



## *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk språk og litteratur

Vår 2019

**«Et menneske er en hud mellom to former for kaos»**

*En lesning av Stig Sæterbakkens Ikke forlat meg (2009)*

Hans Olav Aadland

*I arbeidet med denne masteroppgaven er det flere som fortjener en takk. Først, takk til Eirik Vassenden for presise kommentarer og tro på prosjektet. Takk til alle på lesesalen for morsomme stunder i kroken med kake, vinlotteri og kviss. Takk til alle på Masterforum for nye perspektiver og gode innspill. Takk til Anne, Ingrid og Pappa for korrekturlesing. Takk til vennegjengen min for fine (nødvendige) avbrekk. Takk til Torjerd Sofie for mye latter, og for at du alltid har tid til en tur rundt bygget. Takk til Christine, min trofaste sparringspartner, for dype samtaler, kritiske innspill og delt fascinasjon for det mørke. Takk til Mamma, Pappa og brødrene mine for tro, støtte og hjelp.*

Du snek deg til et liv på solsiden, men ble tatt på fersk gjerning og satt på første tog hjem,  
hjem til skyggenes dal.

(Sæterbakken, 2009, s. 10)

Om det gjenstår noen troverdig moralsk posisjon å innta, må det være den å innrømme at i det  
kritiske øyeblikk er moral noe som er ukjent for oss.

Litteraturen er det stedet der vi kan tale fritt om alt dette.

(Sæterbakken, 2001, s. 20).

# Innhold

<b>1. INNLEDNING.....</b>	<b>1</b>
1.1. VERKET.....	4
1.2. DET TEORETISKE BAKTEPPET OG OPPGAVENS GANG.....	7
<b>2. RESEPSJON .....</b>	<b>9</b>
2.1. FORFATTERSKAPET .....	9
2.2. AKADEMISK RESEPSJON .....	10
2.3. LESNINGER AV <i>IKKE FORLAT MEG</i> .....	11
2.4. AVISANMELDELSER.....	13
<b>3. TEORETISK RAMME: TRE TEORETISKE PERSPEKTIVER.....</b>	<b>19</b>
3.1. NARRATOLOGI.....	19
3.1.1 <i>(Andrepersons-) fortelleren</i> .....	19
3.1.2 <i>Komposisjon og narrative nivå</i> .....	23
3.1.3 <i>Tempovariasjon</i> .....	23
3.1.4 <i>Upålitelige fortellere</i> .....	24
3.1.5 <i>Mimesis og narrativ identitet</i> .....	26
3.2. TRAUMETEORI OG PSYKOANALYSE .....	27
3.2.1 <i>Traumatiske erfaringer</i> .....	27
3.2.2 <i>Traumatiske minner</i> .....	29
3.2.3 <i>Traume og narrativ</i> .....	30
3.2.4 <i>Sjalusi</i> .....	32
3.2.5 <i>Traumelitteratur som sjanger</i> .....	33
<b>4. «MISLYKKET EKSPERIMENT»? NOEN NARRATOLOGISKE OPPKLARINGER .....</b>	<b>35</b>
4.1. EN RAMMEFOTELLING .....	35
4.2. FOTELLERINSTANSENE .....	36
4.2.1 <i>Den dominerende fortellerinstansen</i> .....	37
4.2.2 <i>"Du" til "han"</i> .....	38
4.2.3 <i>"Du/deg" til "meg/jeg"</i> .....	39
4.2.4 <i>Dobbel referanse</i> .....	45
4.2.5 <i>Jeg-et</i> .....	47
4.3. TEMPOVARIASJONER.....	53
4.4. FOTELLINGENS FREKVENNS.....	56
4.5. UPÅLITELIGE FOTELLERINSTANSER.....	58
4.6. EN OVERBEVISNING OM ELLER OVERTALELSE TIL Å BEGÅ SELVMORD? .....	60

<b>5. TRAUMER OG TRAUMEFORTELLING .....</b>	<b>62</b>
<b>5.1. AKSELS POTENSIELT TRAUMATISERENDE OPPLEVELSER .....</b>	<b>63</b>
5.1.1 <i>Oskar-relasjonen</i> .....	63
5.1.2 <i>Kattemordet</i> .....	66
5.1.3 <i>Selvskading</i> .....	67
5.1.4 <i>Relasjonen til Unn og Zombie</i> .....	67
5.1.5 <i>Aksels forelskelse i Oskar</i> .....	69
5.1.6 <i>Hevnaaksjonen mot Unn</i> .....	71
5.1.7 <i>Forvandlingen til et insekt?</i> .....	72
5.1.8 <i>Doberman</i> .....	73
5.1.9 <i>Aksels gjensyn med Zombie</i> .....	74
<b>5.2. TRAUMATISKE ERFARINGER ELLER TRIVIELLE OPPLEVELSER? .....</b>	<b>75</b>
<b>5.3. TRAUMENES FØLGER.....</b>	<b>77</b>
<b>6. DEN ALTOPPSLUKENDE SJALUSIEN.....</b>	<b>79</b>
6.1. SJALUSI PÅ UNGDOMSSKOLEN.....	79
6.2. SJALUSI PÅ LILLEHAMMER GYMNAS .....	80
6.3. SJALUSI I OSLO.....	84
6.4. TRAUMENE OG SJALUSIENS VIRKNINGER .....	85
<b>7. DEN DELTAKENDE FORTELLEREN.....</b>	<b>89</b>
7.1. FORTELLEHANDLINGEN I ET TRAUMEPERSPEKTIV .....	90
7.2. FORTELLEHANDLINGENS MANIPULATIVE OG TERAPEUTISKE SIDE.....	91
7.3. KONFIGURASJON, TRANFIGURASJON OG NARRATIV IDENTITET .....	94
<b>8. AVSLUTTENDE REFLEKSJONER.....</b>	<b>97</b>
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>100</b>
<b>SAMMENDRAG.....</b>	<b>104</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>105</b>
<b>OPPGAVENS PROFESJONSRELEVANS .....</b>	<b>106</b>

## 1. INNLEDNING

Se det for deg. Du er en og tyve år, og du vet at livet ditt er over. Samfunnet er ondt. Alle mennesker er onde. Hadde du hatt en atombombe, ville du ikke ha nølt. Allikevel merker du deg det yrende mylderet ute på gaten. Motorduren. Snakket. Hæleklakkingen mot fortauene. Et drønn av utålmodig liv og bevegelse. Sommeren er her! For aller siste gang! (Sæterbakken, 2009, s. 9)

Sitatet over viser åpningen av Stig Sæterbakkens roman, *Ikke forlat meg* (2009). Romanen har, som sitatet viser, en fortellerinstans som forteller i andreperson, og henvender seg til noen. Andrepersonsfortellere er ikke det vanligste man kan finne i litteraturen, hverken i nordisk litteratur eller europeisk litteratur. Likevel forekommer det romaner som benytter seg av denne måten å fortelle på. Allerede i åpningsscenen kan man spørre seg om "deg" i den første setningen og "du" i de påfølgende setningene, henvender seg til samme instans. Det kan tenkes at "deg" i den første setningen henvender seg til leseren, og ber leseren om å se for seg den situasjonen "du" er i, forstått som en karakter i romanen. Dette gjør at leseren på et vis blir plassert innenfor tekstens rammer, samtidig som det er opplagt at leseren ikke interagerer på innsiden av romanens rammer. Romanen er fortalt på denne måten fra perm til perm, selv om det iblant forekommer andre pronomen og/eller fortellere i førsteperson, eksempelvis "han", "hun", "jeg" og "meg". Disse kommer jeg tilbake til, men jeg vil allerede her påpeke at det er en annen fortellerinstans som forteller i førsteperson. Heretter vil jeg omtale andrepersonsfortelleren som "fortellerinstansen" og førstepersonsfortelleren som "jeg-et". Dersom jeg omtaler begge bruker jeg "fortellerinstans(-er/-ene)".

Dette er én av inngangene mine til denne masteroppgaven, altså hvilken rolle spiller denne fortellerinstansen for verket i sin helhet. Det er andre som har forsket på andrepersonsfortellere, eksempelvis har Mieke Bal hevdet at andrepersonsfortellere bare er et «skjult jeg» (Bal, 1997, s. 29). Hun har riktignok hevdet dette med utgangspunkt i Michel Butors roman *Modifikasjonen* (1992). Likevel slår det meg som noe begrensende å hevde at andrepersonsfortellere *bare* er et skjult jeg. Er det alltid slik?

Sitatet øverst på siden legger føringer for hvordan vi som lesere forstår det som fortelles. På den ene siden gjør denne måten å fortelle på at fortellerinstansen påstår hva "du" tenker/tenkte og skal gjøre eller har gjort. Dette gjør at vi i utgangspunktet ikke har andre valg enn å tro på fortellerinstansen, og at «livet ditt er over». Videre i første kapittel blir det tydeligere at fortellerinstansen skildrer en (foreløpig) ikke-navngitt hovedperson. Fortellerinstansen skildrer

hvordan hovedpersonen ser på verden, og ser på sitt eget liv og de ulike relasjonene "du" har eller har hatt. På den andre siden gjør denne måten å fortelle på at vi som lesere iblant kan bli usikre på om det oppleves på samme måte for hovedpersonene som fortellerinstansen hevder at det gjør. Man kan òg spørre seg om det virkelig er en så mørk verden, og om hovedpersonen virkelig er i ferd med å begå selvmord, som fortellerinstansen tydelig insinuerer.

Romanens første kapittel tar videre for seg de ulike relasjonene hovedpersonen har, og refererer i noen passasjer til "hun". Videre introduseres leseren også for «Amalies foreldre», som antyder at hovedpersonen har hatt et forhold til "hun", som i neste kapittel blir bekreftet. Da går det også frem i en dialog mellom Amalies venner og hovedpersonen at hovedpersonen heter Aksel Morander. Det mørke perspektivet fortellerinstansen i første kapittel har på livet til Aksel, og verden for øvrig, bærer preg av at noe har hendt i Aksels fortid. Fortellerinstansen beveger seg fra dette punktet bakover i tid, og forteller om tidligere hendelser i Aksels liv, som har skjedd før han står overfor valget om selvmord eller ikke i romanens første kapittel, skal vi tro fortellerinstansen. Dette viser at romanens kronologi også er fortalt på en spesiell måte, ettersom hvert kapittel beveger seg bakover i tid, samtidig som kapitlene i seg selv følger en kronologisk struktur.

De to fortellertekniske grepene med en andrepersonsforteller og en tilsynelatende omvendt kronologisk oppbygging gjør at vi som lesere må møte romanen på en annen måte enn andre romaner, som ofte har henholdsvis en første- eller tredjepersonsforteller og en kronologisk oppbygging. Dette er noe flere anmeldere har kommentert, der noen trekker det frem som svakheter ved romanen, og andre påpeker at sånn er det, uten å gå nærmere inn på hva det gjør med fortellingen. Jeg har ikke tenkt å gjøre en resepsjonsstudie, men jeg skal gjøre en nærlesning av romanen hvor jeg undersøker disse to grepene i dybden. Dette utgjør den ene siden av oppgaven. Samtidig skal jeg gå dypere i det mørke perspektivet på Aksels liv som fortellerinstansen har.

I romanens seks siste kapitler blir vi presentert for tidligere hendelser i Aksels liv. Disse hendelsene vitner om at Aksel er sjalu på alle tenkelige rivaler til ham selv i forholdet med Amalie, dessuten handler siste kapittel om flere potensielt traumatiserende hendelser. Jeg vil ta for meg denne tematikken, og se hvordan de ulike hendelsene kan ha påvirket Aksel. Jeg er spesielt opptatt av hvordan forholdet mellom fortellerinstansen og Aksel er i fremstillingen av de ulike hendelsene.

Jeg skal ta for meg de narratologiske aspektene, og undersøke hvordan romanens fortellerinstanser, diskurs, historie, kronologi, komposisjon, tempovariasjoner og frekvenser legger føringer for hvordan vi som lesere forstår og sorterer de ulike delene av romanen, samt hvordan vi skal forholde oss til fortellerinstansene. Romanen er tidvis lite instruktiv i forholdet mellom handling og tid. Jeg vil argumentere for at dette er et nøkkelpunkt for forståelsen av romanen i sin helhet. Jeg skal argumentere for at romanens tematikk og form er uløselig knyttet sammen for å få frem romanens hovedpoenger; at fortellehandlingen former leserens syn på Aksels liv, men òg Aksels syn på sitt eget liv.

Jeg skal konkret undersøke: Hvordan kan vi som lesere få grep om fortellerinstansen og romanens kronologi og komposisjon? Og hvordan påvirker fortellerinstansen, kronologien og komposisjonen lesningen vår? Har Aksel opplevd traumatiserende hendelser som påvirker ham senere i livet, eller er det fortelleren som, gjennom fortellehandlingen, fremstiller hendelsene i et mørkt lys, som gir leseren inntrykk av at det er traumatiserende hendelser? Forsøker han å oppnå noe ved å fortelle om Aksels liv på denne måten? Og er det han forsøker å oppnå konstant gjennom hele verket eller endrer dette seg?

I dette prosjektet har jeg valgt å ta for meg én roman av Stig Sæterbakken. Prosjektet begynte med at jeg ønsket å se nærmere på hvordan selvmord ble behandlet i litteraturen, blant annet med utgangspunkt i Henrik Ibsens *Rosmersholm* (2006) og Carl Frode Tillers *Begynnelser* (2017). Jeg finner selvmordet i litteraturen spesielt fascinerende fordi det er interessant hvordan livet blir fremstilt når det tilsynelatende ikke er noe igjen som gjør livet verdt å leve. I *Rosmersholm* er det som kjent et fellesselv mord som finner sted avslutningsvis i dramastykket, mens *Begynnelser* har en lignende kronologi og komposisjon som *Ikke forlat meg*. I *Begynnelser* finner derimot selvmordet (eller selvmordsforsøket (avhengig av tolkning)) sted innledningsvis i romanen. Dette gjør at *Begynnelser* ikke har den samme åpne tilnærmingen til hva som skal skje i fremtiden som *Ikke forlat meg*, etter mitt syn, har. Jeg finner eksistensialismen hos selvmordskandidater i litteraturen fascinerende, fordi det mørke og ubehagelige, som ikke er enkelt å snakke om i dagligtalen, kan drøftes og undersøkes i litteraturen. Dette motiverte meg til valget av primærtekst i denne oppgaven.

Jeg fant imidlertid ut underveis i prosjektet at oppgaven har beveget seg noe bort fra selvmordstematikken, fordi leseren ikke får skildret et "litterært" selvmord i *Ikke forlat meg*.



Dette førte meg videre til andre utfordringer, for eksempel hvorfor det ser ut til å være vanskelig å få grep om fortellerinstansen i boken. En av utfordringene i lesningen av romaner med en andrepersonsforteller, er nettopp å finne ut hvordan fortellerinstansens forhold er til handlingen og hovedpersonen i romanen. Dette tror jeg er én av årsakene til at resepsjonen, som vi skal se, går glipp av romanens hovedpoenger. Men først skal jeg presentere verket og skissere et kort handlingsreferat, som illustrerer noen av romanens hovedmomenter og dens kompleksitet.

### **1.1. Verket**

*Ikke forlat meg* (2009) handler om 21 år gamle Aksel Morander. Romanen har totalt syv kapitler av ulik lengde. Romanen åpner in medias res med skildringer av at Aksel ønsker å utslette verden, inkludert seg selv. Samtidig indikerer fortellerinstansen at Aksel står overfor et valg i første kapittel, om han skal ta sitt eget liv eller leve videre. Det første kapittelet, «Døden i juni», skildrer hvordan Aksel går rundt i leiligheten sin og tenker vekselvis på ulike relasjoner og hvor ondt samfunnet er, samt hvordan han kan gjøre ende på det. I noen passasjer ønsker han seg til og med flere terrorister og bødler som kan utslette verden. Aksel er utenfor det han kaller «de levendes samfunn» (Sæterbakken, 2009, s. 9), men han har tidligere vært en del av det, gjennom relasjonen til "hun" (Amalie) som han tidligere var sammen med.

Romanens andre kapittel, «Det vakreste», handler om perioden rett etter at forholdet til Amalie er over. Amalie bor nå med en annen karakter, Kim, som antagelig er hennes nye kjæreste. Kim blir leseren introdusert for senere i romanen, selv om vi skjønner at han og Amalie har noe på gang i dette kapittelet. Aksel bor nå alene og går på Universitetet i Oslo. Han har en apatisk tilnærming til fagene, forelesningene og livet generelt, noe som kan tyde på at han har kjærlighetssorg. Likevel forsøker han å etablere et nytt forhold til en medstudent, Kathrine. Dette forholdet viser seg å være utelukkende seksuelt, uten at det virker som Aksel har lyst til å fortsette det. Det eneste han tenker på er Amalie, som Aksel treffer igjen når hun skal hente de siste tingene i leiligheten hans. Kapittelet avsluttes med en skildring av at Aksel drømmer om Amalie og hennes tilsynelatende nye kjæreste, Kim.

I det tredje kapittelet, med overskriften «Eyeball», bærer flere skildringer innledningsvis preg av at Aksel ser for seg hvordan Amalie er utro mot ham. I tillegg til at han får et sjalusiutbrudd hvor han knuser alt inventar i leiligheten. Dette fører til at Amalie flytter til en venninne, Marianne. Forholdet deres er derimot ikke over på dette punktet, men Amalie har spurt om å få litt tid for seg selv. Deretter får de se om de fortsatt skal være kjærester. Kapittelet slutter med

at de reiser hjem til jul, og går ut sammen. Aksel kjenner på utestedet at han er blitt full, og fortellerinstansen skildrer hvordan han observerer at Amalie flørter med Kim. Det får Aksel til å rømme ut i natten, og dra hjem til Zombie. Zombie er en tidligere venn av Aksel som leseren møter igjen i siste kapittel, hvor de har et homoseksuelt forhold. Zombie tar Aksel med inn i leiligheten sin og har sex med ham. I skildringene hevder fortellerinstansen at Aksel er usikker på om det var dette han egentlig kom for, før kapittelet avsluttes med beskrivelser av at Aksel synes det er ubehagelig: «det er som å drite, bare omvendt» (Sæterbakken, 2009, s. 51).

Det fjerde kapittelet heter «Anelsen i verden», og tar for seg livet mens Aksel og Amalie bor i Oslo. Amalie studerer på universitetet, mens Aksel jobber i Oslo Sporveier som T-banesjåfør. De to har fått bo i et studenthus som driftes av Kim. Det er her Amalie og Kim blir kjent med hverandre, mens Aksel tvinges til å være hyggelig mot ham siden de bor i studenthuset på hans nåde. Etter hvert som Amalie blir bedre kjent med Kim, blir Aksel nok en gang sjalu. Det fører til ytterligere sjalusiutbrudd, samtidig som Amalie blir kjent med Marianne gjennom studiene sine. En natt Amalie har vært ute med noen venner, har Aksel sett en film. Når Amalie kommer hjem gjenforteller han handlingen i filmen, som handler om en mann som er besatt av at konen hans er utro mot ham, uten at det er bevist. Filmen avsluttes med at hovedpersonen tar livet av den antatte elskeren til konen, så konen, og deretter tar mannen sitt eget liv. Etter dette foreslår Amalie at de to skal ha et litt friere forhold, altså et åpent forhold hvor de kan ha seg med andre uten at det betyr noe. Aksel ser for seg at det er Marianne som har tatt Amalies plass, og at det er hennes forslag. Han klarer ikke å få seg til å svare på forslaget. Kapittelet avsluttes med flere beskrivelser av at Amalie går mer ut, og kler seg mer «utfordrende». Hun begynner å røyke, og Aksel observerer hvordan hun sakte forsvinner fra ham.

I romanens femte kapittel, «Doberman», får leseren vite hvem Doberman er, som tidligere har vært referert til i ulike situasjoner hvor Aksel tror Amalie er utro mot ham. Kapittelet åpner med at de to forteller om tidligere sexpartnere. Etter Amalie er ferdig med å fortelle om sine, ser Aksel at hun egentlig har mer å fortelle. Amalie forteller så fortellingen om Doberman, som blir gjenfortalt til leseren av fortellerinstansen. Doberman var en vokalist i et band som Amalie var på konsert med. Det endte med at Amalie dro på nachspiel med Doberman og vennene hans. Her ble hun tilsynelatende voldtatt, eller hadde i det minste sex uten samtykke. Til slutt rømte hun ut i natten mens Doberman tok seg en dusj. I kjølvannet av fortellingen begynner Aksel å grave etter informasjon om hvordan det hele gikk for seg. Senere drar Amalie og Aksel på tur til Danmark, og på båtturen over voldtar Aksel henne på lugaren. Avslutningsvis i kapittelet

blir Amalie og Aksel russ. Dette fører til at Aksel forestiller seg at Amalie er utro mot ham hver gang hun er på et russetreff han ikke kan delta på. Kapittelet avsluttes med en krangel etter at de to har vært på en utkledningsfest hvor Aksel mister Amalie av syne, og mistenker henne for å være utro mot ham flere ganger.

Det sjette kapittelet heter «Speilegg på en tallerken uten tallerkenen». I dette kapittelet får leseren vite hvordan Amalie og Aksel ble kjent. De begynner på videregående sammen, og Aksel er forelsket i henne i hele første klasse uten at det skjer noen utvikling. I andre klasse tar de et fag sammen, og får sitteplasser ved siden av hverandre. De begynner å snakke sammen, og på en fest er de plutselig blitt sammen. De tar hverandre med hjem til familiene sine. Aksel begynner å se opp til Amalies far som er kunstner. Hans egen familie, særlig hans søster Bente, er derimot ikke interessert i kunst. Kapittelet avsluttes med en scene hvor Amalie og Aksel sitter på kafé sammen i en fritime. Amalie spør hvem Aksels beste venn er, hvor Aksel svarer: «Du!» (Sæterbakken, 2009, s. 169). Amalie graver videre mens Aksel på sin side ikke vil snakke om andre venner, men avslører at han ikke hadde noen bestevenn på ungdomsskolen. På barneskolen derimot avslører Aksel at Oskar Wang var hans bestevenn. Dette synes Amalie er rart siden de to tar fag sammen uten å snakke sammen.

I det siste kapittelet, «En gang har alle elsket livet», får leseren vite hva som skjedde på ungdomsskolen. Det viser seg at Aksel ble mobbet av Oskar Wang allerede fra første skoledag. Oskars nye bestevenn, Stein-Ove, bistår Oskar i mobbingen av Aksel. Aksel har tilsynelatende ingen venner og er mye alene. Det fører til at Aksel har det så vondt at han begynner med selvskading, hvor han kutter opp underarmen sin med en tapetkniv. I påskeferien blir Aksel sammen med Unn, som går i klassen under ham. Tilbake på skolen tørr/klarar han ikke å stå inne for dette, i stedet avviser han ryktene og kaller Unn stygg. Unn svarer med å påstå at Aksel voldtok henne. Aksel får vite om dette gjennom Zombie, som, etter å ha meddelt ryktene, inviterer Aksel med seg hjem. Dette blir starten på et homoseksuelt forhold, hvor de to onanerer i lag til pornoblader, før de begynner å utforske seksualiteten på hverandre. Aksel skammer seg hver gang han drar fra Zombie, men ender opp med å dra tilbake neste helg. Avslutningsvis i kapittelet, og romanen for øvrig, ønsker Aksel alle han kjenner døde. Deretter kommer redningen når han begynner på videregående, og aldri trenger å forholde seg til sine tidligere medelever.

Romanen bærer preg av å skildre en ung gutt/mann som har opplevd ubehagelige opplevelser på ungdomsskolen, samtidig som han også gjorde mye fælt mot andre. På videregående ser han forholdet til Amalie som redningen, men sjalusien fører til at han, i forsøket på å beholde henne, skyver henne mer og mer fra seg. Det samme blir enda tydeligere mens de to bor i Oslo. Romanen har flere motiver som driver handlingen fremover. Et motiv er kjærligheten til Amalie, et annet er sjalusien som tynger Aksel, et tredje er fortellerinstansens fremstillinger av et mørkt tankegods som preger Aksel. I romanens første kapittel legger fortellerinstansen skylden på Aksel for at han er endt opp der han er. Senere i romanen har Aksel lagt skylden på alle han kjenner, som på ulike måter bryter relasjonen til ham.

## **1.2. Det teoretiske bakteppet og oppgavens gang**

Romanen har en utfordrende form, noe jeg mener er uløselig knyttet sammen med tematikken den tar opp. Jeg vil derfor bruke den litteraturteoretiske narratologien til å undersøke hvordan fortellingen i seg selv er satt sammen. Innenfor narratologien vil jeg i stor grad bruke Gerard Genette sine arbeider med narrative diskurser. Genette var en fransk litteraturteoretiker innenfor den litterære retningen strukturalismen. Han har blant annet undersøkt hvordan en fortelling bygges opp i en bestemt rekkefølge, hvordan ulike stemmer påvirker fortellingen, og hvordan tempovariasjoner bygger opp fortellingen. I tillegg til Genette vil jeg bruke andre teoretikere for å nærme meg andrepersonsfortelleren, eksempelvis David Herman. Han er en amerikansk litteraturteoretiker som har utgitt flere verk om narratologi. Han har blant annet diskutert andrepersonsfortellere i forbindelse med kontekstuell forankring i fortellinger. For å få et nærmere grep om fortellerinstansene vil jeg undersøke om vi har med to upålitelige fortellerinstanser å gjøre. For å komme nærmere dette aspektet bruker jeg hovedsakelig litteraturteoretikerne James Phelan og Mary Patricia Martins arbeider med upålitelige fortellere. De bygger videre på Wayne C. Booths definisjon av hva som karakteriserer en upålitelig forteller.

For å nærme meg romanens tematikk vil jeg benytte meg av ulike teoretikere og teorier fra psykoanalysen og traumeteorien. Den psykoanalytiske innfallsvinkelen omhandler i stor grad hvordan romanen drøfter Aksels sjalusi. For å se nærmere på dette aspektet vil jeg begynne med Sigmund Freuds arbeider med ulike typer sjalusi, og se hans teorier i lys av senere arbeider om sjalusi, eksempelvis Paul Hauck og Per Buvik. Paul Hauck var en klinisk psykolog som arbeidet blant annet med sjalusi og eiersyke, Per Buvik er litteraturviter og professor i allmenn litteraturvitenskap. I den traumeteoretiske innfallsvinkelen vil jeg ta utgangspunkt i arbeidene

til litteraturteoretikerne Cathy Caruth og Unni Langås. Begge to har arbeidet med den senere traumeteorien. For å se de potensielle traumene i lys av narrativet vil jeg legge Joshua Pedersons arbeider med traume og narrativ til grunn, hvor han fokuserer spesielt på tre troper (eller figurer). For å komme nærmere fortellehandlingen vil jeg benytte meg av filosofen Paul Ricoeurs arbeider med konstrueringen av fortellinger, og konstrueringen av et narrativt selv. Her vil også Ricoeurs mimesis-begreper ha en sentral plass.

Oppgaven er inndelt i åtte kapitler. I kapittel to undersøker jeg hvordan mottagelsen til romanen var, og hvordan andre stiller seg til den. I kapittel tre går jeg inn i de tre litteraturteoretiske feltene for å få et dypere innblikk i hvordan disse teoriene kan illustrere ulike aspekter i nærlesningen av romanen. I det 4. kapitlet gjør jeg en narratologisk analyse av romanen. Kapittel fem analyserer Aksels potensielt traumatiserende erfaringer og hvilke reaksjoner disse erfaringene har ført med seg. I kapittel seks tar jeg for meg Aksels sjalusi, og hvordan den påvirker ham og hva som ligger bak den. Det 7. kapitlet tar for seg fortellehandlingen, og undersøker om fortellehandlingen i seg selv er traumatiserende, og om fortellerinstansens perspektiv eller mål har endret seg gjennom fortellehandlingen. I kapittel åtte presenterer jeg konklusjonen min og avsluttende refleksjoner som skal runde av oppgaven.

## 2. RESEPSJON

I dette kapittelet vil jeg først se nærmere på forfatterskapet. Jeg skal se det i lys av Audun Lindholms nekrolog, og jeg vil peke i retning av hvordan han leser forfatterskapet og knytte hans karakteristikker til *Ikke forlat meg*. Derneft skal jeg se nærmere på to masteroppgaver som kom i 2014, ettersom begge har tematiske innganger som ligger tett opp til min egen inngang til *Ikke forlat meg*. Kapittelet avsluttes med å løfte frem avisanmeldelsene som kom i 2009.

### 2.1. Forfatterskapet

Stig Sæterbakken debuterte i 1984 med diktsamlingen *Flytende paraplyer*. Han ga videre ut én diktsamling til i 1986, *Sverdet ble til et barn*. I 1988 ga han ut *Vandrebok*, før hans første roman kom ut i 1991, *Incubus*. Sæterbakken ga til sammen ut ti romaner. Han fikk et lite gjennombrudd med S-trilogien, som inneholder *Siamesisk* (1997), *Selvbeherskelse* (1998) og *Sauermugg* (1999). På 2000-tallet ga han ut *Kapital* (2003), *Besøket* (2006), *Usynlige hender* (2007), *Ikke forlat meg* (2009) og til slutt *Gjennom natten* (2011). Den sistnevnte vant han posthumt P2-lytternes romanpris og Ungdommens kritikerpris. Parallelt med romanene ga han også ut en rekke essays, eksempelvis *Det onde øye* (2001), *Dirty Things* (2010) og *Umuligheten av å leve* (2010) (Lindholm, 2012, s. 40).

I *Morgenbladet* skrev Audun Lindholm om Stig Sæterbakkens forfatterskap like etter at han døde. Innledningsvis hevder Lindholm at man, ved å åpne en hvilken som helst bok av Sæterbakken, vil «finne at motstridende prinsipper hele tiden stilles ansikt til ansikt» (Lindholm, 2012, s. 40). Lindholm trekker frem noen eksempler: «det gode og det onde, det formfullendte og det formløse, subtilitet og vulgaritet, nennsomhet og oppfarenhet, resignasjon og raseri. [...] Logos og kaos kjemper om rollen som Altets prinsipp» (Lindholm, 2012, s. 40). De samme motstridende prinsippene kan man også finne i *Ikke forlat meg*. Lindholm knytter disse prinsippene til at Sæterbakken så på litteraturen som lindring, og at vi, menneskene eller leserne, må konfronteres med illusjonen om tryggheten som bedøver sinnene våre. I forlengelsen av dette hevder Lindholm at «romanene forsøker å ta inn over seg angsten som et eksistensens grunnvilkår, og blir dermed en indirekte hjelpende hånd: Du er ikke alene om å føle at melankolien er endeløs, krisen konstant» (Lindholm, 2012, s. 40). I så henseende er *Ikke forlat meg* et eksempel på hvordan Sæterbakken borer seg inn til det ubehagelige, ensomme og morbide, og utleverer det ekstreme i ungdomstiden som en indirekte hjelpende hånd: Du er ikke alene.

I tillegg til angsten som eksistensens grunnvilkår, trekker Lindholm frem en rød tråd i forfatterskapet, hvor han hevder at det gjentatte ganger viser «hvor lite våre moralske bolverk kan stille opp med i det kritiske øyeblikket da vi virkelig stilles på prøve» (Lindholm, 2012, s. 41). Denne påstanden passer eksempelvis til de moralske utfordringene Karl Meyer i *Gjennom natten* og Aksel Morander i *Ikke forlat meg* utsettes for, eller kanskje utsetter seg selv for. Avslutningsvis trekker Lindholm frem hvordan Sæterbakkens tenkning om litteratur lå nær «Julia Kristeva, Roland Barthes og Jacques Derridas videreføring av Georges Batailles idéer om det heterogene, det som er uassimilierbart i et vanlig språk eller en humanistisk konsensus», altså hvordan «språkets semiotiske press truer den symbolske orden» (Lindholm, 2012, s. 41). I den sammenhengen dykker Sæterbakken ned i det vanskelige, ubehagelige og fornedrende, og forsøker gjennom litteraturen å sette ord på, det vi har vanskeligheter med å snakke om. *Ikke forlat meg* handler om disse traumatiske opplevelsene ungdom kan oppleve på ungdomsskolen, som siden kan få ringvirkninger i de unge voksnes liv.

## 2.2. Akademisk resepsjon

Det er ikke mange som har skrevet akademiske avhandlinger om Stig Sæterbakkens forfatterskap, men jeg vil kommentere to som har det, på grunn av likhetstrekk i tematikken. I 2014 kom to masteroppgaver som omhandlet *Gjennom natten* (2011). Den ene heter *Det umoglege med å leve og det umoglege med å dø: Ein analyse av Stig Sæterbakkens Gjennom natten (2011)* av Ingeborg Urke Myklebust. Den andre heter *Å leve i sorgens skygge: Et traumeteoretisk blikk på Stig Sæterbakkens Gjennom natten (2011)*, Pedro Carmona-Alvarez' *Og været skiftet og det ble sommer og så videre (2012)*, og Eirik Ingebrigtsens *Heimfall. Ei julefortelling (2012)*, av Maria Michelle Sveinall Tryland.

Myklebust (2014) undersøker hvordan Stig Sæterbakken følger sin egen poetikk, som Myklebust mener Sæterbakken oppfordret andre forfattere i essayet *Umuligheten av å leve til å ta innover seg og reflektere over*. Poetikken handler om det motstridende forholdet ved det umulige med å leve og det umulige med å dø (Myklebust, 2014, s. 1). Hun skriver selv at hun har brukt en strukturalistisk og narratologisk tilnærming med psykoanalytiske begrep til å nærme seg hvordan Sæterbakken diskuterer denne problematikken i *Gjennom natten*. I sine analyser finner hun at Karl er i en sorgprosess som i noen tilfeller grenser til det melankolske, med bakgrunn i Sigmund Freud og Julia Kristevas teorier. Hans sorg er så altopplukende at det bringer med seg en selvforakt, skyldfølelse og dødsdrift som tynger ham ned, og som

Myklebust knytter til hans valg og trang til å straffe seg selv. Hun leser at Karls reise til huset i Slovakia er en eksemplifisering av den trangen Karl har etter å bøtelegge seg selv for sine handlinger. At huset som blir bygget opp til å være det verste huset man kan oppsøke i verden, er en måte for Karl å bøtelegge seg selv (Myklebust, 2014, s. 33). Myklebust viser gjennomgående hvordan psykoanalysen kan anvendes og beskrives med utgangspunkt i sorgprosessen Karl befinner seg i.

I *Å leve i sorgens skygge* nærmer Tryland seg *Gjennom natten* med en traumeteoretisk innfallsvinkel, og gjør en lesning av hvordan de ulike foreldrene i tekstene hun har valgt opplever å miste et barn (2014, s. 1). I hennes analyse av romanen finner hun hvordan minnene om det å miste et barn påvirker Karls psyke, ved at de trenger seg på ham. Hun viser hvordan traumene Karl føler i sorgprosessen infiltrerer ham, og daglig gir ham traumatiske påkjenninger for at han glemmer og husker på at sønnen hans er død flere tusen ganger om dagen (Tryland, 2014, s. 44). Dette er utfordrende for ham, fordi han går og tenker på Ole-Jakobs død så mye, og føler så enorme mengder skyld for det som har hendt. Hun viser også, med Freuds teori om drømmer, at han grubler så mye på Ole-Jakobs død at han ikke drømmer om ham (Tryland, 2014, s. 43). Hun viser hvordan Karl fordyper seg i tapet av sønnen, og bruker Kristevas teori om narsissistisk depresjon til å vise hvordan Karl gjør sorgen til et objekt han knytter seg til, i mangel på noe annet, altså i mangel på Ole-Jakob (Tryland, 2014, s. 63).

Tryland har, i tillegg til å undersøke det traumatiske hos Karl, undersøkt hvordan romanen plasserer seg innenfor traumeteorien, hvordan narratologien kan beskrive romanen, og om romanens forteller er pålitelig. Hun viser hvordan minnene til Karl blir et motiv som driver handlingen fremover. Samtidig drøfter hun hvordan Karl ikke er en helt pålitelig forteller, fordi traumene han opplever i forbindelse med sønnens død er så altopplukende at han selv kan tro at han er pålitelig, men på den annen side kan han ha fortrenget minner uten at han vet det. Tryland hevder her at dette er noe av det som kjennetegner traumelitteraturen, at det psykologiske spiller inn på handlingsnivået fordi traumene er så sentrale. Hun viser også hvordan Karl flytter fokus bort fra de hendelsene han ikke vil tenke på, og på den måten kan utelate deler av fortellingen (Tryland, 2014, s. 96).

### **2.3 Lesninger av *Ikke forlat meg***

Per Thomas Andersen har kun kommentert *Ikke forlat meg* med én setning i sitt oversiktsverk over norsk litteraturhistorie:



*Ikke forlat meg* (2009) er en kjærlighetsroman fortalt baklengs fra det tidspunkt da det hele er over, og bakover mot begynnelsen da den gang 17-årige Aksel fikk sitt liv forandret av møtet med Amalie (Andersen, 2012, s. 615).

Denne setningen kan man ikke tillegge for mye, men det er likevel påfallende at setningen er så refererende, uten å plassere *Ikke forlat meg* i forfatterskapet. Den trekker frem to aspekt som går ut på at Andersen leser den som en kjærlighetsroman, i tillegg til at den er fortalt baklengs.

I *Store Norske leksikon* skriver Øystein Rottem og Norsk Forfattersentrum følgende om *Ikke forlat meg*:

*Ikke forlat meg* (2009) er en mørk skildring av et ungt sinn i ferd med å gå til grunne både av kjærlighetssorg og av ødeleggende sjalusi. Romanen er fortalt baklengs, på denne måten kan leseren bli bedre i stand til å forstå de mulige årsakene til hovedpersonens tragiske liv. (Rottem og Forfattersentrum, 2014)

Han tar opp de samme momentene som Andersen gjorde, men han legger også til grunn hvordan kronologien vil påvirke leseren. Samtidig trekker han frem kjærlighetssorg og sjalusi som de to grunnene for at Aksels liv er i ferd med å gå til grunne. Både Andersen og Rottems karakteristikk av romanen, er så knappe at de kun trekker frem de absolutte hovedmomentene de mener romanen inneholder. Videre skal vi se at Michael Rindahl er noe uenig i sin lesning av romanen.

I Audun Lindholms antologi om Stig Sæterbakken, *Alt menneskelig: en bok om Stig Sæterbakken* (2016), har Michael Rindahl gjort en lesning av *Ikke forlat meg*. Rindahl var elev av Stig Sæterbakken ved Nansen skrivekole på Lillehammer. I sin lesning kommenterer han hvordan Aksel anvender absolutter i sin fremstilling, men samtidig holder tilbake noe, som Aksel ikke får seg til å si (Rindahl, 2016, s. 226). I tillegg stiller han spørsmålsteget ved den komponerte fortellingen, og undrer seg over om ikke fortellingen hadde blitt bedre med en istykkerrevet kronologi. Rindahl kritiserer også *Ikke forlat meg* for å være fylt av klisjéer som er gjennomgående forutsigbare: At forholdet oppløses, at Amalie får et litt for godt øye til en i bekjentskapskretsen, at Aksel finner en jente han forholder seg utelukkende seksuelt til etter Amalie, at han ble mobbet på ungdomsskolen (2016, s. 229). Disse elementene eksisterer der, og er på den ene siden klisjéfylte, men på den annen side kan man stille spørsmålsteget ved

bruken av klisjé, med utgangspunkt i den fremstillingen klisjéene er gjort. Er klisjéene klisjéer i seg selv, eller endrer Sæterbakkens tilnærming klisjéenes betydning?

Uten å gå dypere inn i sin avsluttende påstand, hevder Rindahl at *Ikke forlat meg* for ham «knappt er en kjærlighetsfortelling, langt mindre en historie om sjalusi, men en elegi over selvet» (2016, s. 234). Elegi kommer av det greske *elegos* og betyr «klagesang», altså klagesang over selvet (elegi, 2018). Med dette antyder han at kjærlighet og sjalusi er overflatiske motiv, som skjuler det vaklende selvet som ligger under. Dette fører til at hans subjekt blir usikkert og selvransakende, uten å leve i en harmoni med seg selv. Med dette skiller Rindahl seg fra Andersen og Rottens kommentering i henholdsvis *Norsk litteraturhistorie* og *Store Norske Leksikon*.

De to avhandlingene om *Gjennom natten* og Rindahls kapittel i *Alt menneskelig*, viser hvordan Sæterbakken var opptatt av de psykologiske prosessene i sine to siste romaner. Dette er naturligvis ikke noe han ikke har vært opptatt av tidligere, men det er et poeng at begge romanene utforsker ulike innfallsvinkler omkring psykologiske prosesser og selvmordet. Rindahl undersøker hvordan Aksel tenker om egen fortid, og hvordan han ser seg selv gjennom andres blikk på ham, som utvilsomt fordrer underliggende psykologiske prosesser som virker på ham. Avhandlingene drøfter òg det psykologiske i hvordan Karl håndterer sorgprosessen han kommer inn i etter å ha mistet sin sønn.

#### **2.4. Avisanmeldelser**

Anmelderne ser ut til å lese romanen likt i flere sammenhenger, men den tydeligste uenigheten synes å dreie seg om hvordan romanens kronologi blir mottatt. De fleste uttrykker ikke direkte misnøye med denne tilnærmingen, foruten Hans H. Skei. I tillegg til denne uenigheten er det hvert fall én anmelder, Gabriel M. V. Moro, som synes at Sæterbakken går for langt i å beskrive det ubehagelige og elendige Aksel opplever i siste del av romanen. De andre anmelderne beskriver i større grad at det er ubehagelig å lese, men mener ikke at det skal fjernes fra romanen av den grunn.

I anmeldelsene er samtlige anmeldere enig i at romanen fortelles baklengs, i en omvendt-kronologisk stil, som begynner med slutten og slutter med begynnelsen (Johnsen, 2009, s. 11; Matthiesen, 2009, s. 29; Moro, 2009, s. 38; Nilsen, 2009, s. 28; Nystøyl, 2009, s. 20; Simonhjell, 2009, s. 36; Sivertsen, 2009, s. 32; Skei, 2009, s. 16; Surén, 2009, s. 28; Troberg, 2009, s. 44;

Østrem, 2009a, s. 26; Østrem, 2009b, s. 27). Dette aspektet var også det Andersen trakk frem i *Norsk Litteraturhistorie* i sin korte beskrivelse av romanen (2012, s. 615). Det er ingen tvil om at romanen starter med Aksel som er 21 år, og slutter mens han går på ungdomsskolen. Likevel er det få anmeldere som undersøker nærmere på hvilken måte den er «fortalt baklengs». Hopper den bakover i tid, er det fortelleren som ser tilbake, eller beskrives Aksels minner fra fortiden av ham selv? Hans H. Skei kommenterer i *Aftenposten* at «'[b]aklengs' ikke betyr annet enn at hver hoveddel er tidligere enn forrige hoveddel, og det tidligste i Aksels historie er beretningen om årene på ungdomsskolen» (2009, s. 16). Nora Simonhjell beskriver denne fremstillingen i *Morgenbladet* som et motstridende forhold: «Slik går forteljninga seg framover, medan handlingsgangen blir fortalt baklengs» (2009, s. 36). Betyr dette at det egentlig ikke finnes et nåtidsplan, men at anmelderne leser romanen som om komposisjonen er sortert i feil rekkefølge?

I tillegg til denne forståelsen av den omvendt-kronologiske fortellemåten, er det to anmeldere som er inne på et sentralt moment som kan utfordre denne etablerte forståelsen. Odd W. Surén og Gro Jørstad Nilsen antyder begge at Aksel er eldre enn han egentlig er, når han forteller om årene fra ungdomsskolen. Surén hevder at «nokre gonger har ein kanskje ei kjensle av at Aksel er litt vel vaksen og formulert» (2009, s. 28), mens Nilsen hevder at «til tider virker det som om boken er skrevet av en voksen Aksel som ser tilbake på hvem han en gang var» (2009, s. 28). Dette er en annen forståelse av hvordan den omvendt-kronologiske fortellemåten kan forstås, selv om begge også påpeker at fortellingen presenterer tilbakeblikk i hvert kapittel, slik de andre anmelderne også påpeker.

De fleste anmelderne synes ikke denne kronologien er et for stort hinder, foruten Hans H. Skei, som kaller det hele et «mislykket eksperiment» (2009, s. 16). Han hevder blant annet at «[i]gjen er fremstillingsmåten til hinder for vår forståelse, siden vi alltid skaper en sammenhengende og fremadskridende fortelling av det vi leser» (Skei, 2009, s. 16). Denne fremstillingsmåten endrer leserens perspektiv på verket, slik at man må møte teksten fra en annen side enn det man vanligvis gjør, og dermed forsøke å forstå hva som ligger bak de valgene og avgjørelsene fortelleren tar (Gullestad, 2018, s. 50). Det kan virke som om Skei egentlig vil lese fortellingen i en kronologisk rekkefølge, hvor diskursen og historien ligger tett opptil hverandre. Hva ville denne endringen gjort med fortellingen? Har ikke det «mislykke[de] eksperiment[et]» noen annen funksjon enn å gjøre det vanskeligere for leseren?

Et annet aspekt mange anmeldere er enig i, er det samme som Andersen poengterte (2012, s. 615), at fortellingen er en andrepersonfortelling, holdt i du-form (Moro, 2009, s. 38; Nilsen, 2009, s. 28; Sivertsen, 2009, s. 32; Surén, 2009, s. 28; Troberg, 2009, s. 44). Andre anmeldere unnlater å kommentere denne detaljen. Moro kommenterer du-formen i *Verdens Gang* ved å vise til et sitat som handler om «du» og «hun», som han siden oversetter til Aksel og Amalie. Han hevder denne formen er både «krevende og relativt uvanlig» (Moro, 2009, s. 38). Michael Rindahl skriver i sin lesning, i *Alt menneskelig*, at andrepersonen er et lite skjult «jeg», avslørt av romanens tittel (2016, s. 226).

I resepsjonen blir ikke romanens manifeste «jeg» kommentert. Det er ingen som tar opp de partiene av romanen hvor jeg-et får slippe til. Kan dette ha en sammenheng med at fortellerinstansen er så fremtredende og dominerende? Det er umulig å vite, naturligvis, men det er påfallende at ingen har kommentert denne fortelleinstansen i sin lesning av romanen. I tillegg til det ikke-kommenterte jeg-et, er det heller ingen som har undersøkt fortellerinstansen nærmere. Er det et oversatt "jeg", forkledd som et "du", slik Rindahl hevder? Kan fortellerinstansen forstås på andre måter? Dette er momenter jeg vil komme tilbake til i mine analyser.

Mange anmeldere leser romanen som en kjærlighetsfortelling, i tillegg til at de trekker frem sjalusien som et voksende problem i forholdet. Nora Simonhjell skriver i *Morgenbladet* at romanen «utforskar det utmattande ved dei destruktive kreftene i kjærleiken og lengta», og stiller kjærlighet og sjalusi som to av romanens motiv (2009, s. 36). Gro Jørstad Nilsen gjør det samme i *Bergens Tidende*, og hevder at romanen handler om et ungt sinn som er i ferd med å gå til grunne av kjærlighetssorg og sjalusi (2009, s. 28). Karen Frøsland Nystøyl hevder i *Vårt Land* at romanen dreier seg om sjalusien som vokser i Aksel, der hver minste mistillit får sjalusien til å pipe frem, og bli «en slyngplante som til slutt kveler alt» (2009, s. 20).

Hvis det er noe samtlige anmeldere er eksplisitt enige om, er det hvor godt Sæterbakken skriver. Eksempelvis beskriver Maya Troberg Sæterbakkens språkføring som «elegant og suggererende» i sin anmeldelse i *Dagbladet*, og skriver at språket behandler «kompliserte følelser» samtidig som romanen virker lettlest (2009, s. 44). Skei skriver at Sæterbakken bruker «beske, intense, nakne ord» som «våger å nærme seg tilværelsens uutholdelige smerte, menneskelige svik og dårskap, det kroppslige begjæret som overskrider alle sømmelighetsgrenser, det sjalusistyrte helvete som sluker en vakker drøm» (2009, s. 16). Her

summerer Skei opp hvordan en letlest roman makter å beskrive en kompleks fortelling. Olav Østrem skriver i *Klassekampen* at Sæterbakken «[p]å svært begrenset plass [...] klarer å forklare hvor vond ungdomsskolen kan være». Han trekker også frem hvordan Sæterbakken bruker et enkelt, minimalistisk språk som klarer å favne om de store følelsene (2009b, s. 27). Nilsen hevder i *Bergens Tidende* at «Ikke forlat meg er et eksempel på hvordan god litteratur overskrider moralske stengsler uten dermed å bli umoralsk» (2009, s. 28). De er altså enige i hvordan Sæterbakkens enkle språk klarer å formidle en kompleks fortelling på få sider. Der Sæterbakken både får frem Aksels galskap, og hans problematiske forhold til andre, uten å gå rundt grøten.

Det er i forlengelsen av forrige avsnitt også mange som kommenterer hvordan de siste sidene i romanen, om Aksels tid på ungdomsskolen, virkelig går inn til det vonde og ubehagelige. Østrem uttrykker empatisk at han «føler sorg på vegne av hva alle barn under ungdomsskolealder kan ha i vente», i tillegg til at tanken på disse sidene «får undertegnede mage til å knyte seg» (2009b, s. 27). Troberg beskriver ungdomsårene som når «det virkelig ekle, fornedrende og morbide slår inn» (2009, s. 44). I *Alt menneskelig* besvarer Michael Rindahl sitt eget spørsmål, som uttrykker hans følelser etter å ha lest de siste 70 sidene av romanen: «Om det gjør vondt å lese? Jo visst. Gjenkjennelsen er tidvis påtrengende» (2016, s. 228). Steinar Sivertsen beskriver i *Stavanger Aftenblad* Aksels oppvekst som «vond og vanskelig» (2009, s. 32) før han summerer opp hva Aksel opplevde på ungdomsskolen:

Den dreier seg om mobbeofferets ensomhet, om svik, skam og fortvilelse, en tapetkniv, selvforakt og systematisk selvskading, en voldtektsanklage og et kattedrap, vilje til hevn, utforskning av fornedrende pubertal seksualitet, en barndom og skolehverdag preget av frykt, rødme, utfrysning, mangel på gleder å bygge tilværelsen rundt (Sivertsen, 2009, s. 32).

Sæterbakken legger med andre ord ingen ting imellom når han beskriver hvordan ungdomsskolen kan være for noen. For noen anmeldere kan dette være litt i meste laget, eksempelvis opplever Moro det på denne måten:

I et par scener opplever jeg at Sæterbakken går for langt i å ville grave seg ned i elendigheten, de eksplisitte skildringene av kroppslig gørr og dyremishandling blir mer effektmakeri enn nødvendig for den spenning som ligger i stoffet alene (Moro, 2009, s. 38).

Det er vanskelig å være uenig med Moro i hans påstand om at det tidvis er langt nede i elendigheten, men det er i disse øyeblikkene det kommer frem hvor ubehagelig Aksel har det.

Om man skulle tatt bort noen av de mer ekstreme hendelsene i romanen, ville ikke romanen gitt et like godt inntrykk av hvor vondt man kan ha det med seg selv, og samtidig ta de valgene man tar. I tillegg gir disse hendelsene en forstørrende effekt gjennom Aksels blikk, der han selv blåser opp sitt eget ubehag. Dette er en form for effektmakeri, men det gir også noe mer til stoffet, som kanskje ikke ville vært til stede om det ble tatt bort.

Anmelderne er i mindre grad opptatt av hvilken litterær tradisjon Sæterbakken skriver seg inn i. En naturlig årsak til dette er plassmangel, og kanskje er det vanligere når den litterære tradisjonen er svært sentral i lesningene og forståelsen av verket. Likevel er det to anmeldere som kommenterer dette på ulikt vis. Ørjan Greiff Johnsen uttrykker dette i sin anmeldelses tittel i *Adresseavisen*, som han har kalt «Den unge Aksels lidelser» (2009, s. 11). Dette er en intertekstuell referanse til Johann Wolfgang von Goethes *Unge Werther*<sup>1</sup> (1973), hvor Aksels navn er byttet ut med Werther. *Unge Werther* betegnes som den første romanen i Sturm-und-Drang-bevegelsen som estetiserte selvmordet. I kjølvannet av Goethes roman oppstod en selvmordsbølge, hvor mange unge menn tok livet av seg, og i sine avskjedsord viste til *Unge Werther*, eller la igjen romanen på skrivebordet sitt. Dette førte til at romanen ble forbudt i flere land. I tillegg til Johnsen har også Sivertsen hevdet at Sæterbakken skriver seg inn i Sturm-und-Drang-tradisjonen med *Ikke forlat meg* (2009, s. 32). Sivertsen hevder at:

Vi står overfor en Sturm und Drang-historie av det riktig jublende, dystre, illusjonsløse slaget, noe som varsles allerede i den korte innledningssekvensen kalt «Døden i juni» der den 21-årige studenten Aksel Morander fra Lillehammer framstår som en krysning av depressiv selvmordskandidat og aggressiv terrorist, villig til å utslette både seg selv og omgivelsene med en atombombe om han hadde fått sjansen (Sivertsen, 2009, s. 32).

Jeg mener at denne plasseringen ikke er passende. Jeg finner ikke det potensielle selvmordet, som det kan tyde på at Aksel tenker på å begå innledningsvis i romanen, estetisk i *Ikke forlat meg*. Jeg vil påstå at Sæterbakken med *Ikke forlat meg*, i stedet trekker i motsatt retning, og viser det ikke-estetiske med selvmordet. Den ikke-kommenterte plasseringen Johnsen antyder med sin tittel, kan likevel forsvares hvis man ser bort fra verket han refererer til, og kun legger tittelen til grunn. «Den unge [...] lidelser» er rimelig dekkende for begge verkene, det kommer an på hva bakgrunnen er for den intertekstuelle referansen.

---

<sup>1</sup> Den oversettelsen jeg har brukt har forkortet tittelen. På tysk heter verket *Die Lieder des jungen Werthers*, som oversettes til «Den unge Werthers lidelser». Det finnes også flere oversettelser som har bevart hele tittelen, slik den oversettes fra tysk.

Med bakgrunn i denne resepsjonsgjennomgangen er det allerede noen lesenøkler som er presentert for *Ikke forlat meg*, for eksempel: den omvendt-kronologiske fortellemåten, andrepersonsfortelleren, kjærlighetsforholdet og den voksende sjalusien, samt Aksels opplevelser på ungdomsskolen. I denne gjennomgangen synes dette å være de viktigste momentene i kritikernes lesninger av *Ikke forlat meg*. Derfor er det også nærliggende å undersøke disse nærmere. Hva tilfører den omvendt-kronologiske fortellemåten, og hva tar den bort med en slik inngang? Hvem eller hva er fortellerinstansen som forteller i andreperson? Hvilken sammenheng er det mellom kjærlighetsforholdet, sjalusien og ungdomsårene?

### 3. TEORETISK RAMME: TRE TEORETISKE PERSPEKTIVER

I forrige kapittel så vi hvordan resepsjonen hang seg opp i ulike aspekter ved romanen, særlig andrepersonsfortelleren og romanens omvendte kronologi. Jeg mener det ligger andre tolkningsmuligheter til disse aspektene enn det kritikerne kom frem til i sine anmeldelser, spesielt med utgangspunkt i lesenøkene som kom frem av resepsjonsgjennomgangen. Videre vil jeg trekke frem den teoretiske inngangen som jeg har lagt til grunn for min lesning av romanen.

Narratologi, traumeteori og psykoanalyse er tre litterære retninger som blomstret på slutten av 1880-tallet og i løpet av 1900-tallet. Motivasjonen til å bruke nettopp disse litterære teoriene ligger i romanens form og tematikk. Romanen krever nærmest av seg selv en lesning som tar for seg hvordan kronologien og komposisjonen kan forstås, dessuten ligger det mange perspektiver i sjalusien og Aksels potensielle traumer som kan underbygge hvorfor romanen har nettopp denne formen. Det er ikke til å stikke under stol at romanens tematikk og form henger tett sammen. Romanen synes å illustrere hvordan vi som lesere, og mennesker i verden, kan se på og analysere eget liv. I denne romanen er det en fortellerinstans som gjør dette for oss, og forteller i andreperson *om* Aksel, og *til* Aksel. I det følgende vil jeg trekke frem ulike deler og sentrale begreper som skal danne grunnlaget for min nærlesning av *Ikke forlat meg*.

#### 3.1. Narratologi

##### 3.1.1 (Andrepersons-) fortelleren

Fortelleren er den som forteller fortellingen i verket man leser, som en konstituert avsender av det som står skrevet. Innenfor narratologien opererer man oftest med to fortellertyper, første- og tredjepersonsforteller. De kjennetegnes av at de bruker henholdsvis «jeg» og «han/hun» til å referere til seg selv, eller hoved- eller bipersonene det fortelles om. Jeg-fortellere eksisterer selv i teksten, og er ofte, men ikke alltid, hovedpersoner. Tredjepersonsfortelleren er ikke selv til stede i handlingen, men beskriver den fra utsiden. Dette er et prinsipielt skille, som kanskje ikke er like tydelig i den mindre vanlige andrepersonsfortellingen. Dette gjør dette momentet enda viktigere, fordi det er nettopp andrepersonsfortelleren som gjør romanen utfordrende å ta stilling til. Som lesere er det noe merkelig ved bruken av "du", som setter oss ut, på et eller annet vis. Dette viste også resepsjonsgjennomgangen. Derfor mener jeg det er spesielt viktig å få grep om andrepersonsfortelleren. Sæterbakkens tilnærming kan kanskje ses som en kreativ utforskning av denne problematikken som oppstår gjennom andrepersonsfortelleren. Videre vil



jeg ta for meg noen perspektiver på andrepersonsfortelleren som kan hjelpe oss å få en dypere forståelse av hva andrepersonsfortelleren gjør med oss som lesere.

Mieke Bal har drøftet andrepersonsfortelleren med utgangspunkt i Michel Butors roman *Modifikasjonen* (1992). I denne tolkningen er hun klar på at "du" aldri kan forstås som leseren, men at "du" er et skjult "jeg". Hun mener at "du" er et forkledt "jeg" med en formmessig vridning som ikke omfatter hele den narrative situasjonen (Bal, 1997, s. 30). Videre hevder hun at det som mangler i *Modifikasjonen* er det essensielle ved deiktiske pronomer, utvekslingen mellom "du" og "jeg". Deiktiske pronomer er for eksempel "du", "jeg", "der" og "her". De gir aldri mening utenfor konteksten, fordi de er "tomme". Et "jeg" er aldri noe eller noen annen enn den som uttaler ordet. Bal mener "du" i *Modifikasjonen* er avskåret fra andre karakterer enn hovedkarakteren, dette fører til at "du" og de andre karakterene aldri bekrefter hverandres subjektivitet. Dette fører til at Bal leser "du" som et forkledt "jeg" i denne romanen, og hun mener at Butor har misforstått konseptet med deiksis (1997, s. 31).

Litteraturteoretiker Rolf Reitan har undersøkt hvordan ulike andrepersonsfortellere kommer til uttrykk i sitt kapittel, «Theorizing Second-Person Narratives» i *Strange Voices in Narrative Fiction* (2011). Reitan diskuterer innledningsvis et par paradokser som oppstår gjennom andrepersonsfortelleren. Det første paradokset er at den det refereres til med det personlige pronomer «du» ikke hører fortellerstemmen selv. Protagonisten i romanen lever utenfor grensene av fortellerstemmens uttale. Det neste paradokset dreier seg om at romanen begynner in medias res med en umiddelbar referanse til «du», som man ikke nødvendigvis vet hvem er, og i så måte er skapt av den samme referansen den er adressert til. I tillegg oppstår en tvetydighet, fordi Reitan mener at man i tradisjonelle former aldri blir referert til som leser. Det er i så fall med fortellerkommentarer rettet mot en tenkt leser, som i Italo Calvinos *Hvis en reisende en vinternatt* (1985). Videre i kapittelet undersøker han hvordan ulike andrepersonsfortellere har blitt undersøkt av litteraturteoretikerne Brian Richardson, Irene Kacandes og Monika Fludernik på begynnelsen av 1990-tallet. De tre teoretikerne har ulike innfallsvinkler, og ulike modeller for hvordan deres syn er på andrepersonsfortelleren i litteraturen (Reitan, 2011, s. 148).

Kacandes ser på andrepersonsfortelleren som en retorisk handling. Det er gjennom andrepersonsfortellerens henvendelse til en mottaker at fortellehandlingen oppstår, i tillegg er det sentralt at den henvendte ikke kan snakke tilbake og svare andrepersonsfortelleren.

Dessuten oppstår det uklarheter rundt hvor andrepersonsfortelleren forteller fra, hvor er dens posisjon og perspektiv fra (Reitan, 2011, s. 148-49)? Kacandes kaller andrepersonsfortelleren en radikal narrativ apostrofe. En apostrofe er en figur hentet fra retorikken, som oppstår når en taler henvender seg til en annen enn publikum, gjerne en personifisert, tredje instans. Kacandes mener at andrepersonsfortelleren henvender seg til en protagonist, og ikke til leserne av fortellingen. Dette gjør at talehandlingen i seg selv kan være en apostrofe, ifølge Kacandes. Det er likevel ikke alle andrepersonsfortellere som er apostrofiske. Kacandes har foreslått syv steg på en akse mellom en dialogisk pol og en apostrofisk pol, som tar utgangspunkt i å være mindre og mindre reversibel. Reversibel betyr at avsender og mottaker kan bytte plass, og da bytte på å være taler og lytter. De syv stegene er: «Dialogic pole - Quoted dialog > Self-address > Epistolary fiction > Reader address > Traditional apostrophe > Radical narrative apostrophe > Generalized "you" ("one") - Apostrophic pole» (Reitan, 2011, s. 150). Av disse kategoriene er "self-address", ifølge Kacandes, når selvet «splits off a part of the self, creating a 'you' in dialogue with whom hidden knowledge is discovered» (Kacandes, 1994). "Epistolary fiction" impliserer også en avsender og mottaker som kan bytte roller. Kacandes plasserer her brevromaner hvor flere brev fra ulike avsendere gjenfortelles eller siteres i romanen (1994). "Reader address" plasserer Kacandes midt i mellom den dialogiske og den apostrofiske polen, og mener at ulike typer romaner trekker i hver sin retning. Eksempelvis er postmoderne fiksjon i retning av den dialogiske polen, ifølge Kacandes. På den andre siden, når «the metaleptic qualities of reader address are predominant, genuine dialogic exchange is unfeasible, and such instances of reader address should be located toward the apostrophic end of the spectrum» (Kacandes, 1994). Tradisjonell apostrofe er, ifølge Kacandes, når respons ikke forekommer, men når diskursen er strukturert som om respons er mulig og tilgjengelig (1994). Radikal narrativ apostrofe er en form hvor respons ikke er mulig, men hvor adressaten, eller kilden til diskursen er «obscure as well», altså utilgjengelig eller umulig å plassere (Kacandes, 1994). Den siste formen mot den apostrofiske polen er generalisert "du" (Kacandes, 1994). Denne formen har andre også tatt for seg, blant andre David Herman, som jeg straks kommer til. Ifølge Reitan er problemet med denne listen at den ikke tar høyde for forskjellen mellom ulike typer narrativ og de ulike variasjonene av andrepersonsfortelleren som kan forekomme i ulike narrativ (Reitan, 2011, s. 150-51).

Brian Richardson har derimot en mer instruktiv tilnærming til andrepersonsfortelleren, ifølge Reitan. Richardson har kalt den mest tradisjonelle andrepersonsfortelleren for standardformen, hvor en protagonist er henvendt i presens og i andreperson (Reitan, 2011, s. 151). Videre

definerer Richardson to andre former for andrepersonsfortellere som han kaller den hypotetiske formen<sup>2</sup> og den autoteliske formen. Den førstnevnte forekommer hvor det er en stor distanse mellom adressat og mottaker som i oppskrifter og selvhjelpsbøker. Den sistnevnte forekommer, mener Richardson, i Ithalo Calvins *Hvis en reisende en vinternatt* (1985), hvor adressaten veksler mellom å henvende seg til leseren og karakterene i romanen (Reitan, 2011, s. 151).

Monika Fludernik har en strukturell tilnærming til forholdet mellom henvendelse og referanse med tre mulige kombinasjoner: «The protagonist is (A) addressed but not referred to, or (B) both addressed and referred to, or (C) referred to, but not addressed» (Reitan, 2011, s. 152). Denne første formen har en andrepersonsforteller som er eksplisitt, eller baserer seg på å bruke imperativ. I Reitans diskusjon om de tre kategoriene finner han at den første ikke kvalifiserer til å være et andrepersonsforteller narrativ, ettersom den mangler substansielle referanser til andrepersons pronomener, og har en tredjepersonsforteller som benytter seg av det Reitan kaller «allocutive *you*» til å henvende seg til protagonisten (2011, s. 152). Den andre kategorien forutsetter et hypodiegetisk nivå hvor andrepersonsfortelleren forekommer apostrofisk. Den tredje kategorien er den eneste kategorien som dekker det Reitan kaller «proper second person narratives», men ifølge Reitan dekker den for mye (2011, s. 153). I denne kategorien finner han to grupper hvor den ene tilhører «*authorial-figural continuum*», hvor "du" blandes med forfatterkommentarer fra en implisitt forfatter henvendt til en implisitt leser. Den andre kategorien utgjør det Reitan kaller «*reflectorial narratives*», hvor det ikke finnes spor etter en overordnet autoritet i narrativet (2011, s. 153).

Litteraturteoretiker David Herman har òg undersøkt de deiktiske pronomenerne "du" og "jeg", og spesielt "du" med en dobbel deiktisk referanse. Han har listet opp fem ulike typer "du", der den siste er en samlebetegnelse som kombinerer aspekt fra de fire andre typene: «(a) generalized *you*, (b) fictional reference, (c) fictionalized (=horizontal) address, (d) apostrofic (= vertical) address [and] (e) doubly deictic *you*» (Herman, 2002, s. 345). Generalisert "du" forekommer i oppskrifter, instruksjoner, ordtak og sangtekster. Denne typen "du" refererer ikke direkte til et subjekt, men er rettet mot et upersonlig "du" (Herman, 2002, s. 340-41). Det Herman kaller fiktiv referanse, er når "du" blir brukt for å referere til hovedpersonen av et gitt verk (2002, s. 339). Fiktiv adresse oppstår når en karakter bruker "du" til å henvende seg til en annen karakter innenfor fortellingens rammer (Herman, 2002, s. 360). Apostrofisk adresse oppstår, ifølge

---

<sup>2</sup> Han kalte først denne formen «The Subjunctive form», men ga den et nytt navn i 2006, i *Unnatural voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University.

Herman, når "du" er adressert til en annen enn den fiktive protagonisten og den aktuelle leseren (2002, s. 361). Dobbel deiktisk "du" er en hybrid som forekommer når de foregående kategoriene blir kombinert, og spenner seg på en akse mellom et virtuelt "du" og et aktualisert "du" (Herman, 2002, s. 363-64).

### **3.1.2 Komposisjon og kronologi**

Komposisjon handler om hvordan en tekst settes sammen, hvilke deler som plasseres i hvilken rekkefølge, og hvordan disse delene fungerer sammen i en overordnet helhet. Dette vil påvirke leserens perspektiv på det som skildres eller fortelles om. Gerard Genette diskuterer hvordan sammenhengen mellom kronologi, historie og komposisjon påvirker diskursen. Han viser til et eksempel hvor et narrativt segment åpner med: «Three months earlier, [...]», og hevder at det som i historien skjedde tidligere, skjer senere i diskursen (Genette, 1980, s. 35-36). Genette kaller dette en anakronisme, hvor tidsaspektet ikke samsvarer mellom diskurs og historie. I noen tilfeller er dette gjort med mindre prolepses eller analepser på setningsnivå, men det kan òg gjøres i en større skala for eksempel over flere sider, med eller uten en rammefortelling. Genette drøfter videre hvordan en analepse kan innta det han kaller «first narrative». Her skiller Genette mellom ekstern og intern analepse, hvor ekstern analepse ikke har en direkte innvirkning på narrativet, mens en intern analepse forekommer på det hypodiegetiske nivået, og står i fare for å kolliderer med narrativet (Genette, 1980, s. 49-50). I *Genanse og verdighet* av Dag Solstad forekommer en anakronisme som utgjør nesten hele romanen. I dette tilfellet utgjør rammefortellingen begynnelsen og slutten, mens resten er viet Elias Ruklas ungdoms- og studietid (1994).

### **3.1.3 Tempovariasjon**

I forskjellige tekster kan man stille spørsmålstegn ved hvordan tidsaspektet går overens med tempovariasjonene. Genette tar for seg hvordan tempo i fortellinger på den ene siden kan være svært vanskelig å måle, spesielt sammenlignet med film eller musikk, mens tempovariasjoner på den andre siden kan være avgjørende for hvordan en fortelling fremstår. Tempovariasjoner vil eksempelvis være svært sentrale i krimromaner, hvor spenningen bygges opp og ned ved å variere mellom noe som tar lang tid å fortelle om, men som egentlig foregår raskere i virkeligheten, eller at det tar kort tid å fortelle om noe som tar lenger tid i virkeligheten. Tempovariasjoner kan derfor underbygge ulike poeng, eksempelvis dersom noe er ubehagelig, kan det effektivt illustreres hvor ubehagelig det er ved å bruke lang tid på å fortelle om det.

Dersom en fortelling tar like lang tid å fortelle, som det tar å utføre handlingen i virkeligheten, kaller Genette det isokroni. I motsatt tilfelle vil det ta lenger tid, enten å fortelle fortellingen eller utføre handlingen i virkeligheten. Dette kalles anisokroni (Genette, 1980, s. 86-87). Også i traumeteori og psykoanalyse har en bestemt form for anisokroni (eller ellipse) en bestemt betydning og status. Dette gjør at de tre litterære teoriene overlapper på noen områder, men de blir behandlet ulikt innenfor hver teori. I traumeteori og psykoanalyse er slike hull blitt analysert ut ifra om det har en sammenheng med traumene karakteren opplever. Dette er noe man må tolke seg frem til, basert på hvert tilfelle av anisokroni. I narratologien er slike hull et aspekt ved hvordan fortellingen settes sammen for å få frem poengene sine. Eksempelvis trenger ikke fortelleren fortelle om hver dag i protagonistens liv innenfor den perioden romanen strekker seg over, dersom det ikke har betydning for handlingen.

#### **3.1.4 Upålitelige fortellere**

I all tekst som skrives kan man stille spørsmål ved fortellerens legitimitet. Kan man stole på det fortelleren gir uttrykk for? Fortellere kan av ulike grunner være upålitelige for å villede eller forvirre leseren. Upålitelighet kan henge tett sammen med andre aspekter ved fortellingen, for eksempel kan det være gode grunner til å benytte en upålitelig forteller i fortellinger om drap, voldtekt eller utroskap, nettopp for å skape en ny dimensjon og en slags bevissthet hos fortelleren. Dersom fortelleren skjuler eller holder tilbake informasjon, kan det skape et spenningsmoment som gjør at leseren merker at noe er unormalt.

Upålitelighet kan også skape et ekstra nivå i teksten, som skiller diskursen fra tekstens tema. Litteraturviter Anders M. Gullestad diskuterer upålitelighet i en lesning av «Thomas F's siste nedtegnelser til allmennheten» (1994) av Kjell Askildsen, som består av hverdagslige problemer Thomas opplever. Thomas forsøker gjennomgående å få kontakt med andre mennesker, men hver gang han kommuniserer med andre, bryter samtalen sammen. Dette forklarer Thomas ved å greie ut om manglene hos samtalepartnerne sine. Gullestad argumenterer for hvordan leseren kan fange opp at Thomas har en manglende selvinnsett, og derfor er relativt upålitelig. Thomas kritiserer andres ufornuft etter så strenge rasjonalitetskrav at de blir umulig å etterkomme. Dette gjør også at Thomas sine samtaler bryter sammen, uten at han selv har innsikt nok til å skjønne at det er han som er problemet i samtalene med andre. Dette er noe han ikke vil innrømme for seg selv (Gullestad, 2018, s. 72-73).

Litteraturteoretikerne James Phelan og Mary Patricia Martin diskuterer upålitelighet i sitt kapittel, «'Weymouths' Leksjoner: Homodiegesis, Upålitelighet, Etik og *Resten af dagen*», i *Narratologi* redigert av Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen (2004). Her sporer de upålitelighet tilbake til 1960-tallet, da Wayne C. Booth introduserte pålitelige og upålitelige fortellere. Booths påstand var: «En fortæller er 'pålitelig' når han taler for eller handler i overensstemmelse med værkets normer (hvilket vil sige den implicitte forfatters normer), *upålitelig*, når han ikke gjør det» (Phelan og Martin, 2004, s. 139). Denne dualiteten mellom pålitelige og upålitelige fortellere fant Phelan og Martin for lite utbrodert, og foreslo i stedet å innføre seks forskjellige typer upålitelighet. De seks typene upålitelighet er: feilrapportering, feilfortolkning, feilbetraktning, underrapportering, underfortolkning og underbetraktning. Disse begrepene bruker Phelan og Martin med utgangspunkt i en modell med tre akser som står i forhold til hverandre. Aksene de bruker kaller de «aksen for kendsgerninger/begivenheder» «videns- og perceptionsaksen» og «den etiske eller verdiaksen» (Phelan og Martin, 2004, s. 148). Jeg vil i det følgende kort gjøre rede for hva Phelan og Martin mener med disse begrepene, og hvordan de henger sammen med de ulike aksene.

Feilrapportering handler om de situasjonene hvor fortelleren mangler viten eller misforstår verdiene, og beskriver andre karakterer uten å ta hensyn til sine egne følelser. Feilrapportering medfører upålitelighet på kjensgjernings- og begivenhetsaksen. Feilrapportering opptrer ofte sammen med feilfortolkning og feilbetraktning, slik at det ikke er en fast avgrensning mellom dem. Feilfortolkning handler om manglende viten og forståelse av egen persepsjon, og er upålitelighet som tar utgangspunkt i vitens- og persepsjonsaksen. Feilbetraktning betyr derimot at fortelleren mangler et fungerende verdisystem, og forekommer som upålitelighet på bakgrunn av den etiske aksen.

De tre foregående begrepene har tre parallelle begreper: underrapportering, underfortolkning og underbetraktning. Disse begrepene opptrer også på henholdsvis kjensgjernings- og begivenhetsaksen, forståelse- og persepsjonsaksen, og etikk- og evalueringsaksen<sup>3</sup>. Underrapportering viser til de situasjonene hvor fortelleren vet mer enn han gir uttrykk for (Phelan og Martin, 2004, s. 150). Hos Genette kalles dette paralipsis (Genette, 1980, s. 52 og 189). Underfortolkning oppstår når fortellerens oppfattelsesevne, manglende viten eller subtilitet gjør at han ikke klarer å fortolke en situasjon, karakter eller begivenhet, som han

---

<sup>3</sup> Disse aksene er parallelle akser til de aksene som ble presentert sammen med de tre andre begrepene feilrapportering, feilfortolkning og feilbetraktning, til tross for at aksene har fått navn av andre begreper.

strengt tatt burde være i stand til. Underbetragtning handler om de situasjonene hvor fortellerens etiske dømmekraft er på rett vei, men simpelthen ikke strekker seg langt nok. Der fortelleren nesten kommer frem til det mest etiske å gjøre, på bakgrunn av en hendelse eller en situasjon (Phelan og Martin, 2004, s. 150-51).

### 3.1.5 Mimesis og narrativ identitet

Filosofen Paul Ricoeur var opptatt av fortellehandlingen, samt forholdet mellom tid og narrativ. I hans verk *Time and Narrative* (1990) presenterte han tre mimesis-begreper, kalt mimesis<sub>1</sub>, mimesis<sub>2</sub> og mimesis<sub>3</sub>. Bjørn Kvalsvik Nicolaysen har oversatt disse til norsk med henholdsvis prefigurasjon, konfigurasjon og transfigurasjon (Nicolaysen, 1997, s. 106). Prefigurasjon er det vi vet på forhånd av en gitt fortellehandling. Dette dreier seg om hvilke forventninger leseren har på forhånd av teksten, om hvordan komposisjonen er, hvordan en fortellings progresjon utarter seg og så videre. Konfigurasjon er «den metaforiske koplinga mellom realitetane som vert skildra og dei forklåringane dei vert gjevne gjennom sjølve mønsteret me organiserer ut frå, dei figurane me legg på hendingane» (Nicolaysen, 1997, s. 106). Transfigurasjon er den nye måten vi ser verden på, etter å ha vært gjennom konfigurasjonen. Ricoeur forklarer at prefigurasjon og transfigurasjon er de to sidene av konfigurasjonen som vi oppnår ved å lese en gitt tekst (Ricoeur, 1990, s. 53).

Ricoeur ser nærmere på selvet og narrativ identitet i sitt verk *Oneself as Another* (1992). Han ser nærmere på hvordan en fortelling satt sammen av hendelser påvirker den narrative identiteten gjennom konfigurasjonen. Hvordan hendelsene endres gjennom de uforutsette, overraskende vendingene som fører til at karakteren ser på fortellingen i et nytt lys, men òg at leseren ser på fortellingen på en ny måte via konfigurasjonen og til transfigurasjonen (Ricoeur, 1992, s. 142). Videre tar han opp moralen *i* og *til* fortellingen og hevder at:

The moral problem, as we saw in an earlier study, is grafted onto the recognition of this essential dissymmetry between the one who acts and the one who undergoes, culminating in the violence of the powerful agent. Being affected by a course of narrated events is the organizing principle governing an entire series of roles of sufferers, depending on whether the action exerts an influence or whether its effect is to make matters better or worse, to protect or to frustrate. A remarkable enrichment of the notion of role concerns its introduction into the field of evaluations through the actions which have just been enumerated, then into the field of retributions, where the sufferer appears as the beneficiary of esteem or as the victim of disesteem, depending on whether the agent proves to be someone who distributes rewards or punishments (Ricoeur, 1992, s. 145).

Ricoeur tar her opp hvordan karakterens moral påvirker andre og fortellingen i seg selv, avhengig av hvordan karakteren handler, og hvordan hendelsene er fortalt om. I *Ikke forlat meg* er dette særlig interessant i lys av hvordan fortellerinstansen stiller seg til fortellehandlingen. Den har stor påvirkningskraft både på oss som lesere og på Aksel i verket. Dette gjør at den narrative identiteten til fortellerinstansen kan forstås med utgangspunkt i Ricoeurs refleksjoner om narrativ identitet.

### **3.2. Traumeteori og psykoanalyse**

Traumeteori og psykoanalyse er to litterære retninger som hadde et felles utgangspunkt i arbeidene til Sigmund Freud, Jean-Martin Charcot, Joseph Breuer og Pierre Janet på slutten av 1880-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. På 1960-tallet kom traumeteorien til å bli et eget felt, etter anerkjennelsen av PTSD som en psykisk lidelse. I denne oppgaven ønsker jeg å benytte meg av deler av Freuds arbeid fra 1920-tallet, særlig hans artikkel om sjalusi, paranoia og homoseksualitet, for å kunne drøfte hvordan disse temaene skildres eller tas opp i Sæterbakkens roman. På den andre siden ønsker jeg en traumeteoretisk inngang til de hendelsene romanen tar opp, som kan ha lagt føringer for Aksel senere i livet. Iblant er sjalusi og traumatiske erfaringer hos Aksel tett knyttet sammen, slik at flere av sjalusiutbruddene vitner om at han fikk en fysisk reaksjon på noe han tenkte, eller som kom over ham i øyeblikket. Derfor vil begge disse teoriene kunne gi innblikk og tolkningsgrunnlag for hva Aksel opplevde før, under og etter forholdet til Amalie. Disse teoriene bidrar med et tankegods som jeg kan ta med meg inn i lesningen av *Ikke forlat meg*, som jeg mener trengs for å få et bedre grep om hva romanen forsøker å formidle. Dette bygger også opp under, og fyller ut, de narratologiske aspektene, og kan illustrere dem i et annet lys. Videre skal jeg først ta for meg den traumeteoretiske inngangen, siden går jeg videre til Freud og Haucks arbeid med sjalusi. Avslutningsvis i dette kapittelet ser jeg nærmere på traumefortellinger som sjanger.

#### **3.2.1 Traumatiske erfaringer**

Traumeteorien ble et bredere forskningsområde på 1990-tallet, med arbeidene til blant andre professor Cathy Caruth. Caruth definerer et traume som:

[...] a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event (Caruth, 1995, s. 4).



Denne definisjonen viser til dybden av hvordan et traume kan påvirke menneskets sinn, og hvilke reaksjoner som er vanlig eller mulig å få etter en traumatisk opplevelse. Enhver traumatisk opplevelse vil naturligvis erfares på ulike måter for hvert enkelt individ, til tross for at hendelsen kan være relativt lik. Eksempelvis vil to ofre for voldtekt reagere på hver sin måte i ettertid, uten at det dermed er sagt at *alle* får en traumatisk reaksjon etter å ha blitt utsatt for en voldtekt.

Caruth hevder at å være traumatisert er å være besatt av et bilde eller en hendelse (1995, s. 4-5). Det bildet, eller de minnene fra denne hendelsen, trenger seg på individet mot dets vilje, og tvinger den traumatiserte til å gjenoppleve de traumatiske hendelsene. Dette var noe Freud også erfarte, da han studerte traumatiserte individer som fortalte ham om hvordan de fikk mareritt som hadde utgangspunkt i de traumatiske opplevelsene sine (Freud, 1971, s. 13). Mange av disse hadde opplevd første verdenskrig på nært hold, og fortalte ham om hvordan de gjentatte ganger drømte om verdenskrigen (Caruth, 1995, s. 5).

I *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* legger Unni Langås til grunn tre ulike grunntanker for sin argumentasjon. Hun legger til grunn at «(1) En traumatiserende hendelse skaper en tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon. Litteratur om traumer tematiserer på den ene siden bevisst og ubevisst glemsel, og på den andre siden aktiv erindring og rekonstruksjon» (Langås, 2016, s. 13). I den forstand kan karakteren i verket ha problemer med å tenke tilbake på den traumatiserende hendelsen og kommunisere hvordan denne hendelsen oppleves. Samtidig vil også fortelleren spille en sentral rolle for å kunne avdekke om karakteren har fortrenget minnene fra hendelsen eller konstruert en annen fortelling fra denne perioden hvor den traumatiserende hendelsen skjedde. Videre legger Langås til grunn at: «(2) En traumatisk erfaring kan vekke til live minner om tidligere traumer. I litteratur blir tematikken ofte komplekst behandlet, idet den litterære teksten fletter mange hendelser og personer inn i hverandre og fremstiller lag på lag med traumer» (Langås, 2016, s. 13). Dette gjør at de traumatiserende hendelsene også kan avdekke hvordan karakteren hadde det tidligere, altså kan traumatiske erfaringer avdekke traumer som hendte før handlingen i verket. Hvis det for eksempel blir vist til minner fra barndommen som for karakteren er vanskelig å plassere eller prosessere. Den siste grunntanken Langås legger til grunn er (3):

Litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det sjokkerende og vonde som har hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende livssituasjon i nåtiden. Men det litterære fokuset er vendt mot nåtid og framtid fordi teksten leverer fortolkninger av det som har

hendt, og dermed kritiske perspektiver og ideer til reparerende handlemåter på individuelt og sosialt plan (Langås, 2016, s. 13).

Denne siste grunntanken vitner om et tankegods som går ut på at traumelitteratur ofte handler om hvordan det har vært og hvordan man skal komme seg videre fra den vonde og ødeleggende livssituasjonen man er i. Samtidig er det uklart i denne grunntanken om det å komme seg videre også er noe som skrives frem i litteraturen, eller om det er rettet mot en tenkt fremtid for karakteren (/ -ne) som har opplevd traumatiserende hendelser og har traumatiske erfaringer.

### 3.2.2 Traumatiske minner

I forskningen på traumer har minner vært et sentralt område, spesielt med bakgrunn i at alle traumatiske opplevelser legger igjen spor i sinnet til den som erfarer den traumatiske opplevelsen. Minner er svært viktig som en kilde til det et individ har opplevd, når individet forteller om sitt eget liv, enten i den virkelige verden eller innenfor rammene av et litterært verk. Like viktig kan også det individet ikke forteller være, hvor hullene i sinnet og hukommelsen kommer frem. Bessel van der Kolk og Onno van der Hart har i nyere tid arbeidet med forholdet mellom traumer og minner, eksempelvis i «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma» i *Trauma: Explorations in memory* (1995). Her tar de utgangspunkt i Pierre Janet, Jean-Martin Charcot og Sigmund Freuds arbeider, og diskuterer blant annet forholdet mellom det narrative og det traumatiske minnet.

Det narrative minnet er det individet forteller om. Det traumatiske minnet er derimot ubøyelig og ufravikelig, og eksisterer ikke sammen med en sosial komponent, slik som det narrative minnet gjør. Dette betyr at det narrative minnet er det man ville fortalt til noen i en sosial sfære, mens det traumatiske minnet lever adskilt fra det sosiale, og har ingen sosial funksjon. Det traumatiske minnet lever kun for individet selv, som en ensom aktivitet. Van der Kolk og van der Hart diskuterer hvordan dette henger sammen, med utgangspunkt i et eksperiment beskrevet av Pierre Janet med hans pasient Irène<sup>4</sup> (van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 163). Janet observerte at de traumatiske minnene kom til syne hvis Irène ble utsatt for lignende hendelser som førte til det traumatiske minnet. Situasjonen minnte Irène på en tidligere erfaring, som hun

---

<sup>4</sup> Irène er en 23 år gammel jente som var pasient hos Janet. Hun hadde en syk mor og en alkoholisert far. Hun jobbet dag og natt for å forsørge familien sin, og hadde nesten ikke sovet på 60 døgn. Moren hennes dør en natt, men Irène nekter å anerkjenne døden, og bruker hele natten på å få moren tilbake i livet. I Irènes gjenfortelling av natten moren døde utelater hun til andre enn Janet, at faren var for full til å hjelpe henne.

i utgangspunktet ikke hadde tilgang til, med mindre hun var i nærheten av en seng, som minte henne på dødsscenen (van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 163).

De traumatiske minnene knytter van der Kolk og van der Hart til dissosiasjon, hvor det oppstår en spaltning eller en egen del som subjektet ikke har tilgang til (van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 160). Derfor klarer ikke subjektet selv å fortelle om minnene, uten å bli stimulert på andre måter, som ved å komme nær sengen, som i Irènes tilfelle. Minnene blir ikke integrert i psyken på en slik måte at de kan hentes opp igjen, slik som man kan hente opp igjen de narrative minnene. Til tross for at de er utilgjengelige, kan de påvirke ulike persepsjoner, affekter og oppførsel, og de kan hentes frem gjennom hypnose, ifølge Janet (1894, sitert i van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 163). Van der Kolk og van der Hart følger videre Freuds tenkning rundt dissosiasjon og minner. Freud hevdet at det ikke var en forskjell mellom dissosiasjon og fortrenning, og hadde en ambivalent tilnærming til traumer og dissosiasjon sett i lys av fortrenning (van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 168). Van der Kolk og van der Hart argumenterer derimot for at det er en forskjell på dissosiasjon og fortrenning:

Repression reflects a vertically layered model of mind: what is repressed is pushed downward, into the unconscious. The subject no longer has access to it. Only symbolic, indirect indications would point to its assumed existence. Dissociation reflects a horizontally layered model of mind: when a subject does not remember a trauma, its “memory” is contained in an alternate stream of consciousness, which may be subconscious or dominate consciousness, e.g., during traumatic reenactments (Janet, 1984; sitert i van der Kolk og van der Hart, 1995, s. 168).

Dette gjør at det potensielt er to ulike måter å møte traumatiske minner på i litteraturen. På den ene siden kan de forekomme som en alternativ fortelling gjennom en horisontal dissosiasjonsfortelling, eller på den andre siden kan de være helt fortrennt, skjøvet vertikalt ned i det ubevisste, for den som opplever den traumatiserende hendelsen.

### **3.2.3 Traume og narrativ**

Litteraturviter Joshua Pederson tar opp forholdet mellom traume og narrativ med utgangspunkt i to spørsmål: «First, what is it about literary narrative that makes it so appropriate for communicating trauma? And second, how exactly does trauma shape the narratives in which it appears?» (Pederson, 2018, s. 97). Jeg vil komme tilbake til det første spørsmålet, og i det følgende vil jeg fokusere på det han diskuterer i lys av det siste spørsmålet.

Ifølge Pederson er det spesielt tre troper som ofte representerer traumer i fortellinger: «absence, indirection, and repetition». Ved hjelp av disse tre tropene blir traumatiske opplevelser ofte beskrevet (Pederson, 2018, s. 101). Disse tropene handler ikke automatisk om traumer, men leseren er avhengig av å fortolke tropene, for å finne ut om teksten tar for seg en traumeproblematikk.

Caruth hevder at et traume kan lage et hull i hukommelsen, som gjør at individet som erfarer det ikke er i stand til å hente opp minnene fra hendelsen i ettertid. Traumet skaper et fravær i bevisstheten som gjør at individet ikke kan reflektere over det som skjedde, og heller ikke snakke om det til noen andre. Selve hendelsen forsvinner fra minnet, mens reaksjonene fra hendelsen kan fortsatt være til stede. Pederson viser til eksempler hvor Caruth tolker litteratur som omhandler denne bearbeidingen av traumer, for eksempel Freuds *Moses and Monotheism* og den franske filmen *Hiroshima mon amour* (2018, s. 101). De øyeblikkene traumene kommer til syne representerer et brudd i språket, der individene ikke klarer å uttale seg, i stedet er det stillhet og en mangel på språk.

I andre tilfeller er det traumatiske indirekte knyttet til hendelsen i seg selv, og blir presentert allegorisk. Pederson viser til eksempelet med Albert Camus sitt verk, *The Plague* (1947), som handler om Holocaust uten å nevne masseutryddelsen av jøder med et eneste ord. I stedet representeres utryddelsen med en pandemi som en gjennomført allegori i verket (Pederson, 2018, s. 102). I slike tilfeller representeres traumet, og konsekvensene av traumet, ved å utgi seg for å være noe annet gjennom metaforer, eller i en gjennomført allegori.

En tredje trope som forekommer ofte i traumelitteraturen er repetisjon, hvor ofre for traumatiske hendelser og erfaringer blir tvunget til å repetere de traumatiske opplevelsene sine gjennom drømmer og flashbacks. Drømmer er noe Freud jobbet med i sin tid, og som har vært et sentralt fenomen i traumelitteraturen frem til i dag. En annen måte å repetere den traumatiske hendelsen er gjennom flashbacks, som tvinger offeret til å fortelle om hendelsen til seg selv, i prosesseringen av traumet.

De tre tropene jeg her har nevnt kan ikke forstås som troper slik vi kjenner dem fra europeisk eller nordisk litteratur. I stedet vil jeg hevde at den amerikanske tropen det her er snakk om skiller seg fra den europeiske eller nordiske ved å være en større stående figur, som forsøker å si noe om hvordan verket kan leses. Tropen blir et fenomen man kan legge merke til, som

forekommer på et høyere nivå enn ord- eller setningsnivå. Et helt avsnitt eller en del av et verk kan inngå i disse typene troper som Pederson viser til. Litteraturviter Rolf Gaasland viser til den romerske retorikeren Quintilians formulering av hva en trope er: «[en trope er] en vellykket endring av et ords eller et uttrykks egentlige mening til en annen» (Andersen, 1995, s. 67<sup>5</sup>, sitert i Gaasland, 1999, s. 77). Med dette utgangspunktet er det tydelig at tropene hos Pederson ikke er identiske med tropene som Gaasland beskriver. Samtidig kan nettopp dette gjøre det mulig å knytte narratologien til det traumeteoretiske, ettersom tropene kommer til uttrykk i hvordan fortellingen er komponert og strukturert.

### 3.2.4 Sjalusi

Freud skrev i 1922 en artikkel om sjalusi, paranoia og homoseksualitet, «Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality» (Freud, 1971, s. 223-32). I artikkelen knyttet Freud sjalusi til paranoia og homoseksualitet. Han hevdet at det fantes tre typer sjalusi, som han kalte (1) rivaliserende sjalusi, (2) projisert sjalusi og (3) paranoid sjalusi<sup>6</sup>. Den rivaliserende sjalusien er den normale sjalusien, og bygger på frykten for å miste sin elskede og det narsissistiske såret i møtet med andre rivaler (Freud, 1971, s. 223). Den projiserte sjalusien går ut på at en mann eller kvinne projiserer egen utroskap eller impulser etter utroskap over på sin elskede. Ved å projisere disse impulsene over på partneren sin, gir det grobunn for en sjalusi som legitimeres av at partneren antagelig ikke er bedre enn en selv (Freud, 1971, s. 224). Dette kan føre til enorme sjalusiutbrudd hvor den det gjelder beskylder partneren sin for å være utro, uten at det finnes belegg for dette. Den paranoide sjalusien knytter Freud til fortrent homoseksualitet, og hevder at den bygger videre på projisert sjalusi, men sjalusien er rettet mot en annen av samme kjønn. Sjalusien er et forsvar mot latent homoseksualitet, og rommer innslag fra både den rivaliserende sjalusien og projisert sjalusi (Freud, 1971, s. 225).

Psykologen Paul Hauck har en klinisk tilnærming til sjalusi. Jeg vil hente ut de ulike karakteriseringene av sjalu personer for å beskrive Aksels handlinger. Jeg har ikke som formål å diagnostisere Aksel med grunnlag i hans handlinger, men jeg mener Haucks beskrivelser kan illustrere Aksels sjalusi og hjelpe oss med å forstå den bedre. Hauck tar opp flere kjennetegn som karakteriserer adferden til en sjalu person. Et kjennetegn er at sjalu personer ofte lever under et mindreverdskompleks, som går ut på at de angriper seg selv på to måter: (1) de

---

<sup>5</sup> Andersen, Ø. (1995) *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.

<sup>6</sup> Sigmund Freud kaller den paranoide sjalusien for "delusional" i den engelske oversettelsen, oversatt fra tysk. Jeg har valgt å videreføre Per Buviks oversettelse, som omtaler denne typen med «paranoid sjalusi».

nedverdiger seg selv for ikke å ha suksess, penger eller kjærlighet, og (2) trekker videre en slutning om at de er verdiløse som «menneskelig vesen i sin helhet» (Hauck, 1984, s. 13). Et annet kjennetegn er at de har en hersker/slave-mentalitet. Dette går ut på at den sjalu personen huler og skriker til sin partner og går løs på inventar, for å få sitt følelsesutbrudd anerkjent (Hauck, 1984, s. 14). Selvødeleggende adferd er et annet kjennetegn for sjalu personer, ifølge Hauck. Han viser blant annet til et eksempel med en av hans pasienter, hvor Hauck rådførte pasienten til å slutte å beskyldre pasientens partner for å ikke elske hen. Hauck mener at dette er en form for selvødeleggende adferd, hvor beskyldningen i seg selv fører til at partneren til pasienten sannsynligvis vil slutte å elske pasienten til slutt (1984, s. 18). Dette gjør at pasientens adferd med beskyldninger virket mot sin hensikt, uten at pasienten selv var klar over det.

Et annet trekk er egoisme og umodenhet, hvor den sjalu krever å få det som han eller hun selv vil. Dette er, som Hauck påpeker, noe annet enn å være opptatt av egeninteresse. Egoisme handler om å kreve noe, uten å gi noe tilbake. Egeninteresse er derimot at man ønsker noen ting, men innser at man også må gjengjelde tjenesten. Egoisme fører dermed til at den sjalu fremstår som et barn som ikke har lært seg å skille mellom ønsker og krav, hvor et barns ønske blir gjort om til et krav ved å bryte ut i gråt. For en voksen blir et raseriutbrudd å gjøre et ønske om til et nevrotisk krav (Hauck, 1984, s. 23-26). Fryktsomhet er et annet trekk Hauck tar opp. Dette går ut på at selv den minste kompliment, bemerkning, handling, blir tolket dithen at den som gir dette legger an på den sjalus partner (Hauck, 1984, s. 29).

### **3.2.5 Traumelitteratur som sjanger**

Joshua Pederson stilte spørsmålet: «What is it about literary narrative that makes it so appropriate for communicating trauma?» (2018, s. 97). Med utgangspunkt i dette spørsmålet er det aktuelt å undersøke hvorfor nettopp litteraturen er et sted hvor traumer kan utforskes på ulike måter. Og hva kjennetegner utforskningen av traumer i litteraturen? Litteraturen er et sted hvor man nettopp kan drøfte og prøve ut tanker om hvorfor noe er vanskelig eller ubehagelig. Samtidig er det også et sted hvor man kan nærme seg årsakene som ligger bak den vanskelige situasjonen eller de ubehagelige følelsene. Det er et medium hvor man kan stille vanskelige spørsmål, og ikke trenger å gi noen entydige svar. På den ene siden er det fiksjonens frihet som legger grunnlaget for at forfattere kan undersøke disse spørsmålene. På den andre siden er det et medium hvor forskningens svar på forskjellige problemstillinger kan prøves ut, uten at det får konsekvenser for noen direkte. Likevel har man sett at ulike romaner har fått konsekvenser som gjerne ikke var hensikten med romanen, som nevnt utløste *Unge Werther* (1973) en

selvmordsbølge, som gjorde at den ble forbudt i flere land. Dette kan ikke forfatteren stilles ansvarlig for, men det sier noe om hvilken effekt litteraturen kan ha på sine lesere.

Når det gjelder traumelitteraturen spesielt som sjanger, kjennetegnes den av at traumene blir behandlet på to måter. Den ene varianten er å behandle traumet som *tema*. Da blir bearbeidingen og virkningene av traumet behandlet i verket, enten bevisst eller ubevisst. Likevel kan traumene være et underliggende tema eller deltema, som leseren må tolke seg frem til. Den andre varianten er å behandle traumet som *form*. I denne varianten er det gjennom språket at traumene kommer til uttrykk. Hvor fortelleren kan ha et fragmentarisk språk eller fragmentariske minner, som illustrerer at det ligger en traumatisk reaksjon hos fortelleren, som indikerer at det har skjedd en traumatiserende hendelse i forkant. Begge disse behandlingene kan ha passasjer hvor Pedersons troper kommer til uttrykk.

## **4. «MISLYKKET EKSPERIMENT»? NOEN NARRATOLOGISKE OPPKLARINGER**

Nå skal jeg gå inn i måten fortellingen er satt sammen på, og undersøke hvordan de ulike narratologiske grepene fungerer sammen. Som kapittel 2 argumenterer for henger resepsjonen seg tydelig opp i to elementer: Omvendt kronologi og andrepersonsfortelleren. I den følgende gjennomgangen av romanens diskurs vil jeg fokusere på min egen lesning av romanen, og i stor grad se bort i fra kritikernes innvendinger. Denne analysen vil legge grunnlaget for den videre undersøkelsen av de traumeteoretiske og psykoanalytiske problemstillingene romanen reiser.

Romanen er fortalt på en slik måte at leseren i første kapittel møter Aksel i en situasjon hvor han går rundt i sin egen leilighet og vurderer å ta sitt eget liv, ifølge fortellerinstansen. I det første kapittelet skildres det få handlinger fra Aksels side. Romanen tar, som mitt innledende handlingsreferat viste, for seg årene fra Aksel er 21 år til han går på ungdomsskolen. Romanen har en anakronistisk kronologi, der hvert kapittel tar for seg en tidligere del av Aksels liv, men følger en kronologisk oppbygging og struktur innad i hvert enkelt kapittel. Det er altså en spenning der helheten er organisert i "omvendt" rekkefølge, mens hver del er fortalt i "riktig" rekkefølge. Dette gjør at romanen kan være forvirrende for leseren, slik resepsjonsgjennomgangen viste. Romanen innbyr selv til spørsmål omkring hvorfor den er fortalt på denne måten. Hva er det kronologien og komposisjonen får frem, som gjør at romanen er strukturert slik? I romanen er det klare motsetninger mellom diskurs og historie. Til en viss grad kan man tenke seg at romanens diskurs og historie ville lagt tett opptil hverandre dersom leseren leste siste kapittel først, og siden leste sjetten før femte kapittel og så videre. Ifølge Paul Ricoeur vil det ikke være mulig å snu om på rekkefølgen på denne måten uten å påvirke narrativets fundamentale diakroni (1990, s. 56). Ville denne lesningen gitt den samme fortellingen? Dette er spørsmål jeg vil ta med meg inn i lesningen min.

### **4.1. En rammefortelling**

Romanens kronologi og komposisjon følger ikke en klassisk, kronologisk fortelling, i stedet bryter den med denne formen. Jeg vil i det følgende argumentere for at romanen fortelles med utgangspunkt i forskjellige tidsplan. Det første kapittelet skildrer hvordan Aksel har det gjennom fortellerinstansen. Han er suicidal og trekkes mot døden, men leseren får aldri vite om han tar sitt eget liv eller ikke. Fortellerinstansen antyder derimot svært tydelig at det er dette som er den videre fortsettelsen i Aksels liv. Denne situasjonen etablerer en tilstand hos Aksel, hvor fortellerinstansen evaluerer om livet til Aksel er verdt å fortsette eller ikke. Det første



kapittelet mener jeg er romanens nåtidsplan, altså det metadiegetiske nivået i romanen. Her forteller fortellerinstansen om hvordan Aksel har det nå, før neste kapittel hopper bakover i tid. Det andre kapittelet blir et fortidsplan som fortellerinstansen ser fra nåtidsplanet. Det er med andre ord en spenning som ligger i tidsaspektet i romanen. På den ene siden skjønner leseren at Aksel har levd det livet som skildres i romanen, men på den annen side skildres Aksels liv med utgangspunkt i situasjonen som etableres i det første kapittelet.

Jeg mener at romanens første kapittel utgjør den ene rammen i en rammefortelling. De resterende seks kapitlene utgjør i hovedsak det diegetiske nivået i romanen. Romanens dominerende fortellerinstans kommer imidlertid subtilt tilbake til den andre delen av rammefortellingen på romanens siste side. Fortellerinstansen forteller i andreperson, men går fra å fortelle i andreperson til førsteperson på den siste siden, og uttrykker:

Jeg ser deg for meg, akkurat idet du får øye på henne. Alle som står rundt henne blir borte. Og én eneste tanke slår deg med klarhet, at hvis denne latteren en dag vil være henvendt til deg, da vil din lykke også være nådd, da vil verden bli et sted å leve også for deg (Sæterbakken, 2009, s. 242).

Denne korte passasjen mener jeg utgjør den andre delen av rammefortellingen. Jeg skal siden analysere hvordan den dominerende fortellerinstansen i noen situasjoner veksler mellom å fortelle i andreperson og tredje- eller førsteperson. Likevel vil jeg hevde at "jeg" i sitatet over er fortellerinstansens eget "jeg" og ikke jeg-et som er den andre fortellerinstansen i romanen. Situasjonen over utgjør den andre delen av rammen i rammefortellingen, hvor fortellerinstansen har fortalt Aksels fortelling til ende, og henvender seg til Aksel på det metadiegetiske nivået.

#### **4.2. Fortellerinstansene**

I *Ikke forlat meg* (2009) er det to fortellerinstanser som forteller, som jeg innledningsvis kalte "fortellerinstansen" og "jeg-et". De to fortellerinstansene står i en asymmetrisk relasjon til hverandre. Fortellerinstansen er dominerende gjennom hele verket, mens jeg-et kun slipper til ved noen få anledninger. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på begge fortellerinstansene, og undersøke hvordan de forteller og ikke minst hvem fortellerinstansene er. Er begge instansene en del av Aksel, eller er én eller begge eksterne fortellere som gir seg ut for å være Aksel eller for å fortelle om Aksel? I tillegg må forholdet mellom fortellerinstansene undersøkes nærmere, hvilken relasjon har de til hverandre? Opererer én eller begge på fortellernivå eller

handlingsnivå? Jeg kommer tilbake til jeg-et senere i denne analysen, under kapittel: 4.2.5 Jeg-et.

#### 4.2.1 Den dominerende fortellerinstansen

Jeg vil først ta for meg fortellerinstansen som forteller i andreperson, og undersøke denne nærmere. Romanen åpner in medias res ved å bruke et imperativ: «Se det for deg» (Sæterbakken, 2009, s. 9). Dette er den første setningen i romanen, som etablerer et grunnlag eller en stemning for resten av romanen. Den påfølgende setningen er: «Du er en og tyve år, og du vet at livet ditt er over» (Sæterbakken, 2009, s. 9). Er «deg» i den første setningen, og «du» i den andre setningen, to pronomener som henvender seg til den samme mottakeren? Den første setningen i romanen: «Se det for **deg**» (Sæterbakken, 2009, s. 9. *Min utheving*), er et eksempel på det David Herman kaller dobbel deiksis (Herman, 2002, s. 345). "Du" refererer til to mottakere eller instanser. På den ene siden er det en referanse til den fortellerinstansen henvender seg til innenfor romanens rammer, på den annen side kan dette også være en referanse rettet mot leseren. Herman skiller mellom fiksjonalisert og aktualisert adresse, hvor førstnevnte foregår innenfor romanens rammer, mens sistnevnte er adressering som går utover romanens rammer (Herman, 2002, s. 344). I den andre setningen av *Ikke forlat meg* forekommer ikke dobbel deiksis, da "du" i denne setningen er adressert til Aksel. Dermed er ikke "deg" i den første setningen og "du" i den andre setningen en entydig adressering til samme mottaker, men på samme tid er begge setningene adressert til Aksel. Dette gjør at fortellerinstansen på den ene siden adresserer imperativet til Aksel, og ber ham forestille seg situasjonen han er i nå. På den andre siden krever fortellerinstansen at leseren av verket også skal se for seg hvordan Aksel har det i den situasjonen han er i.

I det første kapittelet er det ingen ting som tilsier at det er hverken en ekstern forteller eller tanker Aksel gjør seg. Det er ingen referanser til den som kommer med utsagnene. Det er heller ingen referanser til hvem som forteller i resten av romanen. Siden det ikke er noen referanser til hvem som forteller, foruten at leseren vet at fortelleren bruker andreperson til å uttrykke seg, krever dette en nærmere undersøkelse. Hvem er det som forteller? Og hvilke alternativer finnes det til å beskrive denne fortelleren? Et alternativ er at det er en ekstern forteller som beskriver og kommanderer fokalobjektet, slik Herman beskrev en fiktiv referanse (2002, s. 339). Der fortelleren ikke har tilgang til det som skjer på innsiden av fokalobjektet sitt hode. Dette alternativet er nok usannsynlig ettersom noen av skildringene av Aksel gir uttrykk for at han skal tenke om noe på en spesiell måte, for eksempel: «Ikke for noe i verden vil du la ham få

vite hva du tenker om det, ikke med den minste antydning har du tenkt å røpe hva det får deg til å føle når du ser dem stikke hodene sine sammen på den måten» (Sæterbakken, 2009, s. 58-59). Her skildrer fortellerinstansen hvordan Aksel tenker om Amalie og Kim, og hva han føler i denne situasjonen. Denne situasjonen, og flere lignende, vitner om at fortellerinstansen har tilgang til Aksels tanker og følelser. I den sammenhengen er det mindre sannsynlig at det er en ekstern forteller som beskriver handling utenfra, men heller en fortellerinstans som har innsikt i Aksels følelsesliv og tanker, uten at fortellerinstansen nødvendigvis er en del av Aksel.

#### 4.2.2 "Du" til "han"

For å nærme meg en forståelse av hvordan relasjonen mellom fortellerinstansen og Aksel er, vil jeg undersøke de situasjonene hvor fortellerinstansen går bort fra å beskrive Aksel i andreperson, og i stedet benytter seg av første- eller tredjeperson. Min hypotese er at disse situasjonene vil kunne gi et svar på hvordan relasjonen er mellom Aksel og fortellerinstansen.

Ved tre anledninger uttrykker fortellerinstansen noe om en "han", som ikke er en annen karakter i romanen. I «Døden i juni» forekommer "han" to ganger: «Du var feilen i bildet, den ingen savnet da **han** forsvant» (Sæterbakken, 2009, s. 10. *Min utheving*), og

Et gjennomsnittsmenneske, [...] en som har en rimelig sjanse for å lykkes med de mål **han** kommer til å sette seg, men heller ikke mer. [...] Men som resten av livet skal bære med seg et minne om det vidunderlige, et bilde av det aller vakreste, som om **han** har fått et gløtt inn gjennom en dør, inn til den verden som aldri skulle bli **hans**, inn til en sal dekket og pyntet til fest, inn til de herligheter som ikke var ment for slike som **ham**. (Sæterbakken, 2009, s. 10-11. *Min utheving*).

Her går beskrivelsene av Aksel over fra å være i andreperson til tredjeperson. I det første eksempelet er det en kobling mellom "feilen" og "han", der feilen er en personifisering som selv kan forlate bildet, samtidig som feilen er Aksel. Her er det liten forskjell på om det er brukt andre- eller tredjeperson. Setningen hadde gitt mening om "han" hadde vært byttet ut med "den", som refererer til feilen. Men ved å bruke "han" blir derimot feilen en personifisering som forsterker at det er fokalojektet det er noe galt med, og ikke det metaforiske bildet i seg selv.

I det andre eksempelet byttes "du" ut med "han", "hans" og "ham", på en måte som gjør at resonnementet går fra det spesifikke til det generelle. For å stadfeste at det er vanlig for mange at de blir holdt utenfor noe. Her har fortellerinstansen fulgt tankerekken så langt at det ikke nødvendigvis er kun Aksel som blir beskrevet, men hvordan livet egentlig er for veldig mange.

At menneskene til stadighet streber etter lykken, men sjelden finner en form for absolutt nytelse. Man er alltid holdt utenfor noe, og oppnår svært sjeldent alle sine drømmer. Samtidig begynner resonnementet med "du", og er da også en beskrivelse av Aksel som et eksempel på alle de som ikke strekker til. Samtidig kan valget av å bruke tredjeperson i denne situasjonen være for å markere avstand mellom fortellerinstansen og Aksel.

I et annet eksempel går også beskrivelsene av Aksel over fra å være i andreperson til å bli tredjeperson, det skjer mens Aksel følger etter Amalie i slutten av forholdet deres, og spionerer på hva hun foretar seg:

Du så det så godt. Alt levende fikk plass i henne der hun gikk. Hun var mottageligheten selv. Oppmerksom på alt. Bortsett fra **han** som fulgte etter henne, på femti meters hold, en i mengden, den ene i mengden som unnslopp hennes begjærlige oppmerksomhet, den ene i mangelen på hennes fullstendige bilde av den myldrende vårdagen, **han** som stilte seg bak en parkert lastebil idet **han** skjønte at hun var fremme ved bestemmelsesstedet og derfra så henne trykke på en av ringeklokkene og straks etter, uten å ha behøvd å gi seg til kjenne i mikrofonen, bli sluppet inn i huset. (Sæterbakken, 2009, s. 38. *Min utheving*).

Her skifter fortellerinstansen fra å fortelle om "du" til å fortelle om "han". Denne beskrivelsen er fra første del av «Eyeball» hvor Aksel er tynget av sjalusi, og mistenker at Amalie til enhver tid bedrar ham. I denne situasjonen leser jeg det som et forsøk på å opprette en distanse mellom Aksel fra nåtidsplanet, og den versjonen av Aksel som står der på gaten og overvåker sin egen kjæreste. Jeg ser dette som et uttrykk der fortellerinstansen ser fra rammesituasjonen, og viser frem for Aksel på det metadiegetiske nivået hva han gjorde i fortiden. For å frembringe en følelse av skam over at han fulgte etter Amalie. Samtidig er dette også et eksempel på at fortellerinstansen skifter perspektiv, og skildrer situasjonen fra Amalies ståsted, selv om hun tilsynelatende er uvitende om at Aksel fulgte etter henne.

#### 4.2.3 "Du/deg" til "meg/jeg"

I tillegg til situasjonene hvor "du" blir byttet ut med "han", finnes det også noen eksempler hvor "du/deg" blir til "meg/jeg". Jeg vil her påpeke at eksemplene jeg skal trekke frem ikke kan betraktes som uttrykk for den andre fortellerinstansen i romanen, jeg-et, som jeg siden skal komme til. Årsaken til dette mener jeg er fordi jeg-et tydelig uttrykker seg i kursiv, og gjør dette gjennomgående fra begynnelse til slutt i romanen. Til tross for at jeg-et er kursivert, oppstår det situasjoner i fortellerinstansens gjenfortelling hvor det kommer inn flere personlige pronomen, for eksempel: "jeg" og "meg".

Det er flere som har undersøkt forholdet mellom de deiktiske pronomenene "jeg" og "du", blant andre David Herman, Monika Fludernik, Irene Kacandes, Brian Richardson, Uri Margolin og Rolf Reitan. Margolin, som Herman støtter seg til, hevder at hvis overgangen fra "jeg" til "du" er i fortid, dreier det seg om en selvadresserende forteller som konstituerer et fortidig selv som han snakker til og forteller om (Margolin, 1986/87, s. 196, sitert fra Herman, 2002, s. 354). Dette gjør at det er mulig å undersøke åpningen av romanen nærmere. Romanen åpner in medias res, og etablerer en situasjon her og nå:

Se det for deg. Du **er** en og tyve år, og du **vet** at livet ditt er over. [...] **Hadde** du **hatt** en atombombe, **vile** du ikke **ha nølt**. Allikevel **merker** du deg det yrende mylderet på gaten. [...] Stemmer, skritt, musikk, stress, graving, boring, smell, sirener, planer og virkelyst, alt sammen **når** inn til deg. Men du **er** ikke en del av det. Du **har vært** det, men **er** det ikke lenger (Sæterbakken, 2009, s. 9. *Min utheving*)

Dette sitatet er åpningsscenen av romanen. Jeg har markert verbalene i disse setningene, for å tydeliggjøre at fortellerinstansen forteller i presens, samtidig som den refererer til Aksels fortid: «Du har vært det, men er det ikke lenger» (Sæterbakken, 2009, s. 9). Her skifter fortellerinstansen fra presens til presens perfektum, som indikerer en forskjell mellom hvordan Aksel har det nå, og har hatt det tidligere, ifølge fortellerinstansen. Paul Ricoeur har kommentert presens perfektum, og hevder dette er «a present in the past» (1985, s. 63). Dette viser at fortellerinstansen lever seg inn i situasjonen Aksel er i, og rekonstruerer Aksels fortid.

Med utgangspunkt i Margolin sin definisjon mener jeg at fortellerinstansen konstruerer en nåtid, eller et nåtidsplan, som utgjør hele det første kapittelet. Innledningsvis i det andre kapittelet er den første setningen i presens perfektum og presens: «Du **har prøvd** å ringe henne, men hver gang **er** det Kim som **tar** telefonen» (Sæterbakken, 2009, s. 19). Her er det tydelig at det er noe Aksel forsøker å gjøre flere ganger, men hver gang han ringer, er det Kim som tar telefonen. Denne setningen viser ikke til noe Aksel gjør i øyeblikket, men noe fortellerinstansen beskriver at Aksel gjør flere ganger. Handlingen inngår dermed i et handlingsmønster som gjentar seg, og som får det samme utfallet hver gang. Det er derfor belegg til å betrakte dette som en beskrevet handling fra fortellerinstansen, som er beskrevet i presens, men som egentlig skjedde i fortiden.

Tilsvarende bruk av presens og presens perfektum finnes det flere eksempler på: «Et trykk **har satt** seg i mellomgulvet, trykket fra et tomrom. Noe **er** tatt bort» (Sæterbakken, 2009, s. 21). Dette eksempelet vitner også om at det er handling som fortellerinstansen skildrer, men som

ikke utspiller seg parallelt med at fortellerinstansen forteller om hendelsen. Slik kamuflerer fortellerinstansen hendelsene den skildrer. Dette skaper et inntrykk av at det skildres samtidig som det utspiller seg, mens hendelsen allerede har utspilt seg idet fortellerinstansen forteller om hendelsen. Jeg mener dette viser, sammen med romanens omvendte kronologi, at fortellerinstansen forteller om hendelser i Aksels fortid fra et annet plan. Dette underbygger min hypotese om at romanen har en rammefortelling hvor fortellerinstansen ser de tidligere hendelsene i Aksels liv fra. Fortellerinstansen bruker ofte presens i skildringene av Aksel, men det blir tydelig i de to eksemplene jeg viste til over at til tross for bruken av presens, handler det om hendelser som allerede har skjedd. Det er andre komponenter som avslører at det er en forskyvning mellom handlingen og fortellerinstansen fortelling om handlingen. Derfor mener jeg at det er legitimt å betrakte Margolins definisjon som oppfylt i romanen, fordi overgangene mellom "du" og "jeg" tydelig skjer i Aksels fortid, samtidig bærer eksemplene på overgangene preg av å være i presens og presens perfektum.

Med dette bakteppet er det mulig å gå nærmere inn på de situasjonene hvor fortellerinstansen går fra å fortelle i andreperson til å fortelle i førsteperson. Et eksempel oppstår mens Aksel er på besøk hos Amalie og blir tilbudt å spise middag sammen med henne og foreldrene. I denne situasjonen bryter Amalies familie sine middagsvaner med hvordan Aksel sin familie vanligvis spiser middag. Da uttrykker fortellerinstansen: «Er de alltid slik, tenker du, eller er det noe de har satt i scene for **min** skyld, for å stille **meg** i forlegenhet, for å teste **meg**, for å prøve ut hvor lenge **jeg** holder?» (Sæterbakken, 2009, s. 146. *Min utheving*). I denne situasjonen påpeker fortellerinstansen at dette er noe Aksel tenker, og følger det opp med å bytte ut "din" med "min", "deg" med "meg" og "du" med "jeg". Likevel mener jeg at det ikke nødvendigvis er noe Aksel tenker, men noe fortellerinstansen selv tenker. Dette henger sammen med at det finnes andre tilsvarende eksempler i romanen hvor det ville vært mulig å bytte ut "du/deg" med "jeg/meg", som i dette eksempelet: «du tenker på lukten på rommet hennes, den natten **dere** hadde elsket for første gang, [...] den eventyrlige tyngden av kroppen som halvveis lå over **deg**, varmen og svetten som forbandt **dere**, en lykke for stor til å bære for en enkelt gutts sjel» (Sæterbakken, 2009, s. 93. *Min utheving*). I begge disse eksemplene skildrer fortellerinstansen hvordan Aksel tenker om hendelsene, men i det første byttes "du/deg" ut med "jeg/meg", mens dette ikke skjer i det andre eksempelet. Dersom fortellerinstansen hadde vært konsekvent i å bruke enten førsteperson eller andreperson i disse eksemplene, ville situasjonen vært en annen. Siden fortellerinstansen ikke er konsekvent, leser jeg dette som eksempler hvor distansen mellom Aksel og fortellerinstansen bryter sammen.

Alternativt kunne man betrakte det foregående eksempelet med middagen, som et eksempel hvor Aksel er spesielt selvovervåkende. Hvor situasjonen gjør at Aksel blir spesielt bevisst på at Amalies foreldre observerer han. Slik at fortellerinstansens distanse til Aksel bryter sammen fordi Aksel er så årvåken i situasjonen, og fortellerinstansen må da bryte distansen til Aksel for å illustrere hvordan han opplevde situasjonen.

Det andre eksempelet skildrer en situasjon hvor fortellerinstansen ser tilbake på hvordan det var da Aksel og Amalie hadde sex for første gang. I denne situasjonen er ikke fortellerinstansen revet med på samme måte som i det første eksempelet. Dette gjør at fortellerinstansen klarer å opprettholde distansen mellom seg selv og Aksel. Jeg mener dette handler om fortellerinstansens engasjement og emosjonelle tilknytning til situasjonene den skildrer. Der den emosjonelle tilknytningen blir for stor, eller fortellerinstansen blir revet med, bryter distansen sammen.

I en annen situasjon veksler fortellerinstansen mellom "du" og "jeg/meg" igjen:

Du holder rundt henne og tenker: Nå vil **jeg** aldri mer komme til å føle redsel, misnøye eller kjedsomhet. Du tenker: Alt som kommer til å skje med **meg** fra nå av, vil være meningsfylt. Alt **jeg** skal gjennomgå, skal **jeg** gjennomgå for å bli enda bedre skikket til å ta hånd om deg. **Jeg** skal ikke stå tilbake for noe. Mitt mot, Amalie, er grenseløst ved din side (Sæterbakken, 2009, s. 140. *Min utheving*).

Denne situasjonen vitner også om at fortellerinstansen blir revet med i det Aksel føler og tenker. Her går fortellerinstansen tydelig inn i situasjonen og ser den fra Aksels perspektiv på det diegetiske nivået. Jeg leser dette som et eksempel hvor fortellerinstansen konstruerer en dissosiasjon, og på denne måten konstruerer en alternativ fortelling av hva Aksel tenkte på det diegetiske nivået. På denne måten kan fortellerinstansen manipulere hva Aksel på det metadiegetiske nivået tenker om situasjonene som fortellerinstansen skildrer. Samtidig er det tydelig at dette er fortellerinstansens egne tanker, og ikke noe Aksel tenkte på det diegetiske nivået.

Senere i romanen oppstår den samme overgangen hvor "du" blir til "meg": «Du tenker: Hvorfor er det ingen som har fortalt **meg** dette før? Hvorfor i all verden er det ingen som har fortalt **meg** dette før?» (Sæterbakken, 2009, s. 150. *Min utheving*). I denne situasjonen går fortellerinstansen nok en gang inn i situasjonen til Aksel og konstruerer en reaksjon, som for meg framstår som

en dissosiasjon. Fortellerinstansen etablerer en aggresjon mot Aksels foreldre for at de ikke har fortalt Aksel at det finnes en større verden som omhandler Amalies fars «dunkle påstander om forskjellen på menn og kvinner, eller forholdet mellom kunst og virkelighet, eller sammenhengen mellom sex og skaperkraft, slike ting, ting du aldri har hørt noen snakke om» (Sæterbakken, 2009, s. 150). Fortellerinstansens resonnement, hvor den stiller opp Amalie sin fars verden mot Aksels foreldre, kulminerer i de to spørsmålene «Hvorfor er det ingen som har fortalt meg dette før? Hvorfor i all verden er det ingen som har fortalt meg dette før?». I denne situasjonen illustrerer fortellerinstansens konstruerte aggresjon mot Aksels foreldre at fortellerinstansen ser seg nødt til å gå inn i situasjonen og se den fra Aksels perspektiv for å kunne fortelle om den.

I delkapittelet om rammefortellingen (4.1. En rammefortelling) nevnte jeg den siste situasjonen hvor "du" blir byttet ut med et "jeg" i romanen. Jeg vil her ta opp denne tråden for å illustrere at fortellerinstansen avslører sin egen relasjon til Aksel på det diegetiske nivået. Fortellerinstansen uttrykker her: «**Jeg** ser deg for **meg**» (Sæterbakken, 2009, s. 242. *Min utheving*), og plasserer seg selv innenfor romanens rammer ved å uttrykke seg i første person. Det er på den ene siden åpenbart at det narrative "du" er en instans som har, eller er, et "jeg". Spørsmålet er derimot hvorvidt denne instansen er overordnet handlingen, og verket i sin helhet, som en ekstern forteller mellom handlingen og leseren. Jeg mener at denne formuleringen indikerer at fortellerinstansen opptrer på det metadiegetiske nivået, og viser at fortellerinstansen selv ser for seg Aksel på det diegetiske nivået, *fra* det metadiegetiske nivået. Fortellerinstansen ber i det første kapittelet at Aksel på det metadiegetiske nivået skal se for seg Aksel på det diegetiske nivået med setningene: «Se det for deg. Du er en og tyve år, og du vet at livet ditt er over» (Sæterbakken, 2009, s. 9). I innrømmelsen på romanens siste side avslører fortellerinstansen at den selv også ser for seg Aksel på det diegetiske nivået. Jeg mener at dette forankrer fortellerinstansen i rammefortellingen, fordi en ekstern forteller ikke ser noe for seg, men forteller det den *har sett* eller *ser*. Det er en diametral motsetning mellom en ekstern forteller og fortellerinstansen vi har å gjøre med i *Ikke forlat meg*. Fortellerinstansen er emosjonelt til stede, og avslører seg selv i de situasjonene hvor den ikke klarer å opprettholde distansen mellom seg selv og Aksel på det diegetiske nivået.

Rolf Reitan har i sitt kapittel, «Theorizing Second-Person Narratives» diskutert Uri Margolins definisjon av selvadresserende narrativ. Reitan hevder at Margolins definisjon hvor "jeg" → "du" er i fortid, kan testes ved å bytte ut "du" med "jeg", og undersøke om fortellingen



endres basert på utskiftningen (2011, s. 166-167). Hvis den gjør det kan andrepersonsfortelleren tolkes som selvadresserende. Jeg vil undersøke dette i et avsnitt fra *Ikke forlat meg*:

Du er en kriger. Du står foran sofaen med vinterstøvlene på. Du har stått der lenge. Solen har akkurat gått ned, et fugletrekk peprer den rosa himmelen med små svarte frø. Du står stille og ser på Amalie. Hun sitter i sofaen foran deg og gråter. Redselen lyser ut av øynene på henne. Stemmen din er hes av all brølingen, små kuler av spytt skytes ut av munnen når du skriker til henne enda en gang at hun er en hore, at du skal drepe henne, at du skal drepe alle som har knullet henne. Til slutt sprekker stemmen og begynner å skurre som en dårlig innstilt radio. Du ser deg om etter noe å gripe fatt i. Først river du overende en lampe, den svartner med et sprak da lyspæren knuses. Så hiver du en stol i veggen. Så sparker du til et bord. Et glass, to flasker og en vase eksploderer mot gulvet. Noen tramper i gulvet over dere. Du hekter ned bildene fra veggen og trækker dem istykker, ett for ett. Du velter bokhyllen, bøkene sklir tungt ut og blir liggende i bulkete rekker over hverandre. Flere stemmer, så kraftig banking, så roping igjen, noen røsker i dørhåndtaket. En krakk treffer speilet, som er intakt et øyeblikk, før det forsvinner i et ras av små biter. Og hele tiden beveger du deg rundt henne som i en innøvd dans, du sparker istykker alt som kommer i veien for deg, men ikke på noe tidspunkt rører du henne, du er ikke borti henne en eneste gang, som om det er formålet med det hele, utfordringen du har satt deg fore å mestre, å knuse til pinneved alt som finnes i rommet og samtidig etterlate henne uten en skramme. Hun skriker hver gang noe blir knust, resten av tiden gråter hun. Du er en kriger, og hun er din krigsfange, under beskyttelse av Genève-konvensjonen (Sæterbakken, 2009, s. 44-45).

Den samme passasjen har jeg her "oversatt" fra "du" til "jeg", "deg" til "meg", "din" til "min" og "dere" til "oss":

**Jeg** er en kriger. **Jeg** står foran sofaen med vinterstøvlene på. **Jeg** har stått der lenge. Solen har akkurat gått ned, et fugletrekk peprer den rosa himmelen med små svarte frø. **Jeg** står stille og ser på Amalie. Hun sitter i sofaen foran **meg** og gråter. Redselen lyser ut av øynene på henne. Stemmen **min** er hes av all brølingen, små kuler av spytt skytes ut av munnen når **jeg** skriker til henne enda en gang at hun er en hore, at **jeg** skal drepe henne, at **jeg** skal drepe alle som har knullet henne. Til slutt sprekker stemmen og begynner å skurre som en dårlig innstilt radio. **Jeg** ser **meg** om etter noe å gripe fatt i. Først river **jeg** overende en lampe, den svartner med et sprak da lyspæren knuses. Så hiver **jeg** en stol i veggen. Så sparker **jeg** til et bord. Et glass, to flasker og en vase eksploderer mot gulvet. Noen tramper i gulvet over **oss**. **Jeg** hekter ned bildene fra veggen og trækker dem istykker, ett for ett. **Jeg** velter bokhyllen, bøkene sklir tungt ut og blir liggende i bulkete rekker over hverandre. Flere stemmer, så kraftig banking, så roping igjen, noen røsker i dørhåndtaket. En krakk treffer speilet, som er intakt et øyeblikk, før det forsvinner i et ras av små biter. Og hele tiden beveger **jeg meg** rundt henne som i en innøvd dans, **jeg** sparker istykker alt som kommer i veien for **meg**, men ikke på noe tidspunkt rører **jeg** henne, **jeg** er ikke borti henne en eneste gang, som om det er formålet med det hele, utfordringen **jeg** har satt **meg** fore å mestre, å knuse til pinneved alt som finnes i rommet og samtidig etterlate henne uten en skramme. Hun skriker hver gang noe blir knust, resten av tiden gråter hun. **Jeg** er en kriger, og hun er **min** krigsfange, under beskyttelse av Genève-konvensjonen (Sæterbakken, 2009, s. 44-45, jeg har uthevet og endret de uthevede ordene.).

I disse to passasjene er det, etter mitt syn, en stor forskjell. I den første passasjen mener jeg det er en tydelig distanse mellom fortelleposisjon og handling, både i tid og i perspektiv. I den siste passasjen er det som om jeg-fortelleren lever seg inn i situasjonen han var i, og skildrer hva han gjorde og hva som skjedde. Men denne passasjen bærer preg av at jeg-fortelleren er oppramsende og ukritisk. I tillegg passer ikke den første og siste setningen helt inn, fordi de

skiller seg fra de andre, som om de var på et overordnet plan. Jeg-fortelleren hevder «Jeg er en kriger», og viser til de andre beskrivelsene av hva han gjorde, for å underbygge dette standpunktet. Dette gjør at passasjen ikke blir helt identisk med den første, fordi andrepersonsfortelleren har en distanse mellom seg selv og Aksel. Dette gjør at andrepersonsfortelleren kan skildre Aksel utenfra, og dermed er det ikke problematisk at første og siste setning er på et annet nivå. Jeg mener dette viser at passasjene ikke er identiske. Dermed kan man ikke bytte ut "du" med "jeg", uten at det får konsekvenser for fortellingen.

På grunn av de situasjonene hvor fortellerinstansens emosjonelle tilknytning til det den forteller om fører til overgangen fra "du/deg" til "jeg/meg", mener jeg det er legitimt å betrakte fortellerinstansen som selvadresserende. Dette underbygger òg testen av Margolins definisjon. Fortellerinstansen er, slik jeg leser det, Aksel selv. Aksel, i den videste betydning på tvers av de ulike nivåene, utgjør dermed fortellerinstansen, Aksel på det metadiegetiske nivået og Aksel på det diegetiske nivået. Dette gjør at fortellerinstansen skildrer nåtidsplanet innledningsvis i romanen, og ser deretter til det diegetiske nivået og skildrer Aksel i de ulike situasjonene. På denne måten adresserer fortellerinstansen sine skildringer til Aksel på det metadiegetiske nivået, som tross alt står overfor spørsmålet om livet er verdt å leve eller ikke. Gjennom skildringene av Aksel på det diegetiske nivået kan fortellerinstansen konstruere en tolkning av hvordan han var i de ulike hendelsene. Denne tolkningen legger grunnlaget for det valget Aksel står overfor på det metadiegetiske nivået, og på denne måten kan fortellerinstansen manipulere hvordan Aksel på det metadiegetiske nivået tenker om det han gjorde på det diegetiske nivået. Fra nå av omtaler jeg fortellerinstansen som uttrykker seg i andreperson for forteller-Aksel.

#### 4.2.4 Dobbel referanse

Etter å ha knyttet forteller-Aksel til Aksel, oppstår det likevel komplikasjoner med andrepersonsfortelleren. En av grunnene vil jeg videre knytte til at "du" iblant refererer til forskjellige instanser, slik Herman knytter pronomenet "du" til doble referanser. Dette gjør at selv om andrepersonsfortelleren er selvadresserende til et fortidig selv som utgjør Aksel på det diegetiske nivået, oppstår det uklarheter ved noen av formuleringene. Eksempelvis kan man i én situasjon se at forteller-Aksel benytter seg av et generalisert og upersonlig "du" i skildringen av selvskading:

**Du** henter en tapetkniv fra verktøyhyllen i garasjen til faren din, tar den med deg ut i skogen, knekker av det ytterste leddet av knivbladet og justerer den friske spissen slik at den stikker bare et par millimeter ut. Så trykker **du** den inn i underarmen, oppe ved albuebøyningen,

biter tennene sammen og drar det gule skjefftet i en rak linje nesten ned til knokkelen i håndleddet (Sæterbakken, 2009, s. 184. *Min utheving*).

I dette eksempelet er "du" adressert til Aksel, som har utført handlingen i fortid. Likevel fremstår skildringen som en oppskrift på hvordan noen kan bedrive selvskading på sin egen underarm. Dette gjør at vi som lesere merker at det er noe som ikke helt stemmer, som jeg mener kommer av den doble referansen "du" har i dette eksempelet. Det er adressert både til Aksel, men fremstår også som et generalisert og upersonlig "du" fra en oppskrift på selvskading. Dette kan følgelig gjelde hvem som helst, og ikke nødvendigvis bare Aksel som utfører handlingen. Vekslingen mellom å adressere utsagnet til Aksel og det upersonlige "du" gjør at leseren kan få på følelsen av at dette er hentet fra en bok eller forum for selvskading, noe som skaper komplikasjoner for vår forståelse av "du" i denne situasjonen.

Det finnes andre eksempler på dobbel referanse i romanen. I en situasjon hvor forteller-Aksel beskriver hvordan Aksel ser for seg Doberman, oppstår andre komplikasjoner:

**Du** ser ham i drømme. **Du** ser ham i våken tilstand. **Du** ser ham overalt. Høyreist, bredbent, med et fett glis, hendene i siden og pikken løftet som et spyd foran seg, Amalie på kne, som en lydig tjener, en dyrker av guddommen, naken og sanseløst full, med på alt, villig til hva som helst, den kåte Amalie og den glisende Doberman, den vuggende jukkende Doberman, han som lokket jenta **di** (Sæterbakken, 2009, s. 107. *Min utheving*).

I dette eksempelet fremstår de tre første "du", som om de forteller *om* Aksel på det diegetiske nivået. Fra «[h]øyreist» er det som om forteller-Aksel snakker *til* Aksel, noe som blir tydelig i den siste linjen med «jenta *di*». Dette viser hvordan forteller-Aksel veksler mellom å ha en apostrofisk tilnærming til situasjonene, som om forteller-Aksel forteller til en *annen* i første del, men bytter om og henvender seg *til* Aksel i siste del av eksempelet. Dette fører også med seg andre utfordringer, for eksempel hvem forteller-Aksel henvender seg til gjennom apostrofen? På den ene siden kan det være til Aksel på det metadiegetiske nivået, som observerer fortellingen utenfra gjennom forteller-Aksels rekonstruksjon. På den annen side kan det være en henvendelse til en implisert leser. Siste del av eksempelet har også den samme utfordringen, når forteller-Aksel henvender seg *til* Aksel: Hvilken Aksel er det han henvender seg til, og på hvilket nivå? Slik har forteller-Aksel en måte å henvende seg til Aksel, som kan tolkes som *både* Aksel på det metadiegetiske og det diegetiske nivået. Dette fører til forvirringer for leseren, fordi vi ikke helt får grep om hvem forteller-Aksel forteller til.

#### 4.2.5 Jeg-et

Nå har vi sett hvordan forteller-Aksel forteller i romanen, videre skal jeg gå nærmere inn på de situasjonene hvor jeg-et får fortelle. Jeg-et uttrykker seg i mye mindre grad enn forteller-Aksel, og kommer sjeldent til orde i romanen. Ved de anledningene jeg-et får uttrykke seg skaper det en ny dimensjon i romanen som må tas med i betraktningen av verket. Ved noen anledninger utfyller de to fortellerinstansene hverandre, slik at jeg-et bekrefter eller avkrefter fortellingen til forteller-Aksel.

Den første gangen jeg-et kommer til uttrykk i romanen er i det andre kapittelet. I denne korte passasjen henvender jeg-et seg til Amalie: «*Amalie ... Mitt hjerte blør ... Og du vet det ikke ... Du vet ikke engang hvor jeg er ... Du aner ikke hvor jeg ble av ... Du er et annet sted og ser helt andre ting ... Jeg er her og ser bare deg ...*» (Sæterbakken, 2009, s. 22). Denne passasjen kommer etter en lengre utlegging av forteller-Aksel om hvor nedbrutt Aksel er av det tomrommet som oppstod etter at Amalie forlot ham. Forteller-Aksel hevder at Aksel spekulerer i å begå selvmord, men Aksel orker ikke tanken på alt som må ordnes. I stedet beskriver forteller-Aksel hvordan Aksel begynner på universitetet, og noterer alt foreleserne sier, uten å få med seg noe av det. Jeg-et er tydelig preget av forteller-Aksels beskrivelser av hvordan Aksel har det i den situasjonen han er i. Jeg-et uttrykker her en dybde, med en annen stemme enn den dominerende, altoppslukende stemmen til forteller-Aksel. Det blir tydeligere hvor oppslukt Aksel er i Amalie på dette tidspunktet i livet hans. Et blødende hjerte markerer en kjærlighetssorg og en tristhet som Aksel befinner seg i. Et hjerte er ofte et symbol på kjærlighet, men så snart hjertet blør knytter kjærligheten seg til en sorg som sitter dypt, og forsterker den foregående spekuleringen til forteller-Aksel med at Aksel ønsker å ta sitt eget liv. Narrativt er kursivering en valg som tydeliggjør at dette ikke er den samme fortellerinstansen som forteller-Aksel, men jeg-et viser også at det forholder seg til forteller-Aksels resonnement. Et annet moment i denne situasjonen er hvor jeg-et opptrer i tid, ettersom det i denne situasjonen forholder seg til forteller-Aksels resonnement, og skaper en ny dybde, er det uklart om jeg-et opptrer på det metadiegetiske eller diegetiske nivået. En annen mulighet er at forteller-Aksel lar jeg-et slippe til fra det diegetiske nivået, dersom jeg-et har noe som kan utdype det forteller-Aksel forsøker å få frem.

Neste gang jeg-et kommer til uttrykk er i en annen situasjon enn den foregående, og først i tredje kapittel, «Eyeball». Denne gangen er det i en lengre passasje som påny står i et forhold til forteller-Aksels fortelling om hvordan Aksel har det i forholdet til Amalie. Forteller-Aksel

forteller hvordan forholdet tilsynelatende går i oppløsning, at Amalie flytter ut fra Aksels leilighet og til sin venninne, Marianne. Aksel spør om forholdet med Amalie er over, men Amalie unngår å bekrefte eller avkrefte dette overfor Aksel og «sier at dere får 'være venner en stund, og så får vi se.' *Så får vi se ...*» (Sæterbakken, 2009, s. 46). Forteller-Aksel beskriver hvordan Aksel føler en enorm nedverdiggelse, og siden, på grunn av det ørlille håpet som ligger i unnvikelsen fra hverken å bekrefte eller avkrefte at forholdet er over, tolke situasjonen til en test av Aksels utholdenhet. Denne tolkningen som forteller-Aksel beskriver, fører til at Aksel henter kladdeboken sin og skriver ned sine tanker. Det er her jeg-et kommer til uttrykk igjen, gjennom det Aksel skriver:

Du henter den røde og svarte kladdeboken og skriver:  
*Elskede Amalie ...  
før jeg våkner fra denne drømmen ...  
vil du holde rundt meg én gang til ...  
vil du være sammen med meg en siste gang ...  
være sammen med meg og holde rundt meg, slik du gjorde da du reddet / meg ...*  
[...] (Sæterbakken, 2009, s. 47).

Sitatet over er første del av det jeg-et forteller om den situasjonen Aksel er i. Jeg-et uttrykker et ønske om at Amalie ikke må forlate Aksel, og at hun må fortsette å ta seg av ham. Videre forteller jeg-et at Amalie var den som «*løftet meg opp fra min elendighets møkkete do ... / [...] og leide meg ut av den stinkende kjelleren ...*» (Sæterbakken, 2009, s. 47). «[M]økkete do» og «den stinkende kjelleren» er her frampek og referanser til hva Aksel opplevde tidligere i sitt liv, nærmere bestemt på ungdomsskolen i vennskapet og forholdet til Zombie. Dette frampeket sier noe om tidssituasjonen og relasjonene mellom forteller-Aksel og jeg-et. Leseren vil møte den stinkende kjelleren i siste kapittel, mens denne referansen til jeg-et viser at dette er erfaringer Aksel faktisk har med seg. I rekonstruksjonen til forteller-Aksel kan det være tidvis vanskelig å vite hvor pålitelig denne fortellerinstansen er, som jeg vil komme nærmere tilbake til i kapittel 4.5. Upålitelige fortellerinstanser. Her er det merkelig at jeg-et også refererer til denne delen av Aksels liv. I denne situasjonen legitimerer fortellerinstansene hverandres pålitelighet, ettersom jeg-ets fortelling står i en relasjon til det forteller-Aksel forteller i forkant. Her er det også bemerkelsesverdig at jeg-et manifesteres fra det diegetiske nivået, fordi Aksel selv skrev dette i kladdeboken da det skjedde. Med dette utgangspunktet er det forholdsvis sikkert at jeg-et er Aksel selv, og at det er fra det diegetiske nivået.

I det fjerde kapittelet kommer jeg-et inn i en liten passasje. Jeg-et henvender seg til et "du" som er Amalie. Med utgangspunkt i det forteller-Aksel forteller om før jeg-et trer frem, ligger

Amalie og sover, mens Aksel ser på henne og tenker. Han tenker at han skulle ønske han var like oppslukende for Amalie som søvnen er. Etter hvert skjønner han at han ikke er det, og nedverdiger seg selv helt til han erkjenner at Amalie kommer til å forlate ham, ifølge forteller-Aksel. Deretter trer jeg-et frem:

*Du hadde barndom i håret som blåste deg ren  
vinteren kledte deg i snøvær og menneskehud  
du lå stille og ventet på levende trekkoppdyr  
kom de, lo du  
hvis ikke kunne du sove*

*Jeg sa:  
bare sov  
om de kommer mens du sover, skal jeg vekke deg  
(Sæterbakken, 2009, s. 57)*

I forteller-Aksels fortelling i forkant vitner situasjonen om at Aksel er sjalu på søvnen, som så lett stjeler Amalie fra ham. Samtidig ønsker Aksel at han selv kan være søvnen og dermed få ha Amalie til evig tid. Det er imidlertid et paradoks, ettersom de som sover hele tiden i realiteten er døde. Det er kanskje å trekke tolkningen litt langt å hevde at forteller-Aksel antyder partnerdrap med dette: «Om du kunne være søvnen hennes og hun aldri mer hadde våknet, da skulle din lykke vare like lenge ...» (Sæterbakken, 2009, s. 56). Samtidig vitner jeg-ets dikt om at Aksel føler at han ikke lenger har Amalies oppmerksomhet. I stedet er han tilsidesatt som en som er der med henne, mens hun i realiteten er oppslukt av andre objekter. I en videre tolkning viser diktet til situasjonen Aksel er i, hvor Amalie og han bor i et studenthus, uten at Aksel er student. Han er dermed avskåret fra det sosiale fellesskapet. I den forstand er "levende trekkoppdyr" andre studenter, som opptar Amalies tid. Hvis hun ikke er med medstudentene sover hun. På denne måten er Aksel både sjalu og misunnelig, siden han selv ikke har det samme fellesskapet i jobben han har.

I «Doberman» kommer jeg-et inn igjen, innvevd i rekonstruksjonen til forteller-Aksel: «og du tenker: *Dette er meg! Det er jeg som ligger her! Det er jeg som ligger her sammen med henne! Den er min, den armen hun har lagt seg til på!*» (Sæterbakken, 2009, s. 99). I denne situasjonen har Aksel og Amalie akkurat elsket, og forteller-Aksel forteller hvordan de ligger inntil hverandre etterpå. Deretter slipper jeg-et til, hvor forteller-Aksel påpeker at dette er noe Aksel tenker. Jeg-et uttrykker her en begeistring over at det er han, Aksel, som ligger inntil «verdens vakreste jente». I motsetning til tidligere situasjoner hvor jeg-et uttrykker seg, er dette en situasjon hvor jeg-et er vevd inn i det forteller-Aksel forteller. I de tidligere situasjonene har

jeg-et uttrykt seg på en egen side i romanen. Dette gjør at fortellerinstansene i denne situasjonen veksler om å uttrykke seg med en kortere distanse mellom seg.

Denne situasjonen fører videre til at Amalie og Aksel bestemmer seg for å dele tidligere, seksuelle erfaringer. Etter at Amalie har fortalt om sine erfaringer, spesielt kvelden og natten med Doberman, som er vokalisten i et band Amalie var på konsert med, kommer jeg-et frem igjen i forteller-Aksels fortelling, som Aksels tanker: «Og du tenker: *det er bare jeg som gjør henne beskjemet, hvis ikke jeg hadde vært her ville hun ha gledet seg over disse minnene*» (Sæterbakken, 2009, s. 101). Her uttrykker jeg-et seg påny i en relasjon til det forteller-Aksel forteller, og det blir tydeligere at jeg-et kun slipper til på forteller-Aksels premisser.

I «Doberman» kommer jeg-et inn ved flere anledninger, men i disse situasjonene er jeg-et forkledt som Aksels tanker. Jeg-et uttrykker seg i kursiv, men i disse situasjonene forekommer det ikke et eksplisitt "jeg" i teksten, for eksempel: «[H]an som lokket jenta di med, *men det var visst ikke så mye lokking som skulle til ...* han som lokket henne og forgrep seg på henne, *men selv oppfattet hun det tydeligvis ikke slik ...*» (Sæterbakken, 2009, s. 107). Her er det tydelig at det er jeg-et som svarer forteller-Aksel i en dialog om hvordan de forstår Amalies fortelling om Doberman. Det er flere slike passasjer i dette kapittelet, hvor teksten er kursivert uten at det forekommer et eksplisitt "jeg". Jeg mener det likevel er å betrakte som jeg-ets utsagn som utgjør de kursiverte setningene.

I «Doberman» kommer jeg-et frem enda en gang. I denne situasjonen er Aksel og Amalie på reise gjennom Europa om sommeren etter at begge er ferdig på gymnaset. Amalie har kjøpt en sort og rød kladdebok til Aksel. I denne skriver han: «*Jeg står på kjæledyrets åpne plass og lytter til romklangen. Jeg drikker av murbygninger som svir på tungen. Jeg fanger deg med pistol og nett og viser deg det ene øyet, for vi er sommerfugler i fantastiske farger*» (Sæterbakken, 2009, s. 124). Dette er tilsynelatende noe av det Aksel begynner å skrive i boken sin. Forteller-Aksel beskriver hvordan Aksel begynner å skrive dagboksnotater, tanker, rene innfall, merkelige ideer og «til og med noe som ligner på dikt» (Sæterbakken, 2009, s. 123). Dette eksempelet illustrerer at det er forteller-Aksel som legger føringer for at jeg-et får plass til å uttrykke seg. I tillegg understrekes det at jeg-et uttrykker seg fra det diegetiske nivået.

Avslutningsvis i «Doberman» kommer jeg-et frem igjen. Denne gangen formulerer jeg-et seg i et tenkt brev adressert til Amalie. Brevet kommer som en konsekvens av hva forteller-Aksel

forteller om denne kvelden i Aksels og Amalies forhold. Forteller-Aksel forteller at de har vært på en utkledningsfest. Aksel leter etter Amalie i hele lokalet, og mistenker at hun er utro med hvem som helst på festen. Kvelden kulminerer i en krangel. I kjølvannet av krangelen, mens Amalie sover, dikterer Aksel et brev til henne:

*Elskede Amalie, jeg skal bli bedre. Jeg lover. Alt for deg. Alt for oss. Dette var siste gang, det lover jeg. Jeg vet ikke hva som skjer. Jeg vet ikke hvorfor det blir sånn. Kan du tilgi meg? Jeg tar tilbake alt jeg sa. Jeg mente det ikke. Du vet vel det, at jeg ikke mener det? Men dette var siste gang. Aldri mer. Aldri mer. Bare du lover at du aldri går fra meg skal jeg aldri, aldri bli sånn igjen.* (Sæterbakken, 2009, s. 130).

Aksel uttrykker anger for hvordan han oppfører seg mot Amalie, og hvordan han har oppført seg mot henne over tid. I sitatet, sett i lys av forteller-Aksels fortelling, er det påfallende at jeg-et i denne omgang tilfører noe som forteller-Aksel ikke har fortalt om eksplisitt. Jeg-et sier: «*Jeg tar tilbake alt jeg sa. Jeg mente det ikke*» (Sæterbakken, 2009, s. 130). Forteller-Aksel har ikke fortalt hva som ble sagt i denne situasjonen, dette er første gang jeg-et tilfører noe til handlingen som forteller-Aksel ikke har fortalt om. Forteller-Aksel har derimot fortalt om situasjoner tidligere hvor Aksel har beskyldt Amalie for det ene og det andre, men da har forteller-Aksel uttrykt dette eksplisitt. I denne situasjonen fokuserer forteller-Aksel på hvordan Amalie bryter sammen, og uttrykker: «'Hva er det egentlig du tror om meg?' hulker hun» (Sæterbakken, 2009, s. 130). Svaret på dette spørsmålet er derimot filtrert bort i forteller-Aksels rekonstruksjon.

I «Speilegg på en tallerken uten tallerkenen» kommer jeg-et inn ved flere anledninger. Først utdyper jeg-et det forteller-Aksel forteller, at Aksel endelig er blitt en del av familien til Amalie: «*Jeg er deres kommende svigersønn!*» og «*Jeg er den som skal gifte seg med deres eneste datter!*» (Sæterbakken, 2009, s. 148). Her skaper jeg-et en optimistisk opposisjon til det forteller-Aksel skildrer. Forteller-Aksel er opptatt av hvordan Amalies foreldre har en syrlig undertone i samtalene med Aksel, mens jeg-et er oppslukt av å være deres svigersønn. Forteller-Aksel kommuniserer over hodet på Aksel på det diegetiske nivået og sår tvil rundt jeg-ets naive tilnærming til den situasjonen Aksel er i.

Videre kommer jeg-et frem nok en gang i form av et dikt. Dette er også en situasjon hvor jeg-et lager en dimensjon til det forteller-Aksel forteller om i forkant. Den siste hendelsen forteller-Aksel forteller om, er mens Amalie og Aksel står på ski under Rondane og Jotunheimen. De har gått opp en lang bakke, hvor Amalie sutrer og blir dratt opp av Aksel. I det de når toppen



åpner landskapet seg opp, og forteller-Aksel beskriver det de ser som et maleri av Salvador Dalí. Denne situasjonen fanger jeg-et ved å henvende seg til «*Elskede A*» (Sæterbakken, 2009, s. 156). Videre forteller jeg-et:

*hvis jeg var vinden, skulle en mild bris alltid stryke over deg ...  
hvis jeg var havet, skulle jeg bære bare deg på mine bølger ...  
[...]  
hvis jeg var skyggen din, skulle jeg aldri forlate deg ...  
hvis jeg var skyggen din, kunne jeg ikke ha forlatt deg ...  
jeg er skyggen din, jeg kan aldri forlate deg ...*  
(Sæterbakken, 2009, s. 156)

Her kommer Aksels følelser fra den situasjonen han står i til uttrykk. Naturbeskrivelsene forteller-Aksel skildrer tar jeg-et med seg inn i diktet til A eller Amalie, før det påny kommer inn på hovedpoenget til jeg-et i de tre siste verselinjene. Aksel ønsker ikke å bli forlatt, men å være fanget i den idylliske og utopiske tilstanden som Amalies kjærlighet gir ham. Denne dimensjonen, bygget opp av det optimistiske håpet, skildrer jeg-et. I forteller-Aksels skildringer i forkant, er det et annet perspektiv hvor håpet er blottet fra skildringene. Forteller-Aksel har en ironisk tilnærming til den samme situasjonen, for eksempel:

Nå smiler hun igjen, håret som stikker frem fra anorakkhetten er grått av rim, det ligner spindelvev, og plutselig vet du hvordan hun kommer til å se ut som gammel, og du ser det for deg, neste gang dere kommer dit, at da vil dere ha med dere en eller to til, som kaller dere mamma og pappa (Sæterbakken, 2009, s. 155)

På dette punktet i romanen kjenner leseren godt til kronologien og komposisjonen, slik at forteller-Aksels påstander om at neste gang de to kommer «dit» vil de ha med seg en eller to til, vet leseren allerede at ikke kommer til å skje. Dette gir forteller-Aksels fortelling en ironisk side, som understreker hvor usannsynlig det er. Med utgangspunkt i lesningen av at forteller-Aksel forteller med et perspektiv fra rammefortellingen, er det som om forteller-Aksel her henvender seg til Aksel på det metadiegetiske nivået og sier: «Se så idiotisk dine tidligere drømmer nå ser ut». Jeg-ets skildring av den samme situasjonen er på den ene siden mer dempet, med tanke på at jeg-et ikke nevner noe om potensielle barn, men også fylt med håp. Håp om at Amalie kan fange Aksel i all evighet, og gi ham den stabiliteten og relasjonen han så desperat ønsker seg. Leseren vet naturligvis at dette håpet er fåfengt, men det viser hvordan perspektivene og tidsrelasjonene er forskjellige for forteller-Aksel og jeg-et.

I romanens siste kapittel uttrykker jeg-et seg mens Aksel skjærer opp huden på underarmen sin. Aksel ser på armen sin mens den tappes for blod: «*Min arm er et rør som kan tappes for blod.*

*Min arm er en ting, montert på en kropp. Min arm står ut, som noe det går an å gjøre noe med. Min arm blør, det er godt, det er på tide»* (Sæterbakken, 2009, s. 184). I denne passasjen legitimerer de to fortellerinstansene hverandre, siden selvskadingen ikke bare kommer frem i forteller-Aksels fortelling, men òg i jeg-ets skildringer av sitt eget blikk på seg selv og sin egen arm.

Jeg-et kommer med et siste innfall mot slutten av romanen i forteller-Aksels skildringer av at Aksels liv har tatt en vending i overgangen fra ungdomsskolen til Lillehammer Gymnas: «*Min fortids mørke er min fremtids lys*» (Sæterbakken, 2009, s. 241). Nok en gang uttrykker jeg-et seg med en viss eim av håp om en bedre fremtid. Parallelt skildrer forteller-Aksel det samme forholdet med en undertone av ironi, for å illustrere sin egen viten om hvordan det hele kommer til å gå. Denne passasjen viser hvordan de to fortellerinstansene har diametralt forskjellige syn på Aksels liv og muligheter. Dette kommer av at de to fortellerinstansene observerer og skildrer Aksels liv fra hvert sitt perspektiv. Jeg-et er utvilsomt en del av det diegetiske nivået, mens forteller-Aksel skildrer situasjonene med utgangspunkt i rammefortellingen.

I gjennomgangen av jeg-ets plass i romanen er det tydelig at jeg-et får plass til å uttrykke seg på forteller-Aksels premisser. Iblant er det for å illustrere hvor naiv Aksel var på det diegetiske nivået, andre ganger lar forteller-Aksel jeg-et tilføre informasjon som ikke hadde kommet frem hvis ikke jeg-et hadde fått uttrykke seg. Jeg mener samhandlingen mellom jeg-et og forteller-Aksel illustrerer de ulike tidsplanene i romanen. Forteller-Aksel sitter tydelig på mer informasjon enn det jeg-et gjør. Samtidig er det gjennom forteller-Aksels tolkninger og rekonstruksjon at latterliggjøringen av Aksel blir enda tydeligere. Hvis jeg-et ikke hadde fått uttrykke seg hadde forteller-Aksels tolkninger vært bastant og ensidig. I samhandling med jeg-et får forteller-Aksel frem poengene om hvor latterlig og patetisk Aksel var i de ulike situasjonene i ungdomsårene.

### **4.3. Tempovariasjoner**

I romanen varierer tempoet i oppbyggingen til de ulike hendelsene. Noen ganger presenteres en hendelse detaljert, andre ganger er det kortere og mindre detaljerte beskrivelser av det som fortelles. Jeg vil her gå inn i noen av situasjonene og forsøke å beskrive hvordan tempoet påvirker hvordan vi som lesere oppfatter fortellingen og verket i sin helhet. Jeg vil undersøke om tempoet er anisokronisk eller isokronisk, og diskutere om dette får noen følger for handlingen i romanen. Jeg kommer ikke til å undersøke alle hendelsene i romanen, men ta for

meg et utvalg som kan illustrere hvordan tempovariasjonene påvirker leserens oppfattelse av verket. Gerard Genette definerer isokroni som et narrativ hvor forholdet mellom varigheten (målt i sekunder, minutter, timer, dager, måneder og år) og lengden (målt i linjer og sider) er identisk (Genette, 1980, s. 87-88). I et slikt narrativ vil det ikke være noen tempovariasjoner, men et stødig tempo som holder seg jevnt i hele verket. Dette er òg nesten umulig å få til i praksis.

Hvis vi følger romanens diskurs er det tydelig at romanens første kapittel er fortalt på en anisokronisk måte. Det vil si at det tar lenger tid å beskrive hendelsene i det første kapittelet enn det tar å utføre de samme handlingene. Årsakene til dette er at hver handling også kommer i følge med indre monolog fra forteller-Aksels side. Dette grepet er gjennomgående i romanen, hvor forteller-Aksel kverner, analyserer og drøfter hendelsene han skildrer, og påstår at Aksel tenker om disse hendelsene på en bestemt måte. Det fører til at den indre monologen hos forteller-Aksel, som henvender seg til Aksel på det metadiegetiske nivået, skaper en opplevelse av at skildringene av handling går langsommere enn det tar å utføre handlingen.

Samtidig er det problematisk å kategorisere denne formen for indre monolog som en handling som enten er anisokronisk eller isokronisk. Hvordan skal man kunne avgjøre at tankeprosessen tar lenger tid å beskrive enn det tar å tenke de samme tankene? Jeg har tatt utgangspunkt i en antagelse om at det tar lenger tid å beskrive tankeprosesser, enn det tar å utføre den samme tankeprosessen i en handling. Dette medfører at de passasjene hvor forteller-Aksel kverner på en tanke om en situasjon tar lenger tid å skildre, enn det tar å utføre den samme tankeprosessen for Aksel på det metadiegetiske nivået.

I «Det vakreste» er det de samme tendensene av tempovariasjoner. For eksempel tar det lenger tid å beskrive tankene rundt det seksuelle forholdet til Kathrine, enn det tar for forteller-Aksel å beskrive selve akten. Dette gjør at tempoet i diskursen bygges opp sakte før det kulminerer i at de har sex. På motsatt side tar det kortere tid å beskrive dagene som går fra det ene intime øyeblikket til det neste. Forteller-Aksel skildrer dette med: «Det går noen dager, av og til merker du blikket hennes, oppe fra benkeradene et sted, eller inne på kantinen, fra et av bordene langt borte. Så, endelig, den tredje eller fjerde dagen, våger hun seg bort til deg igjen» (Sæterbakken, 2009, s. 26). Her er det tydelig at det går fortere å beskrive handlingen, enn det tar å utføre den.

I «Eyeball» er det skildret tre situasjoner som avsluttes med et retorisk spørsmål fra forteller-Aksel: «Eller er/var det bare en venninne hun er/var på besøk hos?» (Sæterbakken, 2009, s. 37, 39 og 42). I de to første situasjonene er spørsmålet stilt i presens, mens det siste spørsmålet er stilt i preteritum. Disse situasjonene er også former for anisokroni, hvor forteller-Aksel hevder at Aksel ser for seg hvordan Amalie er med en annen mann. Disse situasjonene bærer preg av at Aksel tenker på at Amalie egentlig er utro mot ham. Det tar lenger tid for forteller-Aksel å beskrive at Aksel tenker om Amalie på denne måten, enn det tar for Aksel å tenke de samme tankene. Forteller-Aksel beskriver hvordan utroskapen skal ha utspilt seg i detalj, uten at det er klart om Aksel tenker like detaljert om de samme hendelsene. Over disse sidene av romanen trekkes tempoet ned for å bygge opp det ubehagelige som forteller-Aksel hevder at Aksel tenker om disse situasjonene. Samtidig blir motsatsen til tankene stilt opp med et enkelt, retorisk spørsmål som sår tvil rundt tankene om utroskap.

Den samme måten å fremstille en hendelse på, ved å trekke ned tempoet for å illustrere hvor ubehagelig det er å tenke på, forekommer i andre deler av romanen. For eksempel bærer bearbeidningen av Amalies fortelling om Doberman preg av å være fremstilt på samme måte. Fortellingen om Doberman, som Amalie forteller til Aksel på det diegetiske nivået og som forteller-Aksel gjenforteller i romanen, bærer preg av å være isokronisk i den forstand at forteller-Aksels gjenfortelling antagelig er beskrevet relativt identisk med Amalies fortelling. Det er derimot bearbeidningen av fortellingen som er anisokronisk, ettersom forteller-Aksel skildrer at Aksel henger seg opp i fortellingen og graver dypere for å finne ut av hva som har foregått. I denne bearbeidning hevder forteller-Aksel at Aksel detaljert ser for seg hvordan det hele gikk for seg. Dette gjør at forteller-Aksels skildringer av at Aksel graver etter informasjon, tilsynelatende er fortalt med et lavere tempo enn det tok å utføre handlingene.

Et annet eksempel på anisokroni forekommer i romanens siste kapittel. Forteller-Aksel skildrer hvordan Aksel tok livet av familiens katt, Festus. I denne situasjonen skildrer forteller-Aksel i detalj hvordan Aksel så Festus leke med en mus, og fant en stor stein på bakken, som han brukte til å slå Festus ihjel med. Samtidig er også de påfølgende handlingene fortalt i et lavt, detaljert tempo, hvor Aksel kaster Festus i søppelkassen og etterpå finner Festus sitt øye liggende i gresset (Sæterbakken, 2009, s. 206-8).

En lignende situasjon som også tar lenger tid å skildre enn det tar å utføre, er situasjonen hvor Aksel tar med seg Unn under barnehagen. Denne situasjonen er preget av vekselvis dialog og

beskrivelser. Aksel tvinger Unn til å kle av seg klærne sine i kjelleren i barnehagen. Han skal ta hevn for at hun har spredt rykter om at han voldtok henne. Etter at Unn har kledt av seg sko, bukser og truse legger Aksel skjefet på kniven opp mot Unns kjønn. Slik står de to i flere sekunder, før Aksel omsider lar henne gå (Sæterbakken, 2009, s. 226-30). Dette er nok et eksempel på anisokroni.

Det finnes flere eksempler på denne måten å beskrive de ulike hendelsene. Gjennomgående ser det ut til at de hendelsene som blir bygget opp i detalj av forteller-Aksel ofte omhandler ubehagelige hendelser. I den andre enden av skalaen er hendelsene som ikke tar for seg de samme ubehagelighetene bare nevnt i forbifarten. To eksempler på dette er forholdet Aksel hadde til en jente, da han var på ferie med sine foreldre. Dette forholdet blir bare nevnt et par ganger i romanen (Sæterbakken, 2009, s. 99 og 135). I tillegg er hele førsteklasse på Lillehammer Gymnas beskrevet over én side (Sæterbakken, 2009, s. 134). Lillehammer Gymnas ble på et vis en redning for Aksel. Her kom han i en ny klasse, og mobbingen fra Oskar opphørte. De korte skildringene av hva som hendte i førsteklasse på Lillehammer Gymnas bærer preg av å være en klassisk avstandsforelskelse i Amalie. Siden det tilsynelatende ikke er mye ubehag å spore i Aksels opplevelse av forholdet som varte i to uker og førsteklasse på Lillehammer Gymnas, kan det være årsaken til at forteller-Aksel ikke forteller mer detaljert om hva som egentlig hendte.

#### **4.4. Fortellingens frekvens**

I romanen er det flere situasjoner med gjentakende hendelser, for eksempel de tre situasjonene jeg allerede har nevnt, som ender i et spørsmål: «Eller er/var det bare en venninne hun er/var på besøk hos?» (Sæterbakken, 2009, s. 37, 39, 42). Disse situasjonene kommenterte jeg i forrige underkapittel, og vil her påpeke at disse situasjonene er former for repetitive frekvenser som bygger opp under forteller-Aksels upålitelighet, samtidig som det gjentakende, retoriske spørsmålet eksplisitt illustrerer hvor usikker Aksel er i forholdet og hvor redd han er for at Amalie skal forlate ham. Dette er noe verkets tittel også beskriver, uten at tittelen nødvendigvis *bare* er rettet mot Amalie. Jeg vil hevde at dette er repetitive frekvenser der det hender én gang, at Aksel er usikker på Amalie, men hendelsene blir fortalt om tre ganger. Dette gjør at usikkerheten som Aksel føler blir bygget opp, og kanskje gjort større enn den egentlig var. Jeg mener, som nevnt, at det ikke er noe som tilsier at Aksel faktisk fulgte etter Amalie og spionerte på henne, men at dette er noe forteller-Aksel spiller på i sin noe upålitelige rekonstruksjon, for

å forsterke Aksels sjalusi, og bekymring for at Amalie er utro mot ham og egentlig ønsker å forlate ham.

Tilsvarende, gjentakende hendelser finnes også i det siste kapittelet, hvor setningen: «Du ser omkring i din ungdoms natt» repeteres to ganger, i beskrivelsen av hva Aksels problem er og i beskrivelsen av hvordan Aksel opplever Lillehammer (Sæterbakken, 2009, s. 192-193). Gerard Genette har kommentert slike frekvenser i fortellinger, hvor han hevder gjentakelsen er en mental konstruksjon (1980, s. 113). Gjentakelsen av at Aksel ser seg omkring i sin «ungdoms natt» er også en mental konstruksjon, som illustrerer hvordan Aksel ser på den situasjonen han er i. Gjentakelsen forsterker den følelsen Aksel har av Lillehammer, hvor han knytter ungdomstiden til et eneste stort mørke.

I tillegg til de nevnte gjentakelsene blir også «se/ser det for deg» gjentatt tolv ganger i løpet av romanen, og i alle kapitlene. Dette gjentas alle de gangene fordi forteller-Aksel eksplisitt forteller at dette er noe Aksel ser for seg, eller der forteller-Aksel beskriver hva Aksel ser for seg. I undersøkelsen av forteller-Aksel kom jeg frem til at forteller-Aksel er Aksel, og at forteller-Aksel som fortellerinstans adresserer fortellingen til Aksel, altså seg selv. Disse henvendelsene med «se/ser det for deg» underbygger min påstand om at romanen opererer med flere tidsplan, fordi de ikke er henvendt til leseren, men til fokalobjektet Aksel. Samtidig er det mulig å legge Hermans analyser av dobbel deiksis til grunn for disse situasjonene. Hvor forteller-Aksel på det ene nivået ber Aksel på det metadiegetiske nivået se for seg hvordan han hadde det i situasjonen som Aksel på det diegetiske nivået. På et annet nivå kan forteller-Aksel også rette dette mot den impliserte eller faktiske leseren, for å underbygge hvordan Aksel hadde det i de ulike situasjonene. Det er også påfallende at første gang uttrykket blir brukt, er i den første setningen av romanen. Her står verbet «se» i imperativsform, i alle de andre tilfellene står «å se» i presensform. Ved å bruke imperativformen av verbet i første setning av verket, fører dette til at forteller-Aksel krever en oppmerksomhet eller aktiv respons hos Aksel på det metadiegetiske nivået og den impliserte leseren. Lesningen krever en nærhet både av leseren, men òg av Aksel i den betydning at det leseren leser blir utført eller tenkt av Aksel. Romanen presenterer et innblikk i tankene og følelseslivet til en ung gutt med en dominerende instans innvevd i de tankene og dette følelseslivet som skrives frem. Vi som lesere blir da noen som overhører det forteller-Aksel ber Aksel på det metadiegetiske nivået tenke om de ulike situasjonene.

#### 4.5. Upålitelige fortellerinstanser

I underkapittelet om jeg-et antyd det jeg flere ganger at forteller-Aksel og jeg-et kan være upålitelige fortellerinstanser. Jeg skal nå ta for meg deres eventuelle upålitelighet, og drøfte hvordan vi som lesere skal forholde oss til fortellerinstansene.

Innledningsvis i det siste kapittelet blir det beskrevet hvordan Oskar og hans nye bestevenn, Stein-Ove, setter i gang med mobbingen av Aksel så snart han er begynt på ungdomsskolen. Deretter følger ulike beskrivelser av hvordan de gjør det, én av disse beskrivelsene tar for seg hvordan Stein-Ove overrumpler Aksel i dusjen etter gymtimen, beskylder ham for å være homofil, på bakgrunn av at han ikke er å se ved pissearet. Stein-Ove spør om dette er fordi han ikke tørr, og om han er redd for å få ereksjon av å være der. Stein-Ove tar et grep rundt sin egen penis, og spør om Aksel ikke vil suge han (Sæterbakken, 2009, s. 186-187). Denne hendelsen foregriper Aksels kommende, ikke-emosjonelle forhold til Zombie. Er det på grunn av at det ligger et latent, reelt forhold i bunn, som ikke blir tydelig for leseren før mot slutten av kapittelet og romanen? Har det egentlig vært en problematikk som Aksel kan ha fortalt Oskar på barneskolen? Eller viser Stein-Oves spørsmål tilbake til situasjonene han forsøkte å iscenesette i gymtimen, at Aksel til stadighet var i duell med Stein-Ove. Der Stein-Ove siden kan beskyelde Aksel for å være den som oppsøkte duellene, mens det egentlig var omvendt?

Denne situasjonen er spesiell, fordi beskyldningene knyttet til legning skjer før hendelsene hvor Aksel utforsker sine egne seksuelle grenser. Det er derimot et poeng at det nettopp er disse beskyldningene Stein-Ove kommer med på dette tidspunktet, med tanke på at forteller-Aksel allerede vet at han kommer til å gå inn i et seksuelt, ikke-emosjonelt forhold til Zombie. I disse situasjonene kommer det ikke frem hva Aksel selv tenker om situasjonen, eller hva forteller-Aksel tenker om situasjonen. Ettersom Aksel har et forhold til Zombie senere, er det påfallende at hans tanker om beskyldningen Stein-Ove kommer med, er holdt tilbake fra leseren. I denne situasjonen mener jeg forteller-Aksel holder tilbake informasjon, slik Phelan og Martin mener kjennetegner underrapportering (Phelan og Martin, 2004, s. 150). Oppstår underrapporteringen fordi Aksel selv ikke ønsker å vedkjenne seg at de på én måte fikk rett, at han i det minste skulle ende opp i et homofilt forhold blottet for emosjoner? Eller er det fordi Stein-Ove åpenbart ser ned på homofile, og har en homofobisk holdning til slike forhold? En annen mulig forklaring på underrapporteringen kan være nettopp at den enorme skammen Aksel opplevde under forholdet til Zombie enda ikke har lagt seg hos forteller-Aksel. At han føler den samme

skammen på nåtidsplanet i rammefortellingen ved å se tilbake på hendelsene som fant sted på ungdomsskolen, og at dette er årsaken til at forteller-Aksel ikke kommenterer beskyldningene.

En annen situasjon hvor forteller-Aksel er upålitelig, er etter beskrivelsene av det seksuelle forholdet til Kathrine, hvor forteller-Aksel kommenterer at det er for Amalie sin skyld at Aksel er sammen med Kathrine. Det er for Amalie at Aksel gjør alt han gjør, og at han kjenner «hans» øyne i nakken. «Hans» refererer til privatdetektiven, som Aksel tror Amalie har hyret for å følge med på hans bevegelser (Sæterbakken, 2009, s. 27). Dette leser jeg som en form for upålitelighet, fordi det senere blir klart at Amalie har endret klesstil for å markere avstand til forholdet med Aksel. Derfor er det ikke sannsynlig at Amalie har ansatt en privatdetektiv. Det er mer sannsynlig at Aksel selv, gjennom en ønsketenkning, skulle ønske at Amalie hadde gjort det. For å legitimere seg selv og sine egne bevegelser som viktige overfor Amalie. Med utgangspunkt i Phelan og Martin sine ulike typer upålitelige fortellere, vil jeg karakterisere denne typen upålitelighet som en form for feilbetraktning, fordi forteller-Aksel får det til å virke som at han ikke klarer å persipere at det er usannsynlig å ansette en privatdetektiv for å følge med på ham. Forteller-Aksel viser hvordan Aksel mangler et verdisystem som gjør ham rustet til å innse at hans fantasier om privatdetektiven ikke er realistiske, til tross for at forteller-Aksel vet dette. Amalie viser allerede i de påfølgende sidene at hun ikke har noe behov for å vite hva Aksel foretar seg, og ifølge forteller-Aksel skal hun vise ham at hun er kommet seg videre i livet. Aksels bekymring for hvordan Amalie kommer til å reagere på at han ikke har gjort noe med hybelen siden hun dro, underbygger poenget om at Aksel selv tenker at det finnes en privatdetektiv, uten at det nødvendigvis gjør det.

I underkapittelet om jeg-et drøftet jeg situasjoner hvor de to fortellerinstansene legitimerte hverandre, og når de eventuelt ikke gjorde det. Da viste jeg til situasjonen hvor Aksel og Amalie hadde kranglet, hvor Aksel dikterer et brev til Amalie. Da kom jeg-et med ny informasjon om hva som hadde hendt i forkant av hendelsen, noe som følgelig indikerer at forteller-Aksel til en viss grad var upålitelig i forkant, ved å unnlate det Aksel på det diegetiske nivået sa til Amalie. Med Phelan og Martins begreper vil jeg karakterisere denne situasjonen som en form for underrapportering (2004 s. 150), fordi forteller-Aksel vet mer enn han gir uttrykk for, som blir avslørt i jeg-ets brev til Amalie.

I situasjonen hvor Amalie forteller om natten med Doberman, som blir gjenfortalt av forteller-Aksel, forekommer det også upålitelighet, etter mitt syn. I kjølvannet av fortellingen reagerer



Aksel med å grav dypere, og finne grunner til og argumenter for at Amalie egentlig likte det mer enn hun ga uttrykk for. Leseren skjønner at dette minner om seksuell aktivitet uten samtykke, eller der Amalie ikke var i stand til å motsette seg den seksuelle aktiviteten. Dette misforstår imidlertid Aksel på det diegetiske nivået, noe forteller-Aksel heller ikke korrigerer. Dette gjør at forteller-Aksel er upålitelig med bakgrunn i Phelan og Martins begrep om underrapportering, hvor han sitter på mer informasjon enn han gir uttrykk for. Aksel på det diegetiske nivået derimot, med bakgrunn i hvordan forteller-Aksel fremstiller ham, vitner om underfortolkning, fordi han hvert fall blir fremstilt som om han ikke var i stand til å fortolke situasjonen på rett måte, noe han strengt tatt burde være i stand til.

I bearbeidingen av denne situasjonen oppstår en dialog mellom forteller-Aksel og jeg-et, som jeg var inne på i delkapittelet om jeg-et. Her vil jeg påpeke at de to fortellerinstansene nok en gang avslører at de er upålitelig. Forteller-Aksel forteller om hvordan Doberman og Amalie går inn på Aksel på det diegetiske nivået, og gjør det nå tydelig at han «forgrep seg på henne» (Sæterbakken, 2009, s. 107). Tidligere har ikke dette vært forteller-Aksels måte å omtale denne situasjonen, som illustrerer at han holdt tilbake informasjon i fortellingen, og dermed underrapporterte, som jeg argumenterte for i forrige avsnitt. Jeg-et er imidlertid òg upålitelig i denne situasjonen, ettersom Aksel på det diegetiske nivået burde skjønt at Doberman forgrep seg på Amalie, i stedet konkluderer jeg-et: «*men selv oppfattet hun det tydeligvis ikke slik ...*» (Sæterbakken, 2009, s. 107). Dette illustrerer at begge fortellerinstansene er upålitelige, selv om forteller-Aksel er oftere upålitelig enn jeg-et. Dette kan ha med at forteller-Aksel dominerer fortellingen i forhold til jeg-et, som ikke slipper til like ofte.

#### **4.6. En overbevisning om eller overtalelse til å begå selvmord?**

Forteller-Aksel kan på et vis se ut til å ha en egen agenda for hva som skal skje med Aksel. Eksempelvis er overbevisningene i første kapittel om at livet ikke er verdt å leve et utgangspunkt for resten av romanen. Det er forteller-Aksels analyser av Aksels liv som fører frem til konklusjonen om at livet hans er over. Forteller-Aksel leser jeg som en selvovervåkende instans, som forsøker å implementere sin tolkning av hva som skal skje videre over på Aksel på det metadiegetiske nivået. Dermed blir romanen skrevet frem i omvendt rekkefølge der svaret på problemet allerede er gitt i første kapittel. Deretter følger de andre kapitlene som ytterligere forklaringer på hvorfor døden, eller selvmord, er veien å gå videre. Dette gjør at forklaringene på hvorfor døden er det rette utfallet skrives frem i de seks siste kapitlene, hvor

forteller-Aksel dveler ved alle de negative hendelsene, og utelater de positive sidene ved Aksels liv.

Dette medfører narratologiske komplikasjoner, fordi romanen illustrerer et paradigmeskift i forhold til hvordan leserne forstår forholdet mellom narrativ og tid. Paul Ricoeur har i sitt verk *Time and Narrative: Volume 1* (1990) tatt for seg forholdet mellom ulike oppfatninger av tid og narrativ. Han hevder at narrativet gir form til det uformede, i den forstand at gjennom narrativet skapes det en form som setter de ulike hendelsene i et system. Samtidig kan denne formen representere et paradigmeskift i forhold til hvordan kulturen ellers oppfatter paradigmet som innebefatter romaner og klassiske narrativ (Ricoeur, 1990, s. 72). For *Ikke forlat meg* gjør det at narrativet skaper en uoverensstemmelse med hvordan leseren forstår tidsaspektet, ettersom romanen gjennom forteller-Aksel beskriver tidligere perioder av Aksels liv i en omvendt kronologisk rekkefølge, samtidig som hver periode er fortalt i en kronologisk rekkefølge. Denne spenningen er det flere kritikere som har pekt på i sine anmeldelser. På den annen side hevder Ricoeur at narrativet og komposisjonen ikke ville gitt samme opplevelse om det var ordnet i kronologisk rekkefølge, fordi diskursen impliserer en syntagmatisk tilnærming til ethvert narrativ. Det vil derfor ikke være mulig å få den samme fortellingen ved å lese den i motsatt rekkefølge, leseropplevelsen ville ikke fått frem det samme poenget.

Dette gjør at forteller-Aksels agenda er et bakenforliggende utgangspunkt som leseren tar med seg gjennom romanen. Denne agendaen kan bare oppstå dersom utgangspunktet er i en nåtid som blir tatt med tilbake i tid. Dette ville falt bort fra romanen eller diskursen om hendelsene var organisert i en kronologisk rekkefølge, ettersom man da ville hatt et dødsønske som fulgte Aksel fra ungdomsskolen av. Det ville gitt en helt annen roman enn *Ikke forlat meg*. Til sammenligning kan Goethes *Unge Werther* illustrere det motsatte av *Ikke forlat meg*, nettopp fordi det der er snakk om en ung mann som ikke klarer å hanskens med virkeligheten slik den er, og deretter tar livet sitt. I den romanen er det ingen agenda som er utgangspunkt for selvmordet, det er derimot et mulig utfall av situasjonen Werther er kommet opp i. I *Ikke forlat meg* er det derimot mulig å konstituere en slik agenda på grunn av forholdet i tid mellom første kapittel og de resterende kapitlene. Ved å gjenfortelle sitt eget liv kan en slik agenda skrives frem og illustreres gjennom forteller-Aksels tolkninger og analyser.

## 5. TRAUMER OG TRAUMEFORTELLING

I forrige kapittel gikk jeg igjennom de narratologiske utfordringene ved romanen som kommer av den omvendte kronologien og andrepersonsfortelleren. Nå vil jeg ta for meg den tematiske siden ved romanen, og først gå i dybden av hvordan traumeteorien kan bidra til å illustrere hva romanen drøfter. Den traumeteoriske innfallsvinkelen vil gi et klarere innblikk i hvordan forholdet mellom potensielt traumatiserende hendelser og traumatiske reaksjoner og minner forvaltes og fortelles om i romanen. I neste kapittel vil jeg ta for meg Aksels møte med ulike karakterer, særlig med tanke på sjalusien som preger ham i forholdet til Amalie.

Et traume er et mentalt sår som oppstår etter ulike, overveldende hendelser, hvor den som opplever disse hendelsene får en respons som kan gi utslag senere i tid, men som henger sammen med den overveldende opplevelsen. Denne opplevelsen kan føre til hallusinasjoner, drømmer, tanker eller oppførsel som spores tilbake til den overveldende hendelsen, sammen med en lammende eller nummen følelse som kan oppstå samtidig med den overveldende opplevelsen eller i ettertid av den. Det kan også føre til en økt opphisselse ved tilbakeblikk som gjensker hendelsen. Slik definerer Cathy Caruth et traume ved å utvide definisjonen av posttraumatisk stresslidelse (Caruth, 1995, s. 4). Traume er definert på en lignende måte hos Burness E. Moore og Bernard D. Fine:

The disruption or breakdown that occurs when the psychic apparatus is suddenly presented with stimuli, either from within or from without, that are too powerful to be dealt with or assimilated in the usual way. A postulated stimulus barrier or protective shield is breached, and the ego is overwhelmed and loses its mediating capacity. A state of helplessness results, ranging from total apathy and withdrawal to an emotional storm accompanied by disorganized behavior bordering on panic. (1990, s. 199)

Laurie Vickroy definerer traume som en respons på en hendelse som er så overveldende og intens at den svekker normale emosjonelle eller kognitive responser, som siden gir varige psykologiske brudd (2002, s. IX). Ingen av disse definisjonene sier noe om hvilke typer hendelser som oppfattes som traumatiske. Én årsak er at ulike mennesker reagerer ulikt på lignende hendelser. Eksempelvis kan én person oppleve noe traumatisk, der tilsvarende hendelse ikke oppleves traumatisk for en annen. Dette gjør at begrepet knyttet opp mot ulike hendelser må ses i lys av hendelsenes reaksjoner og konsekvenser. Det er reaksjonen på hendelsen som definerer et traume, ikke hendelsen i seg selv (Caruth, 1995, s. 4). Likevel finnes det ulike hendelser som ofte gir traumatiske erfaringer, som voldtekt eller uventet å miste noen

man er glad i. På samme måte kan man også få traumatiske erfaringer av å miste kroppsdeler, eller kroppslige ferdigheter som det å kunne gå. Unni Langås skiller mellom traumatiserende hendelser og traumatiske erfaringer i sin bok *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur* (2016) med utgangspunkt i Cathy Caruths arbeider. Traumatiserende hendelser er en hendelse som ikke blir oppfattet fullt ut traumatiserende der og da, men siden synker inn på et senere tidspunkt. Den traumatiske erfaringen gir seg gjerne utslag i ulike drømmer eller flashbacks fra hendelsen (Langås, 2016, s. 23).

### **5.1. Aksels potensielt traumatiserende opplevelser**

Jeg skal videre presentere noen av de hendelsene som kan ha skapt en traumatisk reaksjon hos Aksel. Det kan være at ingen av hendelsene som er beskrevet og fortalt om i romanen gir traumatiske erfaringer hos Aksel, men at leseren opplever måten de er presentert på som om de kan være noe som gir en traumatisk reaksjon. Videre er det òg et spørsmål om på hvilket nivå Aksels opplevelser kan være traumatisk. Dersom Aksel får traumatiske erfaringer av de potensielt traumatiserende hendelsene, er vi som lesere avhengig av å stole på at forteller-Aksel skildrer den traumatiske reaksjonen tidligere i romanen, senere i romanens kronologi. Dette gjør at vi til en viss grad er nødt til å stole på at forteller-Aksel gjengir situasjonene og reaksjonene på en pålitelig måte. På den annen side kan reaksjonene som forteller-Aksel beskriver vitne om at det er forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået som fortsatt er påvirket av traumene, og derfor ikke klarer å fortelle om dem foruten gjennom deres reaksjoner. Dette er forbehold som må tas for å møte *Ikke forlat meg* sine forskjellige nivåer.

Hos Aksel er det flere hendelser som kan ha forårsaket traumatiske erfaringer i etterkant. Denne analysen er i større grad styrt av en kronologisk tilnærming, i motsetning til romanens egen diskurs. Dette passer inn i diskusjonen rundt hvorvidt opplevelsene i seg selv var traumatiske for Aksel i etterkant, eller om det er gjennom fortellehandlingen at opplevelsene blir fortalt om på en overveldende, traumatisk måte.

#### **5.1.1 Oskar-relasjonen**

En situasjon som er helt sentral i diskusjonen om potensielle traumer, oppstår for Aksel i overgangen fra barneskolen til ungdomsskolen. Det er Aksels opplevelse av barndomsvennen Oskar fra første skoletime på ungdomsskolen. Jeg har allerede vært inne på at Aksel blir mobbet av Oskar og hans nye bestevenn, Stein-Ove. Likevel vil jeg kort presentere hvordan det hele

begynte, fordi det legger føringer for den videre diskusjonen om deres relasjoner og Aksels rødming.

Elevene presenterer seg for den nye læreren idet Oskar sukker lavt, men høyt nok til at Aksel hører det. Det får Aksel til å snu seg og se på Oskar. Blikket Oskar sender ham er nok til at Aksel skjønner hvordan det kommer til å bli. Dette henger sammen med at Aksel antagelig har sett Oskar plage eller mobbe andre på barneskolen på samme måte som han nå er i ferd med å plage eller mobbe Aksel. Det fører til at Aksel ikke klarer å si navnet sitt høyt og tydelig for læreren, og han begynner å rødme (Sæterbakken, 2009, s. 175-76). Denne situasjonen er ikke nødvendigvis traumatisk for Aksel, men det er her grunnlaget blir lagt for store deler av ungdomsskolen. Forteller-Aksel refererer til flere situasjoner hvor rødmingen er sentral. Dette var begynnelsen på det som kan ha utviklet seg som et narsissistisk sår for Aksel. Der han gjentatte ganger måtte møte den pågående plagingen og mobbingen fra Oskar. Dette påvirket Aksels selvfølelse ved at såret gjentatte ganger ble åpnet i løpet av årene på ungdomsskolen.

Uten at Oskar egentlig foretar seg noe, skaper han en umiddelbar reaksjon hos Aksel som gir utslag ved at Aksel rødmer. Det er tydelig at Oskar har et grep om Aksel, der Aksel opptrer underdanig i forhold til Oskar. Oskar passer på at hans mobbing bare er psykisk, slik at Aksel ikke får fysiske "bevis" på at han blir mobbet. Aksel vet ikke hva han skulle sagt, dersom han fortalte det til noen: «Du ønsker å fortelle det til noen [...], [m]en hvem? [...] Og hva skal du si? Hva er det å fortelle? At Oskar sitter og ser på deg i timene?» (Sæterbakken, 2009, s. 194). Disse retoriske spørsmålene er spørsmål Aksel formodentlig gikk og tenkte på, da han gikk på ungdomsskolen.

Samtidig kan forteller-Aksel se tilbake på denne situasjonen, og trekke frem disse spørsmålene for å vise situasjonen frem for Aksel på det metadiegetiske nivået. Om vi legger forteller-Aksels agenda til grunn, er dette en situasjon som illustrerer for Aksel på det metadiegetiske nivået hvor tilsynelatende patetisk han var på ungdomsskolen, som hverken fant hjelp, eller klarte å stå opp for seg selv. Eksempelvis kan dette være for å frembringe skam og ubehag hos Aksel på det metadiegetiske nivået.

Disse situasjonene viser leseren hvor hjelpeløs Aksel føler seg når han vet hva som kommer til å skje, men ikke har forutsetninger for å kunne forhindre det. Aksel mangler et språk om hva som foregår i møtet med andre, han får seg ikke til å åpne seg opp for medelever, lærere eller

familie. Ifølge Faye Mishna og Jami-Leigh Sawyer kan mobbing føre til traumatiserende opplevelser. De viser til van der Kolk mfl. *Traumatic stress: The effects of overwhelming experience on mind, body and society*, som hevder at et psykologisk traume er enhver kritisk hendelse som resulterer i individers ukarakteristiske opplevelse. Dette fører til at de får sterke emosjonelle reaksjoner som skaper psykologiske endringer, og gjør at de ikke fungerer normalt i skole, jobb eller andre deler av livet (Mishna og Sawyer, 2012, s. 153). Videre påpeker Mishna og Sawyer at ikke alle som blir mobbet får traumatiske erfaringer, men muligheten til å få traumatiske erfaringer er til stede, både for den som blir mobbet og for mobberen. I romanen er det problematisk å spore potensielle traumatiske erfaringer tilbake til mobbingen isolert sett, fordi det oppstår andre situasjoner parallelt som også kan føre til traumatiske erfaringer.

Aksels opplevelse av Oskars mobbing inneholder også et annet aspekt. Oskar har også forrådt Aksel. Ifølge forteller-Aksel opplever Aksel det som en ytterligere hån at Oskar blir bestevenn med Stein-Ove. Dette blir en grotesk parodi på det som på barneskolen var Oskar-og-Aksel (Sæterbakken, 2009, s. 186). Tilsvarende brudd i relasjoner er det sannsynlig at Aksel har opplevd før Oskar. I forteller-Aksels beskrivelse av hvordan farens garasje er innredet, ligger det et underliggende aspekt. Forteller-Aksel beskriver hvordan Aksel går inn i familiens garasje, og ser «far[ens] stramt komponerte verden bit for bit falle på plass» (Sæterbakken, 2009, s. 206). Videre beskrives det hvordan gamle våpen står i en krok, blant annet et gevær faren laget, som ga Aksel en høy stjerne i venneflokket på det forrige stedet de bodde (Sæterbakken, 2009, s. 206). Beskrivelsene av garasjen sammen med våpnene i tre som Aksel laget og farens gevær, tyder på at Aksel og faren hadde et tettere far-sønn-forhold på det forrige stedet de bodde. Etter at de flyttet har faren komponert sin egen verden i garasjen, mens Aksel selv ikke er en del av den lenger. Hva som ligger bak bruddet i denne relasjonen kommer ikke eksplisitt frem.

I en annen situasjon får leseren fortalt hvordan faren vegrer seg for å prate med Aksel om puberteten som han er på vei inn i, og da særlig om seksualitet og reproduksjon. I tillegg er det påfallende hvordan samtalen avsluttes. Etter at Aksel har stilt et spørsmål om folk forandrer seg, tolker faren det som om det er noe fra pocketboken Aksel leser i, deretter sier han: «Nei, jeg får heller ...» (Sæterbakken, 2009, s. 200-01). Samtalen avsluttes uavklart, som om ingen av de egentlig vil forstå den andre. Aksel vil ikke utdype hva han mente, fordi han da må fortelle hvordan han har det på skolen. Faren på sin side vil ikke spørre mer, i frykt for at det har med temaer han synes er pinlig å snakke om med sin egen sønn. Dette underbygger påstanden om at

forholdet mellom far og sønn har fått seg en knekk. Det gjør også at Aksel har flere relasjoner i livet sitt som har sklidd bort fra ham, uten at han tilsynelatende vet hvorfor. Freud har i *Hinsides Lystprinsippet* (2011) beskrevet hvordan nevrotikere og ikke-nevrotikere kan oppleve gjentakelsestvang eller skjebnetvang i møtet med andre mennesker. Her trekker han frem menn som opplever at alle vennskap ender med svik som en mulig katalysator for en slik skjebnetvang (Freud, 2011, s. 28-30). Aksels opplevelse av en slik skjebnetvang kan føre til at han mistenkeliggjør seg selv. Da kan han miste selvtillit og selvverd, og oppleve dette som en trussel mot sitt selv, som kan gi traumatiske erfaringer.

### 5.1.2 Kattemordet

I perioden hvor Aksel opplever Oskars mobbing på skolen, oppstår en annen situasjon som kan føre til en traumatiserende opplevelse. Situasjonen er mordet Aksel begår på familiens katt, Festus. Katten har «noe mørkt i klem mellom potene», mens han kikker stolt opp på Aksel (Sæterbakken, 2009, s. 206). Forteller-Aksel beskriver hvordan Aksel observerer Festus som leker med maten, og til slutt biter hodet av byttet. Før han finner en stein, og slår Festus ihjel. Aksels tilsynelatende motiver for å drepe Festus på denne måten, er at han ser seg selv og Oskar i rollene til henholdsvis musen og Festus. Aksel identifiserer seg med musens lidelser, og bestemmer seg for å ta igjen på musens drapsmann. Senere i romanen ønsker Aksel at Oskar var død, slik at det er tydelige paralleller mellom Aksel og Oskar og musen og Festus (Sæterbakken, 2009, s. 235).

Etter at Aksel har kastet Festus i søppelspannet oppstår likevel en reaksjon hos Aksel, men det er først når han finner et lite øye i gresset hvor han drepte Festus: «Du bøyer deg ned. Det går litt tid før du oppdager at det ligger noe der, i det brune klisset, et lite øye som kikker opp på deg» (Sæterbakken, 2009, s. 207-08). Etter dette brer kvalmen seg «som en ising gjennom brystet» på Aksel, og strupehodet hovner opp. Den umiddelbare reaksjonen til Aksel blir altså utløst av at han ser et øye, og mest påfallende er det at øye ikke bare ligger i gresset, men øyet «kikker opp på» Aksel (Sæterbakken, 2009, s. 208). Et øye er et symbol som ofte blir brukt i forbindelse med det å bli observert<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Eksempelvis er et øye innenfor ulike religioner et symbol på at Gud alltid ser deg, selv om ingen andre mennesker gjør det der og da. Dette vil for eksempel få konsekvenser i skjærsilden innenfor kristendommen.

### 5.1.3 Selvskading

I kjølvannet av hvordan Aksel opplever Oskars kontinuerlige mobbing og uthenging, begynner Aksel med selvskading. Han henter tapetkniven i farens garasje, og tar den med ut i skogen. I skogen skjærer han opp huden sin på underarmen. Aksels logikk er at hvis han tapper seg selv for blod vil det ikke være nok til å sende blod opp til ansiktet (Sæterbakken, 2009, s. 184). Tapetkniven blir hans eneste venn i denne perioden av ungdomsskolen (Sæterbakken, 2009, s. 188), samtidig blir det også en måte å kontrollere smerten på. Aksel vet ikke hvordan han skal takle de indre, abstrakte problemene sine, dernest finner han konkrete løsninger som gjør at han kan styre smerten. Jan Sutton skriver i *Healing the hurt within: Understand self-injury and self-harm, and heal the emotional wounds* (2007):

Although it [self-injury] can be a difficult concept to grasp, self-injury is fundamentally a coping mechanism, frequently born out of trauma or a deep-rooted sense of powerlessness. It could best be described as ‘a pain exchange’ in that overwhelming, invisible, emotional pain is converted into visible, physical wounds which individuals who use this practice find easier to deal with – put simply, what can be seen can be treated. Usually, following an episode of self-injury, people report feeling calmer, more in control, safe from suicide, and more able to cope and function (2007, s. 6).

Selvskading er ikke et ønske om å dø, men en mekanisme som slår inn hos noen for å få kontroll på de abstrakte, ukontrollerbare følelsene de har. Det er for å kontrollere sitt eget liv som får dem til å skade seg selv. Hos Aksel er det de samme tendensene som styrer ham mot selvskadingen. Han er så påvirket av følelsene av svik, mobbing og utestenging at han får kontroll over følelsene sine ved å skjære opp underarmen sin. Dette gjør at han kan kontrollere smerten, ved å la knivbladet trenge inn i huden hans. Sutton tar i tillegg opp spørsmålet om traume, og sier at selvskading er et resultat av et traume eller en dyp følelse av hjelpeløshet. Hos Aksel er selvskadingen et resultat av den ene eller begge karakteristikkene. Han føler seg utvilsomt hjelpeløs: Som i situasjonen hvor han ønsker å fortelle om mobbingen til noen, men ikke vet hvordan han skal si det. I tillegg kan han oppleve året i åttende klasse traumatisk. Med andre ord er det ikke tydelig i romanen at det bare er hjelpeløshet som gjør at han begynner med selvskading, det kan òg være en traumatisk reaksjon på alt han opplever.

### 5.1.4 Relasjonen til Unn og Zombie

Etter jul i åttende klasse har Oskar tilsynelatende gått lei av å mobbe Aksel, men det blusser opp igjen når de kommer tilbake på skolen etter påskeferien. I påskeferien utvikler Aksel et forhold til Unn, som går i klassen under ham. De avslutter forholdet den siste dagen i ferien. Oskar finner ut av dette og prøver, ifølge forteller-Aksel, å finne flere grunner til å fortsette



mobbingen av Aksel. Aksel klarer ikke å stå inne for at han likte Unn, og kaller henne i stedet stygg. Dette kulminerer med at Unn bestemmer seg for å beskyldte Aksel for å ha forsøkt å voldta henne, noe Zombie forteller Aksel (Sæterbakken, 2009, s. 214).

Aksel henger seg først og fremst opp i hvorfor det var akkurat Zombie som fortalte det, og *ikke* beskyldningen om voldtekt. Forteller-Aksels analyse av situasjonen er at Zombie antagelig har fortalt dette, fordi han nå er likestilt med Aksel. Videre inviterer Zombie Aksel med hjem til seg i kjellerleiligheten hos onkelen og tanten sin (Sæterbakken, 2009, s. 215). Dette fører til at Aksel og Zombie utvikler et vennskap, som senere utvikler seg til å ha innslag av homoseksuell utforskning.

Skildringene av Aksel og Zombies forhold kommer i korte beskrivelser av hva de foretar seg. I ett av disse besøkene onanerer de i sofaen, før Zombie spør om han kan prøve noe. Det ender med at han står oppreist i sofaen, med et bein på hver side av Aksel. Aksel lukker øynene, mens de har oral sex til Zombie kommer i munnen på Aksel. Forteller-Aksel meddeler at: «[Aksel] kniper sammen øynene og munnen, gruer [s]eg, men nyter det også» (Sæterbakken, 2009, s. 220). Idet Aksel endelig åpner øynene igjen, er Zombie i ferd med å gjengjelde tjenesten. Denne scenen er preget av at forteller-Aksel beskriver det både positivt og negativt, som om Aksel både likte det og ikke likte det. Etter at det er over drar Aksel sin vei, selv om han egentlig hadde planer om å overnatte. Her kan det virke som om Aksel har fått nok, og egentlig vil avslutte forholdet til Zombie.

Det viser seg at han kommer tilbake neste helg, og kan ikke vente med å komme i gang igjen. Likevel er det fortsatt beskrivelser av en dobbelthet i Aksel, at «opplegget deres gjør deg sanseløst opphisset mens dere holder på, og uendelig trist og skamfull, straks det er over» (Sæterbakken, 2009, s. 222). Disse følelsene er en blanding av lyst og skam, som vekselvis oppsluker ham. Når de ikke holder på beskriver forteller-Aksel det som «skittent, uverdigg, vulgært, ingenting naturlig eller gledesfylt» (Sæterbakken, 2009, s. 222). I tillegg reflekterer Aksel rundt sosial mobilitet, ved at han leter etter den samme følelsen av vemmelighet i Zombie, men han finner ikke den hos ham. I stedet beskrives Zombie som tilfreds i forholdet han har til Aksel. Det er åpenbart at Aksel ikke gjør det, eller at forteller-Aksel fremstiller det som om Aksel ikke gjør det. Aksel sier gjentatte ganger til seg selv at dette er siste overnatting hos Zombie, likevel kommer han tilbake helgen etter. På skolen later de som om de ikke kjenner hverandre, for å unngå å bli oppdaget. I tillegg beskriver forteller-Aksel at de øyeblikkene hvor

Aksel ser for seg et oralt samleie med Zombie på skolen, oppleves «som et mareritt fra en annens hjerne som bryter inn i din» (Sæterbakken, 2009, s. 223). Dette er òg noe man kan si om forholdet mellom forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået, hvor hver fortelling om en tidligere, ubehagelig hendelse oppleves på denne måten for Aksel på det metadiegetiske nivået.

Aksels ubehag kontrasteres med at Zombie og Aksel innad i forholdet utforsker nye, seksuelle innslag. Likevel går dette såpass inn på Aksel at han opplever ubehag allerede før han får orgasme: «Men alt før det går for deg, er det som du kan kjenne den vonde følelsen er på vei, den som slår ned som en kald hammer straks kåtheten er tilfredsstilt» (Sæterbakken, 2009, s. 234). I denne delen av Aksels liv ser leseren at han dras mot ulike oppfatninger av hvordan det burde være. Han ser ned på sitt forhold til Zombie, og unngår at andre skal få vite om det, samtidig finner han en trøst i den seksuelle tilfredsstillelsen som bare varer nesten frem til han får orgasme. Deretter kommer skammen over ham igjen, noe forteller-Aksel beskriver som om «det er selve livet som passerer over hodet på deg» (Sæterbakken, 2009, s. 234).

### **5.1.5 Aksels forelskelse i Oskar**

Forholdet til Zombie må sees i sammenheng med forholdet til Oskar og Aksels far. Innledningsvis i beskrivelsene av ungdomsskolen observerer Aksel en fotballkamp der hans medelever og Oskar spiller. Mens den pågår forteller forteller-Aksel om hvordan Aksel hadde det med Oskar:

[N]oe fløt ut av deg og forbandt seg med noe tilsvarende som fløt ut av Oskar, noe du alltid hadde hatt i deg, men som du hadde måttet holde for deg selv, holde tilbake, dempe, legge lokk på [...]. Men plutselig var forbindelsen der, den du ikke hadde visst at du trengte, den Oskar bragte med seg, den som oppstod første skoledag, som om dere fra da av hadde blandet blod hver time, [...] som om det samme blodet hadde rent gjennom begge to alle disse årene før dere traff hverandre, innesperret i hvert sitt lukkede kretsløp, og at nå, endelig, var dere kommet dithen at dere kunne åpne dere og la det strømme, la blodet flomme, uten å være redd for noe, uten å frykte døden, uten å frykte verden, uten å kjenne en gnist av engstelse over noe som helst (Sæterbakken, 2009, s. 181).

I denne beskrivelsen leser jeg det som om Aksel og Oskars vennskapsforhold egentlig var noe mer for Aksel, som kommer frem metaforisk i sitatet over. Han hadde gått og tenkt på disse tankene om han egentlig var tiltrukket av gutter. Han var ikke helt sikker, men da han møtte Oskar ble han helt sikker, for eksempel: "Men plutselig var forbindelsen der, den du ikke hadde visst at du trengte". I møtet med Oskar på barneskolen går det opp for Aksel at de følelsene han har hatt kan komme av homoseksualitet. Derfor blir Oskars svik overfor Aksel enda mer

kraftfullt. Aksel trodde at de kunne være fortrolige med hverandre, men det førte til avvisning og mobbing. Oskar var den autoritære i vennskapet til Aksel, slik han også er beskrevet særdeles autoritær overfor klassekameratene under fotballkampen Aksel observerer (Sæterbakken, 2009, s. 180).

Sitatet på forrige side fremstår som én av de stående figurene Pederson trakk frem om hvordan traumer kommer til uttrykk i fortellinger. I denne situasjonen er det ikke forelskelsen i seg selv som skaper traumatiske erfaringer, men Oskars svik og uthenging av Aksel. Det er derimot forelskelsen som er presentert metaforisk i form av det Pederson kalte «indirection» (2018, s. 101). På denne måten er forelskelsen Aksel hadde i Oskar en grunnpilar i forståelsen av den enorme makten Oskar hadde over Aksel på ungdomsskolen.

Aksel begynte på barneskolen til Oskar en gang midt i det syvårige løpet, eller mot de siste årene av barneskolen. Dette kommer ikke frem eksplisitt i romanen, men ved at Aksels gevær fra farens garasje ga ham en høy stjerne i hans forrige venneflokk, vet leseren at Aksel har bodd et annet sted. Da han ble kjent med Oskar begynte disse følelsene å utvikle seg i ham. Samtidig trakk Aksels far seg unna Aksel, som kommer frem av den nevnte situasjonen i farens garasje. Det er mulig at faren trakk seg unna fordi han skjønnte hvilke følelser som bodde i Aksel. James Lampe mfl. skriver i sitt kapittel «Traumas of Development in the Gay Male» i *Trauma: Contemporary directions in theory, practice, and research* (2012) at foreldre kan fatte mistanke til barnas mulige, alternative, seksuelle identitet. Dette truer foreldrenes selvfølelse, og det utfordrer de forventningene foreldrene hadde til barnet (Lampe mfl., 2012, s. 172-173). Foreldres respons i en slik situasjon kan føre til at barnet opplever misbilligelse eller mangel på mottakelighet hos foreldrene (eller én forelder). Dette kan skape en indre uro og føre til skam hos barnet. Dette er potensielle hendelser som ikke blir eksplisitt beskrevet i romanen, men som ligger implisitt i de ulike beskrivelsene forteller-Aksel forteller om. En situasjon som derimot blir beskrevet, er den nevnte hendelsen hvor faren kommer inn på rommet til Aksel. Samtalen avsluttes uavklart, der det er tydelig at faren er bekymret for hva Aksel skal spørre om (Sæterbakken, 2009, s. 200-201). En årsak til farens bekymring for samtalen kan nettopp være Aksels potensielle, seksuelle orientering, som faren ikke ønsker å snakke om.

Det er også andre aspekt som underbygger den mulige forelskelsen Aksel har hatt i Oskar. Eksempelvis beskriver forteller-Aksel hvordan klasseskolen til lærer Paulsen brøt ut i anarki hver gang han forlot klasserommet. Da var det Oskar som hadde autoritet nok til å fortelle

historier som klassen hørte på. I disse historiene vridde han om på alle opplevelser han og Aksel hadde sammen, uten at Aksel klarte å si imot. I stedet rødmet han, noe forteller-Aksel påpeker at avslørte Aksel (Sæterbakken, 2009, s. 182). Aksel kunne ikke si imot, på grunn av frykten for at Oskar skulle røpe hans hemmelighet. Det samme er òg tilfelle i situasjonen med Stein-Ove i guttegarderoben. Oskar har enten meddelt Aksels potensielle, seksuelle orientering til Stein-Ove, eller antydnet for ham at Aksel er homofil. Dette gjør at Oskar i det minste har makt over Aksel, fordi Aksel enten ikke er helt sikker på sin egen seksuelle identitet, eller fordi han ikke ønsker å stå inne for den enda.

Det leseren ikke vet om dette forholdet, er hva Oskar svarte da Aksel fortalte ham at han var forelsket i ham. Aksels avsløring av hans forelskelse i Oskar kan også ha satt dype spor, som kommer til uttrykk metaforisk gjennom Oskars makt over Aksel. Denne situasjonen kan også ha gitt traumatiske erfaringer for Aksel, fordi han lever under en konstant trussel om å bli avslørt for noe han selv ikke tror eller føler er normalt, på bakgrunn av avvísningen.

Etter at Aksel har begynt på videregående og blitt sammen med Amalie, treffer han Oskar på vei til skolen. I denne situasjonen er forholdet mellom dem helt forandret. Oskar har ikke lenger den makten han tidligere hadde. Aksel nyter at han har det mye bedre enn Oskar: «Og denne gangen bare nyter du det. Du nyter det til fulle, uten skrupler, du krever det inn som en rett, som et betimelig avdrag, for tort og svie, så å si» (Sæterbakken, 2009, s. 157-58). Den makten Oskar tidligere hadde er nå oppløst og motbevist gjennom forholdet til Amalie.

I denne situasjonen tenker Aksel tilbake på hvordan det var på barne- og ungdomsskolen. Han tenker på læreren som kalte dem siamesiske tvillinger og Stein-Ove som plystret brudemarsjen hver gang de kom inn i klasserommet (Sæterbakken, 2009, s. 157). I dette ligger det et potensial til sjalusi hos Stein-Ove, som bygger opp under sviket Oskar begår mot Aksel når han blir mobberer til Aksel sammen med Stein-Ove. Dette gir også et nytt nivå til situasjonen hvor Stein-Ove jukker på Aksel i dusjen etter gymtimen, og markerer en endring i trekantrelasjonen hvor Stein-Ove har tatt Aksels plass.

### **5.1.6 Hevnaksjonen mot Unn**

Parallelt med utviklingen av forholdet til Zombie har Aksel møtt Unn på vei hjem. Etter at Aksel ble beskyldt for å voldta Unn, bestemmer han seg nå for å ta hevn. Han begynner å snakke med henne, og drar henne deretter med seg inn i kjelleren på en barnehage som ligger ved siden

av gangveien de er på. Denne situasjonen har jeg tidligere omtalt, og vil her påpeke at det ligger et potensial til at Aksel i senere tid kan angre på sin oppførsel, fordi han reproducerer handlinger som har vært gjort mot ham, i den forstand at han bruker makt for å ta igjen på Unn. Slik Oskar bruker makt for å mobbe Aksel.

### 5.1.7 Forvandlingen til et insekt?

De situasjonene jeg har presentert her får et høydepunkt mot slutten av romanen. Det skjer mens Aksel sitter på rommet sitt og ser på sitt eget speilbilde i vinduet. Der ser han «et tæringssykt beinrangel med mørke ringer under øynene» som gjør at han, sammen med hodetelefonene han har på seg, ligner et insekt (Sæterbakken, 2009, s. 232). Videre fantaserer Aksel om hvordan det ville vært om han ble forvandlet til et insekt, og hvordan morens reaksjon ville vært idet hun fant ham neste dag. Aksel forestiller seg hvordan moren vil kjeft på insektet, og for at han ikke tenker på andre enn seg selv. Samtidig tenker Aksel at hun spør seg hva hun nå skal si til andre folk, og «om det er for mye forlangt at noen der i huset for én gangs skyld kunne ta litt hensyn til *henne?*» (Sæterbakken, 2009, s. 232-233). Denne situasjonen leser jeg metaforisk, i den forstand at det ikke er forvandlingen til et insekt som er beskrevet, men at Aksel forestiller seg hvordan hans mors reaksjon vil være om han begikk selvmord. Aksel er tilsynelatende bekymret for hva hans mor kommer til å si, og situasjonen kan tyde på at moren hans tidligere har uttrykt hva hun tenker om at noen tar livet sitt. I tillegg avdekker denne situasjonen at Aksels mor har narsissistiske tendenser, i hvert fall med tanke på at hun er opptatt av hvordan situasjonen ville vært for *henne*, det være seg om Aksel gikk bort eller ble forvandlet til et insekt. Likevel er det et lite forbehold her, ettersom det er forteller-Aksels oppfatning av hvordan morens reaksjon ville vært. Dette betyr ikke at Aksels mor nødvendigvis *er* en narsissist, men forteller-Aksel opplever henne i det minste med narsissistiske tendenser.

Høydepunktet med insektscenen er for øvrig også interessant av andre grunner. Dette er en intertekstuell referanse til Franz Kafkas novelle *Forvandlingen* (1997) om Gregor Samsa, som våkner opp og er forvandlet til et insekt. I *Forvandlingen* er det moren til Gregor som er den første til å ta kontakt med ham fra utsiden av værelse hans (Kafka, 1997, s. 7). Hos Sæterbakken er det morens reaksjon idet hun finner ham om morgenen som utløser Aksels frykt for å bli forvandlet til et insekt. Det er tydelige paralleller mellom de to insektene. I lesningene av *Forvandlingen* er det flere som har argumentert for at Gregor faktisk er forvandlet til et insekt, blant andre Gilles Deleuze og Félix Guattari i *Kafka – for en mindre litteratur* (1994, s. 37) som

leser Gregors bliven-dyr som en fluktlinje fra den familiære trekanten og den byråkratiske og forretningsmessige trekanten.

Det samme hevder J. Brooks Bouson i sin lesning i *The Empathic Reader: A study of the narcissistic character and the drama of the self* (1989, s. 51). Videre argumenterer hun for at årsakene til forvandlingen bygger på en narsissistisk trang til å verne sitt eget selvverd og å møte sitt eget undertrykte begjær etter å være grandios (Bouson, 1989, s. 52-53). På samme måte er det mulig å spore et tilsvarende narsissistisk begjær hos Aksel etter å bli anerkjent av ulike instanser. Eksempelvis vitner store deler av ungdomsskolen om et begjær etter å bli anerkjent av mor og far, men denne kontakten oppnås ikke, av ulike grunner.

Dette begjæret tar han også med seg videre i livet, eksempelvis er det et begjær etter å utrette noe stort og meningsfylt som ligger til grunn i hans møte med kunsten. Han fascineres av og beundrer Amalies far, som er kunstner og lever et liv Aksel selv ikke kunne forestilt seg, med bakgrunn i hvordan hans egen familie har det. Likevel leder dette møtet med kunsten ham inn på tanken om å bli poet, som når han får en svart og rød kladdebok av Amalie (Sæterbakken, 2009, s. 123). Dette kommer også til uttrykk når Aksel ser på et program om Salvador Dalí, og hans søster ikke forstår meningen. Forteller-Aksel kaller henne for en imbesil, samtidig som Aksel på det diegetiske nivået er fortvilet over at hun ødelegger hans opplevelse av programmet og kunsten (Sæterbakken, 2009, s. 161). Aksel sliter med å bygge en identitet, fordi han føler at han ikke passer inn i noen av familiene.

### **5.1.8 Doberman**

Hittil har lesningen om potensielt, traumatiserende hendelser hovedsakelig tatt utgangspunkt i romanens siste kapittel, men det finnes òg andre situasjoner som oppstod på senere tidspunkt i Aksels liv. En slik hendelse er fortellingen om Doberman. Jeg har allerede drøftet denne fortellingen i lys av upålitelighet, nå er jeg derimot opptatt av Aksels reaksjoner. I stedet for å snakke fortrolig om hendelsen, fører den til at Aksel spør mange spørsmål om hvordan det gikk for seg. Han er ikke særlig opptatt av hva Amalie egentlig svarer, men opptatt av neste spørsmål: «[O]g stemmen svir i halsen på deg når du sier det, det føles som om du skal bli kvalt hver gang et nytt spørsmål arbeider seg opp av strupen og ut i munnen. Du spør og spør og spør» (Sæterbakken, 2009, s. 101). Leseren får bare skildret spørsmålene Aksel stiller i det forteller-Aksel kaller «kryssforhøret» (Sæterbakken, 2009, s. 102). Amalies svar er filtrert bort fra

rekonstruksjonen til forteller-Aksel, slik at Aksel konstruerer et bilde av hvordan det gikk for seg, i stedet for å lytte til det Amalie har å si.

Dette preger ham lenge etter at hun har fortalt om Doberman. Aksel graver i Amalies fortid, og fyller inn informasjon der han ikke får svar fra henne: «[O]g når ikke Amalie kan svare, må du finne svaret selv, på bakgrunn av det du vet, forestille deg det du ikke vet, alt det hun ikke vil ut med, fordi hun vet at det vil såre deg» (Sæterbakken, 2009, s. 108). Aksel trekker Doberman inn i forholdet sitt til Amalie, selv uten at han har møtt ham. I alle forestillingene Aksel har av hva Amalie liker og ikke liker, tar han utgangspunkt i at hun lengter etter Doberman. Dette illustrerer situasjonen som oppstår på danskebåten.

På danskebåten gjenskaper Aksel det han tror er noe Amalie vil like. Hendelsen oppstår etter at Amalie har avvist Aksel. Aksel følger opp avvissningen med å spørre om det er fordi hun tenker på Doberman at hun ikke vil akseptere hans seksuelle tilnærming (Sæterbakken, 2009, s. 112). Amalie svarer med å slå til Aksel, og det utvikler seg til en slåsskamp. Ifølge forteller-Aksel slutter ikke Amalie å slå før Aksel slår tilbake. Videre river Aksel av henne trusen, og voldtar henne. Situasjonen slutter med at Amalie roer seg, og roen hennes smitter over på Aksel, slik at de til slutt ligger oppå hverandre (Sæterbakken, 2009, s. 113). Denne situasjonen leser jeg som et eksempel på at Aksel ikke har forstått Amalie sin side fra natten med Doberman, og at Aksel tror dette egentlig er noe hun liker.

### **5.1.9 Aksels gjensyn med Zombie**

Tidligere i romanen finnes det en scene som blir skildret som en potensiell voldtektsscene. Denne gangen er det Aksel som drar hjem til Zombie, etter at han har møtt Amalie og noen venner av henne på byen mens forholdet deres er i ferd med å gå i oppløsning. Fremstillingen av denne hendelsen er ikke tydelig ut ifra hvordan Aksel egentlig opplevde det. Det er tydelig at de følelsene han hadde da han gikk på ungdomsskolen fyller ham på nytt, men på den annen side holder forteller-Aksel Aksels intensjoner åpne: «Halvt bevisstløs overgir du deg til det du etterpå ikke vet, som du etterpå er usikker på om var det du egentlig kom for, eller om det var en tilfeldighet som drev deg til å søke tilflukt i en gammel fortrolighets havn» (Sæterbakken, 2009, s. 51). Leseren blir i stor grad presentert for disse spørsmålene rundt hvordan den seksuelle aktiviteten egentlig kan oppfattes som noe. Forteller-Aksel er subtil og vag i sin fortelling, som gjør at det ikke er åpenbart hvordan Aksel eller Amalie tenker om situasjonene.

På den ene siden er det uklart om Aksel oppfattet dette som en voldtekt, på den andre siden er det tydelig at Amalie ble voldtatt av Aksel.

## **5.2. Traumatiske erfaringer eller trivielle opplevelser?**

I en forlengelse av forrige avsnitt kan alle situasjonene jeg her har presentert generere potensielle, traumatiske erfaringer i ettertid. Samtidig er det ikke gitt at noen av situasjonene skapte en traumatisk erfaring hos Aksel. Noen av situasjonene kan feies bort med at dette egentlig er helt trivielle erfaringer som mange ungdommer opplever. Jeg mener derimot at det er flere situasjoner som taler for at Aksel har fått traumatiske erfaringer, til tross for at enkelthendelser kan fremstå trivielle. For eksempel kan hendelsen med Unn gi slike varige, traumatiske reaksjoner. Aksel utøver makt over Unn, og tvinger henne til å gjøre ting hun ikke vil. Denne situasjonen kan ses i lys av en annen situasjon som hendte senere i Aksels liv, mer spesifikt da han voldtok Amalie på danskebåten. Da påpeker forteller-Aksel at Aksel «tenker [...] på noe helt forferdelig» (Sæterbakken, 2009, s. 113). *Hva* Aksel tenker, får ikke leseren vite, men det er sannsynlig at det viser til en hendelse hvor han enten ikke hadde makt selv, eller hvor han frarøvet noen andre makt. Jeg mener at det er en sammenheng mellom disse to hendelsene, hvor Aksel i begge tilfeller frarøver henholdsvis Unn og Amalie makten de har over seg selv. Slik at det er plausibelt at det forferdelige Aksel tenkte mens han voldtok Amalie, kan stamme fra hans bearbeiding av hva han gjorde mot Unn. Min tolkning er her basert på at begge tilfellene illustrerer hvordan Aksel frarøvet makt fra de to, likevel er det ikke sikkert at det er hendelsen med Unn som forårsaker den forferdelige tanken som kom over Aksel. Hver gang en forferdelig tanke kommer over Aksel, er det noe som nevnes kort og raskt i forbifarten av forteller-Aksel. Slik at det er utfordrende å knytte en slik følelse til en hendelse som hendte tidligere i Aksels liv. Som vi skal se i neste kapittel, får Aksel en tilsvarende følelse under Amalies fortelling om Doberman, men den gangen er det antagelig knyttet til projisert sjalusi. Først skal vi se noen andre situasjoner som kan vitne om traumatiske erfaringer hos Aksel.

Noen av hendelsene, som Aksels reaksjoner på Amalies fortelling om Doberman, kan minne om det van der Kolk og van der Hart kaller dissosiasjon (1995, s. 163). Dissosiasjon går ut på at den som opplever intense, opphissende, følelsesladde erfaringer som vedkommende ikke klarer å integrere i minnene sine, skaper en splittelse som danner traumatiske minner. Disse minnene skaper en alternativ fortelling og fungerer som paralepser, altså sidefortellinger (Langås, 2016, s. 26). I stedet for at Aksel lar Amalie fortelle fortellingen på sin måte, kommer han med oppfølgingsspørsmål hvor han ikke er interessert i svarene hennes med mindre de



passer inn i hans bilde. Det samme skjer i senere situasjoner, hvor han ikke klarer å la være å tolke det inn i en slik kontekst som passer med hans egen oppfatning. Aksels umiddelbare reaksjon på fortellingen om Doberman, kan minne om en slik sterk opplevelse, som fører til en dissosiasjon. Leseren får illustrert hvordan Aksel, ved å tenke på hendelsen ved flere anledninger, skaper et bilde som han tror på. Ved å gjenta situasjonen i sitt eget hode, skaper han en egen virkelighetsoppfatning av hvordan natten med Doberman gikk for seg. Dette er en form for dissosiasjon, som Aksel selv konstruerer. Dialogen mellom forteller-Aksel og jeg-et illustrerer hvordan Aksel konstruerer dette bildet, som jeg viste til i forrige kapittel, under 4.2.5 Jeg-et og 4.5. Upålitelige fortellerinstanser.

Ved en senere anledning oppstår enda en dialog mellom forteller-Aksel og jeg-et, som òg illustrerer hvordan Aksel skaper dette bildet:

Du står foran henne og kler av deg, og tenker: *slik tok han av seg klærne for henne, mens hun lå foran ham og ventet ...* Du trenger varsomt inn i henne, og tenker: *slik styrte han pikken sin inn i henne ...* Hun ynker seg, og du tenker: *slik lå hun og stønnet mens han gjøv løs på henne ...* Hun vrir seg løs, bøyer seg ned og tar deg i munnen, og du tenker: *slik sto hun på kne foran ham og gapte ...* Det går for deg, du står og ser på henne mens det går for deg, og du tenker: *slik satt hun, enda mer vellystig, og lot strålene hans treffe ansiktet ditt ...* (Sæterbakken, 2009, s. 126).

Begge disse situasjonene viser hvordan Aksel konstruerer et bilde av hvordan det gikk for seg, basert på hans egen virkelighet. Aksel skjønner ikke at dette fører til at fortellingen han konstruerer egentlig er en alternativ sidefortelling som ikke er forankret i virkeligheten. Det som derimot er tydelig, er at forteller-Aksel har integrert disse delene i sine minner. Det vil si at forteller-Aksel på et vis er kommet over denne dissosiasjonen i bearbeidingen av Aksels tidligere opplevelser. Jeg mener dette er noe han har fått tilgang til gjennom en assosierende rekonstruksjon, som lag for lag tar for seg tidligere deler av Aksel og forteller-Aksels eget liv. Dette skal jeg komme tilbake til i kapittel syv.

En annen situasjon som kan vitne om at Aksel har en traumatisk erfaring fra ungdomsskolen forekommer når Amalie spør om hans bestevenn på ungdomsskolen. Aksel svarer «Nei!» litt hardere enn han hadde tenkt på et av Amalies spørsmål (Sæterbakken, 2009, s. 170). Det kan se ut til at Aksel påvirkes av opplevelsene han hadde på ungdomsskolen, og at han til en viss grad mister besinnelsen i denne situasjonen. Dette viser hvordan han reagerer på en måte som indikerer at han har et problematisk forhold til det han ikke ønsker å snakke om. Det er på den annen side uklart om han reagerer på denne måten fordi det er Amalie som spør ham om dette.

Aksel ønsker ikke at Amalie skal kjenne til fortiden hans, eksempelvis mobbingen og forholdet hans til Zombie. Det kan være reaksjonen hans kommer av at det er nettopp hun som spør. Jeg leser dette momentet derimot som et eksempel på at han mister besinnelsen i et øyeblikk fordi han påvirkes av traumatiske erfaringer som stammer fra perioden på ungdomsskolen. Derfor ønsker han ikke å gå inn på dette temaet, fordi det er tryggere å fortrenge det og fokusere på hvordan han har det *nå*, og ikke hvordan han hadde det *da*.

Disse situasjonene er enkelte eksempler på Aksels traumatiske erfaringer fra de ulike situasjonene han kommer opp i. I kapittel syv skal vi se hvordan fortellehandlingen i et overordnet perspektiv også konstituerer traumatiske erfaringer hos Aksel, gjennom forteller-Aksels fortellehandling. Som en delkonklusjon kan eksemplene ovenfor illustrere hvordan Aksel på det diegetiske nivået påvirkes av traumene han bærer med seg i bagasjen, som utvilsomt påvirker hans valg og handlinger.

### **5.3. Traumenes følger**

Videre vil jeg undersøke noen andre opplevelser som oppstår i kjølvannet av de potensielt traumatiserende hendelsene. Her vil jeg ikke illustrere hvordan Aksel mistolker en situasjon eller hvor en følelse av noe "forferdelig" påvirker ham i øyeblikket. I stedet skal jeg rette blikket mot hvordan de traumatiserende hendelsene påvirker relasjonene han har til andre.

I kjølvannet av de traumatiserende hendelsene skapes det en trang i Aksel til å bli anerkjent. Aksel blir for eksempel ikke anerkjent i forholdet han har til sine foreldre. Han kan ikke snakke med dem om hvordan det er på skolen. Parallelt har han ingen venner på ungdomsskolen som han kan dele sine sorger med. Dette gjør at utgangspunktet hans ikke er ideelt når han møter Amalie. Etter at han har møtt henne er foreldrene imidlertid både interessert og opptatt av å snakke med dem. Det gjør at Aksel skaper et bilde av Amalie som forbindelsen til resten av verden, ettersom det er gjennom relasjonen han har til henne at mobbingen ikke kan fortsette og foreldrene begynner å snakke med ham igjen. På denne måten skaper relasjonen en splittelse i Aksel, som fører til at han blir avhengig av forholdet. Uten Amalie tror Aksel at han rykker tilbake til start, i betydningen tilbake på Zombies "nivå".

Dersom foreldrenes relasjon til Aksel opphørte på grunn av Aksels seksuelle orientering, som de la merke til da Aksel ble forelsket i Oskar, vil det å miste Amalie bety at Aksel også mister foreldrene sine. Første gang moren til Aksel trer frem i romanen, illustreres dette momentet.

Hun spør etter Amalie i juleferien, mens Aksel bare trekker på skuldrene til svar (Sæterbakken, 2009, s. 48). Ved at hennes reaksjon ikke er skildret eksplisitt, mener jeg dette "tomrommet" eller "stillheten" som oppstår, illustrerer at moren ikke er spesielt fornøyd med at sønnens forhold til Amalie er i ferd med å gå i oppløsning.

Et annet aspekt hvor traumene kommer til uttrykk og får følger for Aksel viser seg når han utfører hevnaksjonen mot Unn. Da bruker han tapetkniven til å få makt over Unn, slik at han kan ta igjen på henne etter hennes beskyldninger om voldtekt. I denne situasjonen er det paralleller til andre situasjoner, som maktforholdet mellom Oskar og Aksel. I dette maktforholdet viste jeg til hvordan Oskar kunne bruke Aksels forelskelse i ham til sin fordel, ettersom Oskar bærer på Aksels hemmelighet. På samme måte bruker Aksel tapetkniven, slik Oskar brukte hemmeligheten, til å erverve seg makt over Unn. Det gjør at han reproducerer og repeterer en tidligere hendelse for å få utløp for sin frustrasjon og aggresjon. Dette er også et eksempel på den stående figuren Pederson kalte repetisjon, hvor Aksel gjentar et tidligere forhold for å få utløp for sine lidelser (2018, s. 104).

## 6. DEN ALTOPPSLUKENDE SJALUSIEN

I romanen er det et gjennomgående tema at Aksel er sjalu på én eller flere karakterer. Han er for eksempel sjalu på Kim innledningsvis i «Det vakreste» som, etter at forholdet mellom ham og Amalie er over, antagelig har blitt sammen med Amalie selv. Dette er første situasjon hvor sjalusien illustreres underliggende i forteller-Aksels fortelling. Sjalusien kan følges gjennom hele romanen. Per Buvik presiserer i sin bok *Sjalusi uten grenser: Litterære dybdeboringer fra Evripides til Vigdis Hjorth* (2016) at sjalusi ikke bare er én følelse. Sjalusien er et følelsesmessig kompleks i en kombinasjon av tanker, følelser og handlinger. Sjalusien er ofte fulgt av følelser som sinne, sorg og frykt, men kan ikke reduseres til kun sinne, sorg eller frykt (Buvik, 2016, s. 14). I det følgende vil jeg ta for meg Aksels sjalusi, og beskrive den og dens virkninger overfor Aksel og andre karakterer.

### 6.1. Sjalusi på ungdomsskolen

I romanens siste kapittel forekommer flere situasjoner og relasjoner som kan bære preg av at Aksel er sjalu. Han er for eksempel sjalu på Oskar og Stein-Ove, som henholdsvis har forrådt ham og tatt hans plass. Etter bruddet med Oskar opplever Aksel også sjalusi og sinne rettet mot sin egen far i forkant av katemordet. I farens garasje opplever Aksel en sjalusi i et trekantforhold hvor Aksel er blitt erstattet av garasjen, som illustrerer hvordan Aksels far forlot ham før Oskar gjorde det. På samme måte er også Aksels mor så lite til stede i romanen at det er nærliggende at Aksel òg føler at hun har forlatt ham. Det er mulig at hun har et tettere forhold til sin datter, Bente, enn til sin sønn. Dette skaper en ensomhet Aksel tar med seg fra sitt eget hjem, som potensielt fører ham til å knytte sterkere bånd til Oskar.

Sigmund Freud forklarer sjalusien med utgangspunkt i barndommen, og spesielt Ødipus-komplekset. Komplekset går ut på at Mor eller Far avskjærer barnet fra det første begjærsobjektet (enten Mor eller Far). Da vil barnet også oppleve det Per Buvik kaller: «[E]n fundamental opplevelse av til syvende og sist *aldri* å være den foretrukne, og av *alltid* å være tvunget til å gi avkall på den elskede (2016, s. 23-24). Dette kan være en realitet i Aksels tilværelse, hvor han ikke har anerkjent å være den mindre foretrukne i trekantforholdet mellom ham og foreldrene. Dette er potensielt et fundamentalt utgangspunkt for Aksel, som gir grobunn til hans følelse av å være ensom og forlatt. Dette er utgangspunktet for den normale sjalusi, men som i noen tilfeller, som Aksels tilfelle, kan bli for mye og for ødeleggende for ham selv.

I den paranoide sjalusien, hevder Freud, er utgangspunktet fortrenget homoseksualitet. I forskningen på homofili og homoseksualitet er Freuds tilnærming forkastet og motbevist for lenge siden. Slik at det er med et visst forbehold at hans tanker og arbeid blir tatt inn her. Likevel ligger det en mulighet i det litterære universet til at Freuds tanker og idéer kan ses i lys av ulike karakterer. Eksempelvis kan Aksels forelskelse i Oskar, og hans forhold til Zombie, gjøre at han senere fortrenger sin homoseksualitet. Denne fortrengingen kan enten skje ved at homoseksualiteten skyves ned i det ubevisste, eller at det oppstår en dissosiasjon i Aksels psyke, hvor homoseksualiteten hans leverer parallelt med subjektet, men i en alternativ sidefortelling.

## **6.2. Sjalousi på Lillehammer Gymnas**

Hos den franske antropologen og litteraturforskeren René Girard er menneskelig begjær en del av et trekantforhold. Han har laget en modell hvor det ikke bare er et begjærende subjekt og et begjært objekt, men også en mediator eller rival (Girard, 1965, s. 2). Ifølge denne modellen er det mediatoren eller rivalens eksisterende begjær som igangsetter begjæret hos subjektet. Hos Aksel presenteres hans forelskelse eller begjær før Amalies forhold til "bamsen": «Du: besatt av synet av henne. Hun: ennå uvitende om din eksistens. Heller ikke når du oftere og oftere ser henne sammen med en av guttene fra klassetrinnet over tar det motet fra deg» (Sæterbakken, 2009, s. 134). I lys av Girards modell kommer det ikke tydelig frem i romanen om Aksel bevisst eller ubevisst oppfattet "bamsens" begjær i Amalie før han selv falt for henne. På den annen side er dette trekantforholdet tydelig for Aksel, med tanke på at han observerer at "bamsen" følger med på Amalie i friminuttet etter at han selv har fått kontakt med henne (Sæterbakken, 2009, s. 139). På denne måten eksisterer trekantforholdet, uten at det er mulig å felle dom over hva som oppstod først. Likevel illustrerer dette forholdet at Aksel, som nå står på den andre siden, blir foretrukket over noen andre. Det har omtrent ikke skjedd før, sett bort i fra forholdet til Zombie.

Den selvfølelsen Aksel får av å være sammen med Amalie er tydelig noe han tenker på iblant, for eksempel stiller forteller-Aksel ham et retorisk spørsmål: «Du vet ikke hva du ville syntes var det beste: om ingen var forelsket i henne, eller om alle var det» (Sæterbakken, 2009, s. 141). I den grad det er noen sjalousi å spore i skildringene av begynnelsen av forholdet til Amalie og Aksel, er det forbundet med at Aksel tillegger andre sjalousi eller misunnelse på ham. Han opphøyer Amalie og deres forhold til å være det beste i verden, og følgelig også: da må alle andre være misunnelig eller sjalu på ham. Den samme stoltheten kommer frem når Aksel blir

bedt om å bli til middag hos Amalies foreldre, uten at noen av de andre vennene blir det (Sæterbakken, 2009, s. 146).

I den grad den paranoide sjalusien har et utgangspunkt i fortrenget homoseksualitet kan hvert fall én skildring av Amalie og Aksel tyde på at det skjer et vendepunkt fra det homoseksuelle til det heteroseksuelle i Aksel:

Ingenting av dette har du følt før. Alt har ligget der, begravet i deg, ubrukt, i mangelen på det som kunne vekke det til live. [...] Hun ga deg kroppen din i gave, hun innviet deg ved å ta på deg, hun vekket hver kroppsdel opp fra dødens slummer, én for én, hver berøring en innvielse, en velsignelse. Du var et lik, men ble hentet opp fra graven og gjenopplivet (Sæterbakken, 2009, s. 167).

I dette sitatet kommer det frem hvordan Aksels kropp og seksualitet vekkes til live. De heteroseksuelle driftene i ham vekkes til live, samtidig som de homoseksuelle driftene fortrennes eller skyves bort. Dette kan ses i lys av en annen karakter, Zombie. Ved å bli hentet opp fra graven som et lik og gjenopplivet, er Aksel teknisk sett blitt en zombie, eller «levende død». Dette underbygger hvordan Aksel ser på Zombie, og hvordan hans homoseksuelle drifter fortrennes<sup>8</sup>.

Om det er mulig å legge Freuds tolkning av den paranoide sjalusien til grunn, på grunnlag av de fortrenge homoseksuelle driftene, kan trekantforholdet mellom Amalie, Aksel og Doberman forklares med utgangspunkt i fortrenget homoseksualitet og vrangforestillinger. Samtalen hvor Aksel får vite om Doberman skjer rett etter at Amalie og Aksel har elsket, i tillegg avsluttes samtalen med at de elsker påny. Per Buvik har i sin bok kritisert det vitenskapelige grunnlaget Freud baserer sine tolkninger på, ofte er det få eller bare én av Freuds egne pasienter som danner grunnlag for hans slutninger (2016, s. 27). Likevel er det likheter mellom Freuds kasushistorie om den paranoide sjalusi og fortrenget homoseksualitet og Aksel. I Freuds kasushistorie er grunnlaget hans en mann som får de verste sjalusianfallene når han har sex med sin kone. I *Ikke forlat meg* er det nettopp etter et samleie og før et annet samleie at Aksel får vite om Doberman. Freud mente at mannens latente homoseksualitet ble vekket til live under samleie med sin kone, slik at hans heteroseksuelle og homoseksuelle drifter skapte en indre kamp i ham, som han la lokk på ved å beskylde konen for utroskap. Aksel beskylder ikke Amalie for å være utro mot ham i første omgang, selv om beskyldningene også kommer senere i forholdet (tidligere i

---

<sup>8</sup> Denne koblingen kan òg forklare hvorfor Zombie har nettopp dette navnet, fordi han hører til *der nede* i den fortrenge homoseksualiteten, og er levende død i Aksels bilde av ham.

romanen). I første omgang var Aksel helt fiksert på å skape et bilde av Doberman i sitt eget hode, og han ser tydelig på Doberman som en rival.

Etter fortellingen om Doberman er det flere beskrivelser av sexen Amalie og Aksel har som kan minne om Freuds påstand om at de homoseksuelle og heteroseksuelle driftene blir pirret under samleie. Eksempelvis er det som om de har sex på en ny måte, og sexen er «voldsommere» enn den pleier å være, samtidig som begge er «sprengkåte» (Sæterbakken, 2009, s. 102). Det er viktig å påpeke at dette er forteller-Aksels beskrivelse av hendelsen, som tilsynelatende kun har tilgang til Aksels perspektiv. Uansett er det påfallende at Aksels kåthet skal være større *etter* at Doberman er presentert for ham, og at dette gjør dem voldsommere enn vanlig. Dette kan være en måte for Aksel å temme sine egne homoseksuelle drifter, ved å bevise for seg selv at han ikke er homofil gjennom samleie med Amalie. Samtidig blir Aksel pirret av den indre kampen i ham, mellom homoseksualitet og heteroseksualitet.

Ifølge Buvik forsøkte Freud å understøtte sin egen hypotese om mannen som hadde fortrenget homoseksualitet og var paranoid sjalu med at han hadde drømmer med homoseksuelle tendenser (2016, s. 28). Aksel har også drømmer om Doberman: «Du ser ham i drømme. Du ser ham i våken tilstand. Du ser ham overalt» (Sæterbakken, 2009, s. 107). I beskrivelsene ligger det flere aspekter som kan tolkes på samme måte som Freud tolket sin analysand, eksempelvis prøver Aksel å unngå bildene, men «bildene fortsetter å komme, de blir spydd opp fra underverdenen. Hver glede du opplever med din elskede der oppe, blir forgiftet med et stikk der nede fra» (Sæterbakken, 2009, s. 107). «Underverdenen» og «stikk der nede fra» kan i denne sammenhengen tolkes som metaforer for den latente homoseksualiteten Aksel føler på, og assosiasjoner til forholdet han hadde til Zombie. Bildene er både frastøtende og tiltrekkende for ham, på en og samme tid. I den forbindelse er det som om Aksel har fortrenget homoseksualiteten ned i en del av sitt ubevisste, som han ikke er klar over på det diegetiske nivået. På den annen side ser det ut til at forteller-Aksel er kjent med denne problematikken, og at han fra det metadiegetiske nivået er bevisst det som tidligere var ubevisst.

Til tross for at Doberman er en virkelig person i romanen, er Aksels oppfattelse av ham, og bildet Aksel skaper av ham, en form for vrangforestilling. Det er ikke noe som tyder på at Amalie vil tilbake til ham, eller vil treffe ham igjen. Dette klarer ikke Aksel å forstå, slik at Aksel trekker Doberman inn i forholdet til Amalie, og på den måten etablerer en rival til seg selv. Dette fører til at han blir mye mer possessiv og vaktende overfor Amalie. Etter dette blir

alle små bevegelser eller tenkepauser tolket dithen at Amalie tenker eller drømmer om Doberman. Aksel projiserer sine egne tanker på Amalie, og påstår at hun tenker på Doberman, mens det egentlig er han som gjør det. Dette korrelerer med Freuds syn på den paranoid sjalu mannen, som beskyldte konen for å bedra ham som et forsvar mot egen homoseksualitet, og dermed legitimerer sjalusien gjennom beskyldningen om utroskap (Buvik, 2016, s. 27). Hos Aksel er det tolkningene hans av hva Amalie tenker på som legitimerer hans trang til å komme til bunns i hvordan Doberman er, og hvordan Doberman er for Amalie. Da blir projiseringen av Aksels egne tanker over på Amalie et forsvar mot homoseksualiteten, fordi han plasserer sin kjæreste i rollen han selv foretrekker (og tiltrekkes av). Slik Buvik diskuterer Freuds analysand blir alle situasjoner og tegn tolket i «aller verste mening» for Aksel (2016, s. 28). Selv om kritikken mot Freuds tolkninger er berettiget, er det likevel påfallende likheter mellom hans karakteristikk av paranoid sjalusi og Aksel som gjenspeiles i romanen.

Et moment som forsterker Aksels sjalusi, og som han legitimerer sine antagelser med, er LP-platen han finner av BAR MALDOROR. Dette er bandet til Doberman, som Amalie angivelig har fått og tatt med seg etter natten ham. Aksel kan ikke forstå at hun tok den med seg, til tross for den vonde opplevelsen hun hadde med ham. Amalie hevder på sin side at hun liker musikken deres, Aksel klarer ikke å skille mellom musikken og Doberman. Dette fører videre til en krangel mellom dem, hvor Amalie forsøker å overbevise Aksel om at det er forskjell på musikk og handling (Sæterbakken, 2009, s. 104-105). Aksel bruker dette derimot til å legitimere sin egen dissosiasjon av hvordan forholdet mellom Doberman og Amalie er.

Mens Aksel og Amalie drar på tur til København oppstår flere situasjoner som gjør Aksel sjalu. I første omgang spør Aksel om Amalie vil gifte seg med ham. Amalie venter et par sekunder før hun svarer «ja». Betenkningstiden gjør at Aksel blir enda mer sjalu. Han tror hun tenker på Doberman, og spør i neste situasjon «hvem hun tenker på». Amalie blir helt fra seg av at Aksel tror hun tenker på Doberman (Sæterbakken, 2009, s. 112-113). Aksel er besatt av idéen om at Amalie egentlig vil ha Doberman, som han får nye "beviser" for når han spør henne om hun ikke angrer på at Doberman ble den første. Han bruker hennes likegyldighet til at Doberman ble den første, til å legitimere at hun kunne hatt sex med hvem som helst (Sæterbakken, 2009, s. 115-116). På samme måte forestiller Aksel seg at Amalie kan ha sex med hvem som helst mens de er russ, som får en ny kulminering av at han ser for seg hvordan Amalie har sex med 17-18 gutter på et russetreff han ikke kan være med på (Sæterbakken, 2009, s. 119-121).



Aksels sjalusi får således et høydepunkt under en utkleddningsfest på et utested (Sæterbakken, 2009, s. 129). Denne festen har jeg nevnt tidligere, og vil her påpeke at Aksel i denne situasjonen får vrangforestillinger som gjør at han tror Amalie er utro mot ham hele tiden. Det er tydelig at sjalusien gjør Aksel paranoid, og han beskylder Amalie for å være utro mot ham, i tråd med hvordan Freud tolket den projiserte og paranoide sjalusien.

### **6.3. Sjalusi i Oslo**

I jeg-ets diktete brev til Amalie, lovet Aksel å slutte med beskyldningene og oppførselen sin. Det er naturlig nok uklart om Amalie faktisk fikk dette brevet, eller om det kun var konstruert i Aksels tanker, og følgelig lovnader han satte for seg selv om hvordan han skulle behandle henne. Uansett klarer ikke Aksel å slutte med dette når de flytter til Oslo. Kim blir en annen karakter Aksel beskylder Amalie for å være utro med. Aksel observerer hvordan Kim og Amalie får et tettere forhold, men føler at han ikke kan motsette seg det, ettersom han bor i studenthuset på Kims nåde. Det varer ikke lenge før Aksel får et nytt sjalusianfall. Han kaster seg over Amalie og rister henne en kveld de kommer hjem sammen. Aksel observerer hvordan Amalie ser på ham som et barn, mens Amalie på sin side blir en modnere kvinne (Sæterbakken, 2009, s. 60). Denne adferden kalte Paul Hauck for selvødeleggende adferd, der Aksel i dette tilfellet ikke ser at hans handlinger virker mot sin hensikt (1984, s. 18).

Sjalusien fortsetter å sette sitt preg på Aksel, og han forestiller seg gjentatte ganger at Amalie bedrar ham. I tillegg er det ikke bare Kim som Aksel bekymrer seg for at skal forføre kjæresten hans. Etter hvert blir Amalie kjent med andre studenter som hun oftere går ut med. Én av disse er Marianne. Aksel blir etter hvert sjalu på det Amalie og Marianne utvikler, blant annet fordi han husker at Amalies mor klinte med en kvinne på karnevalet de arrangerte. Han skjønner også at Amalie forteller om ham til Marianne. Deretter hører han Mariannes stemme i alt Amalie sier (Sæterbakken, 2009, s. 71). Dette henger òg sammen med at Aksel vet at hans oppførsel ikke er akseptabel, men han får seg ikke til å endre den likevel. Her kan Amalies adferd, og Aksels reaksjoner på den, vitne om det Hauck kalte mindreverdskomplekser (1984, s. 13). Amalie har oppnådd suksess gjennom studenttilværelsen, mens Aksel på sin side føler seg mindreverdig fordi han jobber i Oslo Sporveier og ikke er student. Aksel blir da sjalu på den nye sfæren Amalie er en del av, som han er ekskludert fra.

Mot slutten av forholdet mellom Aksel og Amalie oppstår tre situasjoner hvor Aksel spionerer på Amalie og mistenker at hun bedrar ham. Disse situasjonene vitner om at Aksel er helt besatt

av at Amalie bedrar ham med en annen mann. Likevel stiller forteller-Aksel seg kritisk til dette gjennom et retorisk spørsmål: «Eller er/var det bare en venninne hun er/var på besøk hos?» (Sæterbakken, 2009, s. 37, 39, 42).

Etter den siste av de tre situasjonene i forrige avsnitt, bryter Aksel ut i et sjalusiutbrudd. Han brøler og skriker til Amalie og går løs på inventaret i leiligheten (Sæterbakken, 2009, s. 44). Aksel er spesielt opptatt av at møblelementet han slenger rundt seg ikke skal treffe Amalie. I denne situasjonen reproducerer han handlinger som tidligere har blitt utført mot ham. Det er klare likheter mellom denne situasjonen og hvordan Oskar mobbet han på ungdomsskolen. Oskar gikk aldri til fysisk angrep på Aksel, men drev det vi kan kalle psykologisk mobbing. Den samme psykologiske torturen utsetter Aksel Amalie for i dette sjalusiutbruddet. Hauck har kalt dette for hersker/slave-mentalitet (1984, s. 14). Brølingen, skrikingen og ødeleggelsene av inventaret er for at Amalie skal anerkjenne Aksels følelsesutbrudd, og for at Aksel skal få illustrert hvor ille han har det på innsiden. Dessuten kan sjalusi-/følelsesutbruddet til Aksel ses som selvødeleggende adferd, som fører til at Amalie flytter ut den påfølgende dagen (Sæterbakken, 2009, s. 46).

Dette er noen av de tydeligste situasjonene hvor Aksel er så sjalu at han beskylder Amalie for å være utro mot ham, som han bygger på sin egen usikkerhet. Hos Freud er dette det han kaller den projiserte sjalusien, at den ene partneren beskylder den andre for å være utro mot hen. Årsaken til beskyldningene er ens egen tilbøyelighet til å være utro (Freud, 1971, s. 224). I lys av hendelsene i romanen vil det si at Aksel beskylder Amalie for å være utro mot ham, fordi han selv har en tilbøyelighet til å være utro mot henne. Ifølge Buvik kan den paranoide sjalusien romme rikelige doser rivaliserende og projisert sjalusi (2016, s. 27), slik at Aksels tilbøyelighet til å være utro mot Amalie kan delvis forklares med hans homoseksuelle drifter, som han fortrenger.

#### **6.4. Traumene og sjalusiens virkninger**

I alle situasjonene hvor Aksel agerer er det naturligvis enda et perspektiv som må behandles. Det er stort sett ikke fysisk vold fra Aksels offer for hans handlinger som kommer frem i fortellingene om dem, eksempelvis Unn, Amalie og Festus. Det er ingen eksplisitt grunn til at Aksel skal reagere med fysisk vold mot disse tre i ulike situasjoner. Det er derimot forskjellige element som kan forklare hvorfor Aksels reaksjon er utagerende. Et åpenbart hull i fortellingen om Aksels liv er barndommen hans. Denne får leseren bare et fåtall referanser til. Det er dermed

mulig at Aksel har opplevd noe i barndommen, som han siden har tillært seg som den rette måten å reagere på i ulike situasjoner. På én måte er dette en vid tolkning, men samtidig er det elementer i fortellingen som kan tyde på at Aksels fortelling egentlig burde gått dypere i hva som skjedde før ungdomsskolen. Det er for eksempel påfallende at forteller-Aksel trekker frem Aksels foreldre i så liten grad. I tillegg spør søsteren hans, Bente, hvorfor Aksel bare sitter der ved middagsbordet uten å si noe (Sæterbakken, 2009, s. 205). Det er altså noe som tilsier at situasjonen en gang var en annen enn den de har i denne situasjonen.

En annen forklaring på Aksels utagering er at Aksel fortsetter med å gi seg selv eller andre fysisk smerte på bakgrunn av hans abstrakte problemer, slik han drev med selvskading på ungdomsskolen og i hevnaksjonen mot Unn. Da kan Aksel ha lært seg å fokusere smerten på noe annet enn de abstrakte problemene han selv har. For eksempel vitner raseri- og sjalusiutbruddene hans om at han heller utagerer enn å snakke fortrolig med Amalie om sine følelser. Dette kan knyttes til at Aksel også har tillært seg at å snakke om følelser er vanskelig, slik han ikke klarte å snakke med noen om følelsene han hadde på barne- og ungdomsskolen, på bakgrunn av relasjonen til Oskar.

Et annet moment er at det er gjennom forteller-Aksels rekonstruksjon at situasjonene blir fortalt om. Det kan være forteller-Aksels agenda å vise frem de verste delene av Aksels liv som ligger til grunn. På den annen side er det ingen grunner for at hverken Unn, Amalie eller Festus skal ha gjort noe mot Aksel som påfører ham smerte, i form av fysisk smerte. Ifølge Zombie, og forteller-Aksel, har Unn spredt et rykte om at Aksel voldtok henne. Dette fører til hevnaksjonen mot Unn som i seg selv er voldelig, men som ikke gir Unn noen fysiske skader. Aksel bruker derimot makt med tapetkniven, til å få Unn til å kle av seg. Aksel finner da et offer som han kan hevne seg på, parallelt med Oskars mobbing og forholdet til Zombie. Dette gir antagelig Unn psykiske reaksjoner i ettertid, men disse blir ikke skildret i fortellingen. I stedet forsvinner hun ut av fortellingen parallelt med at Aksel lar henne gå sin vei fra kjelleren under barnehagen.

I situasjonen med Amalie på danskebåten hevder forteller-Aksel at Amalie slo ham først, og gjorde det flere ganger. Da reagerte Aksel med vold tilbake, gjennom slag som utviklet seg til en voldtekt. Her kan det virke som om forteller-Aksel er upålitelig, ettersom det kun er Aksel som må gå med et plaster på nesen i København dagen derpå. Amalie blir ikke beskrevet med noen ytre skader i København, men Aksel blir det, som sår tvil rundt Aksels slag. Dette sår

derimot ikke tvil rundt voldtekten. Men spørsmålet er da hvorfor Aksel reagerte med å voldta henne? Fra Amalies perspektiv må dette føles som en gjentakelse av natten med Doberman.

Utfordringen til romanen, og følgelig denne oppgaven, er at fortellingen er filtrert gjennom en fortellerinstans som selv forsøker å opprettholde en distanse til hovedpersonen. Distanse er da mellom forteller-Aksel på det metadiegetiske nivået og Aksel på det diegetiske nivået. Det er med andre ord ingen andre karakterer i romanen som skildres fra innsiden. Det er tilnærmet kun forteller-Aksels analyse av situasjonene som skildres. Med dette utgangspunktet blir det hevdet at Aksel på det diegetiske nivået gjør, tenker eller ser noe for seg, uten at det nødvendigvis er det som skjer på grunn av den temporale forskyvningen. Forteller-Aksel står dermed fritt til å artikulere hvordan Aksel tenkte, handlet og reagerte på de ulike situasjonene. Dette fører til nye spørsmål: Var dette det Aksel tenkte på det diegetiske nivået, eller tillegger forteller-Aksel disse tankene, handlingene, egenskapene eller synene til Aksel? Videre fører dette spørsmålet til et nytt spørsmål: Hvordan kan leseren egentlig vite hva som skjedde med mor, far, Amalies foreldre, Bente, Stein-Ove, Oskar, Unn, Zombie, Amalie, Marianne, Doberman og Kim, basert på forteller-Aksels rekonstruksjon? Vi er dermed avhengig av å tillegge forteller-Aksel en viss grad av pålitelighet, til tross for at jeg kom frem til at han er upålitelig i ulike situasjoner.

Et moment som derimot er tydelig, er at Aksel møter og reproducerer voldtekt i tre forskjellige handlinger. Den første handlingen er i Amalies fortelling om Doberman, hvor han lytter til et voldtektsoffers fortelling uten å skjønne at det er voldtekt. Deretter voldtar han Amalie på danskebåten, hvor han inntar rollen som overgriper. Her reproducerer han den forrige fortellingen, slik at Amalie nok en gang blir offer for voldtekt. Til slutt inntar Aksel rollen som offer i situasjonen med Zombie i juleferien. Dette kan ses i lys av den stående figuren, repetisjon, Pederson drøftet i lys av hva som kjennetegner traumefortellinger (2018, s. 104).

Videre vil jeg gå nærmere inn på hvordan traumene og sjalusien påvirket Aksel etter at forholdet til Amalie tok slutt, og knytte dette til andre relasjoner. Aksel blir svært preget av å ha mistet Amalie. Han mistet sin stabilitet i livet, og han har ingen som kan ta vare på han lenger. Som nevnt, forsøkte han å etablere et nytt forhold til Kathrine på studiet hans, men det fungerte ikke, da Aksel ikke hadde kommet over Amalie. I tillegg tenker han på om han skal ta livet sitt i denne perioden. Bessel van der Kolk mfl. har diskutert denne prosessen i lys av hvordan ytre faktorer kan forårsake traumatisk stress. Han hevder at så lenge man føler seg tatt vare på av andre, eksempelvis foreldre, venner eller kjærester, er man stort sett beskyttet mot å bli

overveldet (van der Kolk mfl., 1996, s. 303). Denne stabiliteten har ikke Aksel, som for det første skyldes forholdet til Amalie som nå er gått i oppløsning, men òg at han ikke har et spesielt godt forhold til sine foreldre.

I første del av romanen er Aksel tilsynelatende i fritt fall. Han har ingen relasjoner på studiet som gir ham trygghet, og han har ingen venner utenom som kan ta vare på ham. Dette er for øvrig også noe som illustreres gjentatte ganger for Aksel, og som kan knyttes til van der Kolk mfl. sin diskusjon omkring traumatiske erfaringer:

As children grow, they gradually develop more autonomy by expanding their knowledge about the way things work and by developing skills that help them cope with external threats. Over time, predictability and controllability also involves making commitments to people, institutions, and value systems that provide a sense of meaning, belonging, and protection against threat. (Erikson, 1963, sitert i van der Kolk mfl., 1996, s. 303-304)

Et slikt verdisystem har ikke Aksel opparbeidet seg, noe som kommer til syne etter at han mister Amalie. Tidligere i livet hans så vi hvordan hans relasjon til foreldrene brøt sammen, antagelig parallelt med at han utviklet vennskapsforholdet til Oskar. Deretter brøt forholdet til Oskar sammen da han begynte på ungdomsskolen. Til slutt knyttet han sterke bånd til Amalie, som på et vis ble hans første og største forelskelse, men som også ble hans stabilitet i livet. Etter å ha mistet alle disse relasjonene er det ikke så mye igjen som gjør at Aksel kan møte hverdagen og livet på en god måte. Dette fører, etter mitt syn, videre til rammefortellingen, hvor han erkjenner at han må granske seg selv og sine opplevelser og relasjoner til andre.

## 7. Den deltakende fortelleren

I dette kapittelet skal jeg gå nærmere inn på fortellehandlingen, og trekke trådene sammen for å illustrere hovedpoengene med min tilnærming til romanen. Dette kapittelet vil undersøke hvordan fortellehandlingen forsøker å legge føringer for hvordan Aksel på det metadiegetiske nivået skal tenke om sin egen fortid. I dette kapittelet vil jeg også se fortellehandlingen i lys av det jeg tidligere har kalt forteller-Aksels agenda.

For å komme nærmere fortellehandlingen og se hva denne fører med seg, vil jeg se den i lys av det Paul Ricoeur har drøftet om forholdet mellom selvet og narrativ identitet i *Oneself as Another*. Her skriver han:

The person, understood as a character in a story, is not an entity distinct from his or her “experiences”. Quite the opposite: the person shares the condition of dynamic identity peculiar to the story recounted. The narrative constructs the identity of the character, what can be called his or her narrative identity, in constructing that of the story told. It is the identity of the story that makes the identity of the character (Ricoeur, 1992, s. 147-48).

Ifølge Ricoeur er det gjennom fortellehandlingen at det narrative selvet skapes, slik at det er like mye fortellingens identitet som utgjør karakterens identitet. Det vil si at i *Ikke forlat meg* skapes forteller-Aksels identitet gjennom fortellehandlingen, samtidig som forteller-Aksel konstituerer Aksel på det diegetiske nivået sin identitet ved å fortelle om ham. Aksel og forteller-Aksel står i en dynamisk relasjon til hverandre. Dette gjør at fortellehandlingen ikke trenger å være pålitelig i gjenfortellingen av Aksels liv. Forteller-Aksel står fritt til å velge hvilke deler av fortellingen han legger vekt på, og hvilke deler han ikke utdyper. Noen av eksemplene jeg trakk frem i undersøkelsen av tempovariasjonene vitner om at forteller-Aksel har lagt vekt på de negative hendelsene i Aksels liv. Jeg vil derfor også undersøke om det er fortellehandlingen i seg selv som etterlater seg inntrykket av at Aksel har traumatiske erfaringer fra ungdomsårene.

I første kapittel etableres det en tilstand om at livet snart er over. Sammen med denne tilstanden analyserer forteller-Aksel også hvordan Aksel forskuslet sjansen han hadde i livet, og at Aksel klandrer seg selv for hvordan det gikk: «Hele tiden klandrer du deg selv. Du forskuslet den ene sjansen. Gleden var her, nå har den reist igjen» (Sæterbakken, 2009, s. 10). Forteller-Aksel skaper et inntrykk av at det alminnelige livet ikke er verdt å leve etter at Aksel fikk oppleve "det vidunderlige" med Amalie. Med utgangspunkt i at forteller-Aksel er selvadresserende, er dette en anklage han holder mot seg selv. Tidligere i Aksels liv, senere i romanen, har ikke dette

vært tilfellet. Det er flere eksempler på at forteller-Aksel hevder at Aksel på det diegetiske nivået anklager andre for at han er i den situasjonen han er i. Det tydeligste eksempelet forekommer i romanens siste kapittel, hvor Aksel ønsker omtrent alle han kjenner døde, ifølge forteller-Aksel:

Slik, med hard hånd, i mørket, på Zombies flekkete gjestemadrass, skaper du verden om til et godt sted å være, fri for alle som hindrer deg i å leve det livet du ønsker å leve. Og du forestiller deg hver eneste person du kjenner, hvert eneste menneske du vet om, stilt opp på rekke og rad langs kanten av en enorm grop, og at du går langs graven med en pistol og skyter dem i hodet, én etter én (Sæterbakken, 2009, s. 237).

Dette gjør at fortellehandlingen kan tolkes med to ulike sluttpunkter. På den ene siden kan forteller-Aksels agenda legges til grunn for å begå selvmord. På den andre siden kan analysen av eget liv være til for å gjøre seg ferdig med det. I det siste perspektivet kan fortellehandlingen være en evaluering over hva som gikk galt og hvorfor, for at Aksel etterpå kan leve videre med blanke ark.

### **7.1. Fortellehandlingen i et traumeperspektiv**

Jeg vil se nærmere på spørsmålet om fortellehandlingen er traumatiserende i seg selv, eller om Aksel opplevde hendelsene traumatiserende i utgangspunktet. Joshua Pederson har undersøkt forholdet mellom traume og narrativ i sitt kapittel i *Trauma and Literature* (2018) redigert av John Roger Kurtz. Han refererer til Cathy Caruth, og hevder at «traumatic experience is either inaccessible or only indirectly accessible to the individual» (Pederson, 2018, s. 100). I den forstand er Aksels traumatiserende erfaringer enten ikke tilgjengelig, eller indirekte tilgjengelig gjennom forteller-Aksels fortellehandling. Det kan altså tenkes at forteller-Aksel får tilgang til minnene, som tidligere ikke har vært tilgjengelig, gjennom fortellehandlingen. I dette perspektivet vil fortellingen om Aksels liv, som forteller-Aksel forteller til seg selv, bære preg av at det er noen deler som han ikke har tilgang til før han har fortalt de andre delene først. Gjennom en assosiativ tilnærming får forteller-Aksel grep om de ulike hendelsene, og kan dermed analysere dem. På den annen side er det en kort linje mellom det som i så fall kan være manipulerende overfor Aksel på det metadiegetiske nivået, med utgangspunkt i forteller-Aksels agenda. Parallelt kan fortellehandlingen være terapeutisk, slik at ved å fortelle om eget liv endrer forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået oppfatning av livet sitt.

Det er omtrent ingen referanser fra forteller-Aksel som refererer til hva som skjedde på ungdomsskolen i de første seks kapitlene av romanen. Det er først i skildringene av Amalie som

omtrent tvinger Aksel til å avsløre hvem hans beste venn på barneskolen var, at leseren får vite at Aksel ikke hadde det spesielt godt på ungdomsskolen (Sæterbakken, 2009, s. 169-71). Det er kun én skildring som metaforisk beskriver hvordan Aksel tenker om livet på Lillehammer: «Du har en blekksprut oppe i hodet som spruter svart blekk, mer og mer flekkes over der hjemme desto lenger bort fra det dere reiser» (Sæterbakken, 2009, s. 125). Dette kan tyde på at forteller-Aksel først får tilgang til minnene fra ungdomsskolen ved å fortelle om de andre delene av Aksels liv først. I så tilfelle kan dette bety at Aksel på det metadiegetiske nivået har fortrent minnene fra ungdomsskolen, men at forteller-Aksel får tilgang til dem ved å grave i sin fortid. Dette kan være en form for det Freud kalte *å jobbe igjennom*, ifølge Barbara Almond og Richard Almond (1996, s. 13). Deres utgangspunkt var imidlertid psykoanalytisk behandling. Poenget deres er at neurotiske konflikter og deres gamle løsninger er så sterkt inkorporert i psyken at det krever mange gjentakelser og nye oppdagelser før pasienten ser mønsteret og klarer å endre det. Ved å overføre dette perspektivet til *Ikke forlat meg* blir fortellehandlingen satt i et annet lys. Fortellehandlingen blir da en måte å reflektere og resonnere seg frem til hvordan det hele henger sammen, der hvert kapittel representerer et steg dypere inn i egen psyke. Dette illustrerer også hvordan utilgjengeligheten Pederson trakk frem illustreres i romanen. Samtidig husker vi hvordan jeg-et kom med frempek til romanens siste kapittel med «den stinkende kjelleren» og «møkkete do», som viser at jeg-et hadde tilgang til disse minnene, uten at forteller-Aksel hadde det. Dette illustrerer hvordan den traumatiske erfaringen fra relasjonen til Zombie inntraff på et senere tidspunkt for Aksel.

## **7.2. Fortellehandlingens manipulative og terapeutiske side**

Fortellehandlingen har en manipulativ og en terapeutisk side som delvis forekommer vekselvis, og delvis på forskjellige nivåer. De to sidene er ofte så tette at de vanskelig kan skilles fra hverandre, men en passasje om russetiden til Amalie og Aksel kan forsøksvis illustrere de to sidene:

Du vil bli en del av det levende samfunn. Du har vært det, og du vil bli det igjen, du ønsker gjenopptagelse, ønsker påny å kunne slutte deg til det, påny å bli oppslukt, glemme alt, ikke ha annet i deg enn øyeblikket, kaste det som var og det som skal komme overbord, bare være, bare drive, bare elske. Men en klump har satt seg fast i deg, du kan ikke svelge uten å kjenne den, den er som en plastslange trædd ned gjennom halsen, du ser Amalie med den røde luen på skakke, smilende, strålende, vakrere enn noen gang, og noe snur seg inni deg, alt som er godt gjør en vending og fester seg i halsen som noe vondt, alt du opplever minner deg om noe forferdelig, hver eneste glede inneholder en redsel, redsel pakket inn i glede: gleden er innpakningspapiret, redsel det eneste du egentlig føler. (Sæterbakken, 2009, s. 119)



I denne passasjen fremstår første del til dels terapeutisk i den forstand at det er dette forteller-Aksel egentlig vil at Aksel på det metadiegetiske nivået skal tenke. Slik at beskrivelsene av at Aksel hadde det godt i dette øyeblikket, og opplevde glede, er et mål forteller-Aksel prøver å få frem. Likevel bærer siste del av passasjen preg av det vonde Aksel på det diegetiske nivået følte.

Denne klumpen leser jeg som en metafor for det vonde Aksel har opplevd som han ikke klarer å formulere med ord. Dette er, etter mitt syn, en referanse til avvisningen Aksel opplevde fra Oskar. Aksel har, med utgangspunkt i min analyse om hans traumer, en forståelse av relasjoner som noe som ikke vedvarer. På den annen side er denne redselen, på et annet nivå, frykten for at Aksel skal bli forlatt av Amalie blant den resterende russen. Aksel blir grepet av den projiserte sjalusien han opplever på dette tidspunktet, hvor han forestiller seg ved flere anledninger at Amalie er utro mot ham med andre deltakere i russefeiringen.

I det siste perspektivet, med projisert sjalusi, fremstår fortellehandlingen manipulativ. Fortellehandlingen fremhever nok en gang at det til stadighet er en negativ baktanke Aksel har i de ulike situasjonene, som han er fanget i. Samtidig vet han at han ikke har belegg for å være sjalu på denne måten. Dette er for øvrig den samme følelsen som også beskrives i en annen situasjon. Umiddelbart etter at Amalie har fortalt fortellingen om Doberman, som blir gjenfortalt av forteller-Aksel, skildrer forteller-Aksel den samme følelsen hos Aksel: «En engstelse brer seg over henne når hun er ferdig. [...] Men du vet ikke hva du skal si, det eneste du kjenner er en stigende angst i hjertet, en avskyelig følelse som du skjønner at du vil gjøre klokt i å holde skjult for henne» (Sæterbakken, 2009, s. 101). Forteller-Aksel forsøker å illustrere at Aksel ikke har belegg for å være sjalu for noe som hendte før han ble kjent med Amalie, likevel klarer han ikke å være upåvirket av sjalusien. Forteller-Aksel ser seg også nødt til å illustrere hvor problematisk Aksels påfølgende graving i hva som hendte med Doberman. Dette er også en form for manipulativ fortellehandling som skal vise Aksel på det metadiegetiske nivået hvor problematisk hans handlinger på det diegetiske nivået var.

Det er noen passasjer som bærer preg av at forteller-Aksel nedverdiger det Aksel foretok seg på det diegetiske nivået. En slik situasjon oppstår når Aksel rømmer fra utestedet hvor han har møtt Amalie og vennene hennes mens de er hjemme på besøk i julen. Aksel drar fra utestedet og drar hjem til Zombie. Forteller-Aksel kommenterer Aksels handling på en nedverdiggende måte: «Du er tilbake. Du er tilbake der du hører hjemme. Dit det hele tiden har vært meningen

at du skulle ende» (Sæterbakken, 2009, s. 51). Her er det tydelig at fortellehandlingen fordrer at Aksel på det metadiegetiske nivået skal tenke om denne hendelsen på en viss måte. Det er ingen tvil om at forteller-Aksel ser på dette som et særdeles negativt utfall for kvelden. Samtidig undrer forteller-Aksel senere i passasjen om dette egentlig var det Aksel kom for på det diegetiske nivået. I denne situasjonen kan det se ut til at forteller-Aksel i utgangspunktet manipulerer Aksel på det metadiegetiske nivået til å tenke om hendelsen på en bestemt måte. Samtidig stiller forteller-Aksel seg undrende til motivene bak handlingen. Dette gjør at forteller-Aksels fortellehandling først fremstår manipulativ overfor Aksel på det metadiegetiske nivået, og siden kan det virke som om det ikke er så ille dersom Aksel står inne for handlingen. Videre påstår forteller-Aksel at Aksel bet tennene sammen, og tenkte at «det er som å drite, bare omvendt. Og med et vellystig brøl fra din illeluktende venn er det som alt håp om glede blir sugd ut av deg, [...] alt som er deg, alt som har vært deg de siste årene» (Sæterbakken, 2009, s. 51-52). Etter den undrende tilnærmingen til Aksels motiver for å dra til Zombie, vender forteller-Aksel tilbake til å analysere hendelsen i verste mening. Dette skjer uten at leseren egentlig får vite hva Aksel på det diegetiske nivået tenker om hendelsen, ettersom jeg-et ikke uttrykker seg om denne passasjen.

I en annen situasjon fremtrer fortellehandlingen nok en gang manipulativ og nedverdiggende, etter at Aksel har hatt et sjalusiutbrudd og beskyldt Amalie for å holde på med Kim bak ryggen hans. I denne passasjen tilhører de kursiverte delene jeg-ets tanker i situasjonen:

*En kveld [...] kaster du deg over henne, rister henne og brøler til henne, om hun har tenkt å prøve å innbille deg at det ikke er noe mellom henne og han [...] hva for en idiot hun tar deg for, som tror de bare kan holde på sånn rett bak ryggen på deg* (Sæterbakken, 2009, s. 60).

Videre observerer forteller-Aksel hvordan Amalie har vokst og blitt en kvinne, mens Aksel på sin side ikke er noe mer enn et barn (Sæterbakken, 2009, s. 61). I disse passasjene er det tydelig at sjalusien griper Aksel, og at han ikke klarer å styre hvordan han skal reagere på den. Forteller-Aksel får gjennom fortellehandlingen Aksel på det metadiegetiske nivået til å se hvor barnslig hans sjalusiutbrudd var. På den ene siden er fremstillingen nedverdiggende ut ifra hvordan Aksel reagerte og håndterte situasjonen. På den andre siden får sammenligningen med et barn frem forteller-Aksels tanker om situasjonen, kanskje i håp om at slike reaksjoner ikke skal forekomme i en eventuell fremtid. I et slikt lys kan fortellehandlingen fremstå terapeutisk, som en evaluering over tidligere reaksjonsmønstre som forteller-Aksel selv skulle ønske det ble slutt på.

Når det gjelder den terapeutiske siden ved fortellehandlingen kommer den best til syne på et metanivå. Som jeg tidligere har nevnt skildrer første kapittel en tilstand hos Aksel. Med dette utgangspunktet har forteller-Aksel innledningsvis en agenda som vitner om at han ønsker å overtale Aksel til å begå selvmord. Dette perspektivet endres imidlertid gjennom fortellehandlingen, slik at det blir mindre rasjonelt å lese romanen som en overtalelse mot et selvmord jo lenger leseren kommer gjennom den. Selv om forteller-Aksel innledningsvis hevder at Aksel snart skal dø, er fortellingene om de tidligere hendelsene i Aksels liv en bevegelse bort fra selvmordet. Fortellehandlingen kan derimot leses som en form for selvskading, der forteller-Aksel påtvinger Aksel på det metadiegetiske nivået minnene om de ubehagelige øyeblikkene i livet sitt. Til tross for at selvskading ikke akkurat er en anerkjent form for terapi, er formålet med selvskadingen å holde seg i live. På denne måten beveger fortellehandlingen seg i retning av et oppgjør med Aksels handlinger, i stedet for å velge selvmordet som utvei. Dette gjør også at det jeg har kalt forteller-Aksels agenda endres i løpet av fortellingen.

### **7.3. Konfigurasjon, transfigurasjon og narrativ identitet**

Fortellehandlingen kan ses i lys av Ricoeurs mimesis-begreper. Ricoeur har tatt for seg hvordan fortellehandlingen forstås i tre ulike stadier: prefigurasjon, konfigurasjon og transfigurasjon. I *Ikke forlat meg* vil det si at vi som lesere har en viss måte å se fortellinger på før vi leser verket. Konfigurasjonen til *Ikke forlat meg* kommer etter hvert som vi manøvrerer oss igjennom verket, og forståelsen av det kommer gjennom transfigurasjonen. Med utgangspunkt i disse begrepene er det, som gjennomgangen av resepsjonen viste, ikke vanlig at en roman har denne komposisjonen og fortelleren. Det er derimot en årsak bak som oppnås gjennom konfigurasjonen av hvordan verket fremhever og analyserer Aksels liv gjennom forteller-Aksels fortellehandling.

Samtidig foregår prefigurasjon, konfigurasjon og transfigurasjon på et annet nivå i denne romanen enn bare overfor leseren. Aksel har på det metadiegetiske nivået en måte å se verden på som blir utfordret gjennom fortellehandlingen. Gjennom forteller-Aksels fortelling skapes det en ny måte for Aksel å se sitt eget liv og verden på. Dette understreker virkningen av hvordan forteller-Aksel manøvrerer seg igjennom de ulike hendelsene, og framhever noen, mens andre hendelser blir nedprioritert. Konfigurasjonen av fortellingen skaper en annen måte å se hendelsene på, enn Aksel så på det da hendelsene utspilte seg. Dette kommer frem i mine

to eksempler om hvordan forteller-Aksel nedverdiger Aksels handlinger på det diegetiske nivået i situasjonene med Amalie og Zombie. Dette gjør at forteller-Aksels mål med fortellehandlingen er å endre hvordan Aksel på det metadiegetiske nivået tenker om situasjonene, for å oppnå en transfigurasjon av Aksels syn på verden.

Et eksempel på en slik transfigurasjon er de to måtene å se verden på som jeg trakk inn innledningsvis i dette kapittelet. Forteller-Aksel legger i første kapittel skylden på Aksel for hvorfor livet hans er som det er, mens forteller-Aksel samtidig viser at Aksel på det diegetiske nivået la skylden på alle andre. I noen tilfeller, som med Oskar, kan det ha vært rimelig å gjøre. I andre tilfeller er det ikke bare andres feil, kanskje særlig i forholdet til Amalie og Unn. Likevel illustrer forteller-Aksel at aggresjonen som Aksel retter mot andre han kjenner, og verden generelt, ikke er berettiget i alle tilfeller.

Det er gjennom konfigurasjonen av fortellehandlingen at forteller-Aksel skaper de ulike oppfatningene av hva han forteller. Amalies foreldre har, ifølge forteller-Aksel i rammefortellingen, hevdet at Aksel er en «ligningsfunksjonær forkledt som poet» (Sæterbakken, 2009, s. 10). Denne påstanden blir imidlertid ikke begrunnet i resten av romanen, foruten at Aksel *føler* seg som en ligningsfunksjonær forkledt som poet mens han er på besøk hos Amalies foreldre. Forteller-Aksel plasserer her en påstand om hva Aksel egentlig er, i møtet med sine vitalistiske drømmer, som siden blir påtvunget Aksel gjennom fortellingen om besøket hos Amalies foreldre. Slik jeg ser denne hendelsen, er det to ulike måter å tolke den på. På den ene siden fører dette til at forteller-Aksel manipulerer Aksel på det metadiegetiske nivået til å tenke om forholdet til Amalies foreldre på denne måten, samtidig som hans identitet blir definert med utgangspunkt i påstanden. På den andre siden kan dette leses som et gap i fortellingen som indikerer at forteller-Aksel ikke har fortalt om alle hendelsene han baserer sine analyser av Aksel på. Dersom man legger det siste perspektivet til grunn skildrer dette hvordan selv ikke forteller-Aksel er distansert nok fra hendelsene til at han klarer å beskrive alle nyansene i Aksels forhold til andre.

Et annet moment er hvordan forteller-Aksel konstituerer en narrativ identitet til Aksel på det metadiegetiske nivået, ved å fortelle ham om hvordan han var i fortiden. Denne identiteten påvirker også hvordan Aksel ser på sitt eget liv, med utgangspunkt i fortellehandlingen og rammene til den. Eksempelvis trakk Ricoeur frem poengene om hvordan den narrative identitetens moral påvirkes på ulike måter med tanke på om karakteren er god eller dårlig. I

*Ikke forlat meg* er det tilsynelatende en endring i forteller-Aksels perspektiv fra rammefortellingen og gjennom det diegetiske nivået, fordi han trekker frem de negative hendelsene som har hendt i Aksels liv, men utgangspunktet eller målet endres underveis parallelt med den narrative identiteten. Utgangspunktet er overtalelsen mot et selvmord, som går tydelig frem i første kapittel, men dette endres i bearbeidningen av de tidligere hendelsene. Det er ikke lenger reelt å se romanen som en bearbeidning av om livet er verdt å leve eller ikke. Det er derimot tydelig at denne rekonstruksjonen av tidligere hendelser illustrerer hvordan Aksel, gjennom forteller-Aksel, kan gjøre seg ferdig med det som hendte i fortiden, ved å konkretisere hendelsene i en fortelling *om* seg selv, *til* seg selv i andreperson. Ved å skape denne distansen mellom ham selv *nå* og ham selv *tidligere*, kan han ta et steg tilbake og betrakte seg selv utenfra. Han får konkretisert opplevelsene sine, slik Siri Hustvedt hevder skriveprosessen i seg selv kan være objektiverende: «Writing is fixed. Once the words have found their way onto paper, they become *objective*, estranged from the body of the writer» (2017, s. 108). Dette mener jeg har overføringsverdi til den objektiveringen Aksel skaper med sin narrative identitet gjennom forteller-Aksel. Distanseringen mellom forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået er et av hovedmomentene i romanen, som får frem hvordan vi som mennesker forholder oss til det ubehagelige, morbide, absurde vi finner på i møtet med forskjellige situasjoner vi kommer opp i.

## 8. AVSLUTTENDE REFLEKSJONER

I denne oppgaven har jeg forsøkt å dykke ned i et mørkt univers som finner sted i *Ikke forlat meg* (2009), med to ulike innganger. På den ene siden har jeg undersøkt de narratologiske aspektene, særlig andrepersonsfortelleren og verkets komposisjon. Jeg stilte spørsmål om hvordan vi som lesere kan få grep om fortellerinstansen, og da hvordan vi skal plassere den påtrengende fortellerinstansen som forteller i andreperson. Jeg mener jeg har vist hvordan fortellerinstansen avslører seg selv i forsøket på å fortelle om og til Aksel. Dette kommer til uttrykk gjennom fortellerinstansens fortelling om Aksels tidligere hendelser, der noen av situasjonene viste at fortellerinstansen ikke klarte å holde seg til andrepersons-pronomenet "du". Dette gjorde at jeg fant det legitimt å betrakte fortellerinstansen som Aksel selv. For å skille mellom Aksel som subjekt og Aksel som objekt, eller avsender og mottaker, kalte jeg de to for henholdsvis forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået. For det er nettopp på dette nivået at fortellingen foregår, mellom subjekt og objekt, forteller-Aksel og Aksel på det metadiegetiske nivået. Samtidig oppstår det noen situasjoner hvor det figurerer en tredje instans, som jeg har kalt jeg-et. Jeg-et mener jeg er uttrykk for det Aksel skal ha tenkt eller sagt i situasjonen *da* den hendte. Dette gjør at noen situasjoner får frem to sider av samme hendelse, mens andre bare blir fortalt fra det ene eller det andre perspektivet. Forteller-Aksel forsøker å overbevise Aksel på det metadiegetiske nivået om hvordan han skal tenke om den situasjonen han er i, og hvordan han skal tenke om sin egen fortid.

Jeg har spurt hvordan fortellerinstansen, kronologien og komposisjonen påvirker lesningen vår, som jeg har vist ved å vende meg til Paul Ricoeurs Mimesis-begreper. Fortellerinstansen styrer lesningen vår fra perspektivet i rammefortellingen til å bli noe annet gjennom fortellingen om det diegetiske nivået, altså om de ulike hendelsene i Aksels tidligere liv. Perspektivet kommer av at vi gjennom kronologien og komposisjonen får et annet blikk på Aksels liv, enn forteller-Aksel, og eventuelt Aksel på det metadiegetiske nivået, har innledningsvis. Forteller-Aksel tvinger seg selv til å se på de ulike hendelsene, som en siste analyse av hvordan livet hans har ledet ham opp til dette punktet. Dette gjør at en kronologisk tilnærming ville endret for mange aspekter ved romanen, som kommer av å benytte en andrepersonsforteller og en komposisjon som veksler mellom kronologisk fortelling innad i kapitlene og omvendt kronologi på kapittelnivå.

Jeg har undersøkt om Aksel har opplevd traumatiserende hendelser, noe jeg med klarhet vil si at han har. Det er utvilsomt en psykologisk påvirkning som har kommet fra de ulike hendelsene

som skjedde på ungdomsskolen. Det er derimot problematisk å spore effektene av hendelsene tilbake til én eller flere av disse, og ekskludere andre hendelser. Videre fikk dette konsekvenser for Aksels forhold til Amalie, noe som ga utslag spesielt i de ulike typene sjalusi Aksel følte på. Jeg vil nok en gang understreke at jeg ikke har hatt som mål å diagnostisere Aksel, men beskrive hvordan de ulike hendelsene tilsynelatende har påvirket ham ved tolkning av hvordan hendelser og reaksjoner forekommer i verket. Etter mitt syn vitner mange av opplevelsene hans om tilsynelatende trivielle opplevelser som mange ungdommer opplever den dag i dag, men det betyr ikke at vi skal feie bort den desperasjonen og forferdelige tilstanden Aksel er i. Vi må heller spørre oss om hvordan vi kan legge til rette for å ha et samfunn med åpenhet nok til å møte ungdommer med slike opplevelser. Som resepsjonen trekker frem er det helt vanlig at noen opplever mobbing og utforskninger av seksualitet på ulike måter, men Sæterbakkens roman illustrerer hvor galt det kan gå hvis vi ikke kan snakke om problemene våre. Noen ganger kan det være at det å snakke om problemene ikke er nok, og da er det i så fall mye som må tas tak i som romanen problematiserer, eksempelvis Aksels opplevelse av sine foreldre, lærere og medelever.

Når det gjelder fortellerinstansen som forteller om hendelsene i et mørkt lys, vil jeg understreke at vi som lesere må være observant på at noen av hendelsene kan være overdrevet. Samtidig har vi ikke så mange andre valg enn å anerkjenne at fortellingen til en viss grad illustrerer hvor vondt Aksel har hatt det, og at de hendelsene som blir trukket frem har hendt i en eller annen grad. Derfor mener jeg at til tross for at begge fortellerinstansene bærer preg av å være upålitelige, kan vi ikke underkjenne alle hendelsene som blir fortalt om. Det er ingen ting som trekker i retning av at alt er konstruert i Aksels hode uten å være forankret i virkeligheten, selv om romanen handler om det Michael Rindahl kalte en elegi over selvet. Dette mener jeg han har helt rett i, fordi alle relasjonene er beskrevet fra Aksels perspektiv, som også underbygger min tolkning av forteller-Aksel som en selvadresserende forteller. Det er heller ingen tvil om at hendelsene har skjedd i Aksels fortid.

Jeg har spurt om forteller-Aksel har forsøkt å oppnå noe konstant gjennom verket, hvilket jeg mener har endret seg gjennom fortellehandlingen. Dette er fordi han hadde det jeg kalte forteller-Aksels agenda som la grunnlaget for det første kapittelet, men i løpet av de resterende seks kapitlene, og spesielt i den avsluttende rammen på siste side av romanen, viser hvordan perspektivet har endret seg. Det er ikke lenger et spørsmål om liv eller død, men et spørsmål om hvordan Aksel kan forholde seg til sine tidligere handlinger for å kunne leve videre. Dette

mener jeg er en forlenging av selvskading som fenomen, hvor Jan Sutton klargjorde at selvskading er en form for overlevelsesstrategi, og *ikke* et ønske om å begå selvmord. I lys av dette mener jeg fortellehandlingen i seg selv er en form for selvskading for å kunne leve videre etterpå. Aksel har, gjennom forteller-Aksel, konstruert en narrativ identitet som analyserer hans innerste tanker om hans tidligere handlinger. Gjennom denne konstruksjonen bedriver han selvskading mot seg selv, nettopp ved å fortelle *om seg selv til seg selv*.

Fortalte forteller-Aksel om hendelsene på en traumatiserende måte? Til en viss grad gjorde han det, men som vi så endret målet seg underveis gjennom den vekselvis manipulerende og terapeutiske tilnærmingen. Derfor mener jeg forteller-Aksel overdrev flere av hendelsene, men likevel forsøkte å fremprovosere reaksjoner som skam og anger på skildringene av de ubehagelighetene som ble fortalt om.

Gjennom denne oppgaven har jeg kommet nærmere et omstridt tema i litteraturforskningen, andrepersonsfortelleren. Jeg mener denne oppgaven har vist hvordan andrepersonsfortelleren kan være mer enn bare et skjult «jeg», fordi vi må også spørre oss hvem jeg-et i så fall tilhører, og hvordan jeg-et stiller seg til den øvrige tematikken verket tar opp. Dette mener jeg er et felt som burde bli forsket mer på, fordi det åpner opp en rekke dører til å se teoretiske vinklinger på nye måter. Eksempelvis mener jeg Sæterbakken illustrerer med *Ikke forlat meg* hvordan traumer kan bearbeides i litteraturen på en annen måte enn klassiske traumefortellinger, til tross for at ulike stående figurer som gjentakelsestvang og vrangforestillinger forkludrer vårt syn på teksten. Dette fører imidlertid til at han eksperimenterer med form og innhold i én og samme roman, ved å bruke en selvgranskende og selvadresserende forteller som aktivt deltar i rekonstruksjonen av tidligere hendelser i Aksels liv. Derfor mener jeg at romanen ikke er et mislykket eksperiment som forkludrer leseropplevelsen vår, men derimot en roman som krever at vi tar oss tid til å sortere de narratologiske aspektene i lys av tematikken den presenterer. Dette kan føre til at vi erverver oss et nytt syn på hvordan selvransakelse, -gransking og selvtiltale kan påvirke og endre vår oppfatning av eget og andres liv.



## LITTERATURLISTE

### Avisanmeldelser

- Johnsen, Ø. G. (2009) Den unge Aksels lidelser. *Adresseavisen*, 12. oktober, s. 11.
- Lindholm, A. (2012) Logos og kaos. *Morgenbladet*, 3.-9. februar, s. 40-41.
- Matthiesen, E. J. (2009) Stig Sæterbakken. *Bergensavisen*, 28. september, s. 29.
- Moro, G. M. V. (2009) Grenseløs ung kjærlighet. *Verdens Gang*, 20. november, s. 38.
- Nilsen, G. J. (2009) Sjalusimareritt. *Bergens Tidende*, 28. september, s. 28.
- Nystøyl, K. F. (2009) Sjalusien som kveler alt. *Vårt Land*, 16. september, s. 20.
- Simonhjell, N. (2009) Sjalusi og sjølvskading. *Morgenbladet*, 18. september, s. 36.
- Sivertsen, S. (2009) Mobbing og selvpining, forelskelse og sjalusi. *Stavanger Aftenblad*, 20. oktober, s. 32.
- Skei, H. H. (2009) Mislykket eksperiment. *Aftenposten*, 07. oktober, s. 16.
- Surén, O. W. (2009) Attover mot årsakene. *Dag og Tid*, 09. oktober, s. 28.
- Troberg, M. (2009) Elegant av Sæterbakken om sjalusi. *Dagbladet*, 26. oktober, s. 44.
- Østrem, O. (2009a) Kjærlighetens mørke sider. *Klassekampen*, 17. september, s. 26.
- Østrem, O. (2009b) Rett i magen. *Klassekampen*, 09. desember, s. 27.

### Litteratur

- Almond, B. og Almond, R. (1996) *The Therapeutic Narrative: Fictional Relationships and the Process of Psychological Change*. Westport, Connecticut og London: Praeger.
- Andersen, P. T. (2012) *Norsk Litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bal, M. (1997) *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. 2<sup>nd</sup> edition. Toronto, Buffalo og London: University of Toronto Press.
- Bouson, J. B. (1989) *The Empathic Reader: A study of the narcissistic character and the drama of the self*. Amherst, Mass: The University of Massachusetts Press.
- Butor, M. (1992 [1957]) *Modifikasjonen*. Oversatt av: Breien, H. Oslo: Gyldendal
- Buvik, P. (2016) *Sjalusi uten grenser: Litterære dybdeboringer fra Evripides til Vigdis Hjorth*. Oslo: Pax forlag.
- Calvino, I. (1985 [1979]) *Hvis en reisende en vinternatt: Du skal gå ...* Oversatt av: Aardal, J. Oslo: Aschehoug.
- Caruth, C. (1995) Trauma and Experience: Introduction. I: Caruth, C. red. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, s. 3-12.
- Deleuze, G. og Guattari, F. (1994) *Kafka – for en mindre litteratur*. Oversatt av Stene-

- Johnsen, K. Oslo: Pax forlag.
- Elegi (2018) i: *Bokmålsordboka* [Internett]. Tilgjengelig fra: [https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=elegi&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=elegi&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge) [Lest: 08. mai 2019].
- Freud, S. (1971 [1922]) Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia, and Homosexuality. I: Strachey, J., Freud, A. red. *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud. Vol. 21*. London: Hogarth Press, s. 221-232.
- Freud, S. (2011 [1921]) *Hinsides Lystprinsippet*. Oversatt av Kari Uecker. Oslo: Vidarforlaget.
- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oversatt av: Lewin, J. E. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Girard, R. (1965) *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in literary structure*. Oversatt av: Freccero, Y. Baltimore, Md: The John Hopkins Press.
- Goethe, J. W. V. (1973 [1774]) *Unge Werther*. Oversatt av: Holmboe, L. Oslo: Cappelens Forlag.
- Gullestad, A. M. (2018) Epikk. I: Gullestad, A. M., Hamm, C., Sejersted, J. M., Tjønneland, E., og Vassenden, E. red. *Dei litterære sjangrane: Ei innføring*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 27-82.
- Gaasland, R. (1999) *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hauck, P. (1984 [1981]) *Sjalusi*. Oversatt av: Borgen, S. Oslo: Dreyer forlag.
- Herman, D. (2002) *Story Logic: Problems and possibilities of narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hustvedt, S. (2017) *A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. London: Sceptre.
- Ibsen, H. (2006 [1886]) *Rosmersholm I*: Ibsen, H. red. Henrik Ibsen Samlede Verker. Oslo: Gyldendal.
- Kacandes, I. (1994) Narrative Apostrophe: Reading, rhetoric, resistance in Michel Butor's La modification and Julio Cortazar's "Graffiti". *Style* [Internett], 28 (3), s. 329. Tilgjengelig fra: [https://search.proquest.com/docview/231157019?rfr\\_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo](https://search.proquest.com/docview/231157019?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo) [Lest: 9. mai 2019].
- Kafka, F. (1979 [1915]) *Forvandlingen*. Oversatt av: Winje, T. Oslo: Bokklubben dagens bøker.
- Lampe, J., Shelby, R. D. og Thomas, B. (2012) Traumas of Development in the Gay Male. I: Ringel, S. og Brandell, J. R. red. *Trauma: Contemporary Directions in Theory, Practice, and Research*. Thousand Oaks, Calif: Sage, s. 171-190.

- Langås, U. (2016) *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mishna, F. og Sawyer, J.-L. (2012) The Trauma of Bullying. I: Ringel, S. og Brandell, J. R. red. *Trauma: Contemporary Directions in Theory, Practice, and Research*. Thousand Oaks, Calif: Sage, s. 150-170.
- Moore, B. E. og Fine, B. D. (1990) Trauma, i: *Psychoanalytic Terms and Concepts*. New Haven: Yale University Press, s. 199.
- Myklebust, I. U. (2014) *Det umoglege med å leve og det umoglege med å døy: Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman Gjennom natten (2011)*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Nicolaysen, B. K. (1997) *Omvegar fører lengst: Stykkevise essay om forståing*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Pederson, J. (2018) Trauma and Narrative. I: Kurtz, J. R. red. *Trauma and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 97-109.
- Phelan, J. og Martin, M. P. (2004) 'Weymouths' Lektioner: Homodiegesis, Upålitelighet, Etik og *Resten af Dagen*. I: Iversen, S. og Skov Nielsen, H. red. *Narratologi*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 137-165.
- Reitan, R. (2011) Theorizing Second-Person Narratives. I: Hansen, P. K., Iversen, S., Nielsen, H. S. og Reitan, R. red. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin/Boston: De Gruyter, s. 147-174.
- Ricoeur, P. (1985) *Time and Narrative. Volume 2*. Oversatt av: McLaughlin, K. og Pellauer, D. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1990) *Time and Narrative. Volume 1*. Oversatt av: McLaughlin, K. og Pellauer, D. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1992) *Oneself as Another*. Oversatt av: Blamey, K. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Rindahl, M (2016) Skånselløs henvendelse. I: Lindholm, A. red. *Alt menneskelig. En bok om Stig Sæterbakken*. Oslo: Cappelen Damm, s. 223-234.
- Rottem, Ø. og Forfattersentrum, N. (29. september 2014). Stig Sæterbakken, i: *Store Norske Leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: [https://snl.no/Stig\\_S%C3%A6terbakken](https://snl.no/Stig_S%C3%A6terbakken) [Lest: 13. mai 2019].
- Solstad, D. (1994) *Genanse og verdighet*. Oslo: Oktober forlag.
- Sutton, J. (2007) *Healing the Hurt Within: Understand self-injury and self-harm, and heal the emotional wounds. 3<sup>rd</sup> edition*. Oxford: Howtobooks.
- Sæterbakken, S. (2001) *Det onde øye: essays*. Oslo: Cappelen Damm.
- Sæterbakken, S. (2009) *Ikke forlat meg*. Oslo: Cappelen Damm.

- Sæterbakken, S. (2011) *Gjennom natten*. Oslo: Cappelen Damm.
- Tiller, C. F. (2017) *Begynnelser*. Oslo: Aschehoug.
- Tryland, M. M. S. (2014) *Å leve i sorgens skygge: Et traumeteoretisk blikk på Stig Sæterbakens Gjennom natten (2011), Pedro Carmona-Alvarez' Og været skiftet og det ble sommer og så videre (2012), og Eirik Ingebrigtsen Heimfall. Ei julefortelling (2012)* [Masteroppgave]. Universitetet i Bergen.
- Utdanningsdirektoratet (2013) *Læreplan i norsk* [Internett]. Tilgjengelig fra: <https://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Formaal> [Lest: 14. mai 2019]
- van der Kolk, B. A., Van der Hart, O. (1995) The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. I: Caruth, C. red. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, s. 158-182.
- van der Kolk, B., van der Hart, O. og Marmar, C. R. (1996) Dissociation and Information Processing in Posttraumatic Stress Disorder. I: van der Kolk, B., McFarlane, A. C. og Weisaeth, L. red. *Traumatic Stress: The effects of overwhelming experience on mind, body, and society*. New York og London: The Guilford Press, s. 303-327.
- Vickroy, L. (2002) *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville og London: University of Virginia Press.

## **SAMMENDRAG**

Masteroppgave i Nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium  
Universitetet i Bergen  
Mai 2019

**Student:** Hans Olav Aadland

**Veileder:** Eirik Vassenden

**Tittel:** «Et menneske er en hud mellom to former for kaos»

**Undertittel:** En lesning av Stig Sæterbakkens *Ikke forlat meg* (2009).

Denne masteroppgaven omhandler Stig Sæterbakkens nest siste roman, *Ikke forlat meg*, utgitt i 2009. Boken er formidlet av en andrepersonsforteller, som forteller *om* og *til* Aksel Morander. Aksel står innledningsvis overfor et valg om å fortsette livet eller ta sitt eget liv. Fortelleren analyserer hvordan Aksel ser på livet sitt og sine relasjoner til andre. Dette synet vitner om et mørkt, destruktivt syn som blir grunnlagt gjennom fortellerens fortelling om flere tidligere hendelser i Aksels liv. I resepsjonen av *Ikke forlat meg* stiller flere spørsmålsteget ved den omvendt kronologiske diskursen og andrepersonsfortelleren. Noen av kritikerne mener dette er klare svakheter ved romanen. Romanen er derfor et aktuelt studieobjekt for narratologisk, psykoanalytisk og traumeteoretisk litteraturforskning. I disse litterære retningene henter jeg teorier fra blant andre Gerard Genette, David Herman, Paul Ricoeur, Cathy Caruth og Sigmund Freud, som alle har bidratt til forskningen innenfor deres respektive felt.

I mine lesninger av romanen tar jeg for meg romanens form og tematikk, og argumenterer for at kritikernes innvendinger mot andrepersonsfortelleren og den omvendte kronologien gjør at vi må lese disse aspektene på en annen måte. Jeg mener form og tematikk er uløselig knyttet sammen, og at romanen illustrerer hvordan vi som mennesker kan observere oss selv utenfra om vi klarer å distansere oss fra oss selv. Jeg leser andrepersonsfortelleren som en selvadresserende forteller som studerer seg selv (Aksel) utenfra, og rekonstruerer egne opplevelser fra sitt liv i et mørkleggende perspektiv. Jeg argumenterer for at de traumatiserende hendelsene i romanens siste kapittel legger grunnlaget for traumatiske reaksjoner og sjalusi i de tidligere kapitlene. Og i sin lengste utstrekning fører disse hendelsene til valget han står overfor innledningsvis i romanen. Samtidig argumenterer jeg for, med Ricoeur sin tenkning, at fortellehandlingen i seg selv bearbeider Aksels liv på en sånn måte at valget om liv eller død forsvinner ut av romanen gjennom fortellehandlingen.

## **ABSTRACT**

MA thesis in Nordic Literature  
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies  
University of Bergen  
May 2019

**Student:** Hans Olav Aadland

**Tutor:** Eirik Vassenden

**Title:** «Et menneske er en hud mellom to former for kaos»

**Subtitle:** A reading of Stig Sæterbakken's *Ikke forlat meg* (2009).

This MA thesis aims to research Stig Sæterbakken's novel, *Ikke forlat meg*, which was published in 2009. The book is narrated by a second-person narrator, which tells *about* and *to* Aksel Morander. Initially, Aksel is debating whether to continue his life or commit suicide. The narrator analyses how Aksel views his own life, and the relationships he is part of. Based on the narrator's stories about earlier events in Aksel's life, he seemingly has a dark and destructive view of his own life. Some critics argue that the reception of *Ikke forlat meg*, which questions the reverse chronological discourse and the second-person narrator, is one of the weaknesses of the novel. The novel is, therefore, a relevant object for research of narratological, psychoanalytical, and trauma-theoretical literature studies. From these literary fields, I will refer to key theories from Gerard Genette, David Herman, Paul Ricoeur, Cathy Caruth, and Sigmund Freud, who have all contributed to the research within their respective fields.

In my readings of the novel, I will analyze the form and theme of the novel and argue that the critics' objections against the implementation of a second-person narrator and the reverse chronology, indicates that we must read these aspects in another way. The form and theme of the novel are inextricably related to each other and illustrates how we, as human beings, can observe ourselves externally if we can manage to distance ourselves. I will argue that the second-person narrator as a self-addressing narrator who studies himself (Aksel) from an outside-perspective, reconstructs his experiences from a dark perspective. I believe that the traumatizing events in the last chapter of the novel lay the foundation for traumatic reactions and jealousy in the earlier chapters. These events are, eventually, leads him towards the choice he is about to make at the beginning of the novel. Simultaneously, in light of Ricoeur's theories, I will argue that the story itself is processing the life of Aksel in such a way that makes the choice between life and death disappear throughout the novel.

## OPPGAVENS PROFESJONSRELEVANS

I Læreplan i norsk står det under formål for norskfaget:

Elevene skal lære å orientere seg i mangfoldet av tekster, og faget skal gi rom for både opplevelse og refleksjon. I løpet av opplæringen skal de lese skjønnlitteratur og sakprosa, utvikle evnen til kritisk tenkning og få perspektiv på teksthistorien. (Utdanningsdirektoratet, 2013)

I mitt arbeid med denne masteroppgaven har jeg fått muligheten til å tilegne meg dyp kunnskap på et akademisk nivå. Jeg har orientert meg i et stort mangfold av ulike tekster, for å kunne bygge opp en argumentasjon rettet mot min inngang til denne oppgaven. Jeg har vært nødt til å tenke kritisk og reflektere over de valgene jeg har gjort underveis. Dette gjør at jeg, i møtet med ungdommer i den norske skolen, er rustet til å veilede dem i hvordan de skal manøvrere seg i store mengder tekst, og hvordan de skal vurdere disse kritisk. Videre har mitt arbeid gjort meg kompetent innenfor en liten del av de teoretiske perspektivene på litteratur, noe jeg mener har overføringsverdi til andre områder innenfor teoretiske retninger i litteraturen. Jeg har ervervet meg kunnskaper som gjør at jeg òg kan sette meg inn i språklige teorier og språk- og litteraturhistorie, og videreformidle disse på en god måte til elevene.

I tillegg vil jeg hevde at jeg er rustet til å møte ungdommer i en stadig mer digital verden, hvor mine kunnskaper kommer godt med for å engasjere dem til å lese skjønnlitteratur. Verdien av å lese skjønnlitteratur har jeg fått et videre perspektiv på gjennom arbeidet med denne masteroppgaven. Dette mener jeg at jeg er i stand til å formidle til elevene på en god og hensiktsmessig måte. Dessuten mener jeg at mitt perspektiv på litteratur, som et rom hvor vi kan drøfte ulike problemstillinger, gjør at jeg kan skape produktive diskusjoner med elevene, for at de også skal få et innblikk i hvor rik litteraturen er overfor samfunnsmessige og menneskelige problemstillinger.

Vi trenger lærere som har et bredt repertoar, og som kan aktualisere litteraturen for elevene, slik at de også ser verdien av å lese litterære tekster. Jeg vil hevde at jeg kan veilede elevene til å se nye perspektiver i ulike tekster, og lære dem å tenke kritisk rundt disse, og tolke teksten fra forskjellige perspektiver. Samtidig mener jeg at mitt arbeid med denne oppgaven også gjør seg gjeldende for å veilede elever til å bygge opp sin argumentasjon på en god måte, uansett hvilken type tekst de skriver.