjonen til Johannes bidrar til å konstruere Harriet som teatralisk, og Bjørg som ein karakter orientert mot anti-drama.

Også Harriets ytringar og framferd er orientert mot teateret. I loftsbustaden med Johannes mimrar ho attende til då dei som barn spelte teater på loftet: «Han og Herman og hun og Bjørg, de var et ensemble! Johannes dikter og første-elsker. Bjørg ingenue, suffløse, og kassererske. Herman teatermaler, skurk, maskinfolk. Hun selv la femme fatale og



folkemasse utenfor» (s. 25). Denne ytringa til Harriet fungerer som ein metatekstleg kommentar fordi det framhevar det fiktive dimensjon i teksten ved å peike på at Harriet, Johannes og Bjørg er fiktive karakterar som også utgjer ensemblen i *Mann i mørke*. Påfallande her er at når Harriet og Johannes møter kvarandre denne kvelden trer dei inn i dei same rollene som då dei spelte teater då dei var små: ho som femme fatale og han som fyrste-elskar og diktar. Johannes skildrar til dømes korleis Harriet sett det eine kneet fram «som en mannequin» og korleis ho hevar fram bysta si, og han proklamerer for seg sjølv: «hun kjenner kroppen sin og forstår å bruke den» (s. 8). Nøkkelen her er utsegna ‘forstår å bruke den’ fordi det viser til at rørsle som Harriet gjer ikkje er naturlege, men er gjort for å framstille seg sjølv på ein spesifikk måte; i dette tilfellet tiltrekkande og sexy. Harriet tar bevisst på seg rolla som femme fatale, og det er tydeleg at ho – for å bruke Hansens ord – er «into character» (2000, s. 57). Men av og til gløymer ho korleis ho ter seg, og går dimed ut av karakterrolla si. Det kjem tydeleg fram når ho og Johannes mimrar attende til barndomen og Johannes observerer: «Harriet sitter stygt, ugrasiøst på stolen, men hun sitter godt, slik sitter småjenter før de får kjønn, hun snakker fort og uvørent» (s. 25). Her – i alle fall i følgje Johannes – forandrar Harriets kropp seg frå kvinnekropp til jentekropp når samtala dreier seg om barndomen. Når Harriet blir var den barnlege kroppen sin, blir ho ifølgje Johannes, «dame igjen», og ho trer på nytt inn i rolla som femme fatale. Rollene som diktar kjem spesielt til syne i måten han observerer kor god Harriet er til å følgje replikkane hans noko som blir illustrert i dette dømet: «Hun har virkelig en ganske god replikk. Kjapp, lett, men med kjerne i. Den passer påfallende til hans egen.» (s. 18). Og rolla som fyrste-elskar blir blant anna tydeleggjort i den følgjande metafiksjonelle replikkvekslinga:

– Du Harriet, nå leker vi gjemsel i kjeller’n...<sup>17</sup> Hun trekker seg litt bakover, bare litt, men nok. / – Nei. Dette er fremdeles loftet. Og vi spiller teater nå også. / – Det er jeg hele tiden på rene med. Men er det drama eller gøi på landet? (s. 16).

Denne dialogen viser at Harriet og Johannes er klar over at dei spelar skodespel, og forsterkar lesinga av at Harriet og Johannes er medvitne sin eiga fiktive verkelegheit. Denne dialogen viser òg at det førekjem ein metatekstualitet på tekstens nivå der teksten kommenterer seg sjølv. Resultatet er at det blir skapt ein dobbelheit der romanen er medviten si eiga rolle som fiksjon. Det er som om romanen vil formidle til lesaren at her les du eit skodespel, eit drama i tre akter med karakterar som òg går inn og ut av ei fiktiv rolle. Karakterane sjølve står fram

---

<sup>17</sup> Loftet står i kontrast til kjellaren der Johannes, i følgje Harriet, skal ha forført jenter.

som bevisste på dette gjennom å bruke fiksjonsomgrep som til dømes ‘scene’, ‘akt’ og ‘replikk’. Eg vil hevde at metatekstualiteten bidrar til å oppheve skiljet mellom rollene karakterane iscenesett seg i på den eine sida, og korleis teksten postulerer desse rollene på den andre sida.

Harriets rolle som femme fatale kjem til uttrykk i overflatestrukturen gjennom Johannes aktiv predikative og deskriptive karaktantfunksjon, i tillegg til Bjørgs og generalens deskriptive karakteriseringar. Dessutan bidrar tekstens djupnestruktur, beståande av blomesymbol og metaforar, til å danne ein hore-Madonna-dikotomi mellom Harriet og Bjørg. Den kvelden Johannes og Harriet er på loftet og samtaler med kvarandre, samanliknar Harriet Bjørg med madonnaliljer:

– Det er en bukett liljer. Madonnaliljer. Min yndlingsblomst. Naturligvis har hun en yndlingsblomst. – Kan du se hvem de ligner? Spør hun. / – Nei. Jeg kan ikke se det er liljer engang. Men de stinker. / – De ligner Bjørg. [...] / – Bjørg? Jojo, Bjørg er lilje god nok. Og madonna. Madonnalilje. (s. 36).

Madonnaliljene blir her eit symbol på Bjørgs reinheit og jomfruelegheit, og eg vil vidare hevde at dei får funksjon som prolepse ved å peike på at det er Bjørg som eigentleg er frigid – og ikkje Harriet som lesaren blir manipulert til å tru. Det kjem enda tydelegare til uttrykk når liljene blir knust som ein følgje av basketaket mellom Johannes og Harriet: «De ligger der under henne, knuste. Et stykke borte på teppet ligger krukken de stod i før, hel» (s. 43). Det at liljene er knuste, men krukka er heil refererer til Bjørg som òg er knust innvendig – ho manglar det som kan gi ho erotisk begjær – men kroppen hennar er fortfarande er heil. Dette biletet av Bjørg som lid, og skjuler noko vanskeleg og trist blir forsterka av Johannes si ytring om at ho gret om nettene (s. 41). Liljene peiker i tillegg framover på at den relasjonen som no er oppstått mellom Johannes og Harriet kjem til å «knuse» Bjørg innvendig – med andre ord gjere Bjørg sjuk. For det er nettopp det som skjer. Etter at Harriet får Johannes til å innsjå at Bjørg ikkje er den han elskar, slår han opp med Bjørg, noko som fører til at ho får eit mentalt samanbrot og blir innlagt på sjukehus. Ei anna prolepse som kjem til syne er når Johannes blir vekka av liljene etter det nemnte basketaket med Harriet: «Det er liljene som vekker ham. Noe vann. Kaldt, vått vann<sup>18</sup> på gulvteppet. Hånden hans kommer borti det. Han gyser, som truffet av en froststråle» (s. 43). På same måte er det Bjørg som vekker han når ho på slutten av forteljinga tilsynelatande fortel sanninga om Harriet og seg sjølv.

---

<sup>18</sup> Vatn og havmetaforikk, i tillegg til kulde, er tydeleg relatert til Bjørg og forsterkar difor frampeiket.

Vidare blir Bjørg, i likskap med Madonna-ikonet, karakterisert med moderlege og omsorgsfulle sider som blant anna kjem til uttrykk i måten ho steller med blomane sine på. Kollegaen hennar, frøken Asp, konstaterer: «Og disse rare blomstene til frøken Aunesen, sånne som ikke gror i Norge uten hennes hjelp, de er barna hennes» (s. 62). Bjørgs moderlege side blir òg tydeleggjort i forholdet til Sylva, «viserpika» hennar. Sylva er som ei dotter for Bjørg, for når Johannes spør kvifor ho beheld Sylva til tross for at ho ikkje gjer jobben sin godt nok svarar Bjørg: «Jeg er glad i henne. Hun er glad i dig. Når du slipper henne ned, må jeg samle henne opp» (s. 125). Mor-barn relasjonen blir òg synleggjort i konstellasjonen mellom dei to der Bjørgs modne og vaksne dimensjon står i kontrast til dei barnlege karaktertrekka til Sylva: Ho har eit barnleg ytre «om høist et år er hun ferdig og utmerket» (s. 64), ho er naiv og godtruande og når Bjørg svimar av reagerer Sylva med eit «barneskrik» (s. 84).

I tillegg står Bjørg fram som ein morsfigur for Johannes. Ho forsørger han og tar i følge Johannes såpass mykje vare på han at han til slutt får eit behov for å lausrive seg: «du har fortsatt der mora mi slapp, jeg skal være gutten ingen kunde målbinde, mens *du* er prinsessa og det halve kongeriket!» (s. 82 – 83). Men heller ikkje Bjørg er fri frå Johannes. Frøken Asp seier blant anna at ho håpar Bjørg sluttar å forsørge Johannes: «For da – og bare da – tenker jeg frihetens time slår for det stakkars, dødpinte mennesket» (s. 63). Denne ytringa er med på å konstituere Bjørg som underlegen Johannes, og utgjer saman med den moderlege, samt lidande sida den psykologiske dimensjonen til Bjørg. Bjørgs moderlege, omsorgsfulle karaktertekk står difor i sterk kontrast til Harriets erotisk-dominerande vesen i rolla som *femme fatale*.

Mary Ann Doane trekker fram i si essaysamling *Femmes Fatales* (1991, s. 1) at ei *femme fatale* aldri er slik ho latar til å vere. Ho innehar ein trussel som verken er leseleg, føreseieleg eller handterleg. I tillegg poengterer ho at *femme fatale*-figuren representerer ein overdriven seksualitet og ein form for kvinnelegheit mannen ikkje kjenner til, og som mannen difor fryktar: «She is an ambivalent figure because she is not the subject of power but its *carrier* (the connotations of disease are appropriate here)» (1991, s. 2). Eg vil argumentere for at desse sidene blir konstituert i karakteren Harriet gjennom karaktantfunksjonen til Johannes. Han karakteriserer ho som *femme fatale* ved å inkludere metaforarar og symbol som representerer daud og mørke kunstar. Blant anna er ho karakterisert med grønne augo som i følge Johannes ser uhyggeleg direkte (s. 15), og gjer ho til ei nifs pike. Seinare samanliknar han Harriet med ein katt: «Hun smiler stille og har skrå øine med striper til pupiller, som en

katt i sol» (s. 40). Katt er eit symbol på det kvinnelege, og er i tillegg assosiert med trolldomskunst og vonde maktar (Biedermann, 1992, s. 204). Harriets replikk om at «menn er lette å lure», og at ho alltid har eit par tøflar ståande hjå seg forsterkar forførrarrolla.

Eit anna element som framhevar hennar karaktertrekk som forfører er boka hennar *Forførrerskens årbok*, inspirert av *Forførrerens Dagbog* som er ein del av Kierkegaards litterære verk *Enten-Eller*. Her skildrar ho seg sjølv som ei trufast kone – eit kunstig bilete av seg sjølv som ho får både generalen og Johannes til å tru på, for som Johannes seier: «I virkeligheten forteller dagboken at hun har vært sin mann tro tvers gjennom et tilsynelatende helt tøiesløst liv, erotisk tro, sjelelig tro, på alle måter tro» (s. 119). Dette biletet av Harriet som trufast blir etter kvart knust i samtale med Bjørg som påstår at Harriets bok einast består av løgner: «Det var en roman som hun hadde håpet at mannen hennes vilde komme til å lese engang. Hun fikk det altså som hun vilde» (s. 137). Den intertekstuelle referansen til *Forførrerens Dagbog* er vidare med på å framheve Harriets intertekstlege dimensjon.

Richardson (2010, s. 539) skriv at «transtextual exemplifications must be consistent with essential aspects of the original presentation». Harriet deler essensielle aspekt med forføraren Johannes i Kierkegaards verk, og ho er difor eit transtekstuelte døme: Begge er kyniske (ho omtalar også boka si for kynisk), begge forfører det motsette kjønn og iscenesett eit begjær. I tillegg kan ein argumentere for at Harriet, i likskap med Kierkegaards Johannes morer seg med dette spelet. På den andre sida kan ein argumentere for at forførrarkunsten blir for mykje for Harriet fordi det til slutt endar livet hennar, i motsetnad til hennar transtekstuelle karakter.

I følgje Eder mfl. (2010, s. 39) kan typifiserte karakterar, som til dømes karaktertypen *femme fatale*, vere meir komplekse enn vi trur. Dei kan sitje inne med eit kompleks system av karaktertrekk og bli representert gjennom detaljrike framstillingar. I tillegg kan ei spesifikk karaktertype forandre seg, sjølv om dei har ein tendens til å utvikle seg på ein bestemt måte. Dette samsvarer med korleis Øberg skriv fram karakteren Harriet. Harriet innehar ein rekke karaktertrekk som framhevar den erotiske sida av ho, og ho blir skriven fram som ei prototypisk *femme fatale*. Med tematikken kring «mann i mørke», drepen erotikk og frigiditet, blir biletet av Harriet som *femme fatale* stadig utfordra. Dei litterære grepa Øberg nyttar seg av for å forsterke kompleksiteten i Harriets karakter er det Hogan (2010, s. 141) kallar for endring og spesifikasjonsprinsippet. Lesaren får fyrst antydningar om den erotiske sida til Harriet, deretter endrar Øberg denne oppfatninga av karakteren når Harriet proklamerer: «Jeg er frigid.» (s. 44). Denne ytringa er ein måte å slette eit prototypisk element på, altså den overdrivne seksualiteten ved ei *femme fatale*, for deretter å setje inn eit

ikkje-prototypisk element, altså frigiditet. Det skapar ein forvirrande effekt på lesinga (Hogan, 2010, s. 140), og skapar ei reversering i framstillinga av Harriet: biletet av ho som femme fatale blir plutsleg erstatta med biletet som frigid. Det treng ikkje å vere ein motsetning her. I utgangspunktet skal ei kvinne kunne bruke seksualiteten sin på den måten ein vil. Ein kvinne kan vere femme fatale og forføre menn sjølv om ein ikkje opplev seksuell nyting. Likevel indikerer det eit paradoks at ei kvinne som er femme fatale òg er frigid. Ytringa «Jeg er frigid» endrar difor Harriets karaktertype, samtidig som at den spesifiserer handlingane og motivasjonane til Harriet. Lesaren skjønner no kvifor ho har tatt med Johannes opp til leilegheita si, og kvifor ho er så pågåande. Grunnen må vere at ho er frigid, og ho må ta eit oppgjær med han som har drepe erotikken hennar.

På slutten av romanen nyttar Øberg seg nok ein gong av endringsprinsippet og stadfestar på nytt at Harriet er ein lidenskapeleg type, som fyrst antatt. Øberg føretek det Hogan kallar for ein «temporal alteration», som er når: «an important fact about a character – a fact that both actualize and contextualize his or her action – is concealed from the reader until the end of the story» (2010, s. 140). Lesaren må vente heilt til slutten av forteljinga for å få vite at Harriet ikkje var frigid likevel, men ein lidenskapeleg type som forførte menn. Dette blir illustrert gjennom karaktantfunksjonen til Bjørg som seier: « – Hun var veldig lidenskapelig» (s. 137). Bjørg stadfestar vidare at det er ho som er frigid, og at Harriet syntest det var så interessant at ho bestemte seg for å ein gong bruke det om seg sjølv.

Det som forsterkar effekten av bruken av endrings- og spesifikasjonsprinsippa er det narrative elementet. I tråd med den modernistiske stilen operer Øberg med ellipsar som fører til at narrativ informasjon blir borte. Øberg kompenserer fråværet ved å inkludere analepsar som gjer at fortida blir tilgjengeleg for lesaren. Hogan (2010, s. 141) peiker òg på at ein kan kompensere det eventuelle fråværet ved å fokusere på ein av karakterane og utdjupe deira tankar, handlingar og reaksjonar, og i *Mann i mørke* skjer det gjennom den interne fokaliseringa gjennom Johannes. Endrings- og spesifikasjonsprinsippa har vidare forbinding til diskursmanipulasjon. Det er vanleg at forfattaren manipulerer lesarens tolkingar, og Øberg gjer det ved å bruke endrings- og spesifikasjonsprinsippa til å aktivere ein hermeneutisk lesing, eller det som Emmot mfl. (2010, s. 383) omtalar som garden path-teknikken – for lesaren blir heile tida tatt med på ein ny sti. Øberg får lesaren til å dra slutning om at Harriet er ei femme fatale som vil ta Johannes, deretter får ho lesaren til å tru på at Harriet er frigid og står bak drapsforsøket på gummiplanta. Etter det kjem tilsynelatande sanninga fram og vi får eit nytt bilete av Harriet, eit bilete som er knytt til det fyrste bilete lesaren dannar seg.

Effekten av desse litterære narrative og karakteriserande teknikkane er primært at Harriet unngår å bli ein fullstendig karikert karakter. Øberg maktar å gjere Harriet menneskeleg fordi ho er skrivi fram som ein polyfon og kompleks karakter.

Karakteren Harriet spelar likevel ei rolle, og rollene som ho og Johannes iscenesett seg i bidrar til å etablere den sosiokulturelle og psykologiske dimensjonen deira. I Harriets tilfelle er det skodespelar og kunstnar-trekka som utgjer den sosiokulturelle dimensjonen, medan løgnene og fantasien framhevar dei mest markante psykologiske eigenskapane hennar. Dette blir synleggjort gjennom den løyndomsfulle og fantasifulle diskursen til Harriet, i tillegg til karaktantfunksjonen til Johannes, Bjørg og til dels generalen. Skodespelar-aspektet kjem til uttrykk blant anna gjennom Harriet som beskriv seg sjølv som «kunstnerinne, inspirasjonskunstnerinne» (s. 19). Ho karakteriserer seg sjølv som ei som tar inspirasjon frå andre og formar det til sitt eiga, og inspirasjonen hentar ho hovudsakeleg frå Bjørg – både om drapsforsøket på gummiplanta og det å vere frigid. Bjørg fortel at Harriet som tenåring las om ei kvinneleg skodespelar som var frigid, men som likevel var «verdens største *erotiske* skuespillerinne» (s. 140). Då ho i tillegg fant ut at Bjørg også var frigid bestemte ho seg for at ho ein gong i framtida ville late som at ho også hadde denne eigenskapen. For i følgje Bjørg hadde Harriet sagt: «Når jeg blir gift og mannen min blir kjed meg, så skal jeg snu mig i døren når jeg går og si til ham: Jeg har aldri kjent dig!» (s. 140). Denne rolla spelar ho ut for mannen sin, og i fyrste omgang trur han på ho. Når han møter Johannes derimot byrjar han å tvile: «Umulig at en kvinne med Harriets fantasi og temperament kunde være seksuelt død, umulig! En skuespillerinne, hvor stor hun enn er, kan ikke leve op til andre følelser enn de som bor i henne, latent kanskje, men bo i henne må de» (s. 108). Likevel spelar Harriet så godt at verken Johannes eller generalen kan vere sikre på kva som eigentleg er sant. Van Groenou (1992, s. 72) understrekar at med utgangspunkt i fiksjonelle termar er Harriet 'skodespelaren' av dei tre karakterane, der Harriet liker å iscenesette seg som hovudrolla og vidare få dei andre med i hennar sitt spel. Ho klarar å manipulere både mannen sin og Johannes til å tru på at ho er frigid, og ho klarar å manipulere Johannes til å tru på at det var ho som forsøkte å drepe gummiplanta. Harriets skodespel og løgner manifesterer seg vidare i den allereie nemnde boka hennar, *Forførererskens årbok*. Bjørgs replikk om at boka kan kallast for roman stadfestar at boka, i likskap med Harriet, tilhøyrer fiksjonen og ikkje røynda.

For Harriet er det å lyge ein gjentakande handling som manifesterer seg både i dei munnlege og skriftlege historiene hennar. Harriet lyg på seg handling, og ho lyg på seg ein personlegdom som delvis tilhøyrer Bjørg. Bjørg stadfestar dette når ho fortel Johannes om

den gongen ho var på besøk hjå Harriet: «– I hele ti minutter – jeg så på klokken – visste hun ikke hvem som var henne og hvem som var meg» (s. 76). Bjørg fortset: «Jeg tror, sier hun, at for Harriet var det uvirkelige virkelig. Livet var teater» (s.132 – 133). Disse elementa er med på å konstituere ho som ein desillusjonert person som ikkje klarar å skilje mellom sanning og illusjon, og verkelegheit og fantasi. Dette blir støtta av Troberg som blant anna nemner at «Harriet oppslukes av tanker og fantasier som tilhører hennes egen bevissthet, og ser ikke at den ytre verden ikke er slik hun opplever den» (1995, s. 29). Hansen (2000, s. 125) nemner at den psykologiske dimensjonen kan splittast mellom to paradigme, nemleg ein romantisk drøymande og eit naturalistisk faktasøkande. Det er gjeldande både for Harriet og Johannes. Begge tilhører den faktiske verkelegheita, men er fengsla og til tider besett av fantasien og flukter til den når verkelegheita blir for tøff – eller for Harriet sin del når verkelegheita blir for kjedeleg. Eit døme er når Johannes spør Bjørg om kvifor det er meir synd på ho og generalen, enn på han sjølv og Harriet: «Du og hun, dere kan flykte. Han og jeg, vi må bli.» [...] Du er dikter. Hun var en løgnerske. Det blir det samme» (s. 130). Dei er splitta mellom desse to verda, og særskilt Harriet klarar ikkje å skilje dei frå kvarandre. Johannes klarar derimot å vere faktasøkande enn Harriet, og det skal eg kome tilbake til i analysen om han.

#### 4.1.3 Bjørg: Teater, metatekstualitet og ytringar

Som allereie antyda skapar teksten ein dikotomi mellom drama og anti-drama, noko som blir etablert gjennom at Harriets psykologiske dimensjon orienterer seg mot løgner og Bjørgs psykologiske dimensjon er orientert mot sanning. Dette dannar vidare ein tematisk taksonomi mellom fantasi og røynda konstituert gjennom dei to kvinnelege karakterane. Denne taksonomien blir blant anna manifestert gjennom Bjørgs karaktantfunksjon. Eit illustrerande døme er når Bjørg seier til Johannes at Harriet svima av den gongen ho fekk høyre gummiplantehistoria: «– Besvimte hun? / – Ja. Hun hadde jo sånn veldig fantasi, vet du. For henne blev det et mord og jeg blev en morderske. Jeg blev så interessant» (s. 132). Likevel er det primært gjennom ytringane, altså diskursen, til dei tre hovudkarakterane at taksonomien mellom fantasi og røynda blir konstituert. Diskursen til Harriet er velartikulert og samanhengande, noko som vekker både interesse og begeistring hjå Johannes, som sjølv er interessert i dikting. Han tenker:

Hun *fulgte* så fantastisk godt. Ikke bare at kroppen hennes var myk og grasiøs, bevegelsene frie og følsomme. Nei, det var hele henne, blikket, stemmen, det hun, det

hun svarte på det han sa, noe usigeleg musikalsk og rytmisk [...] at selv ham, i hans overømfintlige, krakilske bakrusstemning, fikk hun has på (s. 112).

For at løgnene hennar skal fenge nyttar ho seg av eit fargerikt språk. Johannes oppfattar dette, for når Harriet skal fortelje om drapsforsøket på gummiplanta tenker han: «Dette blir litteratur, tenker han. Bjørgs historie hadde ikke vært litteratur» (s. 37). Her blir Harriets ordrike og fantasirike diskurs kontrastert med Bjørgs, som implisitt blir karakterisert som nøktern og sannferdig. Bjørgs sannferdige vesen blir vidare forsterka av Johannes som konstaterer at «Bjørg lyver aldri» (s. 74). Diskursen til Bjørg er vidare karakterisert som føreseieleg og ordknapp, for i følgje Johannes seier ho alltid det ein forventar at ho skal seie, og ho seier det med få ord: «Ja, sier Bjørg, ja. Eller nei, nei. Utenom disse fire ordene kjenner hun kanskje ti – femten andre, men hun bruker dem sjelden» (S. 70). Dette er spesielt synleg når Johannes fortel at han vil gjere opp for seg, betale attende pengane han skulder og vidare gjere det slutt mellom dei, for også her svarar Bjørg med einstavingsord.

Denne oppstykk og tvitydige diskursen bidrar til å halde attende informasjon om Bjørg og viser til det narrative grepet som Emmot mfl. (2010, s. 384) kallar for 'underspecification'. I *Mann i mørke* bidrar underspesifikasjonen av Bjørg til å forvirre lesarens tolking av kven av karakterane som snakkar sant om drapet på gummiplanta. Underspesifikasjon brukast ofte med den allereie nemnte garden path-teknikken som òg blir brukt i samband med konstitueringa av Bjørg. Fyrst blir lesaren, gjennom tekstlege element og Johannes sine skildringar, manipulert til å tru på at Bjørg aldri lyg. Når Johannes etter kvart sår tvil i truvedet til Bjørg, byrjar også lesaren å tvile fordi Johannes er vår einaste kjelde til informasjon. Dette til tross for at tekstlege element set også hans truverd i tvil. Han blir etter kvart sikker på at Bjørg har loge, og når han vidare spør om kvifor ho ville «slå i han» ei slik skrøne svarar ho: «Det var en gang jeg holdt på å miste dig. [...] Så tenkte jeg, viss jeg nå forteller den historien som er så stygg at jeg nesten besvimer hver gang jeg tenker på den – så får han kanskje et nytt syn på mig...» (s. 78). Bjørg verken stadfestar eller avkreftar Johannes sin påstand om at ho skrønar, eller rettare sagt lyg om drapet. Når han deretter spør kvifor ho ikkje fortalde at ho fiska opp planta og gjekk til mor hans med den - slik som Harriet hadde fortald at ho hadde gjort – repliserer ho nok ein gong tvitydig: «- Når – hun sa det – og du tror det – så gjorde jeg vel det, svarer Bjørg» (s. 78-79). Denne tvitydige replikken gjev ingen klare svar verken til Johannes eller lesaren, og Johannes vel å tru på Harriets versjon.

Romanen sluttar dimed med ein plot twist. Det vil seie at, ved å innføre ny



informasjon om at det er Bjørg som er frigid og ikkje Harriet, får romanen eit heilt anna utfall enn det lesaren forventar at det skulle bli. Det er underspesifikasjonen av Bjørg i form av tvitydige og mangelfulle ytringar som byggjar opp den villeiande diskursen hennar og som mogleggjer ei slik ending. Resultatet er at Bjørg trer fram som ein meir betydingsfull karakter enn det lesaren fyrst hadde føresett. Det er Bjørg som seier minst som faktisk veit mest, og det er også ho som er sjølv årsaka til at handlinga driv framover.

Eg vil argumentere for at Bjørgs diskurs vidare framhevar den metatekstlege dimensjonen. På same måte som at Harriet og Johannes speglar rollene dei hadde i barndomens teater, indikerer det ovannevnte at Bjørg speglar rolla som ingenue og suffløse. For i likskap med ei suffløse seier Bjørg det ein forventar at ho skal seie, og ho seier det med få ord. Harriets dramatiske vesen blir vidare kontrastert i Bjørgs forsiktige og konfliktskye vesen, indirekte karakterisert av Johannes: «Av ham har hun gjennom alle år lært at det skal to til å trette, og derfor har han blitt enetaler. De har aldri trettet. De har aldri hatt en scene» (S. 70). Nok ein gong referer Johannes til teaterverda ved å bruke ordet scene som i dette høvet tydar krangel. Samstundes nyttar Øberg seg av endringsprinsippet også på Bjørg, og kompliserer lesinga av ho. Bjørg påstår at det er ho som har drepe gummiplanta. Her blir det satt inn eit ikkje-protypisk element på Bjørg fordi denne påstanden er med på å konstituere ho som ein mordar som står i sterk kontrast til ingenue-stempelet. I tillegg genererer teksten eit bilete av Bjørg som veit alt – det er ho som veit sanninga og ho kjenner dei ulike karakterane godt nok til å føreseie kva som vil skje. Eit døme er når ho fortel Johannes at ho visste korleis han ville reagere i møte med Harriet: «Dette kommer til å fengsle Johannes – dette er «som om» - dette er teater...» (s. 141). Biletet av Bjørg som naiv blir difor reversert – ho er det motsette av naiv, for ho veit å relatere seg til røynda og ikkje ha naive forhåpningar.

Bjørgs orientering mot røynda blir òg tydeleggjort i ytringa: «Jeg spilte ikke komedie, jeg er ingen skuespillerinne» (s. 140). Informasjonen i ytringa peiker på at Bjørg ikkje har trong til å fargeleggje språket sitt for å endre på verkelegheita eller flykte frå den slik Johannes og Harriet gjer. I staden vil Bjørg helst unngå å bruke «store ord», og Bjørg blir vidare konstituert som ein karakter som oppfattar at ord er handling, og handling får konsekvensar. Dette blir blant anna synleg når Bjørg snakkar om løgna Harriet serverte mannen sin, og konsekvensane det fekk: «Hun hadde fått straffen for den løggen sin til mannen. Kanskje hun endelig, endelig innså at ord kan drepe, at *ord* hadde drept... For det er ting som aldri må sies. Aldri!» (s. 142). Bjørg er redd for store ord og farlege ord, nettopp fordi ho erkjenner at ord og løgner oppstår i verkelegheita og som bil vidare få konsekvensar i

verkelegheita. Harriets ord drap forholdet til generalen og til slutt ho sjølv, indirekte illustrert ved at ho kasta seg ut i havet. På same måte vart kjærleiken til Bjørg drepen den gongen Johannes sa han ville gjere det slutt med ho: «Du slo mig ikke bare i svime, du *drepte* noe, Johannes» (s. 138, mi utheving). Det paradoksale er likevel at til og med orda hennar *drepe*, for når ho endeleg avslører for Johannes kven som eigentleg var frigid, kastar han seg ut frå takterrassen. Ytringane til Bjørg, og den påfølgjande informasjonen som blir konstituert, kan også tolkast som metafiksjonelle kommentarar. Blant anna når Bjørg seier at ho ikkje er skodespelar, og konnoterer at ho er «seg sjølv», er effekten humoristisk-parodisk, fordi tekstens bevisste forhold til sin eigen fiksjon nettopp understrekar at ho er ein fiktiv karakter i ei fiktiv verd. Med det ironiserer romanen sin eigen fiksjon.

Som nemnt blir Bjørg konstituert som ein karakter orientert mot verkelegheita, og av dei tre karakterane er det ho veit sanninga. Dette blir vidare forsterka på slutten av romanen når Bjørg i sluttmonologen sin tar på seg rolla som detektiv og avslører alt om seg sjølv og Harriet. Den interne fokaliseringa er plutselig hjå ho, og ho får det siste ordet i romanen, og ordet blir ståande utan kommentar frå den autorale forteljaren.

Bjørgs verkelegheitsforståing, og funksjon som sanningsvitne blant dei tre karakterane, blir derimot utfordra i problematikken knyta til pålitelegheita hennar. Wayne C. Booth kontekstualiserer forteljaren i verkets norm for å skilje mellom om han er påliteleg eller ikkje: «I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not» (1983, s. 158-159). Han diskuterer vidare kva pålitelegheit er og understrekar at ein måte å finne ut om ein forteljar er upåliteleg er viss det skjer eit brot, og eg vil hevde at brotet i sluttmonologen signaliserer nettopp det: «The slightest intrusion of commentary by someone not caught in the same meaningless trap in which the characters find themselves will call the reader's attention to the deceit that underlies any such work (1983, s. 299).

Frå før av har eg allereie understreke at den interne fokaliseringa hjå Johannes, og at den deskriptive og predikative karaktantfunksjonen hans forsterkar rolla hans som forteljarinstans, eller i alle fall rolla som formidlar av det som skjer i romanen gjennom hans tankar og kjensler. Det byr vidare på utfordringar knyta til hans pålitelegheit. Ein kan argumentere for at brotet framhevar Johannes tvilsamheit fordi det bidrar til å definere han som den upålitelege forteljaren av hendingane og Bjørg som representant for verkets norm. Denne modellen presupponerer at det er ein objektiv sanning eller verkelegheit i teksten. Ein

kan argumentere for at ein slik objektivitet blir operasjonalisert i teksten ved den attendetrekne ekstradiagetiske forteljaren og effekten av denne:

Ved hjelp av en nøytral og tilbaketrukket forteller tilslører forfatteren at det fortalte er fiksjon. Når det formidlende mellomleddet blir tilnærmet usynlig, inviteres leserne til å tro at de opplever et utsnitt av selve virkeligheten og ikke en bearbeidet og tolkende fortelling om virkeligheten. [...] (Svensen, 1985, s. 109).

Det «formidlende mellomleddet» er usynleg i *Mann i mørke*, og den ekstradiagetiske forteljaren er eit retorisk verkemiddel Øberg nyttar seg av for å overtale og overtyde lesaren om at det ein les er påliteleg. Eg vil derimot hevde at det er grunn til å tvile på Bjørgs pålitelegheit. Det blir blant anna manifestert i overflatestrukturen i form av handling og ytringar. Gjennom teksten har Bjørg halde attende informasjon og ein kan argumentere at det er ein like stor form for løgn og manipulasjon som løgnene til Harriet. Bjørg reflekterer også over dette, men forsvarar seg: «Nå kaller du mig kanskje en løgnerske. Nei, jeg har bare latt være å si det unødvendige» (s. 140).

Bjørgs upålitelegheit blir òg synleggjort i karaktertrekka som etablerer den metatekstlege og intertekstlege dimensjon hennar. For karakteren Bjørg Aunesen dukkar også opp i ein annan bok i Øbergs forfattarskap, nemleg *Romanen* (1918). På den måten oppstår det ein intertekstuell dialog mellom desse to bøkene der Øberg returnerer til ein fiksjonsverd og ein karakter ho allereie har skapt. Derimot er Bjørg Aunesen i den fyrstnemnte romanen skildra som ein skodespelar som har vanskar med å uttrykke erotikk i sitt spel:

Bjørg var en ‘morsom’ kunstnerinde. Hun hadde ‘gnist’ og fantasi og ‘magnetisme’. Men hun manglet varme og ‘glød’. Opplevelsen for fan. Det er ingen erotik over hende. Hun har tekniken og faktene og tonefaldet – men det er så infamt paaklistret [...] (s. 50).

Denne karakteristikken av Bjørg Aunesen spelar i større grad på eit intertekstuell samspel med Harriet enn med karakteren Bjørg i *Mann i mørke*. Bjørg Aunesen i *Romanen* er ikkje interessert i å ha seriøse forhold til menn. Ho vil einast bruke erotiske erfaringar for å forbetre sitt spel, og avviser mennene etterpå. Harriet avviser menn ved å påstå at ho er frigid. Richardson poengterer at ein forfattar kan presentere to ulike karakterar under det same namnet: «If someone were to depict a character with attributes incommensurate with what we already know of that character without any explanation [...] then we may conclude that it is a

separate figure bearing only a nominal relation to the original» (2010, s. 529). Med bakgrunn i Richardsons argumentasjon vil eg hevde at Bjørg Aunesen i *Mann i mørke* ikkje er den same som Bjørg Aunesen i *Romanen* fordi dei har distinktive karaktertrekk.

Likevel finst det samanhengar det er verdt å leggje vekt på. I likskap med den fyrste Bjørg Aunesen som spelar komedie, og ofte ingenueroller er også karakteren Bjørg i *Mann i mørke* skriven fram som ingenue – som eg allereie har framheva med tanke på den metatekstlege dimensjonen. «Magnetismen» til Bjørg Aunesen i *Romanen* er vidare skildra som grunnen til at ho er så populær: «Det er den som gjør at hun i en lille birolle tørner ut som centrumsfiguren. Hun er til å se to ganger på, Bjørg» (s. 11). Som allereie nemnt er også Bjørg i *Mann i mørke* ein karakter som plutselig får større betydning gjennom bruken av plot twist. Ikkje ulikt van Gronoeu (1992, s. 99), vil eg argumentere for at Øberg nyttar seg av det intertekstuelle spelet med *Romanen* for å implisere at det eksisterer ein skodespelardimensjon i den allereie etablerte verkelegheitsdimensjonen til Bjørg. Resultatet er at skodespelardimensjonen, fantasi, frigiditet og erotikk blir kopla saman i så vel Harriet som i Bjørg. Effekten er at lesaren blir forvirra av kven av desse to som eigentleg er skodespelaren og fantasi-mennesket. Resultatet er at ein stiller spørsmål ved Bjørgs pålitelegheit.

#### 4.1.4 Gendering<sup>19</sup>

Kjønnet til ein karakter spelar ei sentral rolle i korleis ein oppfattar og les han på. Dette blir understreka av Marion Gymnich (2010, s. 506, mi utheving) som skriv at: “Gender is beyond doubt one of the central categories operating in the cognitive processes that govern both the perception of human beings and the *construction of fictional characters*”. Mann versus kvinne er vanlegvis brukt som eit utgangspunkt for å formulere karakter-relaterte element, slik som identitet, kjensler, haldningar med meir. Lesaren forventar vidare at karakteren meir eller mindre handlar i samband med kva for kjønn hen har. Dette er vidare forbunde med dei kulturstyrande definisjonane av feminitet og maskulinitet, og difor er kulturkontekst viktig å

---

<sup>19</sup> I tidleg feministisk forskingstradisjon var det vanleg å skilje mellom «sex» (biologisk kjønn) og «gender» (sosialt konstruert kjønn), der fyrstnemnte var sett som ein stabil/konstant kategori determinert frå fødselen av, medan sistnemnte var oppfatta som kulturelt og historisk variabelt (Gymnich, 2010, s. 513). Judith Butler utfordra etter kvart denne distinksjonen der ho argumenterte for at både «sex» og «gender» bør bli sett på som «socially constructed in a series of *performative acts*» (sitert i Gymnich, 2010, s. 513, mi utheving). Med utgangspunkt i denne argumentasjonen om at «sex» og «gender» er «performative acts» må kjønnsidentitet bli sett på som ei spegling av normer – ei falsk førestilling. Litterære karakterar vil òg vere eit produkt av «performative acts».

inndra når ein skal sjå på korleis kjønnet til ein karakter blir skriva fram<sup>20</sup>.

I 1939, då *Mann i mørke* vart publisert, sto nye konstruksjonar av mann- og kvinneidealet på dagsorden i Europa (Melby, 2005, s. 326). Diskusjon om kva ei kvinne skulle vere resulterte i fleire ulike nye kvinnebilete – populært omtalt under omgrepet «Den nye kvinna». «Den nye kvinna» var: «independent, educated, (relatively) sexually liberated, oriented more towards productive life in the public sphere than towards reproductive life in the home» (sitert i Sandnes, 2017, s. 9). Det at kvinna vart meir seksuelt frigjort, fekk seg jobb og vart i større grad økonomisk uavhengig av mannen blir skriva fram i dei kvinnelege karakterane i Øbergs siste del av forfattarskap, inkludert *Mann i mørke*. Derimot førte merksemda på den seksuelle kvinna òg til ei auke i fokuset på dei som ikkje opplevde erotisk begjær eller erotisk tilfredsstilling (Sandnes, 2017, s. 10). Som nemnt i kapittel 1.4 understrekar Rees at mannlege forfattarar hadde eit einseitig bilete på kvinna, og skreiv dei ofte fram som anten erotiske eller jomfruelege, og Øberg prøvde å bryte opp denne binære motsetninga gjennom dei to kvinnelege karakterane i *Mann i mørke*.

Harriet er skriva fram med tydelege kvinnelege kjønnsmarkørar. Ho er ei kvinne, elegant og grasiøs, og er kledd i kjole. Desse markante kjønnsmarkørane styrkar den realistisk – mimetiske lesinga vår og Harriet står difor fram som ein truverdig refleksjon av eit kvinneleg menneske (Gymnich, 2010, s. 511). I tillegg oppfyller Harriet den kvinnelege kjønnsstereotypien i form av å vere femme fatale noko som vidare resulterer i ei kategorisk lesing av Harriet. Når Harriet etter kvart står fram som frigid oppstår det ein dekategoriisering. Dekategoriisering er når det blir gjeve informasjon som står i direkte opposisjon til dei definerte karakteristikkane som utgjer ‘kategoriisering’ (Shneider referert i Gymnich, 2010, s. 510). Denne dekategoriiseringa har samband med ein «top-down»-prosess, der ein tar utgangspunkt i si eiga verkelegheit for å konstruere karakterane (Schneider referert i Gymnich, 2010, s. 511). Karakterdanninga i form av karakterane sine ytringar og framferd i overflatestrukturen, den psykologiske og sosiokulturelle dimensjonen i mellomstrukturen, og symbol og metaforar i djupnestrukturen er difor med på å fyrst utløyse og forsterke samtidas førestillinga om Harriet som seksuelt vesen – for deretter å underminere denne førestillinga.

Björg er fyrst skriva fram som den rake motsetninga til Harriets erotiske vesen ved at ho står fram som jomfrueleg og rein. Ved fyrste augekast kan ein difor trekke parallell mellom Björg og ‘jomfruen’ – ein kvinnetype som var fremtredende i både litteratur og film i

---

<sup>20</sup> Når eg i denne oppgåva brukar termene ‘mannleg’ og ‘kvinneleg’ og ‘maskulin’ og ‘feminin’, er det ut i frå kva dei har tydd historisk og kontekstuellt. (jf. Langås, 2008, s. 129).

Øbergs samtid. Dei to andre kvinnetypene var den forførende ‘Vampen’, den guteaktige og sjølvstendige ‘flapparen’ (Myrstad 1992, gjeven att i Melby 2005, s. 326). Som nemnt var eit av Øbergs prosjekt å bryte med framskrivinga av kvinner som binære motsetningspar – kvinner er ikkje anten eller. Øberg ville problematisere den tradisjonelle framstillinga av kvinner og viser gjennom Bjørg at det går an å fusjonere fleire ‘kvinnetypar’ i ein og same kvinneleg karakter. Bjørg er ikkje anten seksuell eller intellektuell, heller ikkje anten avhengig og svak eller sjølvstendig og robust, men ein fusjon av fleire eigenskapar og ferdigheiter. Den ‘jomfruelege’ og kvinneleg sida til Bjørg blir synleggjort i kontrasteringa med Harriet, men òg gjennom lilje-symbolikken og lojaliteten ho har til Johannes.

‘Flappar’-sida blir derimot uttrykt gjennom Bjørg som sjølvstendig næringsdrivande, for ho er økonomisk uavhengig av mannen og det er *ho* som forsørger mannen og ikkje omvendt. At desse trekka i samtida var tradisjonelt og kulturelt sett på som mannleg blir tydeleggjort i Frøken Asps replikk: « – For frøken Aunesens egen skyld *ønsker* jeg at hun ikke blir *kar* for å hjelpe dem med penger lenger» (s. 63, mi utheving på kar). Ytringa karakteriserer Bjørg som patriarkatet i forholdet med Johannes. Det nominale karaktertrekket bidrar òg til å forsterke dette biletet av Bjørg. Bjørg tydar «berging, vern, hjelp» (Kruken, 2013, s. 89), og spelar på det tekstlege faktum at Johannes alltid går til ho når han treng økonomisk og moralsk støtte. Bjørg er vidare skriven fram som ei fatta kvinne med ei ro «som gjør henne så sterk. Selvbeherskelsen» (s. 70) – i motsetnad til Johannes engstelege vesen. Kontrasten mellom Bjørg og Johannes tydeleggjer dimed Johannes feminine trekk, medan Bjørg uttrykkar det som tradisjonelt har blitt sett på som mannleg. Når Johannes slår opp med ho, svimar ho derimot av og blir lagt inn på sjukehus og Bjørgs karakter blir på den måten skrive fram som ein slags refleksjon av den kjønnsstereotypiske hysteriske kvinna. Det paradoksale er at denne hendinga skjer etter at ho, av Johannes, blir framstilt som representasjon for den moderne kvinna, ei kvinne som både er intellektuelt og moralsk sterkare enn mannen. Han seier:

Du forstår Bjørg, vi mannfolk, vi er slik laget, især nå for tiden, at våre kvinner må ikke stå *over* oss. Først og fremst ikke mentalt. Men heller ikke moralsk! [...] Dere er blitt så store og sterke i det siste, så overlegne på alle bauer og kanter at faen må vite hvor det skal ende [...] (s. 81).

I samtida var den moderne kvinna òg orientert mot fri kjærleik, og ein kan argumentere for at Bjørg representerer dette sidan ho har eit ikkje-ekteskapeleg, opent forhold med Johannes. I likskap med Harriet blir Bjørg gjenstand for dekkategorisering der det føregår ein dialog mellom ivaretekne kjønnsnormer og brytning med desse kjønnsnormene. Resultatet av å fusjonere både tradisjonelle mannlege og kvinnelege trekk i ein karakter er at det skapar eit sannare og meir troverdig bilete av dåtidas kvinner.

Eit slikt spel med kjønnsidentitet har samband med det den feministiske forskinga seinare konkretiserte i omgrepet «performative acts». Denne akta er anten i henhold til dei kulturelle normene eller ikkje, og Butler understrekar at «Gender identities have to be regarded as nothing more than a ‘reiteration’ or masquerade» ( sitert i Gymnich 2010, s. 514). På same måte skriv Øberg fram ulike kjønnsførestillingar i ein og same karakter, og ein kan argumentere for at den metatekstlege dimensjonen til karakterane reflekterer at dei er medvitne til ‘maske-spelet’ sitt. Johannes seier blant anna: «Om du stjeler aldri så mange mord og setter på dig aldri så mange *masker*, mig lurer du ikke lenger<sup>21</sup>» (s. 81, mi utheving). Her bruker han ordet ‘maske’ som i betydning ‘falsk veremåte’ eller ‘falsk førestilling’, og hevdar at Bjørg tar på seg ulike masker med utgangspunkt i kva ho vil oppnå. Spelet med kjønnsnormer er med på å komplisere lesinga av dei to kvinnelege karakterane, men som likevel resulterer i ein meir troverdig refleksjon av eit kvinnemenneske.

Rees (2005, s. 111) hevdar at dei to kvinnelege karakterane i *Mann i mørke* aktivt påstår at dei er frigide nettopp for å snu opp ned på patriarkalsk, maskulin identitet representert ved Johannes. Den svenske kritikaren Birgitta Svanberg kretsar i same bane og spør om det at kvinnene påstår å vere frigide berre er: «ett spel, ett vapen siktat mot mannens anspråk på att ‘äga’ en kvinne?» (1996, s. 439). Det er uansett ingen tvil om at Øberg gjennom dei kvinnelege karakterane problematiserer idéen om seksuell frigiditet. Vidare understrekar Rees (2001, s. 245) at Øberg, med utgangspunkt i Freuds psykoanalytiske teoriar, utarbeida eit litterært program som posisjonerte kvinner som subjekt og marginaliserte mennene. Det er spesielt tydeleg i karakteren Harriet som manipulerer mennene med fiksjonen sin.

Harriets manipulerande og meir dominante side er òg tydeleg i høg-lav dikotomien mellom ho og Johannes illustrert gjennom motsetningsparet loft-kjellar. I barndomen var loftet brukt for å spele teater, og er kontrastert med kjellaren – staden der Johannes er skulda

---

<sup>21</sup> Det paradoksale med ytringa til Johannes er at han framleis er lur, men han lurer seg sjølv. Det skapar ein humoristisk effekt, og er vidare med på å karakterisere han som ein parodi på den intellektuelle mannen.

for å forføre jenter då dei var små. På den måten representerer loftet intellekt, og kjellaren representerer seksualitet. Motsetninga mellom det mannlege og kvinnelege, og intellekt og seksualitet kjem òg til uttrykk i deira ønske om scenedekorasjon. I barndomens teater ønska Harriet seg søyler som er eit symbol på fallos, og som vidare symboliserer det mannlege. Medan Johannes ville ha dører, noko som i følge Freud (referert i Troberg, 1995, s. 77) symboliserer det kvinnelege kjønnsorganet fordi dei opnar seg. Det kvinnelege er tradisjonelt assosiert med seksualitet, og det mannlege er assosiert med intellekt. Van Groenou (1992, s. 67) understrekar paradokset ved at søylene som er forbunda med det mannlege, og som vidare representerer intellektet her er dominert av Harriet, altså ei kvinne. Det er kvinna som herskar over mannen<sup>22</sup>.

Også Bjørg manipulerer Johannes, og driver han til vanvit. Ved å erkjenne at det er ho som er frigid er ho ein indirekte årsak til Johannes daud, noko som vidare symboliserer dauden på patriarkatet. Vidare vil eg hevde, i likskap Troberg (1999, s. 77), at gummiplanta er eit symbol på fallos. Begge kvinnene hevdar å ha forsøkt å drepe gummiplanta og kan tolkast som enda eit forsøk på å drepe patriarkatet eller i alle fall øydeleggje det som representerer det maskuline.

#### 4.1.5 Oppsummering

Både Harriet og Bjørg blir konstituerte fyrst og fremst gjennom interpersonell karakterisering, der Johannes har ein sentral karaktantfunksjon ved at han både er predikativ og deskriptiv i måten han karakteriserer dei to på, og som dannar dei som kontrære karakterar.

Karaktantfunksjonen til Johannes understrekar det motsetningsfylte i framferda mellom Harriet og Bjørg, og vidare korleis framferda og miljøet dei oppheld seg i har ein kausal-reciprok relasjon til kvarandre. Harriet blir dermed konstituert som ei mørk, erotisk, livleg, men kunstig kvinne med ein mystisk personlegdom, medan Bjørg blir konstituert som ljøs, rein, ekte samt rasjonell.

Teatermotivet står sentralt i denne romanen og bidrar til å danne både den psykologiske, sosiokulturelle, metatekstlege og intertekstlege dimensjonen til karakterane. I Harriets tilfelle er det dei løgnfulle ytringane hennar som etablerer den psykologiske

---

<sup>22</sup> Namnet til Harriet støttar òg oppunder dette. Harriet er engelsk form av det franske Henriette, og har opphav med det franske namnet Henry og det norske namnet Henrik (Kruknes, 2013, s. 226). Henrik stammar det germanske Heimirich, der heim tydar heim og ric tydar herskar (Kruknes, 2013, s. 239). Harriet kan difor bli omsett som herskar av huset eller husets herre. På den måten er karakteren Harriet, i likskap med Bjørg, gjenstand for kausal binding frå karakter til namn, fordi namnet speglar karakterens åtferd.



dimensjonen hennar. Ho lyg altså på seg handling, og blir konstituert som ein løgnar og manipulator som i stor grad lev i si eiga fantasiverd. Ho står òg fram som narsissist, noko som kjem til uttrykk ved at ho alltid iscenesett seg sjølv som hovudrolle i dei fiktive historiene ho fortel. Den psykologiske dimensjonen er vidare sterkt relatert til den sosiokulturell dimensjonen, ved at løgnene og den desillusjonerte verda Harriet oppheld seg i dannar det kunstnariske i Harriet. Harriet er ein kunstnar, ein skodespelar og ein forfattar som hentar inspirasjon frå karakterane rundt seg. Den sosiokulturelle dimensjonen er vidare relatert til den metatekstlege dimensjonen, ved at Harriet spelar rolla som arketypan femme fatale. På den måten peiker det fiktive i Harriet òg på romanens metatekstlege dimensjon. Vidare, etablerer rolla som femme fatale og forførar den intertekstlege dimensjonen hennar ved at den alluderer til karakteren Johannes i *Forførerens Dagbog*. Symbol og metaforar i språket, som kjem til uttrykk i overflatestrukturen spelar òg på lag med dei ulike dimensjonane i mellomstrukturen. Hansen skriv at «Den Samlede oplevelse av karakteren etableres således i læserens bevidsthed og i den alvidende fortellærs horisont på grundlag af det konkrete inventar af træk, der opstår mellem disse» (2000, s. 129). I Harriets tilfelle er det tale om ein høg grad av bekrefta relasjonar, der dei ulike dimensjonane spelar på lag og forsterkar karaktertrekka av Harriet som ein løgnar, manipulator og forførar. Det som kompliserer lesinga av Harriet derimot, er narrative element som diskursmanipulasjon, i form av garden-path, endrings- og spesifikasjonsprinsippet, og ved å setje inn ikkje-prototypiske element i Harriet.

Når det kjem til Bjørg er det fyrst og fremst framferda, miljøkarakteristikken og den interpersonelle karakteriseringa som etablerer den psykologiske dimensjonen: Ho står fram som moderleg og omsorgsfull. Også teatermotivet, gjennom ytringane hennar og karaktant-funksjonen til Johannes konstituerer den psykologiske sidene til Bjørg med tanke på at ho er antidrama, sanningsorientert og rasjonell. Samtidig spelar den psykologiske sida på det metatekstlege, i form av rolla som ingenue. Den intertekstlege dimensjonen til Bjørg blir etablert ved at ho som karakter alluderer til Bjørg Aunesen i *Romanen*. Dette resulterer i å undergrave truverd det til Bjørg, og kompliserer lesinga av ho. I tillegg nyttar Øberg seg av underspesifikasjon, og setje inn eit ikkje-prototypisk element i form av det er Bjørg som drep gummiplanta, for å komplisere lesinga av ho.

Øberg spelar òg ut ulike kjønnsforestillingar i dei to kvinnelege karakterane. Det å bryte med konstruksjonen av anten-eller, ved å implementere eit samspel mellom seksualitet

og a-seksualitet, og seksualitet og intellekt i Harriet, men òg i Bjørg, er ein måte for Øberg å skrive fram og utfordre samtidas idé og tanke på kva kvinnelegheit skulle vere.

## 4.2 Johannes

### 4.2.1 Johannes som diktar og detektiv

Som nemnt blir karakteren Johannes konstituert gjennom refleksiv karakterisering, men Bjørg, generalen og Sylva er òg med på å teikne og belyse Johannes karaktertrekk – og får difor ein karaktantfunksjon i relasjon til han. Det tydelegaste karaktertrekket til Johannes, som då blir uttrykt gjennom han sjølv og gjennom dei interpersonelle karakteriseringane, er interessa hans for kunst og teater. Teatermotivet blir tydeleg allereie når vi møter Johannes for fyrste gong, altså i loftsbustaden der han interakterar med Harriet. Her refererer ham – som allereie nemnt - til alt han ser og opplev som scene, replikk og scenedekorasjon. Dessutan blir teatermotivet vidare tydeleggjort i den sosiokulturelle og metatekstlege dimensjonen hans som diktar.

Når vi fyrst møter han livnærer han seg på å dikte reklametekstar til tross for at hans eigentlege ambisjonar er å vere dramaskribent. Han seier blant anna til Harriet: «Jeg dikter fremdeles på bestilling. Avskyr, hater reklamen, men lever av den» (s. 26). Etter kvart byrjar han å skrive på eit drama, og van Groenou argumenterer for at denne romanen, som er ei blanding av roman og drama, opnar opp for ei lesing om at den teksten lesaren har framfor seg er det same dramaet som Johannes skriv på. Eit argument van Groenou trekker fram er at i likskap med *Mann i mørke* deler Johannes òg dramaet sitt inn i tre akter. Rees derimot argumenterer i mot van Groenou og peiker fyrst på at Johannes har angst for å skrive, og at han av den grunn ikkje er ferdig med tredje akt og heller ikkje blir det – i motsetnad til *Mann i mørke* som fullfører sin tredje akt. Rees sitt argument blir styrka av replikken til Johannes som fortel at han har sendt inn dei to fyrste aktene til ein fyr ved teateret, men manglar tredje akt: «Han sier at blir tredje akt på høide med de andre, så er stykket antatt» (s. 124).

Sjølv om Rees argumenterer godt, vil eg likevel hevde at den metatekstlege dimensjonen til Johannes styrkar van Groenou sitt argument. Både mellomstrukturen og djupnestrukturen i form av tekstlege og tematiske element indikerer implisitt at skodespelet hans er inspirert av eigne opplevingar knyta til Harriet og Bjørg. For idéen om å skrive eit skodespel får han etter at frøken Asp fortel han om Harriets daud:

Død. Han stirrer på det. Det er det siste av alle ord. I begynnelsen var ordet og til slutt var det også. Innimellom det første og det siste ordet ligger alle replikkene, alle skuespillene, livet. Han vil skrive et skuespill i tre akter om de to ordene som sier det samme og som er det siste (s. 86).

Ordet som inspirerer Johannes er daud. Og det andre ordet som seier det same er 'frigid'. Det blir tydeleggjort i den indre tankemonologen hans der han formidlar at han har opplevd noko likande ein gong tidlegare: «Det lød litt annerledes, men i grunnen det same ordet. Det så litt annerledes ut, men det er det samme ordet.» (s. 86). Den liknande opplevinga som Johannes referer til er den gongen Harriet fortalde han at ho var frigid (s. 44). Frigiditet blir på denne måten forbunde med å vere daud – innvendig. I tillegg er Harriets ytring om å vere frigid ein endeleg avslag på Johannes som mann, og kan på den måten peike på at maskuliniteten til Johannes òg er daud. Skodespelet til Johannes og *Mann i mørke* har dimed same oppbygging ved at begge byrjar med frigiditet og avsluttast med daud, og det er Harriet som bind det heile saman. Vidare formulerer Johannes metatekstlege kommentarar som synleggjer og forsterkar dobbeltheita i Johannes som fiktiv karakter, men òg diktar av *Mann i mørke*. Eit døme er når han i loftsbustaden til Harriet konstaterer: «Dette er altså drama, ikke lystspill» (s. 18) og vidare når ham omtalar Harriets historie om gummiplanta som novelle: «vi er kommet så langt vekk frå sengen at vi er ute i anekdotene [...] vel, go on, engang må det da for faen komme for en dag hvad det er hun vil, så la oss komme igjennom denne novellen, denne versjonen av en novelle...» (s. 38). Desse ytringane kan tolkast som ein kommentar til lesaren om at den romanen ein har framfor seg er eit drama og at ein må vere tolmodig for å svar. Derimot, kjem han med metafiksjonelle replikkar som tydeleggjer skiljet mellom dramaet hans og dramaet i *Mann i mørke*, som til dømes då han har besøk av generalen: «Denne scenen er han glad han ikke skal ha inn i skuespillet sitt. Generaler blir så lett operettefigurer» (s. 98).

Rees inkluderer eit anna argument for at skodespelet til Johannes ikkje er det same som teksten lesaren har framfor seg, og som etter mi meining har sterkare validitet enn hennar føregåande. Det er at Bjørg endrar dramaet til Johannes i det ho tek attende eigarskapet til mordet på gummiplanta og narrativet om frigiditet: «Jeg kan godt skjønne, sier Bjørg, at dette jeg sier nå – og kommer til å si – går inn på deg. For det velter hele skuespillet for deg. Hele tredje akt» (s. 137). Bjørg har forstått Johannes si samankopling av drama og det verkelege liv, og veit at ved å endre hans oppfatning av verkelegheita endrar ho òg skodespelet hans (Rees, 2001, s. 247).

Diktar-rolla til Johannes, hans metatekstualitet, samt det at han peiker på fiksjonen i *Mann i mørke* skapar, i følgje Troberg (1992, s. 33) ein sjølvbevisstheit som i stor grad legg til rette for å lese romanen som ein lek med detektivsjangeren. Detektivsjangeren er i følgje Hutcheon (referert i Troberg, 1995, s. 34) i stor grad tekstnarsassistisk ved at den blant anna peiker på eiga litteraritet og er sjølvrefererande, noko som Øbergs roman også er. Eit anna metafiksjonelt trekk i samband med detektivforteljingas konvensjonar er formkravet om tredelt oppbygging (Hutcheon, i Troberg, 1995, s. 35). Denne konvensjonen blir innfridd i *Mann i mørke*, då forteljinga innleiar med ei gåte (eller to i form av drepen erotikk, og mordforsøk på gummiplante), etterforsking for deretter å avslutte med ei tilsynelatande løysing på gåta.

Det er mordforsøket på gummiplanta som set i gang utforskningsprosessen med Johannes (og lesaren med han), og dei to mistenkte er Harriet og Bjørg. Begge kjem med sine vitneforklaringar, eller rettare sagt kvar sine versjonar av drapet, men det er vanskeleg for Johannes å vite kven han bør stole på. Genette peiker på at det å leggje synsvinkelen hjå ein av protagonistane skapar moglegheiter for å skyggeleggje kjensla til dei andre karakterane. Ei mogleg effekt av dette er at karakterane står fram som mystiske og med ambivalent personlegdom: «systematically adopting the point of view of one of the protagonists permits an author to leave the feelings of the other one almost completely in shadow, and thus construct for that other, at little cost, a mysterious and ambiguous personality» (1983, s. 201). Eg vil hevde at dette er relevant for både Harriet og Bjørg. Sjølv om lesaren får vite mykje om dei, er det likevel mykje som verkar uklart, og dei står fram som ambivalente karakterar. Eit anna element som utydeleggjer kven som er drapspersonen er som nemnt den oppstykkja og mangelfulle diskursen til Bjørg, som gjer at verken Johannes eller lesaren får eit klart svar. Troberg skriv at «Begge kvinnene unngår sannheten, og Johannes står forvirret mellom dem. Hva som ligger bak denne unngåelsen, blir etter hvert gåten som driver leseren framover» (1995, s. 37). *Mann i mørke* aktiverer difor ein hermeneutisk lesing der lesaren, saman med Johannes, tar på seg detektivrolla for å finne ut svaret på gåta. I likskap med detektivsjangeren lar svaret vente på seg, og medan vi følgjer spora kjenner lesaren på den same frustrasjonen som Johannes kjenner på i sin jakt etter sanninga.

Før han tilsynelatande finn ut av sanninga blir også han mistenkeleggjort, og vidare skulda for å vere mordar. Det skjer ved det andre mordet i romanen, rettare sagt sjølvmordet til Harriet. Både Johannes og generalen undrar på om ho tok sitt eiga liv eller omkom i ei ulykke (s. 109-110). Viss Harriet tok sjølv-mord er motivet orientert mot drepen erotikk, som

er forårsaka av Johannes. Johannes meiner at Harriet ikkje har tatt livet sitt for erotikkens skuld, og prøver å overtyde generalen til å tru det same, men lykkast ikkje: «Han sier at Johannes' historie har bestyrket hans mistanke at Harriet tok sitt eget liv. – Och det är ni som har mördat henne» (s. 116). Det er berre når generalen får sjå «dagboka» til Harriet at han går bort frå denne teorien.

Også Sylva kallar Johannes for mordar i det augeblikket Bjørg svimar av i butikken sin: «– De – Banditten! Morder'n! Det er De som har drept'a – gjør noe nå da, stå ikke der og glo –!». Johannes står fram som både detektiv og mordar, og speglar difor Harriets historie om hennar «mann-i-mørke»<sup>23</sup>. Som nemnt har Harriet tidlegare avkrefta at det er Johannes som er denne mannen: «Du har ikke det kinnet jeg vil føle når jeg dør» (s. 49). Det er ikkje før på slutten, etter at Bjørg har kome med avsløringar om kven Harriet eigentleg var som person, at han får ei openberring om kven Harriet hadde eit begjær etter: ««Mannen i mørket»» - Harriets underbevissthet - det var altså – Bjørg?» (s. 138). Med denne ytringa postulerer teksten ein homoerotisk relasjon mellom Harriet og Bjørg. I likskap med Johannes, er jo også Bjørg ein mordar – ein mordar av gummiplanta.

Vidare indikerer karakterkonstellasjonane at det finst fleire nivå av spegling i denne romanen. Generalen er lik Bjørg, og Johannes og Harriet er like kvarandre. Dette blir òg synleggjort når Bjørg, etter at generalen hadde vore innom og kjøpt blomar, reflekterer til Johannes om kvifor han var der «Han så på mig – for hennes skyld. Jeg så på ham – for din skyld» (s. 128). Kan desse speglingane indikere den reelle tiltrekkinga mellom karakterane? Kan det vere at Harriet er saman med generalen fordi han likner Bjørg, og kan det vere at Bjørg er saman med Johannes fordi han likner på Harriet?

Lesaren får verken eit klart svar, og lesaren får heller ikkje vite kva Harriet har fortald til psykoanalytikarane sine. Men det at hennar underbevisstheit trekker seg mot ei kvinne, og ikkje ein mann som dei trur, kan ha samanheng med det Michel Foucault (1999, s. 68-69) i *Seksualitetens historie* (1999) skildrar som vedkjennings-ritualet. Når ein skal vedkjenne noko til nokon forsøker ein med mest mogleg nøyaktigheit å si det som er vanskeleg å seie. Her må personen rette seg etter påbodet om å seie mest mogleg og forbodet mot å seie alt. Det kan hende at Harriet har følgd ein slik doktrine. Sjølv om ei slik vedkjenning kan sjåast på som frivillig, og som ei frigjering av det ein sit inne med er det likevel påfallande at ein slikt ritual ber preg av eit maktforhold mellom den som vedkjenner seg og den som lyttar på denne

---

<sup>23</sup> Hennar «mann i mørke» er både detektiv og mordar. Andre element som viser denne speglinga er at han i lofleilegheita til Harriet iscenesett seg som hennar mann-i-mørke. Det går eg nærmare inn på i neste delkapittel. I tillegg er han i overført betydning ein mann i mørket fordi han ikkje veit sanninga.

vedkjenninga (Foucault, 1999, s. 72-78). På akkurat same måte er det eit asymmetrisk maktforhold mellom Harriet og psykoanalytikarane, der sistnemnte har makta. Dei kan leggje til sine tolkingar i ein slik vedkjenning, og det kan argumenterast for at dei har gått ut i frå at Harriet er heterofil og at det er dei som har lagt til pronomen på personen ho snakkar om. Det samsvarar med Eve Kosofsky Sedgewicks *Epistemology of the closet* (2008) som legg vekt på at skapet er noko som alltid står der for homoseksuelle. Dei vil alltid bli rekna som heterofile før det motsette er bevist. Harriet understrekar at det er psykoanalytikarane som har feiltolka draumen hennar og fått ho til å tru at «mannen-i-mørke» er Johannes: «Ja. Og de fikk mig til å tro det! De fikk mig virkelig til å tro det!» (s. 48).

Troberg (1995, s. 57) peiker òg på at relasjonen mellom Harriet og Bjørg kan tolkast homoerotisk. Ho tar utgangspunkt i psykoanalysen og trekkar fram Freud som meiner at homoerotisk begjær har opphav i forholdet mellom mor og barn. I teksten blir det blant anna antyda at Harriet hadde eit problematisk forhold til mor si i oppveksten. Ho måtte blant anna kjempe om å få moras merksemd, og drapet på gummiplanta var for ho ein måte å kvitte seg med ein konkurrent i å få denne merksemda. Troberg (1995, s. 88) peiker vidare på at den imaginære identifikasjon med Bjørg er «en reaksjon på en ubearbeidet sorg etter atskillelsen frå moren». Harriets begjær etter Bjørg kan difor sjåast på som eit begjær etter morsfigur.

Teksten er likevel ikkje tydeleg på kven som har eit begjær etter kven, og gåta på mordet kan heller ikkje seiast å bli oppklart med tanke på utfordringa med Bjørgs pålitelegheit. Dette resulterer i at sjangerkravet om at det avslutningsvis skal kome ei oppklaring av gåta ikkje blir innfridd. Dette blir støtta av Troberg (1995, s. 38) som understrekar at vi verken får «entydige svar eller definitiv avklaring av hvem som drepte planten, av hvem som stjeler fram hvem eller hvorfor<sup>24</sup>.»

#### **4.2.2 Johannes som regissør og kritikar**

Johannes blir konstruert, i tillegg til å vere diktar og detektiv, som regissør og kritikar. Eit døme er når han kjenner seg utilpass i loftsbustaden til Harriet og tenker: «Han blir fælen og reiser sig. Man skal bevege sig litt på en scene.» (s. 18). Resultatet er at han står fram som ein regissør som med kritiske augo, som ser seg sjølv utanfrå, og tolkar kva som er bra og ikkje bra med den teateroppsetjinga han bevisst iscenesett seg i. Det er nettopp det som

---

<sup>24</sup> Troberg (1995, s. 38) poengterer òg at dette brotet med sjangerkonvensjonen skapar ein parodisk effekt fordi det underminerer lesarens forventingar til slutten. I tillegg er parodieringa tydeleg ved at mordet har ei gummiplante som offer.

differensierer Johannes frå Harriet: ved å bruke fiksjonelle termar klarar Johannes å halde teateret på avstand, i motsetnad til Harriet som «opplever en rolle som virkelig» (van Groenou, s. 72). Det fører vidare til at han er medviten sin rolle, og er bevisst på korleis han skal iscenesette denne rolla. Med det oppstår det ein metatekstleg profil på Johannes fordi hans metatekstlege kommentarar forsterkar fiksjonens rolle – Johannes blir «fiksjonalisert». I likskap med Harriet går han «in and out of character», men der Harriet *er* karakter (ho klarar ikkje å skilje mellom dei rollene ho spel og ho som subjekt), er Johannes kjenneteikna ved at han *har* karakter. Det vil seie at han kjenner sine avgrensingar og har eit sterkt sjølv som han differensierer med når han iscenesett seg dei ulike rollene (Hansen, 2000, s. 60). For å vite kva han skal spele må han derimot fyrst vite kva sjanger «stykket» orienterer seg mot. Etter nokre replikkvekslingar konkluderer han med at: «Dette er altså drama, ikke lystspill.» (s. 18). Her kjem Johannes med ein metatekstleg kommentar som kan tolkast som ein replikk til lesaren at denne romanen ein har framfor seg òg er eit drama. Likevel er ikkje Johannes ennå klar over kva dramaet dreier seg om. Han slit med å forstå kvifor Harriet har tatt han med opp til leilegheita si. Medan han ventar på at dramaet skal nå klimaks tenker han: «[...] det er åpenbart at de spiller for tomt hus, dette er bare en prøve. Prøve om natten.» (s. 18). Vidare er det Harriet som bestemmer kva rolle han skal spele – noko som òg er med på å belyse hans psykologiske eigenskap som underlegen. For Johannes trer inn i rolla som forførar, men gjer det fyrst etter at Harriet kallar han for Johannes forførararen – og som allereie nemnt er ein allusjon til Kierkegaards *Forførerens Dagbog*. Denne rolla etablerer den intertekstuelle profilen til Johannes fordi allusjonen til *Forførerens Dagbog* skapar ein intertekstuell dialog mellom Kierkegaards og Øbergs mannlege protagonist. Eg vil hevde at denne dialogen er vidare med på å utdjupe Johannes som karakter samstundes som at den belyser motsetningane i han. Begge Johannes'ane er like på det at livet deira er prega av fantasi og kreativitet. Erik Lundeby (1995) skriv blant anna dette om karakteren Johannes i Kierkegaards verk:

Det som angår ham er iscenesatt av ham selv, eller det er stoff eller midler til denne iscenesettelsen. Han gleder seg over hvert øyeblikk hvor livet forløper som om det tilhørte en roman han selv hadde skrevet. [...] Estetikerens ville feile om han ikke maktet å leve i et menneskelig miljø hvor han – om han ville – kunne være livets forfatter.

På same måte lev den Øbergske Johannes seg inn i kunsten og gler seg over livet som om det tilhøyrrer skodespelet han skriv på. Og når det verkelege livet veltar livskunsten hans, veltar

det også han. Men det er fyrst og fremst skilnaden som er med på å karakterisere og utdjupe Johannes som karakter. I motsetnad til Kierkegaards Johannes, er han usikker og engsteleg, og redd for å få avslag. Medan Johannes i *Forførereens Dagbog* iscenesett den kvinnelege karakteren Cordelias begjær, er det i *Mann i mørke* omvendt: Det er Harriet som iscenesett sitt begjær etter Johannes i form av hennar draum og den fiktive «mann i mørke». Og gjennom seansen med han iscenesett ho i tillegg hans begjær etter henne. Denne iscenesettinga er såpass god at han til slutt gir etter for begjæret og kysser ho: «Dette er det han samtidig har arbeidet henimot og iherdig motarbeidet en hel natt» (s. 42). Lykkekjensla Johannes opplev av kysset er derimot ikkje gjensidig. Det resulterer i at Johannes iscenesett seg som den fiktive «mannen i mørke» i håp om å få stadfesta at han er mann nok – men her òg mislukkast han. Skilnadane mellom Kierkegaards og Øbergs mannlege protagonist illustrerer at forførerfiguren som er implementert i karakteren Johannes kjem i det Hansen (2000, s. 128) kallar for «en benægtet udgave»: Det er ikkje Johannes som er forføraren i dette dramaet, men det er han som blir *forført* og er vidare eit offer for Harriets manipulasjon. Denne negerte utgåva av Johannes resulterer i ei parodisk lesing av Johannes, for utan å vite det er han eit offer for Harriets manipulasjon, noko djupnestrukturen stadig gir hint om til lesaren.

For å tolke situasjonen han er i set Johannes nok ein gong på kritkarbrillene sine, for i ettertid, når han møter generalen, formidlar han at han mislukkast då «premiera» stod for tur:

Slik tenker Johannes, akkurat slik føler en skuespiller det når det stykket han har hovedrollen i går til helvete. En vet det ikke på prøvene, når en spiller for tom sal, en vet det ikke engang på generalprøven da huset er fullt av pårørende og teatermennesker, en det det først på premieren (s. 115).

van Groenou peikar på at Johannes si skildring av dette stykket, der han plasserer seg sjølv i hovudrolla, fungerer som ein metafor for livet: «Dramaet mellom han og Harriet gikk bra så lenge det var en prøve om natten. Men da det virkelig gjaldt, ved hans iscenesettelse som mann-i-mørke, som var premieren (en første gang), mistet han bevisstheten» (1992, s. 71-72).

Vidare bidrar Johannes si samanlikning av verkelegheit og fiksjon med å oppretthalde den metatekstlege dimensjonen, fordi historia hans speglar historia i *Mann i mørke* og etablerer difor ein mise en abyme: I del 1 speler han for tom sal, i del 2 speler han generalprøve med tilskodarar til stade, og i del 3 er sjølv premiera – der ‘stykket fell’ (romanen blir avslutta) og Johannes fell med (van Groenou, 1992, s. 72). Van Groenou (1992, s. 72) poengterer at Johannes får difor ein slags dobbel personlegdom splitta mellom han som



person og han som karakter i form av å spele ei rolle. Det kjem til uttrykk i tankane hans når han oppheld seg med generalen: «Han er hele tiden på siden av seg sjølv, ser sine egne bevegelser, hører sin egen stemme, bedømmer ordene sine. Han liker ikke sig selv. [...] en kan ikke få andre til å tro på sig når en tror så helvetes lite selv» (s. 117). Johannes ser seg sjølv utanfrå, og meiner at grunnen til at han ikkje klarer å fylle rolla si er fordi han ikkje trur nok på seg sjølv.

### 4.2.3 Gendering

Som nemnt kjenner Johannes seg underlegen i samvær med både Harriet og Bjørg. I loftleilegheita er det Harriet som dominerer, og han blir vidare skriven fram slik som stereotypien av ei kvinne tradisjonelt har vorte skrive fram. Han blir blant anna karakterisert som engsteleg, redd og utilpass. Allereie på fyrste side bidrar teksten til å så tvil om den psykiske integriteten til Johannes då han - i eit augeblikk med Harriet – mister medvitet (Rees, 2005, s. 112). Hans skjøre psyke blir òg tydeleggjort når telefonen til Harriet plutselig ringer og Johannes trur det er brannalarmen som ringer: «Brann! [...] Han har hørt alt dette levenet med dørene, vi har vekket han!» (s. 31). Desse ytringane trekkar parallellar til dei tradisjonelle kvinnelege karakteristikkane av hysteri.

Johannes' feminine trekk blir enda tydelegere i karakterkonstellasjonen med generalen. Generalen er skriven fram som ein tilsynelatande perfekt representasjon av ein tradisjonell maskulinitet. Han har haukeblikk, er høg og velkledd og har vist mot og styrke gjennom ein lang militærkarrieren. Karaktantfunksjonen til generalen er difor å peike på eigenskapane og ferdigheitene Johannes manglar for å vere ein ordentleg mann. Han understrekar vidare den falmande maskuliniteten til Johannes ved å trekke parallell mellom han og Harriet: «Den nervøse skarpheten, det drømmende åndsfraværende, det uventet plutselige – de har så mange trekk felles, de kunde vært søsken» (s. 102). Resultatet av denne kontrasten er at Johannes nærast står fram som ein karikatur og ein parodi på den identitetslause mannen, og fiksjonaliseringa blir med det tydeleg.

Den andre karaktantfunksjonen til generalen er å peike på det feilaktige biletet av Johannes har av seg sjølv som ein kjennar av kvinneleg seksualitet. Etter at generalen har blottlagt seg og erkjent at han aldri kunne fatte at Harriet var frigid, seier Johannes: «Ingen kvinne bedrar mig på det, sier Johannes. Det ligger i luften, i forspill og efterspill [...] Ingen narrer mig på det!» (s. 113). Denne ytringa til Johannes har òg ein parodisk effekt fordi det er nettopp det Bjørg narrar han på, og Harriet narrar han til å tru at ho er frigid.

Måten han derimot får utløp for den ‘mannlege’ sida si er ved å forføre Sylva. Sylva har ein karaktantfunksjon i å synleggjere Johannes behov for å vere overlegen. Når Sylva erter han svarar han med å gje ho ein ørefik, og Sylva reagerer ved å gråte og ytre: « - Du er så – fryktelig! Du er så – *grusom!*» (s. 92). Denne handlinga og ytringane dei i mellom illustrerer makthierarkiet mellom dei – både i form av alder og styrke. Han er over 30 år medan ho berre er 17 år, og forholdet er primært orientert mot sex. Sylva belyser Johannes sitt ønske om å vere med nokon han kan kjenne seg overlegen, i kontrast til den kjensla av å vere mindre dugande når han er saman med Harriet og Bjørg.

Ut i frå Schneiders (referert i Gymnich, 2010, s. 511-512) kjønnsmodell opnar både overflate, mellom- og djupnestrukturen opp for ei dekategoriisert lesing av karakteren Johannes. Eg tolkar det som at Schneider meiner at ei slik dekategoriisering føregår fortløpande i ein tekst, der ein karakters karakteristikk etter kvart blir endra. Eg vil likevel hevde at kategorien dekategoriisering i tillegg bør og kan brukast om karakterar som heilt frå starten av står i direkte opposisjon til den tradisjonelle måten å konstruere kjønn på, som i dømet med Johannes.

#### 4.2.4 Oppsummering

Johannes blir konstituert gjennom blant anna den refleksive karaktantfunksjonen han får gjennom den interne fokalisinga, samt interpersonelle karakteriseringar. Ytringane hans, og informasjonen dei inneheld er orientert mot teatermotivet, og etablerer med det den sosiokulturelle dimensjon hans som diktar, men òg regissør og kritikar. Ein kan argumentere for at også han er ein skodespelar som Harriet er, men på grunn av at han klarar å ha ein viss avstand til det heile klarar han å halde seg utanfor fantasiverda. Den sosiokulturelle dimensjonen framhevar òg det metatekstlege dimensjonen i romanen, ved at romanen ironiserer over sin eiga fiksjonalitet, samstundes som at det peiker på det fiktive i Johannes sin karakter. Denne sjølvrefererande stilen trekkar parallellar til detektivplottet, der Johannes saman med lesaren, får rolla som detektiv. Detektivrolla kan oppfattast som ein spesifikk litterær type, ein karikatur nærmast, samstundes klarar Øberg, ved å trekke inn Harriet og Bjørgs dimensjoner i teksten, til å skape ein dynamikk som framhevar den mimetiske sida til Johannes. I likskap med Harriet speler dimensjonane i mellomstrukturen òg på lag i karakteren Johannes.

Vidare skjer det ei reversering av stereotypisk mannleg kjønnsuttrykk i Johannes, då teksten postulerer hans feminine sider. Som nemnt kjenner han seg underlegen Bjørg og

Harriet. Begge representerer ein for sterk kvinnelegheit som er overlegen han som mann, noko som truar maskuliniteten hans. Det endar fatalt når han skjønner at han aldri har klart det ein mann skal klare, nemleg tilfredsstillende kvinna.

Til og med den transtekstlege dimensjonen hans, i form av å vere ein mislukka 'Johannes forførerer' latterleggjer maskuliniteten hans. Dette kan vidare trekke parallellar til mellomkrigstidas litterære konstruksjonar av ein maskulinitet som går i oppløysing (Rees, 2005, s. 97). Gilbert og Gubar (sitert i Rees, 2005, s 97) understrekar at modernistisk fiksjonen ofte skreiv fram den mannlege protagonisten som «not just no-men, nobodies, but *not men, unmen*». Den mannlege protagonisten blir ei litterær trope framskriva som identitetslaus og «an expression of the alienation of the modern life», noko som er tydeleg i Johannes (Rees, 2005, s. 97). *Mann i mørke* kan difor lesast som matriarkalsk sidan dei kvinnelege karakterane dominerer.

## 5 Avsluttande refleksjonar

I innleiinga til denne avhandlinga skreiv eg at eg ønska å undersøke, ved hjelp av moderne karakterologi, korleis Øberg har nytta seg av litterære verkemiddel for å konstituere dei tre karakterane Harriet, Bjørg og Johannes i *Mann i mørke*. I tillegg ville eg sjå på kva for kvinnelegheit og seksualitet Bjørg og Harriet representerer, og vidare kva for kjønnsnorm Johannes representerer. I det følgjande vil eg kort presentere funna, før eg kort belyser fordelar og utfordringar ved teorien eg har tatt utgangspunkt i. Til slutt vil eg motivere til vidare forskning.

Med utgangspunkt i Hansens strukturmodell har eg funne ut at karakterane i hovudsak blir danna gjennom interpersonell karakterisering, ytringar og innhaldet i desse ytringane, samt framferd og miljøkarakteristikk. Desse elementa i overflatestrukturen spelar vidare på lag med mellomstrukturen, der karakterane sine dimensjonar i form av å danne psykologiske, sosiokulturelle, metatekstlege, intertekstlege karaktertypar. Spesielt interessant er funnet om at desse dimensjonane, og då spesielt den metatekstlege og intertekstlege dimensjonen, peiker på romanens eigen metafiksjonalitet. Djupnestrukturen, i form av blant anna metaforar, symbol, og prolepser – og ikkje minst narrative grep, i form av blant anna sjangerleik – bidrar vidare i å både forsterke og reflektere karakterdanninga i dei to øvre strukturane. Dei nemnde strukturane er i *Mann i mørke* svært tett bundne saman, og den narrative strukturen har vidare gjort det vanskeleg å skilje karakterane frå kvarandre. Eg har likevel operert med eit kunstig skilje i analysen min av karakterane, samstundes som at eg har dratt inn dei andre karakterane for å framheve korleis karakterkonstellasjonane framhevar karaktertrekka til den enkelte.

Bjørg og Harriet blir i konstellasjonen til kvarandre, men òg til Johannes, konstituerte som kontrære kvinnetypar. Der Harriet står fram som ei farleg, erotisk femme fatale, er Bjørg den rasjonelle og rolege ‘jomfrua’. Eder mfl. poengterer at

Such quality aspects as slight contrasts between two (or more characters), whether they have scenic appearances together or not, are particularly useful for highlighting the individuality of each of them and pointing to the thematic focus on the text (2010, s. 27).

Motsetninga mellom Harriet og Bjørg framhevar altså tematikken kring seksualitet og kvinnelegheit, der historia om drapsforsøket på gummiplanta står som ein metafor for kvinneleg frigiditet. Denne gåta om drapsforsøket driv handlinga framover, og det er primært

lesaren, saman med Johannes, som må ta på seg detektivbrillene og følgje spora for å få ei oppklaring av det heile. For å villeie lesaren nyttar Øberg seg av diskursmanipulasjon som til dømes underspesifikasjon, endring og spesifikasjonsprinsippet og implementering av ikkje-prototypiske element, og kompliserer difor lesinga av både gåta, men òg lesinga av karakterane. Karakterportretta blir stadig reversert, og er eit resultat av garden path-teknikken som snur opp ned på karaktertolkningane som blir danna i overflate – og mellomstrukturen. På den måten maktar Øberg å konstituere Harriet og Bjørg som komplekse karakterar, som stadig riv seg laus frå Johannes' og lesaren sitt blikk. Begge karakterane spelar ut ulike kjønnsstereotypiar, noko som resulterer i at Øberg bryt opp den tradisjonelle binære konstruksjonen av kvinna som anten seksuell eller intellektuell. Vidare problematisere Øberg idéen om frigiditet – ein tilstand som den gong og framleis er lite kunnskap om. Også i framskriving av Johannes skjer det ei reversering av maskulinitet, og han er på mange måtar eit bilete på ein mann som går i oppløysing. Teksten opnar òg opp for ei lesing av det finst ei homoerotisk mellom Harriet og Bjørg, men han gjev likevel ikkje klare svar på kven som har eit begjær etter kven.

Når det kjem til utfordringar knytte til teorien er det viktig å understreke at, sidan strukturmodellen har så tette band til problemstillingar som til dømes tematikk, forteljarteknikk osv. er det fort gjort at fokuset på karakteren blir overskygga. I tillegg kan det vere vanskeleg å skilje dei ulike aspekta i dei ulike strukturane, og faren er at ein fort kan repetere seg sjølv som vidare resulterer i keisemd. Det er difor viktig at ein fyrst og fremst fokuserer på objektet, altså karakteren når ein skal ta i bruk Hansens karakteranalyse. Ei annan utfordring er det Hansen (2002, s. 66), kallar for den mimetiske fella. Den mimetiske fella går ut på at ein forvekslar fiksjonen med røynda og at ein bruker egne erfaringar og tek utgangspunkt i personlege preferansar når ein analyserer ein karakter. Dette er eit problem fordi karakterens funksjon og verdi bør ha rot i temaet til teksten, og ikkje fyrst og fremst i den verda lesaren er ein del av, den faktiske verda (2002, s. 65). Er ein ikkje medviten på dette området er det lett å gjere feil i analysen.

Fordelen med *Characters in Fictional Worlds*, og dei artikkane eg baserer meg på er primært at dei både omfamnar dei same sidene som Hansen, samstundes som at dei peiker og på og utdjuvar andre element i karakterologien som Hansen manglar. Det er med på å styrke analysen og forståinga av korleis forfattaren nyttar seg av ulike teknikkar for å konstruere karakterane. I tillegg tek artikkane i større grad for seg resepsjonen av fiktive karakterar, altså korleis lesaren oppfattar karakterane. Vidare undersøker dei korleis forfattaren kan nytte seg

av dette til å overraske, forvirre eller skape spenning i forteljinga. Ei utfordring er derimot at antologien er samansett av teoretikarar med ulike bakgrunn, og det kan vere vanskeleg å finne den raude tråden som kan vere gunstig å nytte seg av i ein karakteranalyse. Ei vidareføring av det er at korpuset består av, ikkje berre romanar og noveller, men òg film, drama, videospel, teikneseriar og seriar som implementerer ulike tilnæringsmåtar. Antologien rommar altså mykje, som både kan vere fordelaktig, men òg gje eit inntrykk av å ikkje samla seg om ei spesifikk norm. Som forfattarane ærleg seier er karakterologi «A phenomena quite delicate to catch» (Eder mfl., 2010, s. 104).

Eg vil likevel hevde at karakteranalysen eg har føretatt meg har bidratt med å belyse kva den forteljande teksten uttrykkar av eksplisitte ytre og indre karakteristikkar av individualiteten til karakterane, men desto meir betydingsfull har han vore i å belyse kva meining som blir danna mellom linjene og i interrelasjonane som oppstår mellom dei. *Mann i mørke* er ein roman som har vorte grundig undersøkt gjennom psykoanalytisk teori, narratologi, modernisme og no karakterologi. Romanen er som nemnt kompleks med fleire tolkingsmoglegheiter, og han har i tillegg fleire intertekstuelle referansar som eg ikkje har fokusert på i avhandlinga mi. Ein motivasjon til vidare forskning kan difor vere å lese og tolke *Mann i mørke* med fokus på intertekstualitet, som ennå ikkje har vorte gjennomført.

# Litteraturliste

- Alver, B. (2019, 3. mai) Bergtaking. I: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengeleg frå: <https://snl.no/bergtaking> [Lese 18. mai 2019].
- Benjaminsen, H. (1996) *Mann i mørke: Ein lesning i lys av psykoanalytisk teori* [masteroppgåve]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Beyer, H. & Beyer, E. (1996) *Norsk Litteraturhistorie*. 5. utg. Oslo: Tana Aschehoug.
- Biedermann, H. (1992) *Symbolleksikon*. Omsett av F. B Larsen. Oslo: Cappelen.
- Bokmålsordboka (2018) Berge. I: Bokmålsordboka / Nynorskordboka. [Internett]. Språkrådet. Universitetet i Bergen. Tilgjengeleg frå: [https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+berge&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok= begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+berge&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok= begge) [Lese 10. mai 2019].
- Booth, W. C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. 2. utg. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Doane, M. A. (1991) *Femme fatales – Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York/London: Routledge.
- Eder, J., Jannidis, F., Schneider, R. (2010). Characters in Fictional Worlds. An introduction. I: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. red. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, s. 3 – 66.
- Egeland, K. (1996) *Mellomkrigstid*. 4. utg. Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS Cappelen
- Emmot, C., Sanford, A. J., Alexander, M. (2010). Scenarios, Character's Roles and Plot Status. Readers Assumptions and Writers Manipulations of Assumptions in Narrative Texts. I: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. red. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, s. 377 – 399.
- Fahlgren, M., Bruselius, L. & Jensen, E. J. (1996) *Nordisk Kvindelitteraturhistorie bind 31900 – 1960 Vide Verden*. København: Rosiente/Munsgaard.
- Foucault, M. (1999) *Seksualitetens historie 1 – Viljen til viten*. Omsett av Espen Schaanning. Oslo: Pax Forlag [originaltittel: La volonté de savoir. L'Historie de la sexualité].
- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Omsett av J. E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell [originaltittel: Discours du récit].
- Gymnich, M. (2010). The Gender(ing) of Fictional Characters. I: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. red. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, s. 506 – 526.

- Hogan, P. C. (2010) Characters and Their Plots. I: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. red. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, s. 134 – 156.
- Hansen, P. K (2000) *Karakterens rolle – Aspekter af en litterær karakterologi*. København: Medusa.
- Hansen, P. K. (2002) Det kunne være mennesker... (... men er altså tekstlige konstruksjoner). *K&K: Kultur og Klasse. Kritik og Kulturanalyse*, 30 (2), s. 50 – 71.
- Haslund, E. (1981) Drømmer og realist: Edith Øberg. I: Heggland, K, Skjønberg, S. og Vold, H. red. *Forfatternes litteraturhistorie bind 4: Fra Aksel Sandemose til Sigurd Evensmo*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 76–83.
- Kierkegaard, S. (1997) [1843]. *Forførerens Dagbog*. 2. utg. København: Aschehoug.
- Kruknes, K. (2013) Bjørg. I: *Norsk Personnamnleksikon*. 3.utg. Oslo: Samlaget, s. 89.
- Kruknes, K. (2013) Harriet. I: *Norsk Personnamnleksikon*. 3.utg. Oslo: Samlaget, s. 226.
- Kruknes, K. (2013) Henrik. I: *Norsk Personnamnleksikon*. 3.utg. Oslo: Samlaget, s. 239.
- Lundeby, Erik. (1995) Forføreren Kierkegaard. *Morgenbladet* [Internett], 1. september. Tilgjengeleg frå: < <https://morgenbladet.no/1995/09/forforeren-kierkegaard> > [Lese 20. april 2019].
- Langås, U. (2008). Vennskap, intimitet og erotiske relasjoner mellom kvinner. Om *Jenny* av Sigrid Undset og *Det hendte ingenting* av Ebba Haslund. I: Hamm, C., Sejersted, J. M. og Waage L. R. red. *Tekster på tvers. Queer inspirerte lesninger*, Trondheim: Tapir akademisk forlag, s. 119 – 136.
- Melby, K. (2005). Husmortid. I: Blom, I. & Sogner, S. red.: *Med kjønnsperspektiv på norsk historie*, Oslo: Cappelen.
- Roti, K. (2009, 13. februar) Edith Øberg. I: *Norsk biografisk leksikon* [Internett]. Tilgjengeleg frå <[https://nbl.snl.no/Edith %C3%98berg](https://nbl.snl.no/Edith_%C3%98berg)> [Lese 05. februar 2018].
- Rees, E. (2001) Problems of Prose Modernism and Frigidity in Stina Aronson's 'The Fever Book' and Edith Øberg's 'Man i Darkness'. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 20 (2), s. 237–52.
- Rees, E. (2005) Masculine Identities and Modernist Fairy Tales in Edith Øberg's *Mann i mørke* and Gunnar Larsen's *Week-end i evigheten*. I: Rees, E red. *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*. Norwich: Norvik Press, s. 97 – 120.
- Richardson, B. (2010). Transtextual Characters. I: Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. red. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin: De Gruyter, s. 527 – 541.



Sandnes, S.-M. K. (2017) «Jeg har aldri drømt om hverken stokker eller paraplyer» - *Ei utforskning av kvinnelegheit, seksualitet og psykoanalyse i Edith Øberg sine romanar Innvielse og Den hvite poppelen* [masteroppgåve]. Bergen: Universitetet i Bergen.

Sedgwick, E. K. (1991) *Epistemology of the Closet*. New York: Harvester Wheatsheaf

Steinfeld, T. (2009) Norsk kanon og kanondannelse – historiske linjer, aktuelle konflikter og utordringer. *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 30 (1) s. 167 – 191.

Svanberg, B. (1996): «Det problematiserende kvindevenskab». I: Elisabeth Møller Jensen mfl. red.: *Vide verden: 1900-1960, bind 3 av Nordisk kvindelitteraturhistorie*, s. 437 – 440. København: Rosiente/Munsgaard.

Svensen, Å. (1985) *Tekstens mønstre – Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Troberg, M. (1995) *Begjæret og døden – En psykoanalytisk lesning av Edith Øbergs «Mann i mørke»* [Masteroppgåve]. Oslo: Universitetet i Oslo.

van Groenou, J. B. (1992) *Fantasi og handling – En analyse av Edith Øbergs Mann i mørke (1939) i lys av moderne fortellerteori* [masteroppgåve]. Amsterdam: Universitetet i Amsterdam.

van Groenou, J. B. (1999) Diskurs og begjær: to romaner av Edith Øberg. *Föreningen Lambda Nordica*, 5 (2), s. 42-60.

Veiteberg, J. & Engelstad, I. (1989) *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 2 1900-1945*. Oslo: Pax.

Øberg, E. (1946) En ny Amalie Skram? I *samtiden*, 55, s. 413-425. Oslo

Øberg, E. (1916) *Pr. Korrespondanse*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1918) *Romanen*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1921) *Boblen*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1922) *Skum*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1926) *Vesla. Historien om en barneforelskelse*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1939) *Mann i mørke*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1940) *Innvielse*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1945) *Den hvite poppelen*. Oslo: Aschehoug

Øverland, J. (1989a): «Kvinnelighet, psykoanalysen og romanene» I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I, Steinfeld, T. og Øverland, J. red.: *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 2 1900-1945*, s. 217 – 222. Oslo: Pax. s. 205 - 216. Oslo: Pax.

Øverland, J. (1989b): «Hun vet hvordan en skjebne blir flettet» Edith Øberg (1895- 1968). I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I, Steinfeld, T. og Øverland, J. red.: *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 2 1900-1945*, s. 217 – 222. Oslo: Pax.

# Vedlegg

## Øbergs forfatterskap.

### Romanar:

Øberg, E. (1916) *Pr. Korrespondanse*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1918) *Romanen*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1921) *Boblen*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1922) *Skum*. Kristiania: Aschehoug

Øberg, E. (1926) *Vesla. Historien om en barneforelskelse*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1929) *Med skjell på halen*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1931) *Min knapphullblomst*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1932) *Imorgen er i dag i går*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1939) *Undskyld – I hvilken måned er De født?* Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1939) *Mann i mørke*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1940) *Innvielse*. Oslo: Aschehoug

Øberg, E. (1945) *Den hvite poppelen*. Oslo: Aschehoug

### Artikkel:

Øberg, E. (1946) En ny Amalie Skram? I: *Samtiden*, 55, s. 413-425. Oslo

## Hansens strukturmodell

	BESKRIVENDE FREMSTILLING 'SHOWING'					FORTÆLLENDE FREM- STILLING 'TELLING'
Overflade- struktur	Hand- linger	Sprog	Medde- lelser	Frem- træden	Interper- sonelle karakteri- seringer	Alvidende fortæl- lerkommentarer
Mellemstruktur	Træk	Træk	Træk	Træk	Træk	←
	<i>Psykologisk dimension/profil</i>	<i>Socio-kulturel dimension/profil</i>	<i>Metatekstlig dimension/profil</i>	<i>Intertekstuel dimension/profil</i>		←
	(Subjekt- type)	(Socio- kulturel type)	(Karakter- type, rolle etc.)	(Mytisk fi- gur, virkelig person, lit- terær karak- ter etc.)		←
Dybdestruktur	Tekstens værdisy- stemer og paradig- mer	Tema- tiske struk- turer	Udsi- gelse	Narrati- ve møn- stre	Interteks- tuelle re- ferencer/ 'præ-tek- ster'	←

Hansen, 2002, s. 61