

# LIDELSEN SOM FORM

En komparativ analyse av Tor Ulvens *Avløsning* og  
Stig Sæterbakkens *Gjennom natten*



Marielle Olsson Larsen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2024

ALLV 350

# TAKK

Først vil jeg rette en stor takk til veilederen min Wolfgang Hottner, som gjennom gode samtaler og entusiasme har vært avgjørende for skriveprosessen. Jeg vil også rette en takk til Sander for gjennomgående sparring, gode innvendinger og motivasjonsboost når alt har virket helt håpløst. Takk til Regine og Marte for fem år på litteraturvitenskap.

Så vil jeg rette en stor takk til foreldrene mine. Takk til mamma for all omsorg, og for å alltid ta telefonen når jeg ringer. Takk til pappa for gode diskusjoner når jeg har hatt behov for å sortere tankene mine. Takk for at dere alltid heier og har troen på meg, selv om dere kanskje ikke helt forstår det jeg skriver om. Takk til Mari, Vetle og Amalie for alle nødvendige og gode pauser med middager og realityserier.

Sist men ikke minst må jeg rekke en takk til verdens beste kjæreste, Isak. Takk for at du alltid får meg til å le, og for å minne meg på alt dette andre som livet også handler om.

*-Marielle Olsson Larsen*

*Bergen, 14. Mai 2024*

# SAMMENDRAG

I denne mastergradsavhandlingen argumenteres det for hvordan språket mister sin funksjon som språk i Tor Ulvens *Avløsning* (1993) og Stig Sæterbakkens *Gjennom natten* (2011). Med utgangspunkt i filosofisk språkskepsis argumenteres det for at personene forholder seg ulikt til sin egen ensomhet, ledet av en erfaring av at språket ikke strekker til. På den måten viser verkene, på ulike måter, hvordan lingvistisk negasjon forankres i ødeleggelse ved at Ulven og Sæterbakken skriver seg selv ut av språket. Dermed prøver verkene, gjennom språklige negasjoner, å nå inn til noe som ikke kan bli sagt men som likevel blir sagt i sin negasjon. I *Avløsning* forankrer dette seg i det handlingsløse hvor de 15 personene på ulike måter blir utenforstående observatører av sitt eget liv, ved at språket ikke strekker til. Det vil si at deres handlingslammelse står i kontrast til bevegelsen i *Gjennom natten*. I *Gjennom natten* ser man en utvikling og derav også en bevegelse fra det uhyggelige til abjeksjon. Karl erfarer hva det vil si å fullstendig miste språket sitt, som resulterer i at identiteten hans går i oppløsning. Dermed argumenterer avhandlingen for at Ulvens handlingslammelse er et resultat av å gå i dialog med den filosofiske språkskepsisen, mens Sæterbakken viser hva som skjer når språket mister sin funksjon som språk ved at Karl ledes inn i en evigvarende stillhet.

# ABSTRACT

This thesis argues how language loses its function as language in Tor Ulvens *Avløsning* (1993) and Stig Sæterbakkens *Gjennom natten* (2011). Based on philosophical language skepticism, it is argued that the characters relate differently to their own loneliness, based on an experience of language not being enough. Therefor the novels show, in different ways, how linguistic negation functions as destruction when Ulven and Sæterbakken writes themselves out of language. Through linguistic negations, the novels try to reach something that cannot be said, but is said in its negation. In *Avløsning*, this is related to the inaction, where the 15 people in various ways, become outside observers of their own lives when the language loses its function as language. Therefore, their paralysis contrasts with the movement in *Gjennom natten*. In *Gjennom natten* there is a movement from the uncanny to abjection. Karl experiences what it means to completely lose his language, which results in the disintegration of his identity. Thus, the thesis argues that Ulvens paralysis is a result of the novels dialogue with the philosophical language skepticism, while Sæterbakken shows what happens when language loses its function as language as Karl is led into eternal silence.

*«[...] i det virkelige liv er lidelsen formløs. I den gode litteraturen får lidelsen en form. Det er helt avgjørende. Kunstverket gir en glede i seg selv, som form, uansett tematikk. [...]. Kunstverket gir en illusjon av orden i kaos selv om det er kaoset man tematiserer»*

*-Tor Ulven, i Vagant 4/1993  
(her sitert fra gjengivelsen i 2013)*

# Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: INNLEDNING .....	1
1.1 Oppgavens emne og problemstilling.....	1
1.2 Handlingsreferat <i>Avløsning</i> .....	2
1.3 Handlingsreferat <i>Gjennom natten</i> .....	4
1.4 Forfatterportrett, tekstutvalg og begrensninger.....	6
1.5 Forskningstradisjon .....	9
1.5.1 Kritikken mot Sæterbakken.....	11
1.6 Språkskepsis .....	13
1.7 Oppgavens utforming .....	16
KAPITTEL 2: ET ØYEBLIKK AV TOTALT MØRKE.....	18
2.1 Å bruke årstidene som et struktureringsprinsipp.....	19
2.1.1 Ulvens årstider.....	20
2.1.2 Sæterbakkens årstider.....	25
2.2 Lyset som lidelse og mørket som lindring .....	28
2.2.1 Lindringen i mørket – den reverserte dikotomien.....	30
2.2.2 Lyset, mørket og gardinet.....	32
2.2.3 Overgangene.....	34
2.3 Den postmoderne kronotopen – fortidens tilstedeværelse .....	38
2.3.1 Fortiden er nå .....	39
2.3.2 Katastrofefremtiden.....	40
Avslutning .....	45
KAPITTEL 3: «Å DRUKNE I MØRKET» .....	46
3.1 Karls dobbeltfunksjon og romanens struktur .....	47
3.1.1 «Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?».....	52
3.2 Det litterære soverommet .....	56

3.2.1 Det klaustrofobiske rommet .....	59
3.3 Det uhyggelige .....	61
3.3.1 Gjengangermotivet .....	63
3.3.2 Prolepsen og frempekets uhygge.....	67
3.4 Abjeksjon – det skrekkinngytende .....	70
3.4.1 «Umuligheten av å leve».....	72
Avslutning .....	78
KAPITTEL 4: Å LEDES INN I STILLHET .....	79
4.1 Konklusjon .....	79
LITTERATURLISTE.....	84

# Kapittel 1: INNLEDNING

## 1.1 Oppgavens emne og problemstilling

I sitt eneste intervju, publisert i *Vagant* 4/1993, hevder Tor Ulven at lidelsen i den gode litteraturen får en form, som forutsetter at kunstverket gir en illusjon av orden i kaoset, selv om det er kaoset som tematiseres (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). For hvorfor vil man lese, se eller høre verk som tematiserer lidelsen? Hvorfor blir lidelsen tålelig i kunsten? Ulven påpeker i *Vagant*-intervjuet at lidelsen i det virkelige liv er formløs, men gjennom kunsten er det på grunn av verkets form, og innsikten verket gir, som gjør møtet med lidelsen tålelig (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). Da jeg som attenåring leste *Gjennom natten* åpnet det opp en helt annen innsikt enn jeg tidligere hadde erfart i litteraturen, og dette møtet med Sæterbakkens mørke har siden den gang fasinert meg.

Ulven hevder også i *Vagant*-intervjuet at han insistere på det ubehagelige ved eksistensen i bøkene sine, og det er nettopp dette som forener disse to forfatterne, men de tematiserer dette på ulike måter. Med utgangspunkt i den filosofiske språkskepsisen vil jeg undersøke hvordan tap av mening forankrer seg til det handlingsløse og meningsløse i *Avløsning* og *Gjennom natten*. Samtidig har jeg et blikk på litteratursynet Ulven presenterer i *Vagant*-intervjuet, altså hvordan den gode litteraturen gir lidelsen en form, som både *Avløsning* og *Gjennom natten* er et uttrykk for. Denne masteroppgaven handler om ensomme menn med utgangspunkt i Tor Ulvens *Avløsning. Roman* (1993) og Stig Sæterbakkens *Gjennom natten* (2011). På ulike måter tematiserer romanene hvordan mennene forholder seg til tilværelsens brutalitet, meningsløshet og stillstand. Oppgaven presenterer dermed en nærlesning av *Avløsning* og *Gjennom natten*, med en gjennomgående sammenligning av verkene. Dermed blir oppgavens overordnede problemstilling: *Å undersøke hvordan og på hvilken måte de ulike mennene forholder seg til sin egen ensomhet, og hvordan språket, og mangelen på språk, danner et utgangspunkt for handling og det handlingsløse i Avløsning og Gjennom natten.*



## 1.2 Handlingsreferat *Avløsning*

Å redegjøre for handlingen og strukturen i Tor Ulvens *Avløsning. Roman* (1993), er enklere sagt enn gjort. I verket blir vi introdusert til femten<sup>1</sup> ulike personer som avløser hverandre ved at en ny lyskilde blir introdusert, eller ved at en annen slukner. Overgangen mellom mennene er episodiske, samtidig som de har en indre tematisk sammenheng. Ulven forklarer i Vagant-intervjuet, at «Når personene i *Avløsning* går over i hverandre, er det som om de blir født på ny. Men til det samme. Født på ny, men til den samme elendigheten, den samme monotonien» (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). Dette forsterkes særlig ved at alle mennene er navnløse. Samtidig besitter de alle en mangel eller en lengsel til noe som er utenfor dem selv. Det som også er påfallende er at personene nærmest kun eksisterer som et tankesett. Dette forsterkes gjennom mangelen på kommunikasjon og samhandling med andre mennesker ved at det finnes tilnærmet ingen dialog i *Avløsning*.

Allerede i verkets tittel, som man også ser i flere av Ulvens verk, legger epitetet «roman» føringer for hvordan man møter verket som leser. Janike Kampevold Larsen skriver forøvrig at *Avløsning* er en antiroman, ettersom det Ulven kategoriserer som en roman «[...] oppfyller nært sagt ingen av de klassiske begrepene om en roman, bortsett fra at den består av et visst antall sider sammenhengende prosa» (Kampevold Larsen, 2013, 712). Et sentralt aspekt ved den antiromanen Ulven skriver, er som sagt den gjennomgående monotonien. Kampevold Larsen påpeker at ettersom det i *Avløsning* ikke blir presentert et dramatisk handlingsforløp, så skjer det svært lite på tekstens virkelighetsplan, som også forsterkes i mangelen på dannelsesutvikling hos personene i verket (Kampevold Larsen, 2013, 712). Kampevold Larsen skriver videre at:

Det som utspiller seg, er deres tankeliv. Ja, livene deres *er* tankeliv – de minnes, drømmer, reflekterer, betrakter og snakker med seg selv. Teksten utfolder seg med andre ord i spennet mellom det flyktige, det bevissthetsmessige – og det konkrete feltet som kunne vært annerledes (Kampevold Larsen, 2013, 712-713).

Jeg er enig i Kampevold Larsens bemerkninger om at livene til personene er tankelivet, altså den bevisstheten som snakker danner handlingen i verket. Men de snakker ikke til seg selv, de snakker til et udefinerbart objekt som i du-tiltalen skaper underliggjøring omkring hvem som taler og hvem som blir tiltalt. Jeg vil påstå det her i større grad er snakk om en klage som blir prosjektet. Klagen opptrer i flere tilfeller som en henvendelse til én Gud, eller en metafysisk

---

<sup>1</sup> I tråd med Ulvens Vagant-intervju, vil jeg påstå det her er snakk om femten ulike personer som avløser hverandre, noe Ulven her bekrefter stemmer i antallet personer som avløser hverandre.

skikkelse, som kan ta imot den. I Ulvens tilfelle er det ikke snakk om en Gud som kan ta imot klagen, så hvem er det personene rette smerten, lengselen og ensomheten sin til? Klagen blir tung i *Avløsning* nettopp fordi man mangler dette objektet å rette klagen mot, som bekrefter personenes erfaring av å være alene. Den manglende tilhørighet til andre mennesker forplanter seg til en mangel på tilhørighet til eksistensen, noe som vises i det handlingsløse og sirkulære i verket. Den gjennomgående sirkulær effekten i *Avløsning* poengteres også gjennom verkets struktur.

Først møter vi en gammel mann som ligger i sengen sin mens han ser på lyset som slipper inn på rommet gjennom en glipe i gardinet. Her blir mannen tiltalt som «han», men dette han-et blir deretter byttet ut med et «du». Du-tiltalen, og derav andrepersonfortelleren, utgjør hoveddelen av verket før vi i romanens slutt vender tilbake til «han». Stig Sæterbakken skriver i etterordet til den engelske utgaven *Replacement* (2012) at:

He begins as a “he”, who eventually becomes a “you”, and then later a “he” again. That is, if it’s the same person. If it’s not really a multitude of *hes* and *yous*, whose paths cross at random points in a continuous stream. At any rate, they bleed into one another: past, present, fantasy (Sæterbakken, 2012, 152).

I sitatet fremhever Sæterbakken den ambiguiteten som rommer romanen. For hvem er egentlig alle disse personene som avløser hverandre, og er det den samme mannen som innleder og avslutter romanen? Sæterbakken opprettholder tolkningsmulighetene som i verket, men jeg vil hevde at den gamle mannen som opptrer i romanens begynnelse er den samme mannen vi møter i slutten. Dette markeres stilistisk i teksten ved et komma før den første du-individuasjonen blir introdusert, hvor setningen fortsetter i romanens siste sider. Denne bevegelsen mellom han/du/han, forsteker dermed det sirkulære i *Avløsning*. Dermed ser man at i *Avløsning* så tematiseres det handlingsløse ved at verket opprettholder monotonien som etableres.

### 1.3 Handlingsreferat *Gjennom natten*

I Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten* (2011), møter vi tannlege Karl Christian Andreas Meyer i kjølvannet av at sønnen Ole-Jakob har tatt selvmord. Romanen er delt inn i tre deler, hvor man i den første delen møter familien i tiden rett etter begravelsen. *Gjennom natten* innleder med en skildring av sorgens utholdenhet:

Sorg kommer i så mange former. Den er som et lys som slås av og på. Den er der, og er uutholdelig, og så forsvinner den, fordi den er uutholdelig, fordi det ikke går an å ha den der hele tiden. [...]. Å glemme ham var det verste jeg kunne gjøre. Å huske ham var det verste jeg kunne gjøre. En kulde kom og gikk. Men aldri varme. Det fantes bare kulde og fravær av kulde. Som å stå med ryggen mot havet. Iskalde ankler hver gang en bølge slo inn. Så rant den vekk. Så kom den tilbake. Mens jeg sto slik, gikk solen ned, og det ble natt, og det er natten som siden har vart (Sæterbakken, 2017, 9).

Som man ser i sitatet så er det en voldsom start på en roman som tematiserer mørke som oppstår i erfaringer av tap, sorg og ensomhet. Sitatet skildrer hvordan sorg oppleves som et lys som vekselvis skrur seg av å på. Særlig slående er avslutningssetningene som skildrer et mørke som kom, og som siden ble vedvarende.

Romanens andre delen skildrer tiden før selvmordet. Vi får se hvordan Karl møter kona Eva, og alle begivenhetene som leder til utroskapen med den yngre Mona. Dermed fungerer del to som et tilbakeblikk på tiden før selvmordet, og beskriver en kjernefamilie som går i oppløsning. Særlig påfallende er bemerkningen Karl gjør seg når Eva stiller ham spørsmålet, tror du det alltid kommer til å være oss to? «Der og da fikk jeg en trang til å gjøre det, avsløre noe, tilstå noe, hva som helst, for med det å kunne stadfeste den fortroligheten som var oppstått [...], den åpenheten som nå fantes mellom oss» (Sæterbakken, 2017, 46-47). Samtidig blir Karl grepet av fortvilelse og skam fordi han ikke har noe å tilstå:

Nei, faktum var, måtte jeg til min forskrekkelse konstatere, at jeg ikke hadde noe å komme med. Herregud, om jeg bare hadde ført henne bak lyset en enkelt gang! Og jeg forbannet meg selv, min redelighet, min overdrevne forsiktighet. Min ene synd: *unnlatelsen*. Tiden var inne, men det var ingenting. Hun var rede, og jeg hadde ikke noe å by henne (Sæterbakken, 2017, 47).

Ønsket om å føre Eva bak lyset fungerer som en selvpåført profeti, for det er nettopp det som skjer. Karl drar på en fest uten Eva, og møter Mona. De innleder en affære, og Karl flytter omsider ut i en egen leilighet. Karl innser etterhvert at opptrappingen før sviket var et faktum var mer spennende og erotisk enn selve affæren. Karl forlater leiligheten til Mona og tar taxi

hjem til huset han deler med Eva og barna. Karl kommer inn i livene deres igjen, men relasjonen mellom Karl og Ole-Jakob blir aldri den samme. I Karls overbevisning om at han kun svikter som ektemann, så glemmer han at han gjerne i størst grad svikter som far. Kort tid senere ser vi en beskrivelse av Ole-Jakob som mer og mer innesluttet. I det siste kapittelet i del to, «Maskinen» skildrer Ole-Jakobs selvmord og hva som skjer når Karl får se liket. Dermed er vi nå tilbake der hvor del én slutter, og det er nå vi virkelig trer inn i skrekken.

I den tredje og siste delen av romanen bruker Sæterbakken flere elementer fra ulike sjangre, da særlig fra skrekklitteraturen hvor vi gjennomgående ser en gradvis bevegelse fra det uhyggelige til abjeksjon. Etter Ole-Jakobs begravelse så forlater Karl Eva og datteren Stine, og begynner reisen sin på et tog til den fiktive byen Redenburg i Tyskland. Her møter han Caroline og sønnen Oskar og ser hvordan livet etter sorgen kunne blitt. Men i et skjebnesvangert øyeblikk tror Karl at han ser Stine i folkemengden når han er ute og tar bilder med Caroline. Helt manisk springer han for å nå frem til henne, men hun forsvinner i mengden. Og er det egentlig Stine han har sett? Karl vekkes ut av transen som møtet med Caroline medførte, og han vender blikket mot det egentlige målet, nemlig skrekkens hus i Bratislava. Boris, Karls svoger, beskriver huset som et sted hvor man blir konfrontert med sitt livs verste redsler. Boris forklarer at noen kommer ut med en følelse av at ingenting kan true dem lenger, mens andre «[...] returnerte med heslige, fordreide ansikter, der det var slik at noen av deres aller nærmeste hadde problemer med å kjenne dem igjen» (Sæterbakken, 2017, 18).

Når Karl omsider ankommer skrekkens hus er det særlig skrekkinngytende, og vi følger Karls bevegelse gjennom huset. I kjelleren bryter Karl fullstendig sammen, og det er her Karls identitet går i oppløsning. Dermed ser man at *Gjennom natten* i større grad følger de klassiske romankjennetegnene rent strukturelt, men tematisk nærmer Sæterbakken seg et mørke svært få andre skandinaviske forfattere tematiserer. Dette kommer særlig til uttrykk i Karls erfaring av å fullstendig miste språket sitt.

## 1.4 Forfatterportrett, tekstutvalg og begrensninger

Tor Ulven, født på Årvoll i Oslo i 1953, og er kanskje mest kjent som lyriker og kortprosa forfatter. Ulven debuterer med den surrealistiske diktsamlingen *Skyggen av urfuglen* i 1977, hvor det følger en jevn strøm av publikasjoner frem til hans død i 1995. *Skyggen av urfuglen*, *Etter oss, tegn* (1980), *Forsvinningspunkt* (1981), *Det tålmodige* (1987), *Søppelsolen* (1989) og *Etterlatte dikt* (1996), ble først utgitt i en samlet utgave i 2000 under tittelen *Dikt i samling*, som også inkluderer et etterord av Janike Kampevold Larsen. Heretter kommer jeg til å referere til samlingen som DS. I 2001 blir den første samlingen av kortprosapublikasjonene publisert under tittelen *Prosa i samling*, heretter PS, som inneholder verkene *Gravgaver. Fragmentarium* (1988), *Nei, ikke det. Historier* (1990), *Fortæring. Prosastykker* (1991), *Avløsning. Roman* (1993), *Vente og ikke se. Prosastykker* (1994), og den posthume utgivelsen *Stein og speil. Mixitum compositum* (1995), samt et avsluttende etterord av Kampevold Larsen. Det er PS-utgaven av *Avløsning* jeg i min analyse henviser til. DS og PS blir i 2013 utgitt som en del av Gyldendals pocket-serie, hvorav PS i ny drakt inkluderer både *Essays* (1997), og i tillegg et nytt etterord (som følger Kampevold Larsens) skrevet av Henning Hagerup, hvor han vektlegger Ulven som essayist.

Et særdeles viktig funn jeg gjorde meg i min første lesning av *Avløsning* er at *Avløsning*, slik den er formatert i PS-utgaven i 2001 og i den reviderte utgaven fra 2013, inneholder en avgjørende tegnsettingsfeil. I overgangen mellom den eldste mannen og den yngste gutten skrives det i PS punktum hvor det i førsteutgaven i 1993 er brukt et komma<sup>2</sup>:

«[...] bare hvis han stirret standhaftig på én av dem kunne han registrere hvordan avstanden mellom båtene og for eksempel en av øyene stadig minket, inntil seilet ble borte bak den.» (Ulven, 2001, 229 og Ulven, 2013, 266).

«[...] bare hvis han stirret standhaftig på én av dem kunne han registrere hvordan avstanden mellom båtene og for eksempel en av øyene stadig minket, inntil seilet ble borte bak den,» (Ulven, 1993, 11-12).

Dette er en vesentlig feil som forutsetter at fortsettelsen av setningen mister sin funksjon. Stilistisk så markeres fortsettelsen stilistisk med en midtstilling av setningen: «[...] for tilslutt å komme til syne, lenge etter, på den andre siden». (Ulven, 2013, 366). Denne stilistiske markeringen er lik i alle tre utgavene. Dermed er det en klar sammenheng mellom begynnelsen

---

<sup>2</sup> Se side 154 i 1993-utgaven, side 311 i PS 2001-utgaven og side 366 i PS 2013-utgaven.

og slutten av setningen, hvorav punktumet i PS-utgavene i 2001 og i 2013 er en vesentlig skrivefeil som har blitt reproduisert<sup>3</sup>.

Ulven viser sin trang til å utforske den litterære formen, særlig slik det kommer til uttrykk i prosatittlenes epiteter: fortellinger, prosastykker, historier, og roman. I resepsjonen til *Avløsning* er det en gjennomgående oppfattelse at «romanen» oppleves som et lenger prosastykket i verkets manglende handling<sup>4</sup>. Sæterbakken anmelder Ulven som 23-åring i artikkelen «Poesiens element», publisert i *Vagant* 1/1989. Her anmelder Sæterbakken *Det tålmodige*, og bemerker at Ulven, som en av de få lyrikerne, som i tråd med den poetiske presisjonen omkring innsnevring skriver en omfattende diktsamling (Sæterbakken, 1989, 18). «Ulven skriver ut et poetisk reisverk for en sentral filosofisk diskusjon: det forgjengelige mot det bestandige» (Sæterbakken, 1989, 18). Sæterbakken skriver også etterordet til den engelske utgaven til *Avløsning*, (*Replacement*, 2012). Etterordet kommer jeg til å anvende i min analyse av *Avløsning*, ettersom det presenterer skarpe observasjoner og tolkninger av verket. Dermed er det en vesentlig og interessant sammenheng mellom de to forfatterne.

Stig Sæterbakken, født i Lillehammer i 1996 debuterer med diktsamlingen *Flytende paraplyer* i 1984. Deretter følger en ny diktsamling i 1986, *Sverdet ble til et barn*, før han til slutt utforsker prosaformatet med verket *Vandrebook* i 1988. I de aller tidligste utgivelsene er det tydelig hentet inspirasjon fra Ulven. Dette kommer særlig til uttrykk i *Vandrebook* som tydelig henter inspirasjon fra Ulvens struktur om vi ser til *Fortæring*, men også tematisk i forbindelsen Sæterbakken etablerer mellom mennesket og naturen. Allikevel er det som romanforfatter og essayist Sæterbakken har skrevet sine mest betydningsfulle verk.

Den første romanen Sæterbakken skriver blir publisert under tittelen *Incubus* i 1991. Deretter følger den såkalte S-triologien bestående av *Siamesisk* (1997), *Selvbeherskelse* (1998) og *Sauermugg* i 1999. Videre er det også romanene *Kapital* (2003), *Besøket* (2006) og *Usynlige hender* (2007), som er med på å markere et skille i forfatterskapet, før de siste romanene *Ikke forlat meg* (2009) og *Gjennom natten* (2011) trer inn i den litterære offentligheten. I *Ikke forlat meg* handler om den unge gutten Aksel som mister sitt livs kjærlighet. Det som er særlig interessant med romanen er at vi åpner romanen i handlingens slutt, og leser oss baklengs frem til hvorfor forholdet med Amalie er dømt til å ende. Samtidig er den skrevet med du-tiltale, noe som *Avløsning* også er skrevet med. Igjen utforsker Sæterbakken temaer som kjærligheten,

---

<sup>3</sup> Henning Endrestad Svensson poengterer også dette kommaet og innrykket i sin mastergradsavhandling, men da forankret i en forståelse av at vi returnerer til den gamle mannen, «han», som innleder verket (Svensson, 2014, 4), som gjør at Svenssons og min lesning forutsetter at «han» innleder og slutter verket. Svensson bruker 1993-utgaven i sin analyse, og dermed er skrivefeilen i PS-utgaven i 2001 og 2013 min oppdagelse.

<sup>4</sup> Svensson hevder at det er 149 avsnitt som utgjør verket (Svensson, 2014, 6).

døden og livets umulighet, men med et mye mer tilstedeværende mørket, særlig slik det kommer til uttrykk i *Gjennom natten*. Sæterbakken har også gjort seg bemerket som en slående essayist, og publisert en rekke samlinger, derav: *Det nye testamentet* (1993), *Estetisk salighet* (1994), *Det one øyet* (2001), *Ja. Nei. Ja* (2009), *Dirty things* (2010), og *Umuligheten av å leve og Det fryktinngytende* hvorav begge utkom i 2011. Og avslutningsvis utkom verket *Ikke noe av dette handler om meg* posthumt i 2016, som er et samleverk av selvbiografiske notater som Sæterbakken etterlot seg før sin død i 2012. Sæterbakken var også leder for Litteraturfestivalen på Lillehammer frem til 2009, og fast gjestelærer ved Nansenskolen.

Både Ulven og Sæterbakken tar sine egne liv; Ulven i 1995 og Sæterbakken i 2012. Det er viktig for meg å poengtere at jeg i denne oppgaven ikke leser Ulven og Sæterbakkens skjebne inn i tolkningene, men at det likevel må nevnes i lys av tematikken forfatterne utforsker i sine forfatterskap. Dermed skal jeg i denne oppgaven nærlese *Avløsning* og *Gjennom natten* gjennom en sammenligning av hovedmaterialet, men også gjennom forfatterskapenes forøvrigt prosa og poesi. Jeg velger å trekke inn større deler av forfatterskapene for å poengtere likhetene og ulikhetene i forfatterskapene som helhet. På den måten bruker jeg *Avløsning* som en inngang til å forstå Sæterbakkens roman, som forutsetter at det ikke foreligger en overordnet teori jeg undersøker romanene i lys av. Allikevel bruker jeg «Et brev» skrevet av Hugo von Hofmannsthal i 1901, gjennomgående i analysene for å vise hvordan verkene forholder seg til den filosofiske språkskepsisen som Hofmannsthal skildrer. Ulven på sin side går i dialog med den filosofiske språkskepsisen som forankrer seg i at språket ikke strekker til. Dette resulterer i at Ulvens personer blir handlingsløse og ensomme. Hos Sæterbakken strekker denne erfaringen av språkskepsisen seg lenger, og inn i en opplevelse av å miste språket idet identiteten til Karl går i oppløsning. På den måten er det et klart og interessant sammenligningsgrunnlag å undersøke verkene ut ifra. Dermed, for å si det med Audun Lindholm<sup>5</sup>: Vi har her å gjøre med to av våre fremste pessimister som «så døden overalt» (Lindholm, 2012).

---

<sup>5</sup> Lindholm er også redaktøren bak antologien *Alt menneskelig En bok om Stig Sæterbakken* (2016).

## 1.5 Forskningstradisjon

Ulven har vekket stor interesse innenfor academia, men svært få avhandlinger omhandler *Avløsning*. Janike Kampevold Larsens hevder i verket *Å være vann i vannet*, (en bearbeidelse av doktorgradsavhandlingen fra 2007), at: «For Tor Ulven dreier det seg kanskje ikke lenger om å forsøke å beskrive virkeligheten så presist som mulig, men om å la beskrivelsen utfolde seg som form» (Kampevold Larsen, 2008, 8). Kampevold Larsen presenterer en inngang til Ulvens poesi og prosa, hvor hun vektlegger Ulvens påfallende visualitet, og det meningsløse som aktualiseres og presiseres (Kampevold Larsen, 2008, 9). Neple skriver sin doktorgradsavhandling «*Vi fortsetter forbi ordene*» *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap* i 2016. Her vektlegger Neple også Ulvens poesi og prosa, hvorav *Avløsning* utelir. Samtidig foreligger Lone Hartmanns *Sproglige stillben. En læsestrategi til Tor Ulvens forfatterskap* (2007), og den nyeste doktorgradsavhandlingen *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog* fra 2019 av Sigurd Tenningen. Forøvrig er monografien *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven* (1999), skrevet av Henning Hagerup og Torunn Borge, den første omfattende studien av Ulvens forfatterskap. Ved siden av Hagerups og Borges monografi står verket, med Ole Karlsen som redaktør, *Steines hvorfor er ditt hvorfor Om Tor Ulvens forfatterskap* fra 2003.

Som den tidligere forskningen viser, så er *Avløsning* i høy grad blitt nedprioritert i academia, men også i resepsjonen. Henning Endrestad Svensson skriver mastergradsavhandlingen *Tid og sansning: En stilistisk lesning av Tor Ulvens Avløsning* i 2014, og er etter mitt funn den eneste publiserte avhandlingen som foretar seg en utelukkende analyse av *Avløsning*. I avhandlingen vektlegger Svensson romansjangeren med utgangspunkt i Georg Lukács, og teoretisk ut ifra Gilles Deleuze. Mitt prosjekt er i stor grad å nærme meg romanen gjennom flere ulike tematiske og stilistiske innfallsvinkler, med et fokus særlig på hvordan Ulven bruker årstidene som struktureringsprinsipp i flere av sine verk. Her finnes det også en særlig sammenheng mellom Ulven og Sæterbakken, hvor Sæterbakken tydelig er inspirert av den eldre Ulven. Samtidig vektlegger jeg lyset og mørkets funksjon i verket, og hvordan personene i *Avløsning* forholder seg til en postmoderne forståelse av tid. Samtidig trekker jeg inn Sæterbakkens etterord til den engelske oversettelsen av verket, *Replacement* fra 2012, som igjen vitner om en klar sammenheng mellom de to forfatterne.

Det er flere mastergradsavhandlinger som belyser større deler av Sæterbakkens forfatterskap. Hans Olav Aadland analyserer romanen *Ikke forlat meg* i avhandlingen *Et menneske er en hud mellom to former for kaos* i 2019. Jørgen Engström Husmoen analyserer



*Siamesisk* i *Det groteske lekerom* fra 2014. Videre bruker Anne Storrusten *Gjennom natten* og Helga Flatlands *Bli hvis du kan. Reis hvis du må* (2010) i avhandlingen *Diakonen og skjønnlitteraturen – faglig følgesvenner?* for å undersøke hvorvidt lesning av traumatiske kriser kan styrke den praktiske diakonien. Det virker som om 2014 er høysesong for Sæterbakken i akademia, hvorav tre mastergradsavhandlinger bruker *Gjennom natten* på ulike måter. I Elisabeth Gryting Saunes avhandling «*La oss håpe vi er onde på bunnen*» bruker hun *Gjennom natten* og *Usynlige hender* for å undersøke sannhet og skjønnhetsbegrepet. I *Å leve i sorgens skygge* presenterer Maria Michelle Michelle Sveinall Tryland det hun selv presenterer som en traumeteoretisk analyse og sammenligning av *Gjennom natten*, Pedro Carmona-Alvarez' *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) og Eirik Ingebrigtsens *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012).

Etter mitt funn er det kun publisert to lengre akademiske avhandlinger som kun omhandler *Gjennom natten*, (også fra 2014): Ingeborg Urke Myklebusts *Det umogelege med å leve og det umogelege med å døy Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman Gjennom natten* og Håkon Karlsen Larsens avhandling *Det uhyggelige – Om Stig Sæterbakkens Gjennom natten*. Myklebust leser verket gjennom en psykoanalytisk tolkning med utgangspunkt i Sæterbakkens litteratursyn slik det blir presentert i *Umuligheten av å leve* (2010), hvor litteraturen kan ta tak i det umulige ved å leve og det umulige ved å dø (Myklebust, 2014, 1). Larsen, som tittelen antyder, vektlegger også det uhyggelige i *Gjennom natten*, men forankret ut ifra en nærlesning av teateroppsetningen Karl ser i Redenburg. Her fokuserer Larsen på det groteske, hvor Larsen hevder at beskrivelsen av dvergen i oppsetningen sammenfaller med Karl (Larsen, 2014, 72), samtidig som han fremhever reise- og terskelmotivet som han finner i sin tolkning.

Selv om min analyse også vektlegger det uhyggelige, så anvender jeg det uhyggelige som en inngang til å nå erfaringen av abjeksjon, som jeg vil påstå er romanens endelikt. Selv om noe av teorien i avhandlingene har krysningspunkter, så blir den teoretiske innfallsvinkelen brukt for å belyse ulike deler av *Gjennom natten*. I min analyse vektlegger jeg særlig tap av mening, forankret gjennom tap av språk i sammenligningen med Ulvens *Avløsning*. Dermed, i tillegg til min vektlegning av abjeksjon, fremhever jeg det narratologiske gjennom bruken av analepser og prolepser som forankrer seg både tematisk og formmessig i verket. Jeg trekker også frem det litterære soverommet, da særlig i sammenligningen med *Avløsning*, og presenterer den eneste persens-setningen som blir skrevet i *Gjennom natten* og undersøker hvilken funksjon dette har. Dermed blir min analyse forhåpentligvis et bidrag til å belyse flere aspekter av forfatterskapet ved å se *Gjennom natten* i lys av tradisjonen Ulven etablerer. Som

forskningen viser, er det også det uhyggelige ved verket som går igjen i resepsjonen, som også blir utgangspunktet for kritikken rettet mot Sæterbakkens forfatterskap.

### 1.5.1 Kritikken mot Sæterbakken

Sæterbakken fikk Ungdommens kritikerpris og P2-lytternes romanpris i 2012 for *Gjennom natten*, allikevel er det kanskje kritikken fra forfatteren Kenneth Moe som står sterkest i resepsjonen til Sæterbakken. Moe skriver en pamflett med tittelen *Imot Sæterbakken*, som er en revidert og utvidet utgave av et essay publisert i Bokvennen Litterære Avis i 2017. Moe oppsummerer *Gjennom natten* på følgende måte: «Katastrofen endelig et faktum – ekteskapet var likevel det eneste som gjaldt» (Moe, 2017). Jeg kommer her til å ta utgangspunkt i essayet til Moe fremfor den publiserte pamfletten, i lys av essayets omfang som fanger essensen av kritikken.

Moe innleder med å hevde at dagens unge forfattere nødvendigvis må stikke hull på Sæterbakkens karisma (Moe, 2017). Dette begrunner Moe ettersom det blir en delt psykose (folie à deux) ved at man tillegger seg en annen forfatters smak og stil (Moe, 2017):

[...] hans særegne forestillinger om rett og galt, godt og ondt, bra og dårlig, interessant og uinteressant, legger seg over mine. Disse fremstillingene – i stor grad tilfeldige produkter av hans nervesystem – tar mer og mer form [...]. Faren er åpenbar: I det jeg gjør en annen forfatters smak til min egen, så gjør jeg også hans *nevroses* til mine (Moe, 2017).

Moe stiller seg særdeles kritisk til Sæterbakkens pessimisme, og tar et tydelig oppgjør med sin tidligere skriveleer. Ved å påføre litteraturen moralske rammer og begrensninger, stiller Moe seg skeptisk til Sæterbakkens forfatterskap som helhet, utelukkende fordi Moes litteratursyn sammenfaller med hans verdensanskuelse. «Pessimisme utgjør en slags død midt i livet. Pessimisme er ingen filosofi, men en *opphevelse* av filosofi: *Ingen tanker jeg tenker endrer det faktum at jeg skal dø – og følgelig er livet meningsløst*» (Moe, 2017). Men det er i det meningsløse men trer inn i et rom språket ikke strekker til. Og det er dette rommet, Sæterbakken og forøvrig også Ulven, undersøker i sine verk. Moe skriver at: «Mitt utgangspunkt: at bøkene vi omgir oss med har en avgjørende betydning for det livet vi kommer til å leve. En mann eller kvinne på biblioteket eller i bokhandelen er i ferd med å ta en *livsbeslutning*» (Moe, 2017). Dermed, for Moe, sammenfaller Sæterbakkens selvmord nødvendigvis med hans litterære virke: «Jeg tyr ikke så lett til selvmordstanker som Stig Sæterbakken synes å ha gjort» (Moe,

2017). Moe utdyper dette ved å påpeke at det ikke er trangen til og dø, men trangen til å opphøre som hvisker til ham når han leser Sæterbakken (Moe, 2017).

Julia Kristeva presenterer i verket *Pouvoirs de l'horreur* (1980) et litteratursyn som motstrider Moes, og som jeg støtter meg til. Kristeva skriver at: «[...] literature: the sublime point in which the abject collapses in a burst of beauty that overwhelms us – and “that cancels our existence” (Céline)» (Kristeva, 1982, 210). Ved å ta utgangspunkt i Louis-Ferdinand Céline, hevder Kristeva at abjektet blir overveldende vakkert i litteraturen. Litteraturen gir abjektet, altså vemmelsen, det skrekkinngytende og lidelsen en form. For å si det med Tor Ulven: «I det virkelige liv er lidelsen formløs. I den gode litteraturen får lidelsen en form, uansett tematikk» (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). Lidelsen blir tålelig i den gode litteraturen og kunsten utelukkende på grunn av sin form, for det er i formen litteraturen blir overveldende vakker. Ved å nærme meg verkene gjennom språkskepsisen skal jeg undersøke på hvilken måte språket skaper og mister sin funksjon som språk, og på hvilken måte verkene prøver å peke mot noe som ikke kan bli sagt, men som allikevel blir sagt i sin negasjon.

## 1.6 Språkskepsis

«Et brev», skrevet av den østeriske forfatteren Hugo von Hofmannsthal i 1901, skildrer den fiktive Lord Chandos språkkrise i brevet han skriver til Francis Bacon. Her viser Chandos hvordan språket blir et problem når virkeligheten ikke lenger oppleves som en enhet.

I en tilstand av vedvarende beruselse syntes meg dengang hele tilværelsen som en stor enhet: den åndelige og legemlige verden virket ikke å stå i motsetning til hverandre [...]. Det ene var som det andre; ingen av delene sto tilbake for noen av de andre verken når det gjaldt drømmelignende, overjordisk natur eller legemlig styrke, og slik gikk det fremover gjennom hele livets bredde, [...]; overalt var jeg midt inne i det, og ble aldri vår at noe bare var skinn [...] (Hofmannsthal, 2003, 8).

Lord Chandos formidler at den legemlige og åndelige verden nå står i motsetning til hverandre, og han mister dermed evnen til å oppleve seg selv som en del av helheten. Altså, han står nå på utsiden og betrakter verden fremfor å være en del av helheten. Noe vi særlig ser hos den unge alkoholikeren hos Ulven som står og ser ned på minnesmerke over trafikkdøden. Han er ikke en del av det yrende livet som utspiller seg utenfor leiligheten sin. Lord Chandos mister språket sitt, og som Frode Helmich Pedersen påpeker i «Språkskepsis og dikterisk selvkritikk», ved å miste fortroligheten til språket, mister han også fortroligheten til tanken (2003, 16). Dermed, ved å miste fortroligheten til språket, etableres det også en distanse til den helhetlige opplevelsen av virkeligheten, fordi man blir stående på utsiden å se inn. Dette forsterkers også gjennom frasen «(fra ditt fugleperspektiv)» som blir gjentatt flere ganger i *Avløsning*. Ulven skriver seg inn i språkskepsistradisjonen etter Hofmannsthal ved at språket blir et problem hvor personene ikke klarer å kommunisere med andre.

Erfaringen av å være en utenforstående betrakter av språket kan man også se i sammenheng med den unge guttens beskrivelse av gardinet på soverommet:

Til gjengjeld ser du nå noe som ikke synes så godt til vanlig, særlig ikke når det er lyst i rommet og mørkt ute (mens det nå er mørkt i rommet og lyst ute), nemlig en antydning av veven, alle de kryssende trådene som til sammen utgjør gardinen, [...] og du ser lys gjennom stoffet i plagget og når hodet endelig er dratt (med makt) gjennom halsåpningen [...] (Ulven, 2013, 266).

Ordet tekst, fra det latinske *texus* betyr sammenveving eller vev, og i denne sammenhengen kan man se beskrivelsen av vevene i gardinet. Ved at lyset skinner gjennom ser man de kryssende trående, som kan beskrive hvordan Lord Chandos og Ulvens personer blir utenforstående betraktere av språket, fordi man ikke lenger er vevd sammen med gardinet. Altså, man ser alle

delene, og ved å betrakte delene er blikket utenforstående og dermed ikke en del av helheten. Videre hevder Lord Chandos «Jeg har fullstendig mistet evnen til å tenke eller snakke sammenhengende om noe som helst» (Hofmannsthal, 2003, 9). Og det er dette man tydelig ser hos Ulvens personer. De vakler i tid, det fortidige overtar det nåtidige, og de eksisterer i en bevegelsesløs tilværelse fordi ingenting endrer seg. Dermed opplever Lord Chandos og Ulvens personer at språket ikke strekker til.

For hva er man uten språk, altså uten evnen til å skape sammenheng? Og hva skjer når man mister fortroligheten til tanken, og dermed fortroligheten til sitt eget språk? De mister evnen til å kommunisere fordi ordene nærmest råtner i munnen på dem, og dette leder dem inn i stillhet. Ulven sa i Vagant-intervjuet at «Den som snakker kan komme i skade for å si utrolig mye dumt, det vet alle som har prøvd å snakke fornuftig og sammenhengende, [...]. Når man snakker er man inne i sin egen stemme. Man spyr seg selv ut enten man vil eller ikke. Straks man skriver er man en slags utenforstående betrakter av sitt eget språk [...]» (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). Dette manifesterer seg hos Ulvens personer ved at de blir utenforstående betraktere av sitt eget liv. Livet blir levd uten at de egentlig er deltagende i det.

Helmich Pedersen hevder videre at språket til Chandos er blitt ren materialitet, altså at språket selv er blitt et objekt, «[...] uten referanse til noe annet enn seg selv» (2003, 16). Dette er forutsetningen for at Lord Chandos opplever språkkrisen, fordi verden ikke lenger lar seg omfatte av et begrep (2003, 10). «Enkeltordene svømte om meg; de størknet til øyne som stirret på meg og som jeg må stirre tilbake inn i: De er hvirvler som det svimler for meg ved å se ned i, som snurrer uopphørlig rundt, som man føres igjennom og ut i tomheten» (Hofmannsthal, 2003, 10). Ved å miste språket og tanken, føres Lord Chandos ut i en erfaring av tomhet og ensomhet.

Jeg kunne sveve rundt dem og se hvordan de lekte med hverandre; men de vedgikk bare seg selv, og det dypeste, det personlige ved min tenkning, var og ble utestengt fra runddansens deres. De fikk meg til å føle en fryktelig ensomhet; jeg følte meg som en som er sperret inne i en hage full av statuer uten øyne; jeg flykter igjen ut i det fri [...] (Hofmannsthal, 2003, 10).

Lord Chandos skildrer i sitatet hvordan hans egne tanker blir stående på utsiden av begrepene, og dermed også tilværelsen. Det vil si, for Lord Chandos blir språkkrisen en opplevelse av tap, ikke bare av språket, men også av jeg-et i jeg-et. De besitter en mangel på tilhørighet til en helhetlig opplevelse av tilværelsen. Og det er dette tapet som karakteriserer flere av Ulvens personer. Dette bemerker også Sæterbakken i etterordet til *Replacement*:

Language creates what it describes. In this way, a veil is drawn over events, the veil of observation and consciousness, which on one hand separates the people in the novel – and us as readers – from direct contact with experience, but on the other side enables renewed contact with the same experience through Ulven's linguistic perception: dark, vague occurrences become distinct objects of perception in the here and now. Immediacy disappears, precision remains (Sæterbakken, 2012, 153).

Sæterbakken viser at ved at språket skaper det det beskriver, så trekkes det et slør foran hendelsene, som på den ene siden separerer personene i romanen fra hverandre. Men på den andre siden opprettes det en fornyet kontakt med den samme erfaringen gjennom Ulvens språklige persepsjon. Dermed etablerer språket både en distanse og nærhet mellom personene ved at vage forekomster blir distinkte objekter for sanseinntrykkene som skildres.

*Avløsning* går i dialog med den filosofiske språkskepsisen som etableres med Hofmannsthal. Ironisk nok så er ikke brevet Lord Chandos skriver et tegn på en mann som har mistet språket sitt. Men det brevet fremhever er en diskusjon over de metafysiske konsekvensene dette har for individet om skepsisen skulle blitt fullendt. Dermed viser *Avløsning* hvordan personene blir utenforstående betraktere av sitt eget liv, som leder dem ut til en erfaring av ensomhet ved at språket deres ikke strekker til. Språkkrisen hos Ulven er dermed forankret i en opplevelse av å miste tilhørighet til en helhetlig opplevelse av tilværelsen. Hos Sæterbakken så uttrykker denne språkkrisen seg vesentlig annerledes i og med at Karl vitner om et menneske som fullstendig mister språket sitt.

På den andre siden er *Gjennom natten* en roman som er sterkt preget av handling, og Karl befinner seg i en stadig bevegelse. Det Karl mister i Ole-Jakobs selvmord er en tilhørighet til tilværelsen, og idet Karl ankommer skrekkens hus, så ser vi hvordan Karls identitet går i oppløsning når han velger å kaste hodet sitt inn i murveggen. Karl innser at man alltid er alene, og den forsoningen han oppsøker er ikke mulig i den fysiske tilværelsen han befinner seg i. Dermed vil jeg hevde at Karl ender opp med å ta sitt eget liv i skrekkens hus. På den måten opererer romanen med Ole-Jakobs selvmord som et "virkelig" selvmord, mens Karls selvmord forekommer litterært som et resultat av at han mister språket sitt. Dette forutsetter at språket mister sin funksjon som språk, og denne opplevelsen av tap forankrer seg hos Karl som et skriftlig jeg.

## 1.7 Oppgavens utforming

I denne avhandlingen foreligger to analysekapitler som tar for seg *Avløsning* og *Gjennom natten* hver for seg. Hvert kapittel inneholder en liten introduksjon over teori og hovedfokus, og noen avsluttende bemerkninger før det neste kapittelet følger. Jeg benytter meg som sagt av nærlesning som metode, og tilføyer teori jeg anser som relevant for de passasjene jeg vektlegger i analysen min. Samtidig har jeg valgt å ha en gjennomgående sammenligning mellom verkene, hvorav *Avløsning* blir brukt som en inngang til *Gjennom natten*. Jeg velger å anvende en gjennomgående sammenligning ettersom det er svært spesifikke tekstelementer som viser likheter og ulikheter mellom forfatterskapet, som forutsetter at jeg også har et større blikk på forfatterskapene som helhet. Dermed retter jeg blikket utover hovedmaterialet, og ser forfatterskapene i lys av hverandre.

I kapittel 2 «Et øyeblikk av totalt mørke» prøver jeg å nærme meg *Avløsning* fra ulike tematiske perspektiver. Først gjennom hvordan Ulven skaper bevegelse i en stillestående roman ved hjelp av årstidene. Her viser jeg hvordan Ulven anvender et konvensjonelt trekk i både litteraturen, musikken og kunsten. Deretter følger en nærlesning av utvalgte passasjer fra *Avløsning*, *Søppelsolen* og *Fortæring*, samtidig som jeg trekker frem et klagefenomen som gjennomgående i Ulvens verk. Dette ser jeg i samspill med Sæterbakkens tidligste utgivelser, derav *Vandrebook* og *Flytende paraplyer*, samtidig som jeg trekker inn Sæterbakkens etterord til *Replacement*. Deretter følger en analyse av overgangene mellom personene, med en vektlegning av lyset og mørkets reverserte symbolske betydning. Det vil si at i *Avløsning* etableres mørket som lindring og lyset som lidelse.

Særlig vektlegger jeg den ene overgangen hvor sommersolen reflekteres i et vippevindu, som i overgangen blir omgjort til lyn og torden. Her skildrer en voksen mann hvordan han ser på skjelettet sitt som 20åring. Dette leder meg inn i en tolkning av røntgenbildets funksjon av å bryte skillet mellom innsiden og utsiden, og derav gjennomtrengselen til noe man ikke har tilgang på, som viser forfatterens bruk av språket. Her trekker jeg også inn en prosatekst fra *Stein og speil*. Tilslutt viser jeg hvordan en postmoderne forståelse av tid leder personene i *Avløsning* inn i det hanlingsløse. Her vektlegger jeg særlig Sæterbakkens etterord til *Replacement*, hvor Sæterbakken oppsummerer denne erfaringen med setningen: «To live in the now is synonymous with living in the past. Whether something happened five minutes ago or five thousand years ago, it all exists simultaneously. The past expands, the future contracts» (Sæterbakken, 2012, 147).

I kapittel 3 «Å drukne i mørket»<sup>6</sup> analyserer jeg *Gjennom natten* med en særlig vektlegning av utviklingen fra *det uhyggelige* til *abjeksjon*, med utgangspunkt i Sigmund Freud og Julia Kristeva. Først presenterer jeg en narratologisk analyse av verket, hvorav jeg vektlegger hvordan romanens analepser og prolepser forankrer seg strukturelt, men også tematisk, i verket. Her fremhever jeg Karls funksjon som både forteller og hovedkarakter, samtidig som jeg trekker frem den eneste presenssetningen som blir skrevet i romanen, nemlig beklagelsen: «Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?». Jeg vektlegger også det litterære soverommet, samtidig som jeg viser til soverommet som et sentralt motiv i litteraturhistorien, før en avsluttende sammenligning med de klaustrofobiske rommene i *Avløsning*. Deretter viser jeg hvordan det uhyggelige fremtrer i romanen, med en vektlegning av at Ole-Jakobs selvmord blir etablert som et gjengangermotiv, og skrekkens hus som en prolepse i *Gjennom natten*.

På den måten etablerer jeg hva og hvordan det uhyggelige fremtrer i *Gjennom natten*, før jeg avslutningsvis viser utvikling til *abjeksjon*. Her viser jeg hvordan *abjeksjon* kommer til uttrykk når Karl ser liket til Ole-Jakob, og må gå ut av likkjelleren for å spy. Altså i oppkastet frastøter Karl seg liket ettersom liket befinner seg på terskelen mellom liv og død. Avslutningsvis i delkapittel «Umuligheten av å leve», presenterer jeg en nærlesning av passasjen jeg mener viser at Karl mister språket sitt, og hvor identiteten hans går i oppløsning. Tilslutt i kapittel 4, «Å ledes inn i stillhet», presenterer jeg avhandlingens konklusjon.

---

<sup>6</sup> Kapittel tittelen jeg her har valgt sammenfaller med tittelen på anmeldelsen til Frode Helmich Pedersen publisert i Bergens Tidende 12. september 2011.



## KAPITTEL 2: ET ØYEBLIKK AV TOTALT MØRKE

I oppgavens andre kapittel foreligger en analyse av Tor Ulvens roman *Avløsning*. Her prøver jeg å nærme meg verket fra flere vinkler. Først undersøker jeg romanens struktur, altså hvordan Ulven bruker årstidene som et struktureringsprinsipp for å skape fremdrift og bevegelse i romanen. Samtidig vektlegger jeg hvordan dette er et konvensjonelt estetisk struktureringsprinsipp ved å trekke frem Karl Ove Knausgård, Vivaldi, Monet og Stig Sæterbakkens tidlige diktsamlinger. Deretter undersøker jeg hvordan lyset og mørkets symbolske og dikotomiske egenskaper blir reversert i *Avløsning*. Her trekker jeg også inn Asbjørn Stenmarks artikkel «Individets glød – Om bevissthet og lidelse i *Avløsning*», for å vise hvordan lyset blir koblet til lidelse og mørket til lindring. Samtidig viser jeg hvordan Ulven bruker endringene i lyskildene for å markere overgangene fra én person til den neste. Avslutningsvis foreligger en undersøkelse av den postmoderne oppfattelsen av tid gjennom Hans Ulrich Gumbrecht teori om kronotopen. Her trekker jeg også inn Sæterbakkens etterord til den engelske utgaven av *Avløsning*, for å vise hvordan Ulvens personer forholder seg til tid.

## 2.1 Å bruke årstidene som et strukturingsprinsipp

Å bruke årstider som strukturingsprinsipp er et konvensjonelt trekk i kunst, litteratur og musikk. I den nyere litteraturen kan man blant annet trekke frem verk som *Om året* (2018) av Karl Ove Knausgård<sup>7</sup>, som er et samleverk bestående av de fire bøkene *Om høsten*, *Om vinteren*, *Om sommeren* og *Om våren*. Gjennom årstidene følger vi en fars brev til sin ufødte datter fra det er i magen og frem til det er et par måneder gammelt. I *Om høsten* skildres særlig barnets første møte med verden:

Dette fantastiske, som du snart skal få møte og få se, er så lett å miste av syne, og det finnes nesten like mange måter å gjøre det på som det finnes mennesker. Det er derfor jeg skriver denne boken til deg. Jeg vil vise deg verden, slik det er, rett rundt oss, hele tiden. Bare ved å gjøre det kan jeg selv få øye på den (Knausgård, 2016, 16-17).

Gjennom sitt eget blikk viser faren hvordan man eksisterer i tingene man har rundt seg, og det er først når han viser verden til barnet at han selv oppdager det. Verden åpner seg på en egen måte når faren selv får losje barnet gjennom det, nærmest som å få leve en gang til ved å se livet utfolde seg gjennom barnets øyne.

Hva er det som gjør livet verdt å leve? Ingen barn stiller det spørsmålet. For barn er livet selvsagt. [...]. Slik er det fordi de ikke ser verden, ikke betrakter verden, ikke betenker verden, men er så dypt i verden at de ikke skiller mellom den og seg selv (Knausgård, 2016, 17).

Det er først når dette skillet oppstår mellom verden og jeg-et at spørsmål om mening og verdi melder seg. Og det er her Ulvens personer tidvis er fanget, i dette spillet mellom ønsket om uvitenhet, men umuligheten av det når en først blir bevisst på ens plass i verden. Sitatet fremhever også at det finnes like mange måter å leve på som det finnes mennesker, og sett i forlengelse av *Avløsning* viser Ulven dette gjennom sine 15 personer.

Videre i musikken og kunsten prøver man i større grad å fange essensen av naturen i endring. Dette ser man blant annet i fiolinsoloen *Le quattro stagioni* (1723), og Claude Monets bildeserie *Les Meules à Giverny* (1890-91). Monet, som stående representant for impresjonismen, viser hvordan endringer i lys og årstid påvirker motivet.

[...] What he wanted to paint was the glow of life, the shimmering of water, the transparency of the atmosphere, the scintillation of foliage. His idea of instantaneous

---

<sup>7</sup> Ifølge Audun Lindholm, redaktør for tidsskriftet *Vagant*, hevder under Litterær Lunsj på Bergen offentlige bibliotek 11.03.2024, at: «Knausgårds *Om årstidene* hadde vært utenkelige uten Tor Ulven».

concerned not forms in motion but an arrest of time: a landscape is not the same at dawn and at twilight, in autumn and in spring. He wanted to paint the sun, the cold, the wind, the mist (Cogniat, Elgar, og Selz, 1973, 113).

Ved å stoppe tiden viser Monet hvordan lys, tidspunkt og årstid påvirker motivet, og vektlegger dermed *endringen* i bildeserien. Dette forutsetter at årstidene i tillegg blir en måleenhet av tid: «[...] the visual notations of continual changes; these constant transformations of a moment – variations on the colors and moods of each season – were allegories of time itself (Adler, 1998, 792). Gjentakelsen i endringene årstidene medbringer, tilfører en form for stabilitet vi vil pålegge naturen for å enklere kunne forholde oss til den. Dermed vil det være interessant å undersøke hvordan årstidene i *Avløsning* blir brukt som et struktureringsprinsipp, og hvilken funksjon dette har.

### 2.1.1 Ulvens årstider

Ulven er dermed ikke den første som bruker årstidene som struktureringsprinsipp, og *Avløsning* er ikke det første verket hvor Ulven viser en interesse for årstidene. I diktsamlingen *Søppelsolen* fra 1989 viser Ulven hvilke muligheter som ligger i årstidene som motiv og tema, men også som et strukturelt prinsipp. Diktsamlingen åpner med diktet «Slutten av desember»;

Slutten av desember. Nattemørket der hvor ettermiddagen skulle vært. Nesten billøs, rent for fotgjengere. Kulden fikk nese og ører til å føles som stålproteser mot de indre, huleaktige delene av hodet. Lyskasterne over den tomme skøytebanen, villaveien fra et gammelt fotografi, en sommerdag med sterk heggeduft. Fortapelse. Aldri komme tilbake til dem som venter. En glede, som å lese om en annens redsel. Som ikke å tilhøre noen. Ikke høre noen som roper på deg. Vi fortsetter forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet (Ulven, 1989, 5).

Diktet begynner med å skildre en nærmest lydløs tilværelse, nesten ren for biler og fotgjengere, som om kulden dekker over lyden. På et lyrisk nivå ser man at tilhøre og høre, sammenfaller i det lydløse ved at diktet skildrer en ensom tilværelse hvor man ikke hører, eller tilhører, andre mennesker. Dermed skaper ordet «Fortapelse» en endring i diktet. Her knyttes dermed mennesket opp til lyd ved at diktet skildrer et manglende språk for å kunne tilhøre og høre andre. Fortapelsen vitner dermed om en uunngåelig ensomhet. Denne erkjennelsen kan man også se i *Avløsning* i en refleksjon omkring selvmord. Det reflekteres her over hvordan personer som er suicidale, når de først bestemmer seg for å ta livet sitt, brått virker friske og livsglade, men det er de ikke. Det de føler på er en morbid glede av å ha bestemt seg for at de ikke vil leve

mer (Ulven, 2013, 399-300). Fra *Søppelsolen* ser man en tilstand hvor man nærmest eksisterer i et vakuum, uten lyd og ord.

Anemari Neple skriver i «*Vi fortsetter forbi ordene*» *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*, at den avsluttende setningen «Vi fortsetter forbi ordene, mot den ytterste snø og tankeløshet» er en paradoksal påstand (Neple, 2018, 33).

Motivisk peker teksten utover seg selv og ut av språket, men samtidig befinner den seg stadig i språket som språk. Ikke desto mindre er bevegelsen mot et ikke-språklig felt konstatert. I førsteutgaven av *Søppelsolen* er den også grafisk understreket ved at teksten er plassert nederst på siden, som om den er på vei ut av boksiden (Neple, 2016, 33-34).

Gjennomgående i *Søppelsolen* ser man at diktene som bruker årstidene innleder med navnet på måneden, og som Neple påpeker er grafisk plassert nederst på siden:

November. De nakne, finnervede bjerkegreinene er oversådd med frosne dråper. De ligner mineralpartikler, steinull, knust krystall. Solen tynn og flossete bak. Blir den sterk nok, vil trærne begynne å dryppe etter en stund: først spredte blink, siden tettere og tettere, lamper og speil i et diskotek for stillhet. Slikt skulle man sitte og se på, uten noen historie (Ulven, 1989, 29).

Et utpreget trekk ved Ulvens poesi er hvordan det alltid befinner seg en to-delning av diktet; først en beskrivelse av omgivelsene som omgir mennesket. Det ser man i diktet over, og i «Slutten av desember». Vi blir først introdusert til lyset som skinner gjennom bjerkegreinene, hvor greinene fremstår som nerver oversådd av frost og is. De er tildekket, nærmest som om isen og frosten forutsetter et vakuum, som blir forsterket av stillheten og blikket i de to siste setningene. Dermed oppstår det en overgang fra naturen til det menneskelige hvor lyden og lyset kobles til lamper og speil i et stille diskotek. Årstidene brukes i *Søppelsolen* for å koble mennesket til naturens bestandighet, mens de i *Avløsning* blir brukt som et struktureringsprinsipp. Romanen starter om sommeren, før vi beveger oss videre til våren, for å deretter bevege oss til vinteren, og hvor vi helt til slutt trer inn i høsten. Denne bevegelsen gjentas gjennom hele verket, og Ulven bryter og reverserer den etablerte kronologiske bevegelsen til årstidene, (i motsetning til Knausgård som følger dette i sine utgivelser).

Årstidene i *Avløsning* blir brukt for å vise endring, altså for å markere at vi har beveget oss inn i en ny bevissthet. Det vil si at fokuset til Ulven er å vise hvordan man kan skape bevegelse i en stillestående roman. I løpet av en setning har Ulven tatt oss med inn i en helt ny tilstedeværelse ved at overgangene i årstidene skjer samtidig som overgangene mellom

personene. Dermed blir endringen i årstidene ofte en indikator på at denne bevegelsen har skjedd. Dette ser man flere eksempler på gjennomgående i verket, og videre skal jeg trekke frem to tilfeller som på ulike måter skisserer hvordan Ulven bruker reverseringen av årstidene for å skape bevegelse.

Vi møter en ung alkoholisert mann på 25 år som beskriver observasjonen av den pågående vinteren fra vinduet sitt. «Et stykke ned i denne kommer munterheten, gleden over at den antropofage vintermorgenen ikke lenger kan ete deg, du kan rolig kikke ut av vinduet, ned på lyskrysset, der rushet nå er i ferd med å glisne litt, og det har begynt å snø [...]» (Ulven, 2013, 291). Antropofag, som betyr menneskeeter, beskriver en kannibalistisk vintermorgen han (fra sitt fugleperspektiv) inne i leiligheten står og skuler ned på. Dermed er ikke vinteren en direkte trussel, men en mulig indikasjon på at den på et tidspunkt var det. Selve overgangen fra den unge alkoholikeren til den neste personen skjer i beskrivelsen av kokeplatens lys som transformeres til solnedgangen;

[...] du slår av komfyren, men blir stående og glane fjetret på det blussende metallet, som later til å nærme seg flytende tilstand (slik du har sett glødende jern renne ut som saft av blodappelsiner i smelteverkene), men ennå virker tykt og sirupsaktig, et hjul av brennende metall, et flatt, rødt lokk av en sol, metallisk glødende gjennom de drivende skyene, snart tildekket, snart synlig, med uleselig påskrift, lik en nedslitt kobbermynt fra et forlengst oppløst keiserrike. Solnedgangsllys, men likevel dag, og du hadde gått til endeholdeplassen for å møte noen [...] som ikke var der [...] (Ulven, 2013, 294).

Selve overgangen skjer i beskrivelsen av kokeplaten som et «rødt lokk av en sol, metallisk glødende gjennom de drivende skyene». Deretter bruker Ulven beskrivelsen av «kokeplatens røde lokk av en sol» til å tre ut fra leiligheten til den unge alkoholikeren. Vi har altså gjennom sitatet beveget oss fra smelteverkets mørke rom, ut i solnedgangens lys. Her møter vi en letthet, fordi vi har beveget oss ut ifra trykket som rommet leiligheten. Etter overgangen til den neste personen får vi dermed en beskrivelse av overgangen fra vinteren til senhøsten; «Du trodde at sølepytt-isen ville tine under solen i løpet av dagen, men det har den altså ikke gjort, hvilket er et tydelig senhøstens vintertegn, tenker du» (Ulven, 2013, 295), som indikerer at bevegelsen er komplett og at vi nå befinner oss i en ny bevissthet.

Samtidig er det interessant å trekke frem avslutning til denne personen, ettersom den også viser tilbake til den unge alkoholikeren. «Du er ikke sulten. Vannet koker. De to pølsene i kjelen har sprukket. Du er glad for det. Det er noe forløsende ved alt som sprekker. Du løfter hodet og ser ut av vinduet. Det snør ikke» (Ulven, 2013, 302). I sitatet kommer det frem noe

særegent ved Ulvens språk, måten å beskrive noe ut ifra hva det ikke er<sup>8</sup>. Du er ikke sulten, men du spiser, det snør ikke og derfor er det ikke vinter. Linjen, «det er noe forløsende ved alt som sprekker», viser tilbake til den sprø høstisen på bakken. Samtidig er det en indikator på, at ved å se sprekken så er smerten over, ettersom sprekken nå er et faktum. Altså, smerten har skjedd, den pågår ikke lenger.

I *Fortæring prosastykker* (1991) tematiserer Ulven klagen. Verket er en samling prosastykker som er delt inn i fire grupperinger, altså: Fortid, Tvang, Imitasjon og Klage. Særlig interessant er «Smertens spindeljev»:

SMERTENS SPINDELVEV vokser i kroppen, eller er det sinnet, [...]. Du er ingen sangfugl, du er bare smertens laboratorierotte. Buret blir hele tiden mindre, men det er alltid plass til deg. Og du tenker at det fins ikke noe møte mellom smertefølelser, som når to fakkeltog for den samme gode sak fra hver sin gate glir over i hverandre [...], det fins ikke noe egentlig smertens fellesskap, din egen lidelse synes utilgjengelig for den andre og vice versa; du er deportert til et livløst sted uten oksygen, hvor du likevel puster, du blir kvalt, men du puster, skjønt du ikke kan snakke: ordene, som en gang hadde en slik mirakuløs virkning, hvirvler bort [...] (Ulven, 2013, 252).

I likhet med *Avløsning* er teksten skrevet med du-tiltale. Når det er snakk om smerte og lidelse, virker det nærmest som om Ulven gjennom fortellerstemmen skaper distanse mellom smerten og jeg-et. Teksten påpeker at smerte ikke er en følelse man kan dele<sup>9</sup>, fordi det ikke finnes et møtepunkt hvor man kan dele den samme smerten på den samme måten. Det forutsetter at smerte er en ensomhetsfølelse, noe man opplever utelukkende alene. Dette ser vi i avslutningslinjene i sitatet, et livløst sted uten oksygen hvor man allikevel puster, men blir kvalt og hvor man har mistet språket (Ulven, 2013, 252). Ulven prøver dermed å skape et møtested som ikke er mulig i virkeligheten, men som er mulig i språket. Altså et møtested i språket hvor smerten blir målbar og konkret, som også forsterkes gjennom du-tiltalen. I språket blir man ikke like ensom og alene i møte med smerten som skildres.

For å forsterke klage-fenomenet til Ulven velger jeg å trekke inn «En Vaarnat» av Johan Sebastian Welhaven. Her er det klare likheter i hvordan Ulven og Welhaven kobler mennesket til naturen, forskjellen forøvrig er at hos Welhaven blir vårnatten en kilde til lindring i det siste verset:

---

<sup>8</sup> Dette kommenterer også Stig Sæterbakken i etterordet til den engelske oversettelsen av *Avløsning, Replacement* (2012). Han skriver at Ulven har «a penchant for negatives [...] often characterizing things as much by what they're not as what they are» (Sæterbakken, 2012, 148). Her kobler Sæterbakken det også til titlene på to av Ulvens verk hvor ordet ikke er i tittelen: *Nei, ikke det. Historier* (1990) og *Vente og ikke se. Historier* (1994).

<sup>9</sup> Som da du-tiltalen muligens er et forsøk på. Altså, gjennom usikkerheten mellom hvem som blir tiltalt og hvem som tiltaler, muliggjør at den smerten som blir beskrevet er noe man som leser deler med fortelleren.

Hør hvor de viske dig ømt  
Alt hvad din Længsel har drømt,  
see hvor de bringe tilbake  
Gjenskin af fagrere Dage!  
Lad det tindre;  
Det vil lindre  
Smerten i dit Savn og i din Klage.  
(Welhaven, 1845, 10).

Welhaven forankrer naturen i en urkraft som et blide på Gud, som muliggjør at klagen får et objekt å prosjektere seg på. Den smertelige erfaringen ved våren kobles mer inn hos Henrik Wergeland som i diktet «Til Foraaret» (1845) innleder med klageordene: «O Foraar! Foraar! Red mig!» (Wiger, u.å). Her bønnfaller Wergeland våren om å redde det lyriske jeg-et fra «den Gamle», som da er en metafor på døden. Dette forsterker ideen om at Gud er i naturen, og derav blir klagen forankret her. Gud, naturen, og verden tar imot klagen, og svarer med stillhet. Dermed ser man her kontrasten mellom Ulvens og Wergelands klage over den smertelige eksistensen, som Welhaven skildrer som lindrende i menneskets møte med naturen.

Interessen for smerte ser man også i den symbolske betydningen som tillegges de ulike årstidene, da særlig i Ulvens beskrivelsen av våren i *Avløsning*:

Ikke tanken på døden. Nei, ikke den som gjør at du alltid føler en smerte ved våren, en ising som når man drikker vann etter å ha spist kamferdrips, det er kanskje ikke engang en smerte, men en sorg, en fortvilelse, over hva?, tenker du og fortsetter: over ulevd liv [...] (Ulven, 2013, 354).

Våren er et etablert symbol på nytt liv og gjenfødelse, men som i *Avløsning* blir omgjort til en opplevelse av sorg over at livet ikke ble slik man trodde det skulle bli. Dermed representerer våren her en sorgtung erfaring av at livet, nærmest som om det har vært et bortkastet blindebukkforsøk som det ikke går an å redde, fordi det er for sent (Ulven, 2013, 355). Ulvens forteller er klagende, og derav følger spørsmålet: hvem klager personene til? Klage som fenomen har ikke noe å feste seg i, og klagen blir flytende og tung fordi den ikke leder til en forløsning<sup>10</sup>. Mannen i *Avløsning* erkjenner at smerten han kjenner om våren, også er forankret i at selv om alle faktorene i livet hadde vært annerledes, så ville ikke livet hans nødvendigvis

---

<sup>10</sup> For en mer grundig gjennomgang av klagefenomenet, se Hamacher «Bemerkungen zur Klage» fra *Lament in Jewish Thought* (2014).

vært det. Han ville fremdeles kjent den samme smerten om våren, som den han kjenner på nå (Ulven, 2013, 255). Samtidig påpeker han at han egentlig avskyr vinteren, og er glad når våren kommer, og stiller spørsmålet «Hvorfor er du det?» (Ulven, 2013, 355). Spørsmålet blir ikke besvart, men kanskje er det noe befriende i den smerten man vet kommer; den smerten som ikke er ugjenkjennelig eller uplanlagt, men en kjent smerte. Her kan man også trekke inn den unge alkoholikeren som med vilje brenner seg på kokeplaten etter en mislykket telefonsamtale med ekskjæresten; «Du blir tenksom. Uten å slå av platen spriker du med fingrene og nærmer hånden din til den ulmende skiven, millimeter over den, og du kjenner heten svi mot håndflaten og undersiden av fingrene, inntil smerten blir sterkere enn din egen vilje» (Ulven, 2013, 294). Ved å påføre seg selv smerte, blir det en bestemmelse på at nå vil jeg føle smerte, fremfor at smerten blir pålagt av noe eller noen utenforstående.

### 2.1.2 Sæterbakkens årstider

Stig Sæterbakken er tydelig inspirert av Ulvens prosa, særlig verket *Vandrebook* (1988) har klare strukturelle og tematiske likheter til Ulvens *Fortæring*. I *Vandrebook* er det fem ulike grupperinger, altså: Opptakt, Rot, Jord, Vann og Hjemkomst, som på ulike måter viser mennesket i relasjon til naturen, altså det bestandige mot det forgjengelige. I likhet med Ulven bruker Sæterbakken en blanding av lengre prosastykker, til korte skarpe refleksjoner på over et par linjer. Et eksempel er diktet «Morild», som går som følger:

Hurtig over speilblanke fortau. Han fabler i fortid, besatt av tanken på hvordan alt en gang var. Ser lyktestolper bli til trær, asfalten slå sprekker, gresset sprengte seg frem. Han bytter larmen ut med en skogs stillhet. Haster videre (Sæterbakken, 1988, 55).

Også her ser man et ønske om å trekke seg tilbake til naturen. Vi følger her en hurtig og kaotisk bevegelse, ikke bare i fysisk forstand, men også i tankekjøret. Mannen søker stillhet, da spesifikt skogens stillhet, og man ser igjen hvordan naturen blir et tilfluktssted.

Tittelen «Morild» er også interessant å se i sammenheng med den følgende prosateksten. Morild er et fenomen som forekommer i vann, på grunn av alger, som gjør at det lyser i mørket når det er bevegelse i det (Thronsen, 2021). Dette kan man se i sammenheng med prosateksten «Et speil» fra *Fortæring*: «ET SPEIL er en lammelse. Vann er bevegelig. Men jo mindre vannet bråker, jo mer er det egnet til speil, som om den speilende funksjon og stillheten forutsatte hverandre». (Ulven, 2013, 242). Ettersom vann i bevegelse er en forutsetning for at morilden skal være synlig, ser man hvordan de anvender stillhet på ulike måter i prosatekstene. Hos



Sæterbakken søker mannen en stillhet som han selv ikke besitter, mens hos Ulven sammenstilles vannet med speilet i dens reflekterende funksjon. Samtidig forekommer morild særlig utover høsten (Thronsen, 2021). Dette plasserer Sæterbakkens prosatekst inn i en bestemt årstid, høsten. Det vil si hos Sæterbakken blir vi sendt ut i høstmørket, mens hos Ulven speiler vi oss i vannet som nødvendigvis krever dagslys. Jeg skal nå vise hvordan Sæterbakken, i likhet med Ulven, bruker årstidene i sine tidligste diktsamlinger.

Sæterbakken debuterer som attenåring med den surrealistiske diktsamlingen *Flytende paraplyer* (1984). Det er særlig to dikt som skiller seg ut, og viser at Ulven har vært en tydelig inspirasjonskilde for Sæterbakken. Diktet «Årstidene» fra *Flytende paraplyer* går som følger:

Skogen får vinger den kan fly med,  
og den gråter når den må forlate Jorden, og tårene  
treffer oss under trærne. Århundrene skifter  
stilling og kler seg i svart.

Hvite striper av vinter renner på våre  
nakne kropp, men vi har sommer i årene og  
våren i ørene.

På tide å dra hjem (Sæterbakken, 1984, 11)

Her ser man hvordan Sæterbakken gjennom diktet forklarer endringene i naturen ved å følge årstidenes syklus. Skogen som får vinger refererer til bladene som forsvinner om høsten, og det påfølgende regnværet. Samtidig er det beskrivelsen av «sommer i årene» og «våren i ørene», som vekker interesse. Det beskriver en varme som strømmer gjennom kroppen, mens våren i ørene forankrer hvordan årstidene står i forbindelse med en spesifikk lyd, som vist tidligere hos Vivaldi. Dermed ser man at den syklusen Ulven følger reversert i *Avløsning*, sammenfatter Sæterbakken i overgangene på åtte linjer. Dermed er det tydelig at Sæterbakken er inspirert av Ulven.

Allerede som 23åring anmelder Sæterbakken Ulven i artikkelen «Poesiens element», publisert i *Vagant*. I anmeldelsen legger Sæterbakken til grunn sitt syn på poesien, og hevder at:

Poesi skal være vakker og farlig. Det er ikke lenger tilstrekkelig å berøre “hud”, å gå “under hunden” eller være “hudløs”. Vi må gå lenger inn, grave dypere, gå inn under kjøttet, til knoklene, det innerste nakne reisverket. Der det begynner og der det slutter. Skrive oss inn i beinmargen (Sæterbakken, 1989, 18).

Sæterbakken presenterer, da i tillegg til anmeldelsen av *Ulven*, anmeldelser av blant annet Sigurd Mjelve, Øyvind Berg og Jan Erik Vold<sup>11</sup>. Sæterbakken setter krav til poesien og hevder at: «Poesien tvinger seg inn i disse gjenstandene og vrenger dem, slik at innsiden kommer ut og vi får øye på dem. Vi er omgitt av gjenstander med usynlig utside» (Sæterbakken, 1989, 17). I lys av anmeldelsene er det kun *Ulven* som opprettholder Sæterbakkens krav, noe redaktør og skribent i *Vagant*, Audun Lindholm, også merker seg. I artikkelen «Forsinket forståelse» hevder Lindholm at *Ulven* er den eneste Sæterbakken gir utelukkende positive skussmål (Lindholm, 2012). Om *Det tålmodige* skriver Sæterbakken at:

*Ulven* skriver ut et poetisk reisverk for en sentral filosofisk diskusjon: det forgjengelige mot det bestandige. Dette reisverket bærer lange rekker av problematiseringer, med mennesket i sentrum, desperat etter å føre linjene sammen, etter å bryte trærne/steinene/fossilenes koder. Fragmentarisk og oppsummerende, og med en vakker metaspråklig del som en nødvendig del av grepet. “Det tålmodige” er basisk arkeologisk poesi (Sæterbakken, 1989, 18).

Dermed vektlegger Sæterbakken den sentrale diskusjonen i *Ulvens* verk, altså forholdet mellom det forgjengelige og bestandige. Noe Sæterbakken også eksperimenterer med i det utvalgte diktet fra *Flytende paraplyer*, som vist over. Den filosofiske diskusjonen som Sæterbakken poengterer sprer seg ut i *Ulvens* forfatterskap som helhet. I «Forsinket forståelse» påpeker Lindholm at Sæterbakken i etterordet til *Replacement* (2012), er sterkest der han kommenterer trekk ved «[...] *Avløsning* og *Ulvens* forfatterskap som hans egen prosa er fremmed for» (Lindholm, 2012). Dermed ser man her at det er en kontinuerlig interesse for *Ulven* hos Sæterbakken, og formmessig og tematisk ser man en at *Ulven* er en tydelig skikkelse Sæterbakken har hentet inspirasjon ifra. Videre skal jeg vise hvordan lyset og mørket får en reversert symbolsk betydning i *Avløsning*.

---

<sup>11</sup> De resterende anmeldelsene i «Poesiens element» er av: Liv Mevang, Kolbein Falkeid, Håvard Rem og Rune Christiansen.

## 2.2 Lyset som lidelse og mørket som lindring

Gjennomgående i *Avløsning* reverserer Ulven den symbolske dikotomien lyset og mørket representerer. Lyset, som et symbol på det gode, bevisste, opplyste og tilgjengelige, står i en dikotomisk relasjon til mørkets vonde, ubevisste, skjulte og utilgjengelige kvaliteter. Lys og mørke som dikotomiske kategorier tilsier at de er gjensidig utelukkende. Ulven etablerer det totale mørket som en tilværelse uten lidelse, han skriver; «[...] (men mellom den ene lyskildens forsvinning og den andres nærvær ligger et øyeblikk av totalt mørke, så kort at du ikke egentlig opplever det, og likevel var det der) [...]» (Ulven, 2013, 281). Kanskje er det dette tredje alternativet, altså øyeblikket av totalt mørke, Ulven utforsker mulighetene (og umulighetene) av i *Avløsning*? Hans Blumenberg viser i essayet *Licht als Metapher der Wahrheit* (1957) hvordan forståelsen av lyset og mørket indikerer forandringer i forståelsen av seg selv og verden rundt oss. Her tar Blumenberg utgangspunkt i Platons hulelignelse for å vise at det finnes en utvikling i hvordan vi forholder oss til, og forstår, lyset. Her blir fokuset nettopp bemerkningene knyttet til hulelignelsen for å vise hvordan Ulven forholder seg til lysmetaforen slik den blir etablert.

Blumenberg begynner med å beskrive hvordan lyset og mørket startet som dikotomiske kategorier.

In all likelihood, the concept of light originally belonged to a dualistic conception of the world, [...]. Light and darkness are, like fire and earth, fundamental primordial principles. Their enmity leads to the awareness that being is nothing assured, that truth is nothing self-evident (Blumenberg, 2020, 132-133).

Det vil si at lyset og mørket representerer urkategorier for en verdensoppfattelse som setter lyset og mørket opp mot hverandre. Den etablerte fiendskapen forutsetter en forståelse av at være ikke er en etablert sikkerhet, som forutsetter at sannhet heller ikke er selvinnlysende. «Light and darkness can represent the absolute metaphysical counterforces into existence. Or, light is the absolute power of being, which reveals the paltriness [*Nichtigkeit*] of the dark, which can no longer exist once the light has come into existence» (Blumenberg, 2020, 131). Altså, lysets eksistens forutsetter mørkets destruksjon. Mørket kan ikke eksistere så lenge lyset gjør det. Blumenberg tar utgangspunkt i Parmenides for å vise hvordan han bryter med de dikotomiske kategoriene.

[...] Parmenides uproots the dualism of being and not-being, truth and appearance, light and darkness: being does not exist *because* it is not not-being [...], and light is not

*essentially* the opposite of darkness; rather, in the essence of light, darkness is destroyed and overcome (Blumenberg, 2020, 133).

Det vil si at, istedenfor at lys er mørkets rake motsetning så er heller lyset, i lysets essens, en måte å ødelegge mørket på. Altså mørket blir et aspekt lyset, i sin essens av å være lys, skal tilintetgjøre.

Videre trekker Blumenberg frem Platons hulelignelse som viser koblingen mellom væren og sannhet. Kort oppsummert illustrerer hulelignelsen Platons idélære; mennesket er fanget og befinner seg i en hule, og det man i hulen (i skyggen av bålet bak fangene) oppfatter som virkeligheten er bare et gjenskinn av den egentlige virkeligheten; som han omtaler som ideens verden.

Plato was [...] the first to demonstrate, by means of metaphors of light, that this splitting-in-two implies what can be termed the *naturalness* of the connection between being and truth. What this means is that being *is*, as «nature», *of its own accord* (not in virtue of its opposite), and that, in exactly the same way, it is true i.e., it is true of its own accord and not in virtue of a subsequent process of thought discovered in a situation of untruth (Blumenberg, 2020, 133).

Med andre ord, sannhet er lys ved å være seg selv, ikke som en oppdagelse i en situasjon hvor det råder usannheter. Altså, lys ses bare i hva det gjør synlig, og tingenes synliggjørelse forutsetter en annen natur enn det lyset selv besitter (Blumenberg, 2020, 134). Platon viser allerede denne differansen gjennom transendens; «[...] the *metaphorics* of light already has a *metaphysics* of light implicit in it. A way of expressing the naturalness of truth turns into its opposite: truth becomes «localized» in transcendency» (Blumenberg, 2020, 134). Det vil si at lysmetaforen forutsetter en implisitt lysmetafysikk, som blir lokalisert i transendensen ut av hulen. Blumenberg trekker også inn Cicero som forholder seg til hulelignelsen som et rent tankeeksperiment (som man også ser hos Descartes *Cogito ergo sum*), hvor utsiden av hulen er virkeligheten (Blumenberg, 2020, 141). Dette står da i kontrast til Platon som forstår utsiden av hulen som: «[...] the extraordinary residing place of the wise, whereas the situation in the cave represents our «normal» condition [...]» (Blumenberg, 2020, 141). Og denne endringen som skjer hos Cicero ved å vise hvordan vår oppfattelse av lyset og mørket påvirker hvordan man forstår seg selv og virkeligheten man befinner seg i. Så hvordan, og på hvilken måte, skaper Ulven lindring i mørket?

## 2.2.1 Lindringen i mørket – den reverserte dikotomien

Asbjørn Stenmark viser i artikkelen «Individets glød – Om bevissthet og lidelse i *Avløsning*», hvordan lyset kobles til lidelse, og mørket til lindring. Stenmark fremhever hvordan bevissthetens lys uløselig er tilknyttet det individuelle (Stenmark, 2003, 165). Altså, hvordan lyset som en metafor for bevissthet, er noe man aldri kan unnslippe. Han skriver:

Guddommelig allvitenhet og allmektighet er imidlertid fremmedlegemer i det ulvenske univers hvor det er «det meningsløse» som «redder». Det paradisiske ligger i det meningsløse, i det ikke-bevisste, i mørket. Det meningsløse kan imidlertid ikke gjenerobres. Det er prenatalt – og dermed forut for individualiteten: “Det går ingen vei tilbake til fraværet av mening”, som det heter i *Stein og speil*. Som bevissthetssubjekt vil man aldri kunne gripe det meningsløse. En er dermed overlatt til lyset og smerten: “skrekkens alltid skimrende lys uten en kubikkcentimeter mørke” (Stenmark, 2003, 166).

Med andre ord, man kan aldri gå tilbake til tilværelsen forut bevisstheten. Mørket, som en prenatal substans, eksisterer forut for det bevisste og derav også det individuelle (Stenmark, 2003, 165). Dermed er det totale mørket (tilværelsen uten lidelse) ikke en mulighet når man har trådt inn i bevissthetens lys. Stenmarks argument forsterkes i Vagant-intervjuet hvor Ulven sier, «Alle overgangene i boken markeres ved at en lyskilde går over i en annen, eller slukner. Du vet jo ikke at du blir født. Bevisstheten utvikler seg gradvis» (Schram Hoel og Van der Hagen, 2013). Stenmark hevder videre at mørket ikke lar seg beskrive, fordi å innholdsbestemme mørket vil være å forvandle det til lys, altså til mening (Stenmark, 2003, 176-177). Og jeg vil påstå at det er dette Ulven gjør gjennom reverseringen av dikotomien. Ved å beskrive mørket der lindring, det handlingsløse, og skjulte er mulig, gir han mørket mening og verdi. Mørket får verdi i kraft av sin reverserte dikotomiske relasjon til lyset.

Hos Ulven, påpeker Stenmark, kobles lyset til bevisstheten som en smerte man ikke kan unnslippe. Her trekker Stenmark særlig frem deler av et sitat fra *Avløsning* som skildrer lyset som «bare smerte» (Stenmark, 2003, 165). Her kommer jeg til å hente større deler av sitatet Stenmark referer til.

[...] det hersker fullstendig taushet der, men du hører et skrik som aldri slutter, luften der inne er ikke til å puste i, men du blir aldri kvalt, det er ingenting å se på, men du kan ikke lukke øynene, du slipper aldri unna det smertende hvite lyset, skrekkens alltid brennende lys uten en kubikkcentimeter mørke, smerten er bare lys, og det finnes ingen som kan slukke det, lyset er bare smerte, mørket er en trøst, uvitenhetens mørke, som aldri skulle vært spredt, du vet for mye selv om du vet lite; den korridoren vil du glemme, og du lykkes, du lykkes som regel, men den vil alltid skimre svakt i deg et sted, som var du en neddimmet lampe man plutselig kunne skru på fullt, nemlig når du igjen er dømt til å springe panisk gjennom deg selv.) (Ulven, 2013, 340).

Her beskriver Ulven et terroriserende, kvelende, hvitt lys som en lang betongkorridor uten vinduer. Beskrivelsen av bevisstheten som «skrekkens alltid brennende lys», og «smerten er bare lys», forankrer lyset som lidelse, mens «uvitenhetens mørke» derav tillegger mørket seg som en tilstand uten smerte. Det som også er interessant er hvordan sitatet alltid beveger seg mellom ytterpunkter; en fullstendig taushet men et skrik som aldri slutter, luften som ikke er til å puste i, men som aldri kveler deg, og hvordan det ikke er noe å se på men man kan ikke lukke øynene. Ved å alltid bevege seg i ytterpunktene tydeliggjøres den vedvarende lidelsen bevisstheten bringer med seg. Dette forsterkes gjennom Stenmarks lesning, hvor:

Korridorscenen fremstår som metaforisk idet det fortelles at korridoren skimrer “i deg et sted”. I det samme avsnittet sammenlignes duet med en lampe hvis bluss kan dimmes og forsterkes. Når lampen (eller duet) skrur på fullt, må duet springe panisk gjennom seg selv. Angsten og smerten øker altså proporsjonalt med lysstyrken [...] (Stenmark, 2003, 165).

Og for å runde av med Ulven, da er det bare lidelse, fordi lyset alltid skinner svakt i deg som en neddimmet lampe (Ulven, 2013, 340).

Videre påpeker Stenmark at lindring finnes i mørket når det kobles til uvitenhet, og Ulven betegner det lindrende mørket som prenatalt (Stenmark, 2003, 165). Det prenatale, påpeker Stenmark, ligger forut «for individuell væren og er derfor en smertefri sone» (Stenmark, 2003, 165). Ulven utdyper det prenatale mørket i prosateksten «Man kunne kalle dette mørket» fra *Fortæring*:

MAN KUNNE KALLE DETTE MØRKET prenatalt, men betegnelsen er strengt tatt misvisende, ettersom det ikke dreier seg om fostertilstandens mørke [...]; altså ikke mørket fra zygotens begynnende celledeling og opp gjennom de mange fosterstadiene med de mange greske og latinske betegnelsene, men noe mer radikalt, som når et visst tidsrom blir totalt mørklagt i erindringen, og det er som om man aldri skulle oppleve det, og man faktisk ikke opplevde det, fordi det er mørket fra en tid da man ikke eksisterte (Ulven, 2013, 252).

Prenatal betyr før fødselen, og et prenatalt mørke beskriver dermed, som nevnt over, en smertefri sone forut bevisstheten. Ulven påpeker at det prenatale mørket er misvisende i den forstand at det omtaler mørket som ligger forut for bevisstheten, mens det her er snakk om at deler av bevisstheten har blitt mørklagt. Det vil si at de delene som er mørklagt ikke er en erfaring i erindringen ettersom det ikke finnes i bevisstheten. Dermed forutsetter Ulvens prenatale mørke en tilstand hvor lindring er mulig. I mørket kan man ikke erkjenne de erfaringene som mørket skjuler, som resulterer i at lindring er forankret i mørkets uvitenhet.

Dyr er kontinuerlige vesener, og Ulven påpeker i *Vagant*-intervjuet at menneskets dødsbevissthet forutsetter at vi vet vi skal tilintetgjøres hele livet (Schram Hoel og Von der Hagen, 2013). Ulven trekker frem Bataille, som «[...] sier at dyret er i verden som vannet er i vannet [...]» (Schram Hoel og Von der Hagen, 2013). Det vil si at dyret er i verden som en uavbrutt sammenhengende instans. Barnet er i verden som et kontinuerlig vesen før bevissthetens lys sakte men sikkert skrur mer og mer på, og til slutt skaper en distanse fra verden som varer livet ut<sup>12</sup>. Stenmark skriver at

Alle subjektene i *Avløsning* er diskontinuerlige vesener, prisgitt lyset og martret av sin egen bevissthet. Sammenligningen av den ellefte du-individuasjonen med en lampe betegner således også de andre du-individuasjonene: Hvert du forsvinner til fordel for et nytt subjekt idet en lyskilde eller et mørke beskrives. Deres individuelle væren blusses ned, og et nytt subjekt skrur på [...] (Stenmark, 2003, 166).

Det vil si at Stenmark oppfatter lyset som personenes prisgitte tid til å fremføre sin monolog, altså til å fremføre sin bevissthet, før de trekkes tilbake inn i mørket ved at en annen person trer frem og tar over lyset. Dermed blir lyset og mørket også et teatralisk trekk i *Avløsning* hvor lyset, mørket og gardinet iscenesetter personene.

## 2.2.2 Lyset, mørket og gardinet

Ulven bruker lyset og mørket for å iscenesette personene sine, og dermed fungerer dette også som et teatralt trekk ved romanen. Anne-Britt Gran definerer i verket *Vår teatrale tid* det teatrale som: «[...] det som minner om teateret eller det som gir assosiasjoner til teatret, skuespilleriet, iscenesettelsen, scenografien og det spektakulære» (Gran, 2004, 11). Dermed, ut ifra Gran, velger jeg å bruke teatral fremfor teatralisk ettersom teatralisk i det norske språket henviser til overspill og det å oppføre seg unaturlig (Gran, 2004, 11). Iscenesettelsen, til forskjell fra skuespillet som er forankret hos individet, er regissørens domene (Gran, 2004, 12). I dette tilfellet tillegges Ulven regissørens posisjon som forfatteren av verket, ettersom det er han som styrer alle elementene. Videre påpeker Gran at det teatrale ikke er en ting eller egenskap i seg selv, men er et relasjonelt fenomen hvor «[...] det teatrale forholder seg alltid til sin motsetning eller ektepart i form av det ikke-teatrale [...]» (Gran, 2004, 12). Altså, det ekte og ikke-iscenesatte er en forutsetning for å oppleve noe som teatralisk.

---

<sup>12</sup> Her kan vi trekke inn Knausgård sitatet fra 2.1 hvor han påpeker at barnet er så dypt i verden at det ikke klarer å skille mellom verden og seg selv. Her er det snakk om den samme selvsagtheten som er forankret i barnet som et kontinuerlig vesen. Men som forsvinner i tråd med barnets økende bevissthet, som sagt, skaper distanse mellom seg selv og verden som gjør oss til diskontinuerlige vesener.

Gardinet på soverommet til den gamle mannen fungerer som et sceneteppe for hele verket. Det er særlig interessant hvordan innledningsavsnittet til *Avløsning* har effekten som en sidetekst har i et drama. Sideteksten vil si alle beskrivelsene i det som skjer utenfor hovedteksten (Skei, 2019, 122). Altså en beskrivelse av, blant annet, hvem som taler, sted og tidspunkt, beskrivelse av scenerommet, og hvordan handlinger skal gjennomføres (Skei, 2019, 122). *Avløsning* er bygget opp av refleksjoner, og beskrivelser av det som skjer rundt personene, og om man ser dette i sammenheng med at verket nærmest ikke har handling, forsterkes sideteksteffekten i romanen. I innledningsavsnittet ser man en beskrivelse av lyset og mørket i samspill med gardinet.

En uro, en liten nervøs rykning i lyset (eller i mørket), kan man kalle det, en luftning rører gardinens fliker og slipper inn den matte glansen fra sommernatten, det blaffer slik av og til, en smal stime som gaper og forsvinner i løpet av et par sekunder, så et midlertidig mørke, før et nytt blaff og et nytt mørke; [...] (lik et sceneteppe når skuespillere eller scenearbeidere haster forbi på baksiden av det) [...]. Et skjørt med lang splitt og hele verden gjemt bak det. Det er, i prinsippet, bare å åpne døren og begynne å gå for å finne alt, absolutt alt (Ulven, 2013, 261).

De to siste setningene i sitatet forsterker det teatrale og iscenesettelsen i verket ved at sceneteppet, for den gamle mannen, blir et vindu ut til hele verden<sup>13</sup>. Han må bare åpne gardinet for å få tilgang på den, men det forblir lukket. I de store teaterhusene skjuler sceneteppet hele scenemaskineriet og åpner derfor opp for den teatrale illusjonen ved at sceneteppet bekrefter skillet mellom scene og sal. Ved å lese sitatet ut ifra teatralitet kan innledningsavsnittet fungere som en inngang for den første personen til å innta scenen, og derav bevissthetens lys. Når personene i *Avløsning* går over i hverandre er det nærmest som om de 15 personene befinner seg oppstilt på scenen samtidig, hvor de på tur trer frem for å fremføre sin monolog.

Det er viktig å påpeke at sceneteppet på et teater og gardinet i *Avløsning* har ulike funksjoner. I gardinet kan man bare gå gjennom til den verden som skjuler seg bak det. Sceneteppet fungerer mer som en vegg, den såkalte fjerde veggen, som gjør at publikum har tilgang på det som ellers er skjult, men som utspiller seg på scenen. Samtidig er det interessant hvordan man som publikum er et subjekt som observerer du-et på scenen. Gjennom romanens andrepersonsforteller med du-tiltale, forsterket gjennom monologen Ulvens personer fører, er virkemidler som hører til teateret. På den måten kan sceneteppet, i forlengelse av gardinet, gi

---

<sup>13</sup> De påfølgende avsnittene er utarbeidet etter en samtale med Keld Hyldig, Professor i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen 09.04.2024, om sceneteppets funksjon på teateret for å undersøke bruken av sceneteppet og gardinet i *Avløsning*.



assosiasjoner til teaterscenen ved at sceneteppet blir en metafor på den åpenbaringen som åpner seg idet den gamle mannen i sine erindringer tar oss med ut av det fengslende soverommet<sup>14</sup>.

### 2.2.3 Overgangene

Overgangene i *Avløsning* er så sømløse at man nesten ikke merker dem<sup>15</sup>, og en særlig interessant overgang ser man når to unge menn, fra to ulike perspektiver til slutt observerer det samme lyset.

Du er ute, det er mildt, det lukter vått gress, det blir en gråværsdag, men likevel kan du se at det har lysnet den korte tiden du har vært inne på jernlageret, du ser at det kunstige lyset er i ferd med å blekne, det er såvidt du og sykkelens kaster slagskygge på asfalten under gatelykten; du glemte å slukke den nå igjen. Et dårlig tegn, du må ha sovnet med lyset tent, og dels vidåpne, dels blunkende, men i alle fall hovne, tunge og utslitte øyne, mens straks du lukket dem for endelig å hvile, skar rommet i å rotere som et lykkehjul (eller snarere et ulykkeshjul) styrløs snurrende med tente lamper, fortrukne gardiner, halvåpne skapdører og henslengte sokker, hele værelset en sentrifuge med deg inni, den fikk kvalmen til å stige opp i deg som når skyllevann pumpes gulpende ut av en vaskemaskin, ja nettopp, tenker du, og det var bare ved å ha tent lys og holde øynene krampaktig åpne at runddansen kunne stoppes, eller rettere sagt bremses, holdes tilbake, men som vanlig, må du, likevel, på alltid like mysteriøst vis, ha sovnet, så å si med åpne øyne, stirrende stivt ut i rommet som en utstillingsdukke (Ulven, 2013, 285).

Sitatet skildrer en beskrivelse av gatelykten, og et lys som ble glemt slukket, men hvilket lys, og hvem er det som har glemt å slukke det? Denne delen av sitatet, «det er såvidt du og sykkelens kaster slagskygge på asfalten under gatelykten; du glemte å slukke den nå igjen. Et dårlig tegn, du må ha sovnet med lyset tent», viser selve overgangen hvor personen på jernlageret avløser alkoholikeren. De betrakter begge det samme lyset som ikke er slukket, før personen på jernlageret trekkes tilbake i mørket, mens lyskasteren festes på den unge alkoholikeren som overtar scenen. Ulven trekker frem gardiner som et gjentakende motiv. Gardinet fungerer også som en form for privatisering. Man skaper et skille mellom det hjemlige og private med det offentlige. Man trekker for det vi ikke vil omverden skal ha tilgang på, og dermed skapes det en avstand mellom du-et og omverden.

Videre kan man trekke frem en overgang hvor vi møter en mann som i alkoholrusen en sommernatt i juli, skal til å brenne opp hytta til ekskjæresten. Han skal tømme hytta for

---

<sup>14</sup> Svensson bemerker seg også teater-referansene i verket, og utvider lesningen av disse referansene. I min oppgave er poenget i større grad og vise hvordan sceneteppet og gardinet fungerer i samspill med lyset og mørket.

<sup>15</sup> Her skiller overgangen fra den gamle mannen til barnet seg ut, med tanke på at det her også er en endring i forteller, og semantisk markert i teksten med en uavsluttet setning og komma.

gjenstander, og da særlig for ting som ikke brenner så bra. Han resonnerer at «[...] denne hytta er jo full av helt overflødige ting [...] som før eller siden skal gå istykker eller bli borte eller brenne opp allikevel [...] så egentlig kommer du bare tiden i forkjøpet, eller hjelper den litt, og kan ikke anklages for noe som helst [...]» (Ulven, 2013, 307). Samtidig er det noen mannfolk lenger nede ved stranden som arbeider med et bål, trolig til St. Hans, men som mannen omtaler som «det babelske bålet, denne vaklende, tårnhøye konstruksjonen som skal ødelegges, brennes opp om noen timer [...]» (Ulven, 2013, 308). Det babelske bålet gir klare konnotasjoner til fortellingen om babels tårn i første mosebok. Fortellingen viser hvordan alle mennesker i utgangspunktet snakket samme språk, og menneskene ville bygge seg et tårn opp til himmelen (til Gud); da stiger Gud ned og forvirrer språket deres for å snevre inn deres samlede kraft. «Derfor kalte de den Babel, for der forvirret Herren hele jordens språk. Og derfra spredte Herren dem utover hele jorden» (1. Mos, 11:9). Den babelske forvirringen markerer seg også tydelig i mannens språk, fordi mennene nede ved stranden hører ham ikke, selv om de ser undrende i hans retning (Ulven, 2013, 308).

Selve overgangen skjer når vi ser at det babelske bålet blir gjort om til røyken fra et talglys som blir reflektert i et speil som står inntil en vegg i et nytt hus.

Når du gjenvinner det normale synet ser du at det stadig er sommerlig natteklart overalt; bare svabergene og skikkelsene du ser i bålet motlys, mens du går, er rene, anonyme, skyggebilder, knadd av kompakt mørke, svart som det innebrente belegget på en gammel stekepanne, svart som pupillen i ditt eget øye (man kan altså si at du betrakter tingene fra et mørke), du ser ikke noe annet i speilet enn det øverste av staken, lysestumpen og den lange flammen som skyter opp lik det bleke skuddet fra en løk (Ulven, 2013, 311-312).

Flammen fra talglyset skyter opp som det bleke skuddet fra en løk, intenst men kortvarig, før det legger seg til rette og brer seg ut i rommet. Dermed ser man i overgangen fra bålet til talglyset at vi har gått fra å bevege oss mot bålet, til å se et lys reflektert i speilet. Et annet interessant aspekt av sitatet er bemerkningen over at personen betrakter tingene fra et mørke. Vil det si at blikket har en lindrende effekt i tråd med den etablerte reverserte dikotomien til lyset og mørket, eller vitner det om en skyggelagt verden som ikke fremtrer i sin helhet? Jeg vil påstå at det er det sistnevnte, ettersom bevegelsen av å gå i bålet motlys i sammenheng med alkoholrusen, resulterer i at personene og tingene oppleves som annerledes enn det de i virkeligheten er.

Et siste eksempel jeg vil trekke frem er overgangen fra sommersolen som reflekteres i et vippevindu, som blir omgjort til sin motsetning, lyn og torden.

Sommeren blir antagelig kald og regnfull som vanlig, tenker du. På en eller annen måte må du skaffe de pengene. Du begynner å bli utålmodig. Lysrefleksen fra et vippevindu som åpnes (i den øverste etasjen i kontorbygget vis-à-vis) treffer deg rett i ansiktet slik at du kniper øynene igjen (for sent, som alltid), for denne gangen er det bare et blåhvitt stormkast av intenst lys som om et sprenglegeme detonerte rett utenfor vinduet ditt, og det nesten samtidige drønnet (som bokstavelig talt får rutene til å klirre) ligner mer et kanonskudd i et skipsverft (eller noe slikt) enn den knitrende, ritsjende og brakende lyden av torden på avstand noensinne gjør. Lynet: det er som om du skulle se dine egne synsnerver lyse og brenne opp, lyse og brenne opp, kremes omigjen og omigjen, grotesk forstørret, en atmosfærisk nevrologi, se og forsvinne, se og forsvinne, plutselig huske, og så glemme igjen [...] det levde og det ulevde [...] (Ulven, 2013, 321-322).

Det som er interessant i denne passasjen er hvordan overgangen skjer i øyeblikket fra å knipe øynene igjen fra å bli blendet av solen, til å åpne dem til synet av lynets blåhvite lys og den intense lyden av brumming som torden lager. Lyden indikerer at lynet er i nærheten, i hvert fall nære nok til at det kan sammenlignes med synsnervene i øyet. Videre ser man den 50 år gamle mannen se på røntgenbildet av ryggen sin som tjuetårning. «Røntgenbilder og lyn. Som om lynets elektrisitet kunne gjøre røntgenbildet levende» (Ulven, 2013, 324). Mannen har et ønske om å vende tilbake til den kroppen, at den skal bli levende igjen.

Lyden av tordnet bringer med seg minnet av en kvinne han elsket en gang. «Nå, idet du hører tordenen dundre utenfor huset, mens du legger røntgenbildet fra deg og gnir øynene, tenker du på hva som kunne ha hendt, eller retttere sagt ikke hendt [...], du ville fått et helt annet liv, hverken mer eller mindre [...]» (Ulven, 2013, 325). Røntgenbildet og uværet utenfor trekker mannen tilbake til fortiden, til den tiden hvor lykken var et faktum. I 1895 publiserte Wilhelm Conrad Röntgen artikkelen *Über eine neue Art von Strahlen*, som inneholdt en illustrasjon av det første røntgenbildet tatt i historien (Skålevåg, 2023). Bildet er tatt av hånden til Röntgens kone, og for oppdagelsen sikret han seg den første nobelprisen i fysikk i 1901 (Skålevåg, 2023). Røntgenbildet bryter linjen mellom det ytre og indre, det levde og ulevde: ikke bare i relasjon til kroppen, men også mellom mannen og været som herjer utenfor. «In part the ability of X-rays to penetrate where ordinary vision could not bestowed on the medium an aura of superhuman power» (Daston og Galison, 1992, 111). På den måten penetrerer røntgenbildet inn til et indre som man vanligvis ikke har tilgang på, som en form for absolutt klarhet ved at man ser gjennom kroppen. Dermed, i brytningen mellom det indre og ytre, viser røntgenbildet mannens dødelighet her og nå. Vi beveger oss dermed mellom liv og død, som blir et estetisk trekk gjennom røntgenbildet og skjelettets underliggjørende kvalitet. Dermed befinner røntgenbildet av skjelettet seg på terskelen mellom liv og død, på samme måte som liket til Ole-Jakob gjør i *Gjennom natten*.

Samtidig er det en stillhet som tillegges røntgenbildet, en stillhet man kun kan erfare i døden. Denne tilstanden uten smerte er en tilstand hvor vi igjen blir en del av naturen og ikke står i relasjon til den. Og for å si det med «Mellomspill XXIXX»; «Skjelettet slutten på lidelsen i monumental form» (Ulven, 2013, 539). Ved å koble skjellete opp mot adjektivet monumental og substantivet lidelse, forsterker den storslåtte smerten som opphører i skjelettet. Dette forsterker den stillheten og forankringen i naturen som døden gir oss. I *Det tålmodige* står det: «Du lyser som et røntgenbilde // når jeg tenker / på ingen» (Ulven, 1987, 41). Her anonymiseres den døde, både i du-tiltalen, men også i forståelsen av at som skjelett, og dermed som død, mister man det personlige ved det mennesket som ikke er her lenger. Røntgenbildet og skjelettet blir et konkret bilde på det fortidige, og det er et ønske fra mannen i *Avløsning* om å vende tilbake til den kroppen som eksisterer på røntgenbildet. Fortidens tilstedeværelse i nåtiden er dermed et tydelig romanteknisk grep i *Avløsning*, som særlig kommer til uttrykk i hvordan romanen forholder seg til en postmoderne forståelse av tid.

### 2.3 Den postmoderne kronotopen – fortidens tilstedeværelse

I verket *Our Broad Present* (2014) bruker Hans Ulrich Gumbrecht begrepet *chronotope*<sup>16</sup> på en ny måte, for å vise hvordan litterære genre konfigurerer tid og sted. Her velger jeg å anvende Gumbrecht for å vise hvordan personene i *Avløsning* forholder seg til en postmoderne forståelse av tid, hvor fortid, nåtid og fremtid eksisterer samtidig, som forutsetter handlingslammelse for Ulvens personer. Kronotope, satt sammen av de greske ordene kronos (tid) og topos (sted), blir direkte oversatt til «tid-sted». Gumbrecht skriver videre på begrepet til den russiske filosofen Mikhail Bakhtin, som hevder i essayet «Forms of time and of the chronotope in the novel» (1937), at:

Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. [...] it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category in the chronotope is time (Bakhtin, 1981, 84-85).

Dermed fungerer kronotopen som en metafor for hvordan tid og sted synliggjøres i et narrativ. Som er særlig interessant å undersøke i *Avløsning*, som understreker hvor tydelig til stede fortiden er i nåtiden. Innledningsvis definerer Gumbrecht den historisk bevisste kronotopen som var rådende i det 19. århundre.

Gumbrecht trekker frem Reinhart Kosellecks definisjon av den historisk bevisste kronotopen i seks punkter. Det historisk bevisste mennesket oppfatter seg selv på en linear linje i bevegelse gjennom tiden, altså det er ikke tiden i seg selv som beveger seg (slik det opptrer i andre kronotoper) (Gumbrecht, 2014, xii). Videre antar den 'historiske tanken' at alle fenomener blir påvirket av endring i tid, slik at tid opptrer som «[...] an absolute agent of transformation» (Gumbrecht, 2014, xii). Deretter finnes det en idé om at fortiden forblir i fortiden, samtidig som fremtiden oppleves som en åpen horisont av muligheter (Gumbrecht, 2014, xii).

It is my belief [...] that the constricted present of this «history» came to provide the Cartesian subject with its epistemological habitat. Here was the site where the subject, adapting experiences from the past to the present and the future, made choices among the possibilities the latter offered. Picking options from what the future holds is the basis of – and frame for – what we call agency (*Handeln*) (Gumbrecht, 2014, xiii).

---

<sup>16</sup> Chronotope blir på norsk kronotopen, som jeg heretter kommer til å bruke.

Det siste punktet Gumbrecht kommenterer, viser hvordan man i den historisk bevisste kronotopen tar valg basert på hva fremtiden legger til rette for. Her er nåtiden svært begrenset, og derav må man ta valg basert på hva fremtiden fremla som muligheter. Gumbrecht fremhever at man fremdeles reproducerer denne historiske bevisste kronotopen i hverdagslige samtaler og i akademia (Gumbrecht, 2014, xiii).

I det 20. århundre er den distinkte og avgjørende forskjellen mellom kronotopene hvordan man forholder seg til fremtiden (Gumbrecht, 2014, xiii). I den rådende kronotopen ser man ikke på fremtiden som en horisont av åpne muligheter, som tidligere, men snarere en trussel (Gumbrecht, 2014, xiii).

Despite all the talk about how the past has supposedly gone missing, another problem the new chronotope presents is that we are no longer able to bequeath anything to posterity. Instead of ceasing to provide points of orientation, *pasts* flood our present; [...]. Between the pasts that engulf us and the menacing future, the present has turned into a dimension of expanding simultaneities [...] (Gumbrecht, 2014, xiii).

Med andre ord, fortiden gir oss ikke lenger et orienteringspunkt fordi vi ikke klarer å testamentere noe til det. Dermed eksisterer vi mellom fortiden som oppsluker oss, og en truende fremtid. Dette forutsetter at nåtiden har blitt til en dimensjon av ekspanderende samtidigheter (Gumbrecht, 2014, xiii). «The broad present, with its concurrent worlds, has [...] offered too many possibilities; therefore [...] lacks clear contours. At the same time, the closure of futurity [...] makes it impossible to act, since no action can occur where no place exists for its realization to be projected» (Gumbrecht, 2014, xiii). Man blir handlingslammet i møtet med uendelige muligheter, slik at problemet ikke stadfestes i fravær av mening, men heller at det finnes for mye. «The expanding present offers room to move toward the future and the past, yet such efforts seem ultimately to return to their point of departure. [...]. Such unmoving motion often reveals itself to be stagnant, the end of directed purpose» (Gumbrecht, 2014, xiii). Utvidelsen av nåtiden gjør at vi hele tiden befinner oss i en kontinuerlig bevegelse mellom det fortidige og fremtidige. Men det resulterer i at vi faller tilbake til utgangspunktet: Ulvens personer blir handlingsløse.

### 2.3.1 Fortiden er nå

I etterordet til den engelske utgaven av *Avløsning (Replacement, 2012)* vektlegger Sæterbakken hvordan fortiden *ikke* er en avgrenset enhet man kan ta avstand fra. «To live in the now is synonymous with living in the past. Whether something happened five minutes ago or five

thousand years ago, it all exists simultaneously. The past expands, the future contracts» (Sæterbakken, 2012, 147). Fortiden eksisterer like reelt her og nå, uavhengig av tidsavstanden fra før til nå. Samtidig påpeker han at forståelse blir påvirket av en tidsforsinkelse: «[...] everything is already past, that everything we're capable of understanding and reflecting upon has already been. And at the same time: the past is present, the past is now» (Sæterbakken, 2012, 147). På den måten er fortiden alltid til stede i det nåtidige, og vi befinner oss i et spill mellom tidene. Denne tidsforsinkelsen kan man blant annet se i Ulvens dikt «En runestein» fra *Det tålmodige* (1987); «(En runestein: «Ikke av sol søkt og ikke med kniv er steinen skåret». De visste noe vi aldri får vite, uten å vite det. Hvor er det vi ikke vet i det vi vet?)» (Ulven, 1987, 36). Runeinnrisset som Ulven her siterer er hentet fra Eggjasteinen<sup>17</sup> datert til 600 evt. På den måten kobler Ulven det nåtidige til en fjern fortid som aktualiseres gjennom spørsmålet; hvor er det vi ikke vet i det vi vet?

Selv levde Ulven i den krontopen han tematiserer. Her er det en klar postmoderne forståelse av tid, hvor fortid og nåtid eksisterer samtidig, mens fremtiden oppfattes som katastrofal og nærmest dystopisk. «For us, the future no longer presents itself as an open horizon of possibilities, instead, it is a dimension increasingly closed to all prognoses – and which, at the same time, seems to draw near as a menace» (Gumbrecht, 2014, xiii). Her bryter Ulvens tid med den moderne forståelsen av tid, ettersom fremtiden ikke lenger oppleves som en åpen horisont av muligheter, men heller som en trussel jo mer man nærmer seg den. Dermed, for å si det med Sæterbakken, jo mer fortiden utvider seg, jo mer trekker fremtiden seg sammen.

### 2.3.2 Katastrofefremtiden

Fokuset på fortidens tilstedeværelse og fremtidens umulighet er tydelig i personenes manglende evne til å handle. Ofte befinner personene seg i en posisjon hvor de blir observatører i sitt eget liv: nærmest som om de bare ser livet passere forbi dem.

Han husker hvilken lise det var å sitte og betrakte den ubetydelige gjenstanden som dupper innover mot stranden, denne følelsen av at bare man venter lenge nok, kommer noe flytende, noe menings- og betydningsløst, gjerne det, men noe, noe kommer flytende, drivende, rekende, en kloss, det er bare å vente, tenker han, det er ham, han er en trekloss som kakker mot fjæresteinene en sommerdag for ti år siden. Nei. Det er han ikke. Han lever. Han sitter og ser på treklossen i vannet. Nei. Han satt å så på treklossen i vannet for ti år siden. Eller for treogsytti år siden. På stranden (Ulven, 2013, 262-263).

---

<sup>17</sup> Eggjasteinen er datert til 600 evt. og innskriften Ulven trekker frem er hentet fra den nederste linjen. Steinen inneholder over 200 runeskisser, og tolkningsmulighetene er flere (Heyerdahl, 2018).

Her skildrer den eldste mannen en situasjon hvor han på et tidspunkt, som han ikke klarer å spesifisere, sitter og observerer havet. Her er endringene i verbtidene interessante, altså at vi går fra noe som har skjedd, til noe som skjer her og nå. Usikkerheten forplanter seg til mannens tidsperspektiv. Samtidig, ved å sammenligne seg selv med den flytende treklossen i vannet, fremhever hvordan han venter på livet. I romanens avslutning ser vi en videre refleksjon over det livet han har levd: «Livet hans har vært helt bortkastet. Hvis han aldri var blitt født, ville det ikke gjort noen forskjell. Ingen savner den som aldri blir født, og den som aldri blir født savner ikke livet» (Ulven, 2013, 370). Dette oppsummerer en grunnholdning til livet som romanen presenterer, altså tilstedeværelsens ensomhet og meningsløshet.

Erfaringen av å vente på livet mens det skjer er et sentralt og gjentakende motiv i romanen. «[...] fra stolen, du som sitter her hjemme og tvinner tomler mens du råtner sakte bort i alle fall, det skulle du gjøre [...]» (Ulven, 2013, 343-344). Her møter vi en 67-år gammel mann som er lam og tvunget til å tilbringe mesteparten av dagene sine i sengen sin. Gjentakende hos mannens er fiksjon på lysbryteren, men også hvordan en flue beveger seg i leselampen.

Du ligger der. Og du tenker, som utallige ganger før, på at for eksempel den hvite lysbryteren du kan skimte borte på veggen, for din del, nå, der du ligger, og må ligge, og må fortsette å ligge, inntil videre, er bokstavelig talt like lite mulig å røre som en stjerne du fester blikket på gjennom vinduet. Men ingen stjerne nå, for vinduet er like uoppnåelig som lysbryteren, for ikke å snakke om det som ligger utenfor vinduet, den svære massen med utstrødde lyspunkter som følger landskapets hevinger og senkninger [...] (Ulven, 2013, 345-346).

Gjennomgående er det denne bemerkelsen om at lysbryteren er, tatt i betraktning mannens fysiske hemninger, plassert utenfor rekkevidde. Og det samme er livet der ute, akkurat ute av rekkevidde, og det gir konnotasjoner til den gamle mannen som innleder romanen. Altså i måten de blir tvunget til å leve fra soverommet. Og mellom disse passasjene er det mimring og erindringer over det akademiske livet han har levd, men i gjentakelsene og i mannens forvirring, vitner om at også sinnet visner sammen med den forfallende kroppen. På den måten er det interessant hvordan fokuset blir på fluens bevegelse, som sammenfaller med hvordan mannen visner til. «[...] den utmattende flueflokk, den drev deg nesten til vanvidd, i klinisk forstand av ordet, som om sirklingen var ledsaget av utålelig, smertefull støy. Og du kunne ikke stå opp og slå av lyset for å få slutt på det» (Ulven, 2013, 345). Dette sitatet forsterker også den lidelsen personene opplever i lyset, og hvordan ved å mørklegge soverommet så forsvinner ikke bare lyset, men også lyden. Den konstante summingen som viser fluens bevegelse i leselampens skygge.



Dermed ser man at den postmoderne kronotopen forsterker meningsløsheten i eksistensen ved at meningsmangfoldet etablerer en følelse av håpløshet. De blir paralyisert og handlingsløse idet fremtiden kommer imot dem. Dette utspiller seg særlig når den ene mannen vil ta opptak av erindringene over sitt eget liv, som viser denne fraværende tilstedeværelsen når han skyver kassetene fra seg:

Du skyver pakken med kassetter vekk. Du skjønner ikke helt hvorfor du kjøpte noe slikt for første gang på lange tider. For det er ikke lenger noe å ta opp på dem, tenker du; det var meningen at de skulle inneholde erindringer om liv, men du lever ikke, du er til oppbevaring, i en fryseboks, duren dag etter dag, ikke sterkere, ikke svakere, bare dur, motordur, nærmest en summing, og en konstant kulde som ikke lar seg registrere på noe magnetbånd i alle fall. Det er egentlig pussig tenker du, at maten, for å oppbevares lenge, må gjøres uspiselig, nemlig dypfrossen (Ulven, 2013, 302).

Kassetene har som funksjon å bevare lyd, men den lyden personen ville ha på opptak ligger så langt borte fra den monotone tilværelsen han befinner seg i nå. Samtidig er kassetene en måte å stoppe tiden her og nå. Men livet, slik det er nå, besitter ikke den samme verdien det en gang gjorde. Dermed har det skjedd en ganske stor utvikling fra første gang han kjøpte kassetter til nå. Det er interessant hvordan han sammenligner seg selv med dypfrossen mat. Det skildres dermed en erfaring av å *være* i livet, og ikke *tilstedeværende* i det. Det forutsetter en meningsløs tilværelse, som den konstante kulden og motorduren.

Kassetene skaper også en distanse ved at det er noe fortidig som får plass i det nåtidige. Her kan man også trekke inn et dikt fra *Det tålmodige* (1987):

Din egen stemme

på lydbåndet,  
det er  
speilbildet

som forteller  
at også du  
hører til

i en steinalder.

(Ulven, 1987, 84).

Dette forsterker hvordan fortiden og nåtiden eksisterer samtidig, og derav hvordan fremtiden blir meningsløs. Det vitner om at personen er så forankret i tilværelsens monotonitet, og blir

handlingslammet av fortidens tilstedeværelse. Håpløsheten som blir skildret i sitatet over forsterkes videre i personens erindring over hvor tungt livet føltes:

Synet av leiligheten får deg til å huske. Du gikk ned i vekt, du sov tre-fire timer hver natt, eller ikke i det hele tatt, du fikk skjelvninger og gråteanfallet, du hadde knapt krefter til å gå i butikken, innendørs vadet du i støv, det var herkulesarbeid å vaske seg, tannbørsten kjentes tung som en hammer; det var som om den samlede vekten av forsvinningen og den mer og mer sannsynlige døden hvilte på et sandpapir som holdt på å slipe deg ned til ingenting (Ulven, 2013, 302).

Her ser man hvordan personen forfaller i tingene sine. Støvet, vekten, søvnen og strukturen; alt forsvinner. Ulven beskriver på mange måter livets brutalitet. Man kommer til et punkt hvor selv de enkleste gjøremål krever overmenneskelig styrke, og beskriver et liv i forvitring.

For hvordan skal man forholde seg til livet her og nå, om fremtiden der fremme ikke er en åpen horisont hvor lykken er en mulighet?

Fremtiden, alt som er godt ligger per definisjon i fremtiden, for hvis man ikke ble lykkelig en gang i fremtiden, men bare hadde vært det en gang i fortiden, hvordan skulle da hjulene holdes i gang? hva ville man da ha å streve for? hvordan kunne man da ha svette armhuler men et muntert smil om munnen? i vissheten om at nå bygges lykken? hvor ville det bli av effektiviteten? den kommende lykkens glade, summende effektivitet? Den ville gå i dass. Men så lenge du tier stille om det, kan du tenke tilbake, og si det for deg selv, men bare for deg selv (Ulven, 2013, 328).

Lykken bygges der fremme, for hvorfor skal livet ellers ha betydning? Ulvens personer blir handlingsløse i vissheten og erkjennelsen av at fremtiden er lukket. Meningsløsheten er så tilstedeværende i romanen fordi fremtiden ikke oppleves som en reell mulighet. Det er ikke noe der fremme å jobbe mot, eller eventuelt å leve for. De er i fortidens tilstedeværelse og fremtidens umulighet, fanget i en uendelig sfære av mening som til slutt kollapser i det meningsløse, fordi «[...] no action can occur where no place exists for its realization to be projected» (Gumbrecht, 2014, xiii). Alt og alle kunne vært noe annet enn det det er, men resultatet er alltid det samme. Vi blir på stedet hvil, observerende og betraktende, som subbene treklosser ventende på livet mens det utspiller seg rett foran oss. Romanen avslutter ved å vende tilbake til soverommet som innleder handlingen.

Geværet står ved sengen. Han er forberedt. Han tenner nattbordlampe. Pæren lyser med en illevarslende dirring, intermitterende, som inneholdt den ikke glødetråder, men en eller flere svimende, døende ildfluer: den slukner nesten, blaffer opp, kryper sammen igjen, lyser en siste gang, hektisk flimrende, og slukner definitivt. Han må avstå fra lesingen i kveld. Lyspæren kan han skifte i morgen (Ulven, 2013, 370).

Det er usikkert hva den gamle mannen er forberedt på. Inntrengere, eller møte med døden, men også her ser man hvordan lyset er i ferd med å slukne. Dette er den siste lyskilden som blir beskrevet i verket, og i beskrivelsen av lysets dirring som illevarslende, legger føringer for at bevissthetens lys her er i ferd med å slukkes for godt.

## Avslutning

I analysen har jeg vist hvordan årstidene i *Avløsning* blir brukt for å skape fremdrift i en bevegelsesløs roman. Gjennom årstidenes syklus viser Ulven at en endring har skjedd ved at vi beveger oss inn i en ny bevissthet. Samtidig har jeg vist hvordan Ulven bruker årstidene for å sette mennesket i relasjon til naturen gjennomgående i forfatterskapet sitt. Altså, hvordan det bestandige (naturen) blir satt opp mot det forgjengelige (mennesket). Og det er denne bevegelsen mellom det bestandige og forgjengelige Sæterbakken tematiserer i sine tidligste utgivelser. Et særdeles interessant funn er i overgangen til mannen som ser på røntgenbildet av ryggen sin som 20åring. Skjelettet befinner seg i en posisjon mellom liv og død, og det er denne mellomposisjonen Ulven og Sæterbakken prøver å nærme seg i språket. Røntgenbildet blir et bilde på å prøve å nå, altså trenge inn, til en innside man ellers ikke har tilgang på. Røntgenbildet og skjelettet blir samtidig et konkret bilde på det fortidige, som står i en klar relasjon til den postmoderne kronotopen som etableres i verket. Den postmoderne kronotopen forsterker meningsløsheten i eksistensen ved at meningsmangfoldet stadfester en erfaring av håpløshet for Ulvens personer.

### KAPITTEL 3: «Å DRUKNE I MØRKET»

I det tredje kapitlet foreligger en analyse av Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten* (2011), og en gjennomgående sammenligning med *Avløsning*. Først presenterer jeg hvordan Karl har en dobbeltfunksjon som forteller og hovedkarakter i *Gjennom natten*. Samtidig følger en gjennomgang og undersøkelse av romanens struktur. Jeg har valgt å trekke inn teori fra Peter Brooks, Gérard Genette, Armen Avanesian, og Anke Hennig. Deretter fremhever jeg det litterære soverommet med utgangspunkt i blokkbokstavene over Ole-Jakobs seng; «JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN». Her støtter jeg meg på forskningen til Jill Owen fra doktorgradsavhandlingen *Space and the self: Representations of the bedroom in nineteenth-century french literature*, og Gaston Bachelards verk *La poétique de l'espace*. Her skal jeg vise hvordan soverommet til Ole-Jakob avslører aspekter ved hans personlighet, samtidig som jeg trekker linjer til soverommene i skrekkens hus og i *Avløsning*. Deretter viser jeg hvordan *Gjennom natten* viser en utvikling fra det Sigmund Freud anerkjenner som *det uhyggelige* til det Julia Kristeva definerer som *abjeksjon*. Her viser jeg hvordan Ole-Jakobs selvmord blir etablert som et gjengangermotiv, og hvordan skrekkens hus fungerer som en prolepse i verket. Tilslutt viser jeg at abjeksjon kommer til uttrykk i skrekkens hus gjennom en nærlesning av kapitlet «Skubínska Cesta 64», som viser hvordan Karls identitet går i oppløsning som et resultat av å miste språket.

### 3.1 Karls dobbeltfunksjon og romanens struktur

*Gjennom natten* skildrer den sorgen Karl erfarer etter sønnen Ole-Jakob tar sitt eget liv. Med det tragiske dødsfallet som utgangspunkt blir vi viet inn i ekteskapet til Karl og Eva, sidespranget mot Mona, før vi igjen vender tilbake til tiden etter Ole-Jakobs begravelse og veien mot det uunngåelige mørket i det myteomspennende skrekkens hus i Bratislava. I det følgende skal jeg vise hvordan Karl har en dobbeltfunksjon i romanen som både forteller og hovedkarakter, og samtidig forklare hvordan verket er strukturert gjennom en diskusjon av begrepene *fabula/sjuzet* og *historie/plott*.

*Gjennom natten* er strukturert i tre deler, hvorav del en skildrer tiden etter Ole-Jakobs begravelse, og det er ikke før i romanens andre del det skjer en endring i narrativet. I del to følger vi Karl fra det første møtet med Eva frem til det uunngåelige selvmordet til Ole-Jakob. På den måten fungerer del to nærmest som en analepse på tiden før katastrofen inntreffer. Det vil si at historien begynner der hvor del to starter med Karl og Evas romanse, mens plotet begynner med Ole-Jakobs begravelse, for deretter å bruke del to som en analepse på tiden før selvmordet. I slutten av del to i kapittelet «Maskinen» foreligger en beskrivelse av Ole-Jakobs selvmord, som markerer et vendepunkt i romanen både tematisk og strukturelt.

Ved at Karl har en dobbeltfunksjon som forteller og hovedkarakter har man i *Gjennom natten* det man i narratologien definerer som en homodiegetisk forteller. Gorm Larsen fremhever skillet Gérard Genette etablerer mellom en homo- og heterodiegetisk forteller, hvorav den sistnevnte derav ikke befinner seg på nivå med karakterene (Larsen, 2013, 57). Genette fremhever viktigheten av å skille mellom hvem som *snakker* og hvem som *ser* (Larsen, 2013, 57). Men ettersom Karl blir en kombinasjon av hvem som snakker og hvem som ser, foreligger det en intern fokalisering hos Karl ettersom det er Karls perspektiv som formidler begivenhetene. Allerede i innledningsavsnittet ser vi Karls dobbeltfunksjon:

SORG KOMMER i så mange former. Den er som et lys som slås av og på. Den er der, og er uutholdelig, og så forsvinner den, fordi den er uutholdelig, fordi det ikke går an å ha den der hele tiden. Man fylles og tømmes. Tusen ganger om dagen glemte jeg at Ole-Jakob var død. Tusen ganger om dagen husket jeg det plutselig. Å huske ham var det verste jeg kunne gjøre. En kulde kom og gikk. Men aldri varme. Det fantes bare kulde og fravær av kulde. Som å stå med ryggen mot havet. Iskalde ankler hver gang en bølge slo inn. Så rant den vekk. Så kom den tilbake (Sæterbakken, 2017, 9).

Avsnittet innleder og avslutter med at Karl som forteller beskriver en konkret, men allikevel en allmenn erfaring av sorg. Vi blir ledet inn i romanen gjennom sorgens bevegelse mellom ytterpunkter, altså mellom sorgens uutholdelige og bestandige kvalitet. Dette forsterkes særlig

i beskrivelsen av sorgen som et lys som slås av og på, og som er interessant å se i sammenheng med *Avløsning*, hvor det står: «[...] men mellom den ene lyskildens forsvinning og den andres nærvær ligger et øyeblikk av totalt mørke, så kort at du ikke egentlig opplever det, og likevel var det der) [...]» (Ulven, 2013, 281). Ser man disse to sitatene i sammenheng, ser man at Ulven-sitatet beskriver punktet mellom ytterpunktene som skildres i innledningsavsnittet til *Gjennom natten*. Det totale mørket beskriver en stillstand hvor tid, rom og sted ikke eksisterer. Det er bare mørket som råder her, hverken mer eller mindre. Om vi vender tilbake til *Gjennom natten*-sitatet, så skjer det et brudd mellom Karl som forteller og hovedkarakter når han markerer seg selv som et jeg. Dette forutsetter at man i sitatet beveger oss mellom Karl som *ser* til Karl som *snakker* og avslutter med Karl som *ser*.

Dette er også interessant å sammenligne med fortelleren i *Avløsning*. I *Avløsning* veksler man mellom én tredjepersonsforteller og én andrepersonsforteller, hvor andrepersonsfortelleren utgjør hoveddelen av verket. Andrepersonsfortelleren forutsetter en tvetydighet i hvem som taler og hvem som blir tiltalt. Samtidig forsterker denne effekten det gjennomgående klagefenomenet i verket i lys av du-ets tvetydighet. Hvem som *ser* og hvem som *snakker* anonymiseres ved at Ulvens personer ikke har et navn, som forsterker det utilgjengelige som du-et muliggjør. Ved at verket innleder og avslutter med en tredjepersonsforteller, forutsetter en sirkelkomposisjon i verket som forsterker det handlingsløse som er definerende for personene i *Avløsning*. Samtidig vil jeg påstå at det er den samme mannen som innrammer verket i tredjepersonsfortellerens «han».

Påstanden er forankret i den stilistiske endringen som kommaet i dette sitatet forutsetter: «[...] bare hvis han stirret standhaftig på én av dem kunne han registrere hvordan avstanden mellom båtene og for eksempel en av øyene stadig minket, inntil seilet ble borte bak den. [sic]» (Ulven, 2013, 266)<sup>18</sup>. Setningen videreføres stilistisk med innrykk og liten bokstav; «[...] for til slutt å komme til syne lenge etter, på den andre siden» (Ulven, 2013, 366). Kommaet er et tydelig tegn på en endring i verket, stilistisk gjennom tegnsettingen, og tematisk ved at vi vender tilbake til det klaustrofobiske soverommet som innleder verket. På den måten forsterker fortelleren opplevelsen det meningsløse og klaustrofobiske gjennom sirkelkomposisjonen, fordi det forsterker en manglende evne til å handle, som karakteriserer mennene i *Avløsning*.

I verket *Discours du récit*<sup>19</sup> videreutvikler Genette det Roland Barthes identifiserer som «[...] the personal mode of narrative» (Genette, 1980, 193): «The narrator almost always

---

<sup>18</sup> Se punkt 1.4 i innledningen til avhandlingen for en tydeligere gjennomgang.

<sup>19</sup> *Discours du récit* er en del av *Figurs III* som utkom på fransk for første gang i 1972. Den engelske oversettelsen *Narrative Discourse* som jeg her siterer utkom i 1980.

«knows» more than the hero, even if he himself is the hero, and therefore for the narrator focalization through the hero is a restriction of field just as artificial in the first person as in the third» (Genette, 1980, 194). Det vil si, at når fortelleren sammenfaller med hovedkarakteren, forutsetter det begrensninger for fortelleren, fordi informasjonen fortelleren besitter ligger forut situasjonen hovedkarakteren befinner seg i.

[...] we could just as well consider this choice, when it is made, as a paralipsis, since the narrator, in order to limit himself to the information held by the hero at the moment of the action, has to suppress all the information he acquired later, information which very often is vital (Genette, 1980, 199).

*Gjennom natten* er dermed fokalisert gjennom Karl som en homodiegetisk forteller, som forutsetter restriksjoner for Karl som forteller fordi han aktivt er deltagende i plotet. Det vil si at når Boris (Kals svoger) i romanens første del beskriver skrekkens hus, så opptrer Karl på to ulike måter. Som hovedkarakter så fremstår fortellingene om skrekkens hus mer «[...] som plotet i en Boris Snopko-roman» (Sæterbakken, 2017, 19), og som virker totalt utenfor rekkevidde. Men som forteller må Karl begrense seg selv til den informasjonen hovedkarakteren besitter, ettersom fortelleren vet at Karl tilslutt ender opp der «hvor alt håp blir til skit». Dette forsterkes også av romanens narrative struktur.

De russiske formalistene skiller mellom *fabula* og *sjuzet* for å vise hvordan man strukturerer hendelsene i et narrativ. Viktor Sjklovskij skriver i verket *Theory of Prose* (1925) at: «The concept of plot (*syuzhet*) is too often confused with a description of the events of the novel, with what I'd tentatively call the story line (*fabula*)» (Sjklovskij, 1990, 170). På den måten er *fabula*, (det Sjklovskij kaller story line) ikke mer enn material for struktureringen av plotet (Sjklovskij, 1990, 170). Den russiske formalismen er dermed en reaksjon på den historiebografiske metoden, som forutsetter at forskningsfeltet flytter seg fra hva teksten handler om, til hvordan teksten er organisert og fortalt (Claudi, 2013, 29).

Peter Brooks skriver i *Reading for the plot* (1984) at: «*Fabula* is defined as the order of events referred to by the narrative, whereas *sjuzet* is the order of events presented in the narrative discourse» (Brooks, 1984, 12). Dermed er det to ulike nivåer som operer samtidig i et narrativ. «We must, however, recognize that the apparent priority of *fabula* – “what really happened” – is in fact a mental construction that the reader derives from the *sjuzet*, which is all that he ever directly knows» (Brooks, 1984, 13). Det vil si at leseren konturerer en kronologi (slik det ville utspilt seg i virkeligheten) ut ifra hvordan hendelsene blir presentert i verket. Brooks påpeker at:



Plot could be thought of as the interpretive activity elicited by the distinction between *sjuzet* and *fabula*, the way we *use* the one against the other. [...] we can generally understand plot to be an aspect of *sjuzet* in that it belongs to the narrative discourse, as its active shaping force, but that it makes sense ... as it is used to reflect on *fabula*, as our understanding of the story (Brooks, 1984, 13).

Dermed, ifølge Brooks, innebærer plot den fortolkende aktiviteten som oppstår i skillet mellom *fabula* og *sjuzet*. Samtidig blir plotet et aspekt ved *sjuzet* ettersom det tilhører den narrative diskursen, og som bruker *fabula* for å reflektere over fortellingen. Videre fester Brooks argumentet sitt ved å sitere Paul Ricœurs definisjon:

This provisory definition immediately shows the plot's connecting function between an event or events and the story. A story is *made out of* events to the extent that plot *makes* events *into* a story. The plot, therefore, places us at the crossing point of temporality and narrativity [...] (Brooks, 1984, 13-14).

Ut ifra sitatet så fremhever Ricœurs definisjon plotets forbindelsesfunksjon mellom én eller flere hendelser. Altså, en historie er konstruert av hendelser i den grad plotet gjør hendelser til en historie, som forutsetter at handlingen plasserer oss i krysningspunktet mellom temporalitet og narrativet (Brooks, 1984, 13-14). I likhet med Brooks kommer jeg til å anvende begrepene historie (*fabula*) og plot (*sjuzet*), da jeg ser det som mer presise termer. Med utgangspunkt i Sjlovskij og Brooks skal jeg se nærmere på den narrative strukturen i *Gjennom natten* ved å vektlegge verkets prolepse og analepse.

Genette opererer med tre former for analepse; ekstern, intern og blandet. For å beskrive ekstern analepse viser Genette til Odysseus sår, hvorav sårets opprinnelse strekker seg helt tilbake til fallet av Troja (Genette, 1980, 49). Dermed beskriver Genette Odyssevs sår som en ekstern analepse fordi «[...] this analepsis whoes entire extent remains external to the extent to the first narrative» (Genette, 1980, 49). Som vil si at hendelsen hvor Odyssevs får såret sitt står i en ekstern relasjon til historien i *Odysseen*. Deretter definerer Genette intern analepse ved å bruke *Madame Bovary* (1856) som eksempel. Her henviser Genette til de årene Emma tilbrakte i klosteret, som åpenbart er senere enn når Charles begynner på utdanningen sin, som er romanens utgangspunkt (Genette, 1980, 49). Blandet (*mixed*) analepse «[...] goes back to the point earlier and whoes extent arrives at a point later than the beginning of the first narrative» (Genette, 1980, 49). Her viser Genette til historien om Des Grieux i *Manon Lescaut* (1731) som begynner flere år før han møter «the Man of Quality» (Genette, 1980, 49). Dermed fungerer selvmordet til Ole-Jakob som en intern analepse i verket ettersom det er en begivenhet som har

skjedd, og som tidsmessig befinner seg etter historiens begynnelse. «[...] internal analepsis [...] deal with the same line of action as the first narrative. Here the risk of interference is obvious, and even apparently unavoidable» (Genette, 1980, 51). Altså, selvmordet til Ole-Jakob er en gjentakende analepse hvor narrativet viser tilbake til seg selv (Genette, 1980, 54). Skrekkens hus fungerer dermed som en prolepse i verket ettersom det er et element som legger føringer for den undergangen romanen strukturelt og tematisk legger opp til, som jeg kommer tilbake til senere.

Strukturelt ser man at historien og plotet sammenfaller i romanens tredje og siste del. Her er det en særlig vektlegging av rom og romlighet som særlig blir tydelig i kapitteltitlene: «Weinachtstadt», «Stedet der håp blir til skit», «Skubínska Cesta 64» og «Ikkeriket». Her oppløses flere av romanens prolepses og frempek som gjennomgående i verket skaper fremdrift i fortellingen, preget av den underbyggende uhyggen som etableres i romanens første del, og som videreutvikles til ren skrekk. Det siste kapittelet «Ikkeriket» alluderer til et ikke-sted, og er preget av en drømmeaktig tilstedeværelse. Det er alltid jul, Karls favoritt høytid, med en fulltallig kjernefamilie. Drømmesekvensen blir revet fra hverandre i romanens siste linjer: «Jeg lot være å fikse ledningen, det er riktig. Og jeg var for sent ute til å redde dere, det er også sant. Men det var ikke jeg som startet brannen» (Sæterbakken, 2017, 304)<sup>20</sup>. Dermed forutsetter det en sirkelkomposisjon i *Gjennom natten* ved at sorgen til slutt innkapsler hele verket, slik innledningsavsnittet stadfester. Sirkelkomposisjonen stadfestes også av tekstligheten mellom Tekirekki (eventyret fra del én) og romanens siste kapittel «Ikkeriket», ettersom Tekirekki er Ikkeriket lest baklengs, altså et anagram.

Et anagram er et ord som forekommer ved ombytting av bokstavene i et annet ord eller uttrykk. Ferdinand Saussure vektlegger anagrammets poetiske funksjon, og hevder at anagrammet vanligvis er et navn eller et ord av vesentlig betydning i et verk (Wunderli, 2004, 177). Peter Wunderli skriver at: «The anagram, however, is not a linguistic, but a poetic phenomenon – and this allows Saussure to include also substantial aspects into his anagram theory, namely phonemes and groups of phonemes» (Wunderli, 2004, 181). Fonem, som også er Saussures term, er den minste lydenheten i et ord som ved å byttes ut ved en annen lydenhet, gjør at ordet får en annen betydning. I «Tekirekki» møter vi Prins Emmanuel som blir plassert bort i en fosterfamilie for å få en vanlig oppvekst før han returnerer til kongen og kongeriket<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Dette bemerker også Myklebust i sin avhandling, og fremhever tvetydigheten omkring brannens metaforiske og faktiske funksjon (Myklebust, 2014, 47-48).

<sup>21</sup> Her er det forøvrig flere anagrammer, da i navnene Bellamira og Mirabella, hvor Bellamira er den onde fostermoren i eventyret, mens Mirabella er hennes snille søster som vil hjelpe prinsen tilbake til kongen.

Eventyret avslutter med at kongen sier: «Uansett hva som skjer, vil jeg være der og passe på deg. Uansett hvor din vei måtte føre deg, vil jeg være ved din side og beskytte deg. Gjennom natten og inn i dagen» (Sæterbakken, 2017, 28). I lys av verkets struktur, så vet vi at Karl klarer ikke å beskytte Ole-Jakob, slik det nærmest profetisk blir lagt opp til i eventyret. Dette forsterkes i anagrammets funksjon i slutten av «Ikkeriket» hvor Karl sier: «NÅR DERE kommer, skal jeg forklare alt. For det var ikke jeg som startet brannen. Jeg lot være å fikse ledningen, det er riktig. Og jeg var for sent ute til å redde dere, det er også riktig. Men det var ikke jeg som startet brannen» (Sæterbakken, 2017, 304).

### 3.1.1 «Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?»

Et særdeles interessant aspekt i *Gjennom natten* er at det forekommer kun en setning som er skrevet i presens: «Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?» (Sæterbakken, 2017, 217). Her skal jeg fremheve hvilken funksjon setningen har, særlig på et strukturalistisk nivå, men også tematisk. For å undersøke dette bruddet i temporaliteten skal jeg trekke frem verket *Präsens: Poetik eines Tempus* (2012). I verket argumenterer Armen Avanesian og Anke Hennig for de lingvistiske og litterære kvalitetene ved presensromanen<sup>22</sup>, og derav hvordan temporaliteten påvirker leseropplevelsen. Derfor velger jeg å særlig vektlegge argumentet for at en roman skrevet i preteritum skaper for leseren en fiktiv presens, hvor en handling som har skjedd, oppleves her og nå.

Avanesian og Hennig skriver at «Due to the presentifying effect of the epic past tense, the past could never appear as such in the novel. Altermodernism, then, experiments with the present tense as with a tense thanks to which the past can be imagined *as having passed*» (Avanesian og Hennig, 2015, 15)<sup>23</sup>. Det vil si at fortid ikke kan oppleves som fortid i romanen, fordi fortiden oppleves her og nå. Dette muliggjør at *altermodernismen* kan eksperimentere med presens som temporal fordi man som leser kan tenke seg til at fortiden har passert.

The irregular use of tense in literature is responsible for opening up the experience of fiction for the reader: «Tomorrow was Christmas». This also means that the temporal meaning of literary tenses is not to be confused with an extra-fictional temporal meaning: The detemporalized tense *past tense* no longer signifies the past but the fictional here and now. Wheter the unfolding of events is narrated analeptically or

---

Samtidig blir vi også introdusert til prinsesse Caroline, hvorav Caroline også er navnet på kvinnen Karl møter i Redenburg.

<sup>22</sup> Her har jeg oversatt det engelske begrepet «the present tense novel» som presensromanen.

<sup>23</sup> *Altermodernisme* er et annet begrep Avanesian og Hennig velger å bruke for å beskrive en postmodernistisk forståelse av tid.

proleptically, all of its moments are equally *fictionally present* although they are in the past tense (Avanessian og Hennig, 2015, 17).

Her forsterkes argumentet ved at Avanessian og Hennig hevder at en uvanlig bruk av tid i litteraturen nærmest åpner opp for det Sjklovskij definerer som underliggjøring, ettersom det gjør det mulig for leseren å oppleve fiksjonen. Videre forsterker de at preteritum ikke lenger betyr fortid, men et fiktivt her og nå, fordi analepsene og prolepsene er like tilstedeværende i den fiktive nåtiden som etableres. «[...] while the sjuzet reconstructs the *fabula* retrospectively. [...] fiction acquires a temporal connection with the present of the process of thinking and writing» (Avanessian og Hennig, 2015, 47-48). I *Gjennom natten* ser man særlig dette i selvmordet som analepse, og skrekkens hus som prolepse, som dermed viker fra det diegetiske nivået, men som oppleves som nåtidig fordi det formidles i det fiktive her og nå. «Fictional *fabulas* are always synchronous with their *sjuzets*: the *fabula* constructs itself at the same time as the *sjuzet*: the story constructs itself in the course of its narration (Avanessian og Hennig, 2015, 19). Altså, den fiktive historien (fabula) opptrer alltid synkront med plotet (sjuzet). Det forutsetter at fortellingen konstruerer seg selv i løpet av narrativet.

Videre fremhever Avanessian og Hennig innledningssetningen til verket *Oblomov* skrevet av Ivan Goncharov i 1859. Her påpeker de at vi ledes inn i fortellingen uten forteller, altså at fortellingen på dette tidspunktet ikke er forankret i en bestemt person, tid eller sted (Avanessian og Hennig, 2015, 24). Innledningssetningen til *Oblomov* går som følger: «One morning, in a flat in one of the great buildings in Gorokhovaia Street, the population of which was sufficient to constitute that of a provincial town, there was lying in a bed a gentleman named Ilya Ilyitch Oblomov. [...]» (Avanessian og Hennig, 2015, 24). Særlig merkbart er det hvordan vi i løpet av en setning har beveget oss fra en generell beskrivelse («One morning»), til å snevre seg inn til en leilighet i en bestemt gate (Gorokhovaia Street), og tilslutt til mannen fortellingen sentrerer seg rundt (Ilya Ilyitch). Avanessian og Hennig fokuserer dermed på måten innledningssetningen anvender preteritum:

The use of the progressive past tense «was lying» in connection with the temporal positioning «one morning» precisely does not make us imagine ourselves to be reading at noon that day or to be looking back for some other, later point in time to participate in past events: morning *is* now and Ilya Ilyitch *is lying* in his bed (Avanessian og Hennig, 2015, 24).

Altså, konstallasjonen av «one morning» og «was lying» viser hvordan det etableres en fiktiv nåtid ved at «one morning» og «was lying» oppleves for meg som leser her og nå og ikke som

hendelser som allerede har skjedd. Sammenligner man dette med innledningsavsnittet i *Gjennom natten* ser man noen av de samme mekanismene i spill. Vi ledes inn, som allerede nevnt i 3.1, i en mer generell beskrivelse av sorg, hvorav jeg-et først fremtrer i erkjennelsen av Ole-Jakobs død<sup>24</sup>. Ole-Jakobs død etablerer en fiktiv nåtid i samspill med den generelle beskrivelsen av sorg, ettersom dødsfallet eksisterer samtidig med sorgen som er et resultat av Ole Jakobs død. Dermed møter jeg-et sorgen og dødsfallet som leser her og nå i den fiktive nåtiden.

Så, hva er det som skjer med fiksjonens nåtid når det plutselig kommer en direkte henvendelse i preteritum til et dødt menneske som ikke kan anerkjenne den? «Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?» (Sæterbakken, 2017, 217). Beklagelsen, som i sin ordlighet til klagen, opptrer som nettopp dette, altså som en klage eller en bekjennelse til noen som ikke eksisterer i den fysiske verden. Her forekommer det en syntaktisk endring som forplanter seg til et fysisk vendepunkt for Karl som hovedkarakter. Det er her han bestemmer seg, igjen, for å fullføre den påbegynte reisen til skrekkens hus i Bratislava. Beklagelsen til Ole-Jakob blir videre forsterket her: «Ole-Jakob. Jeg vet du er der. Du er der et sted, og jeg skal finne deg» (Sæterbakken, 2017, 217). Setningen er skrevet i presens futurum, som uttrykker handlinger i nåtid som er planlagt, og som kommer til å skje i fremtiden. Dette forsterker samtidig skrekkens hus som en prolepse ved at Karl er overbevist om at han kommer til å finne Ole-Jakob her. Dermed ser man også en utvikling fra en klagende bekjennelse til et konstatert faktum om at han skal finne Ole-Jakob, det eneste problemet er i vissheten om skrekken Karl kommer til å møte for å finne det/den/de han leter etter.

Samtidig kan vi også tenke tilbake til delkapittel 2.1.1, hvor jeg fremhever hvordan Ulven tematiserer klagen som fenomen. I prosateksten «Alltid denne følelsen» fra *Fortæring* (1991) står det: «ALLTID DENNE FØLELSEN av at det er noe annet som skulle være sagt, et minne om en tanke, noe viktig, en glemt gledes ansiktstrell som mumie i en kiste det bare er å åpne, eller et vakkert instrument i en kasse, [...]» (Ulven, 2013, 253). Sitatet skildrer det uoppgjorte, følelsen av at man aldri helt får muligheten til å si alt. Denne erfaringen sammenfaller med Karls beklagelse (klage) til Ole-Jakob. I Ulven-sitatet så er også blokkbokstavene merkbare, og et intensjonelt valg<sup>25</sup>. Blokkbokstavene blir et slags skriftens skrik, som også Sæterbakken anvender i *Gjennom natten*. I det følgende skal jeg vise hvordan

---

<sup>24</sup> Jeg vil fremdeles støtte meg til bemerkningen i det forgående hvor Karl i den mer generelle beskrivelsen er tilstedeværende som forteller i lys av Karls dobbeltfunksjon som forteller og hovedkarakter.

<sup>25</sup> Ved en gjennomgang av førsteutgaven av *Fortæring* fra Gyldendal 1991, så forekommer alle prosastykkene med tittelen markert i blokkbokstaver.

skriftens skrik kommer til uttrykk i setningen: «JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN» (Sæterbakken, 2017, 16), som står skrevet rett ovenfor sengen til Ole-Jakob, hvorav det litterære soverommet vektlegges.

### 3.2 Det litterære soverommet

Gjennom litteraturhistorien finnes det en særlig interesse for soverommet, og den privatiseringen som blir etablert der. Her kan man blant annet trekke frem Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913 – 1927), Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915) og Virginia Woolfs *A room of one's own* (1929). Både *Du Côté de chez Swann* (1913) og *Die Verwandlung* har soverommet som utgangspunkt for verkene sine, hvor vi følger Marcel Proust idet søvnen inntreffer, og Gregor Samsa idet han våkner og innser han har blitt forvandlet til et insekt (Proust, 1999, 7 og Kafka, 1971, 89). Hos Proust og Woolf viser det et ønske, men også et behov for å trekke seg tilbake til soverommet som en måte å vende tilbake til seg selv. Det er noe særlig intimt over soverommet, og dets gjenstander, som avslører karakteristikk ved individet som bebor det.

I doktorgradsavhandlingen *Space and the self: Representations of the bedroom in nineteenth-century french literature*, argumenterer Jill Owen for at det litterære soverommet blir et virkemiddel, en trope, hvor forfatteren kan avsløre detaljer ved karakterene sine (Owen, 2018, 1). «It is an interior that at once exteriorizes the psychological state of its inhabitants through objects and decoration» (Owen, 2018, 1). Samtidig hevder Gaston Bachelard i verket *La poétique de l'espace* (1958) at: «On whatever theoretical horizon we examine it, the house image would appear to have become the topography of our intimate being» (Bachelard, 1964, xxxvi). Ordet topografi er bygget opp av det latinske ordet *topos*, som betyr sted, og det greske verbet *graphein*, som betyr å skrive. På den måten forankrer Bachelard huset som stedet hvor skrivningen blir produsert, ettersom huset rommer terrenget for menneskets mest intime vesen. Dermed, ved å anvende Owen og Bachelard, skal jeg fremheve og analysere Karls observasjoner fra soverommet til Ole-Jakob, og fremheve hvordan soverommet avslører aspekter ved Ole-Jakobs vesen.

Karl har problemer med å gå inn på soverommet til Ole-Jakob etter dødsfallet, og han innser at han ikke har vært der inne siden før han forlot familien til fordel for Mona. Mens han står utenfor døren står det:

[...] selv hadde jeg ikke orket å gå inn der, jeg vet ikke hvorfor. Av frykt for at han ville være der, i alt som var hans? [...]. Jeg ventet til en dag jeg var alene i huset. Enda ble jeg stående lenge foran døren. [...]. Jeg banket på først. Så åpner jeg døren og gikk inn (Sæterbakken, 2017, 15).

De to første linjene i sitatet fremhever en frykt, men også et ønske, om at sønnen skal finnes der i alle tingene som var hans. Det ser man også videre når Karl klemmer sokken hans mot

ansiktet og sier: «Det kjentes som jeg ble dratt under i et dragsug, som jeg forsvant ned i alt rotet hans. Det kjentes vidunderlig godt» (Sæterbakken, 2017, 16). Nærmest som om Karl forsvinner sammen med han. Døren symboliserer hvilken terskel det er for Karl å tre inn på soverommet til Ole-Jakob, og særlig ved å banke på døren, som viser at Karl er på vei inn i et privat rom som ikke er hans eget. Bachelard skriver blant annet at:

For the doors is an entire cosmos of the Half-open. In fact, it is one of its primal images, the very origin of a daydream that accumulates desire and temptations: the temptation to open up the ultimate depths of being, and the desire to conquer all reticent beings. The door schematizes two strong possibilities, which sharply classify two types of daydream. At times, it is closed, bolted, padlocked. At others, it is open, that is to say, wide open (Bachelard, 1964, 222).

Altså, døren blir et symbol på terskelen mellom det åpne og lukkede, mellom det offentlige og private. Ved at Karl beveger seg over denne terskelen, trer han inn til Ole-Jakobs mest intime private væren, som særlig kommer til uttrykk i blokkbokstavene over sengen.

Idet Karl trer inn på soverommet kommer en beskrivelse av alt rotet, blant annet hauger med klær på gulvet, CD-er, blader, tomme energidrikkbokser, og ledninger. «I vinduskarmen sto en gruppe uniformerte skjeletter på geledd, håndmalte, forseggjorte, med en svart firkantet plastbrikke under føttene på hver enkelt. Det eneste, slo det meg, som bar preg av orden» (Sæterbakken, 2017, 15). Dette viser en rangering av tingenes betydning for Ole-Jakob, ettersom det er klærne som ligger strødd utover gulvet, og ikke de håndmalte skjelettene. Owen påpeker at det er de personlige gjenstandene i et soverom som viser tankene, følelsene og ønskene til den personen som bebor det, samtidig som den private sfæren soverommet representerer blir offentliggjort imøte med leseren (Owen, 2018, 15). Det avdekker deler av et individ som man vanligvis ikke har tilgang på. Men særlig avslørende er de avrevne plakatene som tidligere tapetserte både veggene og taket, til fordel for blokkbokstav skriften over sengen: «JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN»<sup>26</sup> (Sæterbakken, 2017, 16). Blokkbokstavene fungerer nærmest som skriftens skrik.

Plasseringen av skriften er også interessant i den forstand at det er skrevet rett hvor øynene treffer taket når man har hodet på puta, som det første og siste Ole-Jakob leste før han la seg og når han våknet. Owen skriver at «The space of the bedroom, situated within the story, also allows for comparisons to the drawn between the objects and the people who inhabit these

---

<sup>26</sup> Setningen i sprittusj bemerket også Myklebust i sin avhandling, og gjør leseren oppmerksom på at teksten finnes blant tingene og rotet til Ole-Jakob (Myklebust, 2014, 20). Det vil si at Myklebust ikke gjør et videre analytisk poeng ut av setningen som jeg gjør i min analyse.



spaces in a way that connects the description of the space to the action of the story» (Owen, 2018, 16). Det vil si at særlig skriften, rotet, de skitne klærne, og generelt kaoset der inne kan sammenlignes med hvilken tilstand Ole-Jakob befant seg i før han valgte å ta livet sitt. Dette forsterkes også gjennomgående ved at Karl tenker tilbake på sønnen sin som ble mer og mer innesluttet. Det også noe særlig intimt ved at Karl sovner i sengen til Ole-Jakob. Det forsterker Karls ønske om å forsvinne inn i ham. Det kan også være et resultat av at det rotet rommet også oppleves som klaustrofobisk. Da Karl våkner i halvmørket ser han en stor klosse midt i rommet: «RETT FORAN sengen sto en diger svart gjenstand, en koloss av noe slag, [...], før jeg skjønnte at det var spillkonsollen [...]. Et par ganger sprakte det som et bittelite fyrverkeri i den ødelagte ledningen. Jeg tenkte at nå måtte jeg se å få gjort noe med det» (Sæterbakken, 2017, 143-144)<sup>27</sup>. Gnistringen i ledningen er særlig interessant om vi ser til brannen som indikeres i romanens slutt. Dette utdyper jeg videre i delkapittel 3.3.2, men allerede her vitner det om en måte Karl ikke strekker til på ved at han istedenfor å fikse ledningen sovner igjen.

I romanens siste del, opplever Karl flere av rommene i skrekkens hus som gjenkjennelige, altså som om han har vært der før. «[...] det var noe underlig kjent med rommet allikevel, merket jeg da jeg hadde vært der en stund, som om det hadde tilhørt noen jeg visste hvem var» (Sæterbakken, 2017, 270). Denne formuleringen går igjen, og Karl bemerker seg hvordan huset er strippet for alle personlige eiendeler, «[...] men noe var blitt igjen allikevel, det var det jeg kunne merke, noe som holdt fast på det som hadde vært der» (Sæterbakken, 2017, 273). Mangelen på de personlige eiendelene vitner om et ønske om å nøytralisere huset, så hva er dette *noe* som Karl refererer til?

[...] og det var det som ga meg følelsen av å ha vært der før, ikke fordi jeg hadde vært der, men fordi det var de samme tingene som skjedde overalt til enhver tid, nesten de samme tingene til nesten den samme tid, og som var omtrent de samme tingene som jeg selv ville ha foretatt meg dersom jeg hadde vokst opp i dette huset [...] (Sæterbakken, 2012, 273).

Karl konkluderer med at rommene er gjenkjennelige i sin nøytralitet, nettopp fordi det er dette som skjer overalt og til enhver tid. Dermed settes det upersonlige i skrekkens hus opp mot Ole-Jakobs personlige soverom som mer avslørende. Ved å avdekke skriften «JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN», så har Karl nådd inn til, og offentliggjort noe særdeles privat fra Ole-

---

<sup>27</sup> Gjennomgående i dette kapittelet vil det være enkelte ord som er uthevet i sitatene fra *Gjennom natten*. Det er utelukkende fra 2017 utgaven som jeg her benytter. Det vil si at denne uthevingen ikke er tilstede i førsteutgaven fra 2011, og dermed heller ikke et romanteknisk grep fra forfatterens side slik det er i blokkbokstavene over Ole-Jakobs seng, eller som vi ser i i Ulvens *Fortæring* fra 1991.

Jakobs liv som hverken Karl som far eller vi som lesere har tilgang til. På den andre siden oppleves soverommene klaustrofobiske i *Avløsning*. I det følgende skal jeg vise hvordan det litterære soverommet blir brukt på ulike måter i *Avløsning* og *Gjennom natten*.

### 3.2.1 Det klaustrofobiske rommet

I likhet med Proust og Kafka, så begynner *Avløsning* også på soverommet idet den eldste mannen faller i søvn: «Det er mørkt. Han ligger i mørket, nesten urørlig, urørlig på vei mot hvilen og søvnen. Han har vent seg til det, er venn med det, mørkets venn [...]» (Ulven, 2013, 261). Rommene i *Avløsning* er klaustrofobisk, i den forstand at personene har et ønske om å ta del i livet som eksisterer der ute, men med en manglende evne til å gjennomføre det. Som nevnt innrammer den eldste mannen verket i sine betraktninger fra sengen, mens han ser ut på verden gjennom en glipe i gardinet. En særdeles interessant bemerkning fra soverommet til den gamle mannen er hvordan han kommer inn i husets lukt som en gjest, og det ladde geværet som står innenfor mannens rekkevidde (Ulven, 2013, 261-262). Ser man til Owen, som nevnt over, kan man koble gjenstandene i et rom til de menneskene som bebor det. Bachelard skriver at «[...] the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace» (Bachelard, 1964, 6). Men geværet i sitatet, og den fremmedheten som etableres til husets lukt, motstrider de beskyttende aspektene ved huset. Mannen er forberedt, men på hva? Det blir aldri besvart, men sammen med geværet og den fremmedheten mannen føler til sitt eget soverom, forsterker det klaustrofobiske og fengslende ved at han nærmest er bundet fast til å leve sine siste dager i denne sengen.

Dette kan man også se sammen med den lamme 67 år gamle mannen som er bundet til sengen sin: «Du ligger der. Og du tenker, som utallige ganger før, på at for eksempel den hvite lysbryteren du kan skimte borte på veggen, [...], der du ligger, og må ligge, og må fortsette å ligge, inntil videre, er bokstavelig talt like lite mulig å røre som en stjerne [...]» (Ulven, 2013, 345). Ved å koble lysbryteren opp mot stjernens utilgjengelighet, forankrer at hele hans verden eksisterer innenfor disse fire veggene som omslutter han. Romanen runder av med disse setningene:

Geværet står ved sengen. Han er forberedt. Han tenner nattbordlampen. Pæren lyser med en illevarslende dirring, intermitterende, som inneholdt den ikke glødetråder, men en eller flere svimende, dødende ildfluer: den slukner nesten, blaffer opp, og slukner definitivt. Han må avstå fra lesingen i kveld. Lyspæren kan han skifte i morgen (Ulven, 2013, 370).

Ettersom overgangene i *Avløsning* forekommer når en lyskilde går over i en annen, så forsterker dette det sirkulære og meningsløse gjennom at dette er den siste lyskilden som introduseres. Lyset som vekselvis slukner og blaffer opp vil jeg påstå imiterer rytmen til hjertet idet det er i ferd med å slutte å slå. Altså, det beskriver den korte hektiske perioden før hjertet stopper. Samtidig gjentas plasseringen av geværet og påstanden om at han er forberedt. Kanskje, sett sammen med lyspærens vekling mellom lys og mørke, viser at mannen er forberedt på døden som omsider vil inntreffe.

Det meningsløse og klaustrofobiske i *Avløsning* kommer også frem i skildringene til den unge mannen som betrakter sitt eget speilbilde. Det som er interessant med denne overgangen er referansene til film, hvorav uttrykket «(fra ditt fugleperspektiv)», skrevet i parentes, blir gjentatt flere ganger. Dette forutsetter at fuglens frihet blir satt opp som en motsetning til mannens fangenskap. Her bytter mannen plass med fuglen når han trer ut av lageret og metalledøren lukkes bak ham. «[...] du ser for deg hvordan den innestengte fuglen skremt flakser gjennom lokalet mens drønnets ekko ruller bort og dør hen» (Ulven, 2013, 285). Dermed er det en frihet disse mennene ikke makter å ta del i. Dette kommer også til uttrykk når den unge alkoholikeren betrakter trafikken utenfor vinduet sitt, og beskriver et «kinetisk minnesmerke over trafikkdøden» (Ulven, 2013, 289). Dette forutsetter at flere av mennene betrakter livet sitt som bortkastet, det står:

Livet hans har vært helt bortkastet. Hvis han aldri var blitt født, ville det ikke gjort noen forskjell. Ingen savner den som aldri blir født, og den som aldri blir født savner ikke livet. Nå vil han lese. Han liker å lese før han sovner, helst reiseskildringer, reiseruter han ikke har fulgt, og aldri kommer til å følge [...] (Ulven, 2013, 370).

Sitatet viser hvordan alle disse 15 mennene på ulike måter ikke klarer å ta del i livet, som forutsetter en klaustrofobisk og fengslende relasjon til rommene de beveger seg i. Dermed viser mennene hvordan, selv om alle faktorene for livet hadde vært annerledes, så ville man uansett endt opp i den samme handlingsløsheten.

### 3.3 Det uhyggelige

I *Gjennom natten* skjer det en utvikling fra det Sigmund Freud definerer som *det uhyggelige* til det Julia Kristeva definerer som *abjeksjon*. I det følgende delkapittelet skal jeg trekke frem det uhyggelige i *Gjennom natten* med utgangspunkt i selvmordet til Ole-Jakob. Dermed, for å kunne snakke om det uhyggelig, må vi først innom Freuds artikkel fra 1919. Freud hevder altså at *Heimlich* er et ord «[...] som ut fra en ambivalens utvikler sin betydning inntil det til slutt faller sammen med sin motsetning «unheimlich» [uhyggelig]. Uhyggelig er på en eller annen måte en form for hjemlig, hyggelig» (Freud, 2011, 154). Det er særlig denne ambivalensen i sameksistensen av det kjente og ukjente jeg vektlegger, ettersom det skaper følelsen av det uhyggelige. For å fremheve ambivalensen mellom *Heimlich* og *Unheimlich*, velger jeg å trekke inn Anthony Vilder og artikkelen «The Return of the Uncanny» (2020). Her påstår Vilder at uhyggens ambivalens oppstår når to gjensidig utelukkende romlige former eksisterer samtidig (Vilder, 2020, 60).

I sitt tidligere verk *The Architectural Uncanny*, prøver Vilder å identifisere det han definerer som en romlig uhygge<sup>28</sup> (Vilder, 2020, 59).

[...] the feeling of the uncanny implies the return to that particular organization of space where everything is reduced to inside and outside where the inside is also the outside. [...] the familiar becomes uncanny by being conflated on the same plane. There is an imperceptible slippage between the subject and what is perceived; perception gives way to unconscious projection. Thus [...] two bodies can suddenly occupy the same space at the same time (Vilder, 2020, 60).

I sitatet kombineres Freuds uhygge med Lacans speilfase, som i refleksjonen av nærheten til det kjente og fremmede, så må man returnere til organiseringen av rommet, hvor alt er redusert til innside og utside, for å oppleve det uhyggelige (Vilder, 2020, 59). Det kjente blir uhyggelig ved at innsiden og utsiden eksisterer på samme nivå, som fører til at to kropper plutselig kan oppta den samme plassen samtidig (Vilder, 2020, 60). Denne brytningen mellom innside og utside gjør seg særlig gjeldene i *Avløsning* i mannen som observerer sitt eget røntgenbilde som 20-åring. Som sagt, bryter røntgenbildet linjen mellom et kroppslig indre og ytre, samtidig som skjelettet blir et veldig tydelig bilde på døden. Ser man til *Gjennom natten* så fungerer selvmordet til Ole-Jakob på en tilsvarende måte, særlig i beskrivelsen av Ole-Jakobs lik slik det er beskrevet i kapittelet «Maskinen». Liket befinner seg på terskelen mellom liv og død, mellom innside og utside, ettersom kroppen fremdeles eksisterer i fysisk forstand. Vilder skriver at:

---

<sup>28</sup> Min oversettelse av «spatial uncanny».

«The ambiguity of the uncanny occurs precisely because of this co-existence of two mutually exclusive spatial forms» (Vilder, 2020, 60). Altså, tvetydigheten til det uhyggelige oppstår når to gjensidig utelukkende romlige former sameksisterer. Det vil si at når røntgenbildet og liket befinner seg i denne sameksistensen, det jeg beskriver som terskelen mellom innside/utside og liv/død, så oppstår det uhyggelige som en reaksjon på denne sameksistensen. Med andre ord, man har et forhold til ytterpunktene i sine individuelle former. Dermed, når røntgenbildet og liket bryter ned dette dikotomiske skillet som oppstår, blir resultatet følelsen av det uhyggelige i sameksistensen av det kjente og ukjente.

Schelling påpeker noe helt nytt om innholdet i begrepet uhyggelig: «Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem» (Freud, 2011, 153). Og med det leder Freud oss inn i sin andre tilnærming til å forstå det uhyggelige gjennom litteraturen, da blant annet gjennom en undersøkelse og analyse av E.T.A Hoffmanns fortelling *Der Sandmann* (1816). Freud hevder at Nathaniel i barnets angst for å miste øynene, altså frykten for å bli blind, kobles sammen med kastraksjonsangsten. Nathaniel feilidentifiserer skikkelsen Sandmann<sup>29</sup> som den motbydelige advokaten Coppelius. Denne feilidentifikasjonen forplanter seg så videre til Optikeren Giuseppe Coppola, som gir øyne til den animerte dukken Olimpia. «Denne korte gjenfortellingen etterlater vel ingen tvil om at uhyggefølelsen er direkte knyttet til Sandmannens skikkelse, altså til forestillingen om å bli berøvet øynene [...]» (Freud, 2011, 157). Det uhyggelige blir dermed forankret i gjenkjennelsesmomentet ved den gjennomgående feilidentifikasjonen.

Følelsen av det uhyggelige slik den forekommer av gjenkjennelsesmomentet forsterker Freud i eksempelet om å vandre målløst gjennom gatene, før du plutselig innser at du går i ring.

Men etter å ha vandret formløst rundt en stund til, befant jeg meg plutselig igjen i den samme gaten, der jeg nå begynte å vekke oppsikt, og at jeg nå fjernet med raskt, førte bare til at jeg på en ny omvei ble dirigert tilbake dit. Jeg ble da grepet av en følelse som jeg bare kan betegne som uhyggelig, og jeg var glad da jeg ved å gi avkall på videre oppdagelsesreiser fant tilbake til piazzaen som jeg hadde forlatt litt før (Freud, 2011, 163).

Dermed er det uhyggelige en følelse og erfaring som blir etablert i det kjente, som i erkjennelsen av at dette er kjent fremkaller det uhyggelige. Sjelene i Dantes *Inferno*, eller gjenferdene hos Shakespeare, hevder Freud, er skumle nok men ikke uhyggelige (Freud, 2011, 173). «Vi

---

<sup>29</sup> Her er det altså en feilidentifikasjonen med skikkelsen Sandmann som i norsk, svensk og dansk folkløse går under navnet John Blund og Ole Lukkøye (Haugen, 2023). Dermed er det også interessant hvordan Blund, også har en tilknytning til sønnen og Lukkøye til bevegelsen på øynene idet man faller i søvn.

tilpasser vår dom til betingelsene i den realitet dikteren har fingert, og behandler sjeler, ånder og spøkelser som om de var fullberettigede eksistenser, slik vi selv er i den materielle realiteten. Også dette er et tilfelle hvor vi blir spart for uhygge» (Freud, 2011, 173-174). Dermed blir *Der Sandmann* et tydelig eksempel på litteratur som fremkaller det uhyggelige. På den måten ser man at det hjemlige og hyggelige går over i sin motsetning, ettersom det uhyggelige ikke er knyttet til noe ukjent eller nytt, men som på grunn av fortreningsprosesser har blitt fremmed (Freud, 2011, 166). Her kaster Freud også lys over Schellings definisjon, hvorav det uhyggelige «[...] burde ha forblitt i det skjulte, men som har trådt frem» (Freud, 2011, 166). Det uhyggelige er det som er oss nærmest. Det uhyggelige hos Ulven er gjenkjennelsen av tilværelsen som meningsløs. Smerten i mørket er gjenkjennelig, og ikke noe som blir frembragt av lyset, eller pålagt av noe/noen utenforstående<sup>30</sup>.

### 3.3.1 Gjengangermotivet

Ved bruk av Freuds teori skal jeg vise hvordan Ole-Jakobs selvmord etableres som et gjengangermotiv i *Gjennom natten*, samtidig som jeg støtter meg til Henning Hagerups lesning av *Das Unheimliche* i artikkelen «Den hjemlige uhygge» (2014).

I *Gjennom natten* etableres Ole-Jakobs selvmord som et spøkelsesmotiv, altså som en gjenganger i verket. Det uhyggelige, som stadfestet over, etableres i det hjemlige i det som er kjent og som man er fortrolig med (Freud, 2011, 151). Henning Hagerup skriver i essayet «Den hjemlige uhygge» at:

*Das Unheimliche* er noe gammelt som manifesterer seg, eller hjemsøker oss; dermed lar det seg langt på vei – kanskje først og fremst – forstå som noe *spøkelsesaktig*. Spøkelset går nettopp igjen, det imiterer de levende i en standhaftig fastholdelse av en sluknet eksistens [...] (Hagerup, 2014, 60).

Sett ut ifra Hagerup, ved at det uhyggelige er noe gammelt som går igjen, tilsier at det uhyggelige manifesterer seg i fortiden, hvorav det er det uhyggelige som fortid som trer inn og hjemsøker det nåtidige. Hagerup påpeker at Freud selv var påpasselig med å trekke inn spøkelset i sin definisjon av det uhyggelige, ettersom det skrekkinnjagende (*das Grauenhafte*), også er en faktor ved det spøkelsesaktige (Hagerup, 2014, 60). Det er noe gruffullt og skrekkinnjagende over selvmordet, som jeg kommer tilbake til.

---

<sup>30</sup> Dette sammenfaller med det jeg hevder i slutten av delkapittel 2.1.2 i beskrivelse av den smerten som oppleves om våren.

Her kan vi også trekke inn Gumbrecht og den postmoderne kronotopen. Altså, hvordan man i en postmoderne tidsforståelse opplever det fortidige, nåtidige og fremtidige samtidig, hvorav fortidens tilstedeværelse innskrenker fremtidsutsiktene. På den måten tilrettelegger fortidens nærvær for det uhyggelige. Ved at det uhyggelige fremtrer i noe som er hjemlig, kjent og som man er fortrolig med, forutsetter at gjenkjennelsesmomentet skjer i en tidsforsinkelse, som Sæterbakken påpeker i etterordet til *Avløsning*: «[...] everything is already past, that everything we're capable of understanding and reflecting upon has already been. And at the same time: the past is present, the past is now» (Sæterbakken, 2012, 147). Uhyggemomentene opptrer som prolepse og frempek i romanens første del, som forutsetter at man som leser venter på den undergangen innledningen strukturelt og tematisk legger føringer for.

Hagerup gir deretter en «freudiansk oppsummering» av gjengangermotivet, og påpeker at det «[...] er noe antatt dødt som i en eller annen forstand likevel er levende [...]» (Hagerup, 2014, 65). Samtidig, påpeker Hagerup at gjengangeren representerer noe velkjent «[...] som vender tilbake og forvandles til uhygge» (Hagerup, 2014, 65).

[...] vesenet ved sin blanding av eksistens og ikke-eksistens forrykker hele vår forståelse av hva som er liv og hva som er død: Spøkelset er hverken levende eller dødt på en gjenkjennelig måte, vesenet finnes, og det finnes ikke, slik at ontologiske begreper blir mangelfulle når man skal diskutere det (Hagerup, 2014, 65).

Spøkelset representerer dermed en tilstand mellom eksistens og ikke-eksistens, mellom levende og død. Dermed er spøkelset også et bildet på uhyggens ambivalens som nevnt tidligere. Ved at selvmordet til Ole-Jakob er et gjengangermotiv i *Gjennom natten*, så forutsetter det at han eksisterer i uhyggens ambivalens, på terskelen mellom liv og død, fordi han opptar to romlige former samtidig.

Som gjengangermotiv etablerer selvmordet seg særlig i «Weinachtstadt». Her er vi tilbake igjen hvor romanen åpner i perioden etter begravelsen. Karl er på et tog på vei til Redenburg, én fiktiv juleby i Tyskland. Her går Karl gjennom mobilen sin og sletter alle kontaktene, utenom Stine og Ole-Jakobs nummere. Han leser en melding fra Ole-Jakob som ble sendt for tre år siden hvor det står «Kommer snart!!», som nærmest blir et mantra i hyppigheten av gjentakelsene av den. Etter ankomsten i Tyskland skriver Karl flere meldinger til Ole-Jakob, den første går som følger:

*Er i Redenburg i Tyskland. Blir her i noen dager. Alt vel? Hils mamma og S». Jeg trykket frem Ole-Jakob som mottaker og sendte den og ble sittende lenge med mobilen i hånden*

å vente på det korte plinget og det blinkende lyset som alltid fulgte det (Sæterbakken, 2017, 159).

Meldingene tydeliggjør den limbotilstanden selvmordet forutsetter. Karl forholder seg til sønnen i meldingene som levende, samtidig som det er en tydelig etablert forståelse av at Karl vet at Ole-Jakob er død. Samtidig forsterker den fiktive byen *Redenburg* en ordlikhet med ordet *redsel*, som forsterker og underbygger det uhyggelige.

Videre, i et tilbakeblikk når Ole-Jakob spilte fotballkamp og drømte om en fremtid i den engelske ligaen, forsterker denne bevegelsen mellom Ole-Jakob som levende og død: «[...] en vakker dag, så han for seg, ville han stå der med krittmerket på midten og gi ballen til Ian Rush, Dennis Bergkamp eller Eric Cantona. Ole-Jakob Meyer, i buet skrift over et 7-tall, i stedet for over et årstall» (Sæterbakken, 2017, 169). Altså, det forrykker Karls forståelse av liv og død, for å si det med Hagerup. Dette kommer særlig frem etter Karl har sett en skrekkfilm, og prøver å tenke over hva Ole-Jakob ville ha syntes om den.

[...] en liten stund hadde vi en diskusjon gående. Inntil jeg skjønnte at den stemmen jeg hørte i hodet, slett ikke var hans. Det var en annen, fremmed, uten den fjerneste likhet. [...]. Jeg forsøkte, men greide det ikke, hørte ingenting da jeg lyttet etter ham, enda jeg hadde et så levende bilde av ansiktet hans foran meg. Jeg prøvde alt jeg kunne. Men det var som om jeg var døv, dette ene stedet i erindringen. Ikke en lyd. Stille som i graven (Sæterbakken, 2017, 163).

Det er tydelig at Karl er redd for å miste Ole-Jakob fullstendig, og den pågående samtalen han har med Ole-Jakob vitner om et ønske om å beholde deler av ham i live. Sitatet skildrer her den frykten som inntreffer Karl når stemmen til Ole-Jakob begynner å forsvinne fra erindringer. Som om det er første steg i Ole-Jakobs fullstendige oppløsning. Første steg i prosessen av at han ikke eksistere i noen forstand.

På vei hjem går Karl feil, og havner snart ved en bro over kanalen. Oppe i jernverket ser han en mørk skikkelse, og feiltolker situasjonen som et potensielt selvmordsforsøk.

Da jeg nærmet meg, fikk jeg øye på en mørk skikkelse, ganske høyt oppe i det sinnrike fagverket. Først tenkte jeg ikke noe mer over det, men fikk det for meg at det bare ville fremskynde hoppet, og da jeg nådde frem til broen, begynte jeg å klatre oppover [...]. Det var en kvinne som sto der, med en hånd rundt vaierne. [...] etter å ha forsikret meg om at jeg hadde godt tak rundt en overliggende bjelke, slo jeg den ledige armen rundt henne og holdt henne fast. [...]. Noe løsnet fra henne og falt i vannet (Sæterbakken, 2017, 181).



Kvinnen han «redder» heter Caroline, som er fotograf og sto oppe på broen for å ta bilder av vannet i kanalen. Slik jeg leser denne hendelsen er det Karls måte å vise hvordan han ville ha reddet Ole-Jakob om han hadde hatt fått muligheten. Karl betaler for Carolines nye kamera, og jo mer tid han tilbringer med henne, ser han en potensiell fremtid med henne og sønnen Oscar. Caroline opptrer som Karls «reddende engel» (Sæterbakken, 2017, 210). Karl reflekterer over det gamle ønsket om å: «Ikke forsvinne sporløst, men dukke sporløst opp. Bryte alle bånd og ankomme som en fremmed, revet løst fra alt sitt, alle sorger, alt som tynger og holder en nede, for det formål å gjenoppstå under den nye verdens foryngende lys» (Sæterbakken, 2017, 211). Caroline er det nye lyset<sup>31</sup>.

Mens Karl reflekterer over hvordan livet sammen med Caroline og Oskar kunne blitt, ser han plutselig Stine i folkemengden. Febrilsk springer han etter henne, men han når ikke frem til henne. Han prøver å ringe henne flere ganger men kommer ikke gjennom. «I et forsøk på å riste av meg det ubehagelige synet, tok jeg telefonen og ringte Stine igjen, og det gikk en støkk i meg da jeg hørte den første tonen i øret, for akkurat da begynte det å ringe i en telefon et annet sted i lokalet» (Sæterbakken, 2017, 216). Her skjer det en endring hos Karl, fremprovosert av gjenkjennelsen av å se Stine i folkemengden, som forutsetter en følelse av det uhyggelige hos Karl. Han blir dratt tilbake til den virkeligheten han reiste hjemmefra med; med et ønske om å oppsøke stedet hvor håp blir til skit. «Alt jeg hadde begitt meg inn på, i den trolske forhåpningen at det fantes et annet liv, et annet sted, i troen på en ny start, i troen på noe som helst. Kjære Ole-Jakob, kan du tilgi meg?» (Sæterbakken, 2017, 217). Som nevnt tidligere, skjer det også en syntaktisk endring i sitatets siste setning, hvor romanen frem til nå er skrevet i fortid, men beklagelsen til Ole-Jakob blir skrevet i presens. Dermed blir dette stedet i romanen hvor Karl tar de faktiske stegene for å finne stedet der håp blir til skit.

Det kjentes som de kom meg til unnsetning. Det var ikke Carolines hus jeg skulle inn i. Det var et annet, et jeg ikke ante hvor var, eller om eksisterte, men som noe i meg allerede hadde bestemt var målet for alt sammen, slik man i en drøm kan være klar over at man drømmer og like fullt tro på alt det skrekkelige og merkverdige man blir utsatt for. Eller tro at man drømmer og allikevel vite at det er virkelig, det som skjer. Ole-Jakob. Jeg vet at du er der. Du er der et sted, og jeg skal finne deg (Sæterbakken, 2017, 217).

---

<sup>31</sup> Frode Helmich Pedersen skrev 12.09.2011 i Bergens Tidene en anmeldelse av *Gjennom natten*. Her hevder Helmich Pedersen at kapittelet «Weinachtstadt» «fremstår som overflødig og en itetsigende versjon av «han møter henne» (Helmich Pedersen, 2011). Her må jeg si meg uenig med Helmich Pedersen og jeg anser møtet med Caroline som det siste håpet som ikke strakk til. Et siste forsøk på å bli en del av de levendes verden, samtidig med vissheten om at det i funksjonen av skrekkens hus som prolepse, nødvendigvis tilsier at relasjonen mellom Caroline og Karl ender, og det er i Bratislava fortellingen ender opp.

Karl så for seg at han skulle forlate Redenburg idet den første snøen la seg over byen, og det er akkurat det han gjør. Han pakker kofferten sin, og går standhaftig mot sin egen undergang. Avslutningsvis henvender han seg direkte til Ole-Jakob, nærmest som et lovord på at han skal finne ham i skrekkens hus. Dermed etablerer Ole-Jakobs død en erfaring av uhygge gjennomgående i verket, ettersom hans død blir et spøkelse som gjennomsyrer det.

### 3.3.2 Prolepsen og frempekets uhygge

I det følgende skal jeg vise hvordan skrekkens hus i Bratislava opptrer som en prolepse i *Gjennom natten*. En prolepse er, som sagt, én konkret hendelse som skal finne sted i fremtiden (Genette, 1980, 67). Prolepsen skiller seg fra frempeket ved at et frempek er flere små tegn som peker fremover i handlingen. Et eksempel på frempek er i gnistringen i ledningen i spillkonsollen på soverommet til Ole-Jakob: «Ledningen til spillkonsollen hadde fått en knekk i leddet rett over kontakten, da jeg bøyd meg ned for å trekke den ut av støpselet, gnistret det til i bruddet der litt av kobberet syntes. Skremt slik et barn ville blitt, lot jeg den være i» (Sæterbakken, 2017, 15). Dette kommer tilbake igjen i romanens siste kapittel «Ikkeriket», og avslutter med disse linjene: «For det var ikke jeg som startet brannen. Jeg lot være å fikse ledningen, det er riktig. Og jeg var for sent ute til å redde dere, det er også sant. Men det var ikke jeg som startet brannen» (Sæterbakken, 2017, 304). Det viser at skrekkens hus som prolepse legger en forventning om at dette er et hus Karl tilslutt skal oppsøke, som forsterkes i den gjennomgående gjentakelsen i verket. Gnistringen, på den andre siden, er kun et lite hint som først skaper et gjenkjennelsesmoment i romanens siste avsnitt som vist i sitatet.

Allerede i del én hører vi Boris gjenfortelle historiene fra huset hvor man blir konfrontert med sitt livs verste redsler:

HAN VAR ivrig, plapret i vei, utmalte alle detaljer. Mannen man skulle kontakte het Zagreb. Man fant ham, sa Boris, ved å gå på en bar i Bratislava som heter *Neushol*, [...], etter å ha bestilt en Corgoň, at man ønsket å se det stedet der «håp blir til skit». Det hørtes ut som plotet i en Boris Snopko-roman. Noe jeg i grunnen innerst inne også trodde det var (Sæterbakken, 2017, 19).

Boris forteller videre at etter man har betalt en svimlende sum blir man tildelt en nøkkel og en papirbit med eksakt dato, adresse og klokkeslett. Fortellingene om huset er mange, og den ene innebærer et dødsfall en uke etter personen kom seg ut av huset. Boris forklarer at «[...] så var det de som sa at det var om å gjøre å holde seg våken mens man var der, at det var til å hankses

med, huset, så lenge man ikke la seg til å sove i det, men falt man først i søvn, var det ingen vei tilbake, da var man fortapt» (Sæterbakken, 2017, 18). Når Karl omsider kommer til Bratislava, setter han seg inn på en bar og kommer i snakk med Ján Johandies. Johandies bekrefter at huset finnes og hevder at det funker som et depressiva, «[...] alle som går dit er fortvila når de kommer ut igjen» (Sæterbakken, 2017, 230). Karl graver for å få mest mulig informasjon ut av Johandies, men,

[...] det er det rare med det. Alle har hørt om det. Men ennå har jeg ikke møtt noen som kan fortelle meg hvor det er, enda mindre som har vært der selv.» «Men tror du på det? Du tror det finnes et sånt hus?» «Jeg har i hvert fall ikke noen grunn til ikke å tro det,» sa han [...] (Sæterbakken, 2017, 231).

Dermed ser man at gjennomgående i romanen etableres skrekkens hus som en prolepse ved at skrekkens hus forsterker det uhyggelige i verket.

Karl reflekterer over hva han selv tror han kommer til å møte i skrekkens hus:

Og jeg selv? Først et rotete gutterom? Så, i rommet innenfor, vraket av en sykkel? Så, i rommet innenfor det igjen vraket av en sykkel? Så, i rommet innenfor det igjen, vraket av en bil? Så, i det innerste rommet, et istykkerbrutt skjelett som klamret seg fast til en fotball? (Sæterbakken, 2017, 231).

Karls refleksjoner er direkte knyttet opp mot Ole-Jakob, til seg selv som far, hvor alle begivenhetene er et tilbakeblikk på hendelser mellom dem. Først det rotete gutterommet han ikke klarte gå inn i etter begravelsen. Så sykkelen Karl kjøper til Ole-Jakob som han tilslutt ødelegger i sinne over farens utroskap. Deretter vraket av Evas bil hvor Ole-Jakob kjører seg i hjel, og helt innerst, skjelettet til det døde barnet som en gang ville bli fotballproff. Når Karl omsider møter Zagreb stiller han spørsmål til hvordan huset kan ha en slik effekt, og det er da Karl får høre utgangspunktet for alle de historiene han har hørt:

Det sies at mannen som bygde det, til seg og familien, at han fant ut at kona hadde bedratt ham, det var da han akkurat hadde begynt på grunnarbeidet, og at han ble gal og drepte både henne og de to barna deres. Etterpå støpte han likene deres inn i kjellergulvet. Allikevel gjorde han huset ferdig, med to leiligheter vegg i vegg, og flyttet inn i den ene av dem. Og så må det ha klikket for ham for andre gang, for han laget seg en snedig innretning, et lite bur til å ha på brystet, med vekker og tak, men uten gulv. Inni buret plasserte han en utsultet rotte, og så festet han det til brystkassen på en slik måte at det ble umulig for ham å få det av igjen. [...]. Sporene tydet på at han hadde vært overalt i huset før han døde, det var blodsøl i alle rom. Rotta fant de oppe i halsen på ham (Sæterbakken, 2017, 247-248).

Skrekkens hus er altså bygget på likene til mannens familie; de er støpt inn i grunnmuren. Som Zagreb selv påpeker, blir vi avslutningsvis presentert torturscenen fra Orwells roman *1989*, og Karl påpeker at det egentlig bare høres ut som en dårlig skrekkfilm (Sæterbakken, 2017, 248). Dermed har jeg vist hvordan skrekkens hus som prolepse tydeliggjør det uhyggelige ved å etablere et familiehus som utgangspunktet for ens verste mareritt. Ser man dette i forlengelse av spøkelseshus, og mytene om de falleferdige husene man vokste opp med som barn, så er det noe uhyggelige i denne brytningen mellom forventningene til den tryggheten huset som familiekonstellasjon representerer. I romanens avsluttende kapitler «Skubínska Cesta 64» og «Ikkeriket» utvikles det uhyggelige til det ekstreme, altså til det Julia Kristeva kaller *abjeksjon*.

### 3.4 Abjeksjon – det skrekkinngytende

I det følgende skal jeg vise hvordan *Gjennom natten* beveger seg fra det uhyggelige til abjeksjon. Først skal jeg definere abjeksjon, og dermed vise hvordan uhyggens ambivalens sammenfaller i abjektet. Ordet abjeksjon er avledet av ordet abjekt som betyr frastøtende, avskyelig og foraktelig. I essayet *Pouvoirs de l'horreur* (1980) definerer Kristeva<sup>32</sup> abjeksjon som følger:

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced (Kristeva, 1982, 1).

Her beskriver Kristeva hvordan abjektet befinner seg på en plass mellom subjektet og objektet, som en mørk trussel mot ens væren, som ikke er forankret i noe, men som fremdeles finnes innenfor rekkevidde. «Kristeva uses the notion of abjection to describe the revulsion and the horror experienced by the child as it attempts to separate itself from the pre-Oedipal mother in the passage from the Imaginary to the Symbolic Order» (Ross, 1997, 149). Som Christine Ross beskriver her, så knytter Kristeva abjeksjon opp til den skrekken barnet opplever i adskillelsen fra den pre-ødipale moren i speilfasen i etableringen av barnets egen identitet. Videre påpeker Ross at «[...] for Kristeva, the experience of the abject doesn't stop there, for the abject never ceases to haunt the borders of identity; it constantly threatens to dissolve the unity of the subject» (Ross, 1997, 149). Abjekt er altså den menneskelige reaksjonen når skillet mellom subjekt/objekt blir uklart.

I *Gjennom natten* er det særlig beskrivelsen av liket til Ole-Jakob som vekker abjektet. Ole-Jakob stjeler bilnøklene til Eva, og spriten til Karl, og setter seg bak rattet mens han kjører over hundre kilometer i timen før han svinger over i motsatt kjørebane.

JEG FIKK se bilen. De forsøkte å nekte meg det, men jeg insisterte. Den sto inne i en verkstedhall, jeg husker ikke hvor, og lignet en skrøpelig gjenstand som en eller annen gigantisk skapning hadde klemt sammen, [...]. JEG FIKK se Ole-Jakob. De forsøkte å nekte meg det også. Men til slutt slapp jeg inn i likkjelleren, der de etter mye om og men avduket noe som var så fjernt fra å ligne noe jeg hadde sett før at da jeg kastet opp, var det ikke fordi det var ham, men på grunn av det jeg hadde sett, ene og alene på grunn av det (Sæterbakken, 2017, 130-131).

---

<sup>32</sup> Larsen refererer også til Kristevas essay i sin avhandling, men knytter det opp til det groteske i en gjennomgående vektlegging av teateroppsetningen Karl ser i Redenburg. Her er Larsens poeng at dvergen og Karl sammenfaller i det groteske (Larsen, 2014, 72).

Bilen har blitt en skraphaug, og det legger føringer for det skrekkelige synet som vekkes av Ole-Jakobs lik. Karls oppkast er den direkte indikatoren på opplevelsen som abjeksjon, fordi synet vekker vemmelse.

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The object is not an object facing me, which I name or imagine. [...]. What is object is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The object has only one quality of the object – that of being opposed to it (Kristeva, 1982, 1).

Kristeva hevder at abjektets eneste kvalitet er å være objektets motsetning. Dermed, når man opplever en følelse av abjekt, så har ikke tankene et definerbart objekt å prosjektere følelsen på. Det vil si, sett sammen med Sæterbakken-sitatet over, at Karl frastøter seg liket i oppkastet. Ikke fordi liket var Ole-Jakob, men fordi liket som et udefinerbart objekt, ikke lignet noe Karl har sett tidligere.

Liket, forstått som abjekt, befinner seg et sted mellom subjektet og objektet. Liket befinner seg i en posisjon mellom liv og død. «A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. Not nothing, either. A “something” that I do not recognize as a thing» (Kristeva, 1982, 2). Det er det ugjenkjennelige som skiller abjektet fra det uhyggelige. Det er ikke lenger Ole-Jakob som ligger der, det er en manifestasjon av Karls fremtidige død. Og det er dette som skiller det uhyggelige fra abjeksjon. «[...] abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory» (Kristeva, 1982, 5). Abjektet er en mer voldelig erfaring av å ikke oppnå det gjenkjennelsesmomentet som det uhyggelige bygger på (Kristeva, 1982, 5). Altså, uhyggens ambivalens sammenfaller i abjeksjon idet objektet blir ugjenkjennelig.

Dermed blir liket en representasjon av grenseoverskridelsen til livets ytterpunkt som er døden<sup>33</sup>. «If dung signifies the other side of the boarder, the place where I am not and which permits me to be, the corps, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. [...]. The border has become an object. [...]» (Kristeva, 1982, 3-4). På den måten

---

<sup>33</sup> Larsen påpeker også dette, med utgangspunkt i Kristeva, at liket er skremmende fordi det er døden som infiserer livet, men hos Larsen knyttes dette til dvergansiktet som beskrives som “oppløst i en smeltende grøt av hud og kjøtt” (Larsen, 2014, 59). Her trekker ikke Larsen inn Karls faktiske reaksjon på å se Ole-Jakobs lik, som jeg vektlegger som et tydelig tegn på å erfare abjektet ved den frastøtningen som skjer i oppkastet.

fremhever Kristeva liket som det fremste eksempelet som vekker en følelse av abjeksjon, fordi man i liket blir påminnet ens egen dødelighet. «The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life» (Kristeva, 1982, 4). Den mellomposisjonen liket representerer er også den posisjonen Karl befinner seg i etter dødsfallet. «IKKE HADDE jeg druknet. Men ikke levde jeg riktig heller. Jeg hadde havnet et sted imellom. Det var det stedet jeg skulle tilbringe resten av mine dager» (Sæterbakken, 2017, 127). Dermed er ikke Karl forankret i seg selv som subjekt, som forutsetter at romanens siste del er en ren og skjær beskrivelse av en tilværelse oppslukt av objektet.

### 3.4.1 «Umuligheten av å leve»<sup>34</sup>

I det følgende vil jeg ta for meg hvordan kapittelet «Skubínska Cesta 64» etablerer en utfoldelse av abjeksjon. Jeg skal undersøke Kristevas påstand om at:

[...] all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its socio-historical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so [...] (Kristeva, 1982, 207).

Ved å knytte all litteratur opp mot apokalypsen, som refererer til sammenbruddet, dommedag og tilintetgjørelsen, forutsetter at litteraturen viser mennesket i oppløsning. Kristeva kobler apokalypsen opp mot grensene for identiteten som subjekt mot objektet. Og er det noe som er tydelig i *Gjennom natten*, så er det at Karls identitet er i oppløsning, og som oppløses fullstendig i romanens tredje del. Samtidig skal jeg trekke inn Gaston Bachelards bemerkninger om kjellerens funksjon, ettersom han påstår at kjelleren først og fremst, er «[...] the *dark entity* of the house [...]» (Bachelard, 1964, 18). Her påstår Bachelard, at når man drømmer i kjelleren så er man i harmoni med det irrasjonelle, som Karl viser i erfaringen av å miste språket sitt.

Karl reiser fra Redenburg når den første snøen faller. På toget til Bratislava sender han en siste beklagelsesmelding til Caroline før han sletter nummeret hennes. Da er det igjen bare Ole-Jakobs og Stines nummer Karl har i kontaktlisten. Baren Karl oppsøker i Bratislava heter Neushol, og «Om litt over en time ville jeg forhåpentligvis ha fått bekreftet at det fantes en mann som het Zagreb. Og denne mannen, hvis han fantes, ville forhåpentlig ha fått vite at jeg, hvis jeg fantes, ønsket å komme i kontakt med ham» (Sæterbakken, 2017, 237). Og det gjør han. Zagreb forteller at:

---

<sup>34</sup> En henvisning til Sæterbakkens essaysingel med samme tittel utgitt i 2011 av Flamme forlag.

Det jeg prøver å si, og som jeg er forpliktet til å si, er at du fremdeles har muligheten til å trekke deg. Men at fra det øyeblikket du får nøklene, er det ingen vei tilbake. Og da er det ingen som kan hjelpe deg lenger. Så er du alene om det som skjer. Det henger ingen lapp med nødnummer på i entreen, for å si det sånn (Sæterbakken, 2017, 246).

Karl skriver under papirene som fraskriver Zagreb for ansvaret for hva utfallet av besøket til skrekkens hus måtte innebære. Nærmest som en pakt med djevelen skriver Karl under på sin egen tilintetgjørelse. Tilintetgjørelsen stadfestes når Karl er på vei opp oppkjørselen til huset og ser en siste gang på mobilen: «Nioogtyve ubesvarte anrop, ett nummer i særdeleshet, ingenting hverken fra Stine eller Ole-Jakob. Så løsnet jeg dekslet og lirket ut sim-kortet og kastet alt sammen i en av de mange søppelkassene ved innkjørselen til et kondemnert utseende leilighetskompleks (Sæterbakken, 2017, 260). Den siste forbindelsen til de levendes verden kastes i søppelet. Karl står utenfor døren og ser et eldre ektepar passere. «Jeg ble stående og se etter dem til de ble borte rundt et hushjørne og tenkte, med en deilig følelse av endelig å være fremme ved noe, at de var de siste levende menneskene jeg kom til å se» (Sæterbakken, 2017, 263). Han har endelig endt opp der han skal være, og det etableres en ro over Karl idet han går inn i huset.

Karl finner omsider en skjult dør ned til kjelleren, og det er nå Karls identitet gradvis går i oppløsning. Han orienterer seg i kjelleren, og erkjenner at han virkelig er alene, ikke bare her men også i verden som helhet<sup>35</sup>:

Det er ingenting her. Utenom meg. Alt er dødt, jeg det ene som lever. Jeg kan gjøre hva jeg vil, men det er også det eneste. Alt jeg har trodd på og tatt del i, det har bare vært mine egne illusjoner, skapt for å dekke over den tomheten jeg har levd med, den hvor ingenting finnes, hvor ingenting har funnes noen gang, annet enn det jeg har vært nødt til å forestille meg for å holde ut. Spøkelse, alt sammen, kunne ha vært byttet ut med andre spøkelse, [...] (Sæterbakken, 2017, 278).

Erkjennelsen til Karl vitner om en eksistensiell erkjennelse av at alle menneskers grunnvilkår er ensomhet. «Alt forblir i meg. Verden er i meg. Den lever og dør med meg. Slik den lever og dør i andre, uten at det forbinder seg med hverandre [...]. Vi innbiller oss at vi deler livet med noen, men vi gjør det ikke, vi lever alene, [...]» (Sæterbakken, 2017, 278-279).

Karl Jaspers, som var en tysk filosof og psykiater, viser til en fundamental antropologisk påstand når han hevder at mennesket er grunnleggende ensomt og alene. Den ensomheten som

---

<sup>35</sup> Dette bemerker også Myklebust i sin avhandling, hvor hun kobler Karls overveldende tomhet kobles til en følelse og erfaring av det uhyggelige (Myklebust, 2014, 44-45). I min lesning derimot videreutvikles dette til en erfaring av abjeksjon, som vist på neste side idet Karl kaster hodet i veggen, ved at Karls identitet imploderer idet språket går tapt.



sitatene her skildrer står i nær relasjon til Jaspers teori, og han skriver i verket *Einsamkeit* (1983) at: «One suffers because one does not see other humans and, as a consequence, does not see oneself. One longs to learn to see other humans in order to see oneself. [...]. As a reaction to it, one strives for solemn spirituality, meaningful phrases, deep moments» (Jaspers, 2011, 202). Sitatet skildrer konsekvensen av dualiteten mennesket bærer på i sitt ønske om individualitet og samhørighet. Jaspers påstår at grunnen til at mennesket lider i ensomhet, er fordi man i fraværet av andre mennesker ikke kan speile seg selv i dem. Altså, man er avhengig av å se andre for å se seg selv. På den måten bruker man andre mennesker til å rotfeste seg selv i virkeligheten.

Denne tilhørigheten mister Karl i Ole-Jakobs selvmord, samtidig som han nærmest søker ødeleggelsen når han i kapittelet «Oss» skammer seg over å ikke ha bedratt Eva tidligere. «Og jeg forbannet meg selv, min redelighet, min overdrevne forsiktighet. Min ene synd: *unnlatelsen*. Tiden var inne, men det var ingenting. Hun var rede, men jeg hadde ikke noe å by henne» (Sæterbakken, 2017, 47). Karl får omsider den oppløsningen han oppsøker. Karl kommer til konklusjonen, at det eneste som har gjort menneskene før ham gale er oppdagelsen av deres egne spøkelsesaktige tomhet (Sæterbakken, 2017, 279). «[...] overveldet, plutselig, av en fortvilelse så sterk at jeg ikke klarte å holde tilbake et skrik, langtrukket og fremmed som det til en annen mann. Så kom tårene, en salt flom som sprenget seg ut av alle revene i meg (Sæterbakken, 2017, 279). Det markeres en distanse i Karl i erfaringen av skriket som en annens og ikke sitt eget. Som vist tidligere i oppgaven, vitner dette også om en erfaring av å fullstendig miste språket, som også resulterer i å miste tanken.

Videre følger en beskrivelse av den klaustrofobien som presser. «Hardheten og trangheten, lik en kiste, i den mannsbrede blindeveien, trykket fra den kompakte jorden utenfor kjellerveggene, svartheten i den evige natten der ute, alt presset seg sammen rundt meg» (Sæterbakken, 2017, 279). Den evige natten, kisten og den kompakte jorden gjør at man umiddelbart trekker referanse til en begravelse, hvorav Karl nærmest beskriver en erfaring av å ha hele verden pressende på brystet. Dette sammenfaller også med den klaustrofobiske følelsen soverommene i *Avløsning* insisterer på. Det resulterer i at Karl bryter sammen idet han kaster hodet inn i murveggen:

Jeg lente meg bakover så langt jeg kom, hulkende som et barn på avveie fra alt som er trygt og godt. Så kastet jeg hodet fremover, inn i muren, med det som hørtes ut som lyden av et pistolskudd i nesen. Etterpå kjente jeg ingen smerte, bare en nummenhet i hele ansiktet. Jeg lente hodet tilbake og rammet den knudrete veggen enda en gang, og nå var det som om noe løsnet i hjernen, som om et egg som inntil nå hadde ligget der,

intakt, endelig sprakk, og det som hadde vært inni det rant ut og strømmet ned i øynene og nesen og munnen min sammen med tårene og blodet (Sæterbakken, 2017, 279).

Dette sitatet vil jeg påstå er det mest skrekkinngytende fra hele verket. Beskrivelsen av seg selv som et hulkende barn på avveie fra det trygge og kjente fester den uhyggen Karl har kjent på. Skildringen av lyden idet hodet treffer kjellermuren, som et pistolskudd i nesa, sier noe om kraften i bevegelsen. Karl legger opp til at sammenstøtet skal være smertefullt, til tross for at det er en nummenhet som brer seg i hele ansiktet. Da Karl igjen slår hodet i kjellermuren beskriver han at noe løsnet i hjernen, noe som hadde vært der hele tiden som nå rant ned og blandet seg med tårene og blodet. Som om det fantes noe i Karl som på et tidspunkt kom til å sprekke. Samtidig markerer dette et skille for Karl, og nå kan han aldri bli den han var. Her er det en total oppløsning av identitet. Så for å si det med Kristeva, så befinner Karl seg etter sammenstøtet mellom to tilstander, på terskelen mellom liv og død hvor identitet ikke eksisterer.

Dette viser en essensiell forskjell mellom karakterene i *Gjennom natten* og i *Avløsning*. I *Avløsning* viser Ulven hvordan den filosofiske språkskepsisen fullbyrdes i det menings- og handlingsløse som definerende kvaliteter. Det forutsetter at det i *Avløsning* er det en klar dialog med den filosofiske språkskepsisen slik den kommer til uttrykk i Hofmannsthals brev. I *Gjennom natten* er det ikke snakk om en filosofisk språkskepsis, men i Karl viser Sæterbakken hva som skjer når man faktisk mister språket fullstendig. Det vil si at Sæterbakken fullfører den filosofiske språkskepsisen Ulven går i dialog med. Idet Karl bestemmer seg for å kaste hodet sitt i veggen, så er det til slutt impulsene som tar overhånd. Karl mister språket sitt, som fører til at han også mister tanken som resulterer i at identiteten hans går i oppløsning. Dermed blir det handlingsløse i *Avløsning* omgjort til handling i *Gjennom natten*. Bachelard skriver at: «Philosophers, when confronted with outside and inside, think in terms of being and non-being. Thus profound metaphysics is rooted in an implicit geometry which – wheter we will or no – confers spatiality upon thought» (Bachelard, 1964, 212). Altså, når filosofer blir konfrontert med en innside og utside, tenker de i termer av væren og ikke-væren, dermed enten vi vil det eller ikke, så er metafysikken forankret i en implisitt geometri som gir romlighet til tanken. Og det er denne tanken som blir utforsket i *Avløsning*, men som i *Gjennom natten* imploderer i det tankeløse når språket går tapt.

I kjølvannet av den selvpåførte volden følger noen siste refleksjoner over døden og menneskets ønske om udødelighet. Karl undersøker sin egen dødsangst, og kobler den tilslutt opp mot redselen for hva som ville skje med barna hans hvis han døde fra dem. «Var dette døden? Døde jeg da jeg gikk inn hit? [...]. Er det slik døden ser ut? Et hus med ingenting i?

[...]. Dette var antagelig døden. Hei, Prins Uvitende! Du er død!» (Sæterbakken, 2017, 282). Ved å sette et bilde på døden som et hus med ingenting i, er interessant sett i sammenheng med det uhyggelige og ensomhet slik Jaspers' beskriver den. Det vil si at, ved at døden beskrives som et hus med ingenting i vitner om en grunnleggende redsel for å være alene. Huset, som rommer kjernefamilien og muligens også livet som helhet, oppleves for Karl i dette møte som ubebodd, uhyggelig og fremmed fordi restene etter et liv forsvinner ikke. Og redselen for at man egentlig alltid har levd livet alene blir kvelende og klaustrofobisk:

Udødelighet. Hva får mennesket til å ønske seg udødelighet? Selv et bur på brystet med en rotte i er bedre enn dét. Selv å bli mishandlet og drept av en gal mann. Selv å se sine barn dø. Selv å sette ild i alt man har kjært. Selv å kjøre den bilen som dreper en gutt midt i hans ungdoms ville prakt. Selv å vite at man gjorde hva man kunne og vite at det ikke var nok. Jeg vil ikke våkne i morgen, tenkte jeg og kjente søvnen som en mørk væske som hadde begynt å spre seg fra øynene og ut i resten av kroppen. Godt. Så la det skje. La det skje (Sæterbakken, 2017, 282-283).

Sitatet refererer til flere sentrale elementer i fortellingen, nærmest som en oppsummering før den totale oppløsningen trer i kraft i «Ikkeriket». Karl forankrer udødelighet som den største lidelse gjennom alle elementene han trekker frem. Selv det å se sitt eget barn dø er bedre enn udødelighet. «Jeg vil ikke våkne i morgen», ser jeg som et direkte tilbakeblikk til skriften på Ole-Jakobs soverom. Men det er en viktig forskjell mellom de to utformingene av setningen, altså blokkbokstavene. Skriften på Ole-Jakobs soverom vitnet om et rop om hjelp, her i den syntaktiske endring til vanlig skrift vitner dermed ikke om et rop om hjelp, men heller om en anerkjennelse av at det hele snart er over. Samtidig er det viktig å påpeke negasjonene som gjennomgående virkemidler i både Ulven og Sæterbakkens forfatterskap. Det første ordet i sitatet, udødelighet, viser til noe som ikke kan bli sagt, men som allikevel sies i sin negasjon. Det vil si at både Sæterbakken og Ulven gjennom bruken av uendelighet, umulighet og ikke<sup>36</sup>, fremhever en språklig negasjon som ødeleggelse ved at de skriver seg selv ut av språket. Altså de bruker konsepter som er abstrakte og metafysiske ved at de prøver å nå frem til noe som ligger utenfor språket.

Idet Karl la søvnen falle over ham, så beskriver Karl det som å våkne fra en drøm. «Et lyst klirr. Og en kvinne som kremtet. Så flere stemmer, en gutt og en jente, de snakket lavt sammen. Jeg lente meg frem og kikket gjennom forhenget. [...]. Tre stykker rundt et bord. De spiste. Av og til snakket de sammen, [...].» (Sæterbakken, 2017, 285). Det som er urovekkende

---

<sup>36</sup> Her henvender jeg altså til verkene: *Umuligheten av å leve* (2010), *Nei, ikke det* (1990), *Vente, ikke se* (1994). Samtidig er dette et gjennomgående element hos forfatterne i sin beskrivelse av objektene slik de ikke forekommer, som en måte å allikevel nærme seg objektet. Dette utypes også i kapittel 2.

er at han allerede før han trekker for forhenget der lyden kommer fra, vet hvilke ansikter han kommer til å se:

[...]. Men jeg visste også at det ville være noe med dem, at de ville være ugjenkjennelige, heselige, med rynker, lik de til eldgamle mennesker, eller svarte av sot, som etter en brann, at de var skadet, at de hadde stygge brannså, at de kom til å se helt forferdelige ut når de endelig snudde seg. Og jeg visste at det var jeg som hadde gjort det, at det var min skyld at de var blitt slik. Så løftet jeg forhenget til side og gikk inn til dem (Sæterbakken, 2017, 286).

I sitatet refereres det til et «dem» som omfatter Eva, Stine og Ole-Jakob. I sitatet så alluderes det til en fornemmelse av abjeksjon i erkjennelsen av at Karl vet at de kommer til å være ugjenkjennelige på en skrekkinngytende måte. Dette kan man se i samspill med beskrivelsen av liket til Ole-Jakob hvor Karls reaksjon var å tre ut av likkjelleren for å spy. Endringen som skjer her er at Karl ikke viker unna situasjonen, men trer inn i den, sammen med familien som sitter bak forhenget. Her kan man også trekke inn Bachelards dør-metafor, hvor forhenget beskriver den siste terskelen<sup>37</sup> Karl trer over for at identitetsopløsningen blir fullført, før han trer inn i «Ikkerikets» drømmeaktige sfære.

---

<sup>37</sup> Larsen anvender Bakhtins beskrivelse av krontopen, hvor han leser dette som en forlengelse av terskelmotive som han utforsker og vektlegger i *Gjennom natten*. Larsen skriver at: «Terskelen – rommet – står i samsvar til bevegelsene i plotet – tiden, og med motsatt innfallsvinkel får vi øye på plotets fokus på kriser og brudd i terskelmotive» (Larsen, 2014, 84).

## Avslutning

I denne analysen har jeg vist hvordan Karls dobbeltfunksjon som forteller og hovedkarakter forutsetter restriksjoner for Karl som forteller fordi han aktivt er deltagende i plotet. Dermed, når Boris først forteller om skrekkens hus i romanens første del, så opptrer Karl på to måter. Som hovedkarakter finnes det en klar distanse til skrekkens hus, men som forteller så vet Karl at han tilslutt ender opp i det myteomspennende huset. Vektlegningen av beklagelsen, som trekker linjer til klagen hos Ulven, viser en syntaktisk endring som forplanter seg til et fysisk vendepunkt for Karl som hovedkarakter. Det er her, idet han ytrer beklagelsen, at han bestemmer seg for å fullføre den påbegynte reisen til skrekkens hus i Bratislava. Dermed, fra soverommet til Ole-Jakob, de klaustrofobiske rommene i *Avløsning*, selvmordet som et gjengangermotiv og skrekkens hus forankret som prolepse i verket, viser Karls bevegelse fra det uhyggelige til abjeksjon. Abjektet befinner seg mellom subjektet og objektet, og i denne mellomposisjonen finner vi også liket til Ole-Jakob og røntgenbildet i *Avløsning*. Etter Karl kaster hodet i kjellerveggen befinner Karl seg i den samme mellomposisjonen som liket og røntgenbildet, altså i abjektet hvor identiteten hans går i oppløsning i erfaringen av å miste språket sitt. På den måten ser man at Sæterbakken, så vel som Ulven, bruker abstrakte og metafysiske negasjoner for å nå inn til erfaringer som ligger utenfor språket. I negasjonene som ødeleggelse skriver Sæterbakkens seg ut av språket og inn i en evig stillhet.

## KAPITTEL 4: Å LEDES INN I STILLHET

### 4.1 Konklusjon

For å oppsummere så har jeg gjennomgående i denne avhandlingen besvart problemstillingen: På hvilken måte personene i *Avløsning* og *Gjennom natten* forholder seg til sin egen ensomhet, og hvordan språket, og mangelen på språk, danner et utgangspunkt for handling og det handlingsløse på ulike måter i verkene. Dermed har jeg brukt «Et brev» av Hugo von Hofmannsthal fra 1901 som utgangspunkt for å beskrive den filosofiske språkskepsisen.

I kapittel 2 «Et øyeblikk av totalt mørke» har jeg fokusert på å analysere *Avløsning* ut ifra tre tematiske innganger til verket. Dette har jeg gjort gjennom en undersøkelse av hvordan årstidene i *Avløsning* skaper bevegelse i handlingen. Bevegelsen skapes av årstidenes sykliske tilblivelse. Her har jeg vektlagt større deler av Ulvens forfatterskap, og sett det i samspill med Sæterbakkens tidligste utgivelser, *Flytende paraplyer* og *Vandrebook*. Her setter jeg også årstidene inn i en større estetisk strukturingsprinsipp, som vil si at å bruke årstidene på denne måten er et etablert virkemiddel i både litteraturen, kunsten og musikken. Her gir jeg da referanser til Karl Ove Knausgård, Claude Monet, og Antonio Vivaldi.

Deretter nærmer jeg meg romanen gjennom lyset og mørkets reverserte symbolske betydning. Her undersøker jeg hvordan mørket i *Avløsning* etableres som en tilstand uten lidelse. Ulven vektlegger at mellom lyskildene så eksiterer det et totalt mørke, så kort at man nesten ikke merker at det er der. Dermed undersøker jeg mulighetene og umulighetene av dette øyeblikket. Her trekker jeg blant annet inn Asbjørn Stenmark og Hans Blumenberg for å undersøke lyset og mørkets funksjon. Gjennom Blumenberg viser jeg hvordan lyset og mørket blir etablert som dikotomiske kategorier, ved at lyset i lysets essens er en måte å ødelegge mørket på. Stenmark viser i sin artikkel hvordan lyset og mørket får en symbolsk reversering i *Avløsning*, og knytter lyset opp til bevissthet, som en forutsetning for lidelse. Jeg trekker også frem hvordan lyset og gardinet etablerer teaterreferanser i verket, og ser dette opp mot den monologen som blir fremført av du-individuasjonene i *Avløsning*, for å bruke Stenmarks begrep.

Til slutt har jeg undersøkt det handlingsløse i *Avløsning* som en konsekvens av den postmoderne kronotopen, hvorav meningsmangfoldet gjør at Ulvens personer blir handlingslammet. Her har jeg særlig vektlagt Hans Ulrich Gumbrecht og begrepet kronotope. Kronotopen blir en metafor for hvordan tid og sted synliggjøres i et narrativ, og viser at det i *Avløsning* er snakk om en postmoderne forståelse av tid. Dette forutsetter at fortiden og nåtiden eksisterer samtidig, og som innskrenker fremtiden. Her har jeg også brukt etterordet til Sæterbakken fra *Replacement*, hvor han påpeker hvordan man befinner seg i et spill mellom

tidene. Fremtiden er ikke en åpen horisont av muligheter, men heller en erfaring av trussel i dens meningsmangfold. Deretter viser jeg hvordan personene i *Avløsning* ledes inn i det handlingsløse gjennom denne erfaringen av den postmoderne kronotopen. Fremtiden blir umulig fordi livet her og nå er meningsløst, og de blir utenforstående observatører av sitt eget liv.

I kapittel 3 «Å drukne i mørket» har jeg hatt en annen innfallsvinkel til verket. Her har jeg undersøkt hvordan *Gjennom natten* er strukturert narratologisk gjennom verkets bruk av prolepser og analepser, samt hvilken funksjon dette har tematisk i lesningen av *Gjennom natten*. Dermed har jeg først fokusert på Karls dobbeltfunksjon som forteller og hovedkarakter. Dette forutsetter en tvetydighet i hvem som snakker og hvem som ser, som sammenfaller med du-tiltalen i *Avløsning*. Karl er en homodiegetisk forteller med intern synsvinkel, og innad i et avsnitt har jeg vist hvordan Karl beveger seg mellom disse rollene som observatør og taler. Deretter viser jeg hvordan Ole-Jakobs selvmord fungerer som en intern analepse i verket, ettersom det er en begivenhet som har skjedd, og som tidsmessig befinner seg etter historienes begynnelse. Historien og plotet sammenfaller i romanens tredje og siste del, og her oppløses flere av prolepsene og frempekene som gjennomgående skaper bevegelse i fortellingen.

Deretter har jeg vist funksjonen av det litterære soverommet med utgangspunkt i Ole-Jakobs rom, og blokkskriften over sengen «JEG VIL IKKE VÅKNE I MORGEN». Dette har jeg satt inn i en større litteraturhistorisk kontekst og vist hvordan både Proust, Woolf og Kafka bruker soverommet som utgangspunkt for verkene sine. Karl har problemer med å tre inn på soverommet til Ole-Jakob, og døren viser denne terskelen mellom det offentlige og private ved at han, selv om Ole-Jakob er død, banker på før han trer inn. Blokkbokstavene avdekker noe særdeles privat ved Ole-Jakobs karakter som blir offentliggjort med. Her trekker jeg også inn en sammenligning med de klaustrofobiske rommene i *Avløsning*. I *Avløsning* oppleves rommene nærmest som et fengsel fordi enkelte av personene befinner seg lenket til sengen sin på grunn av sykdom, og hvordan de er fanget i det handlingsløse ved at språket ikke strekker til i kommunikasjonen med andre. De blir stumme speilbilder, fanget i stillhet og handlingsløshet.

Videre er det nødvendig å påpeke det uhyggelige ved *Gjennom natten*. Her har jeg særlig vektlagt hvordan liket til Ole-Jakob blir etablert som et gjengangermotiv i verket. Ved å trekke inn Henning Hagerups lesning av Freuds artikkel fremhever jeg hvordan det uhyggelige etableres i fortiden, noe selvmordet gjør i sin analeptiske funksjon, og i lys av den postmoderne kronotopen. Et gjengangermotiv er ifølge Hagerup noe som er antatt dødt, men som likevel er levende, noe spøkelset representerer. Altså, spøkelset befinner seg i en tilstand mellom eksistens

og ikke-eksistens, og blir et bilde på uhyggens ambivalens. Selvmordet som gjengangermotiv blir særlig etablert i Redenburg, hvor Karl sender meldinger til Ole-Jakob som om han kan svare på dem. Dermed holder Karl Ole-Jakob i live, selv om han er klar over at Ole-Jakob er død. Dermed etablerer Ole-Jakobs død seg som en erfaring av uhygge gjennomgående i verket ved at det blir et spøkelse, altså et gjengangermotiv, som gjennomsyrrer fortellingen.

Samtidig blir skrekkens hus forankret som en prolepse i verket. En prolepse er en konkret hendelse som skal finne sted i fremtiden. Dermed, ved at skrekkens hus allerede i romanens første del blir introdusert, legger det føringer for at man omsider skal ende opp i dette huset, ved at det underbygger det uhyggelige i verket. Dette blir også forsterket av frempekene i verket, da særlig gnistringen i ledningen på Ole-Jakobs soverom. Denne gnistringen har flere frempek gjennom verket, før det fullbyrdes i romanens siste linjer: «For det var ikke jeg som startet brannen. Jeg lot være å fikse ledningen, det er riktig. Og jeg var for sent ute til å redde dere, det er også sant. Men det var ikke jeg som startet brannen» (Sæterbakken, 2017, 304). På den måten skaper gnistringen et gjenkjennelsesmoment i romanens slutt. Med utgangspunkt i Freud og Vilder fremhever jeg hvordan det uhyggelige oppstår i det som er kjent. Vilder hevder særlig at det uhyggelige oppstår når innsiden og utsiden eksisterer på samme nivå. Det vil si at det uhyggelige oppstår når to kropper kan oppta den samme plassen. Denne brytningen mellom innsiden og utsiden gjør seg særlig gjeldene i den eldre mannen som ser på røntgenbildet skjelettet sitt som 20åring.

Avslutningsvis viser jeg utviklingen fra det uhyggelige til abjeksjon ved en nærlesning av kapittelet «Skubínska Cesta 64». Julia Kristeva definerer abjeksjon som det som er frastøtende skaper vemmelse. Abjektet befinner seg en plass mellom subjektet og objektet, og liket til Ole-Jakob representerer denne grenseoverskridelsen til livets ytterpunkt, som er døden. I liket blir man påminnet ens egen dødelighet, fordi liket viser terskelen mellom liv og død. Deretter viser oppkastet til Karl hvordan han frastøter seg liket, altså i oppkastet viser Karl hvordan subjektet og objektet sammenfaller i en erfaring av abjeksjon. Samtidig befinner Karl seg i denne mellomposisjonen når han befinner seg i kjelleren på skrekkens hus. Her skildres den mest skrekkinngytende hendelsen når Karl kaster hodet sitt inn i kjellerveggen. Karl beskriver etter det andre sammenstøtet at noe løsnet i hjernen, og her vil jeg påstå at Karls identitet går i oppløsning, og befinner seg mellom to tilstander, på terskelen mellom liv og død, hvor identitet ikke eksisterer.

Røntgenbildet, og liket til Ole-Jakob befinner seg på terskelen mellom liv og død, som gjør at subjekt og objekt sammenfaller i en erfaring av abjeksjon. Ser man røntgenbildet av skjelettet i sammenheng med lyset hos Blumenberg, som er en måte å opplyse, ser man hvordan



strålenes essens er å gjennomtrengre. Altså, verkene prøver å belyse og tre inn til noe man ellers ikke har tilgang på. Lyset, som blir et bilde på bevisstheten, viser dermed et ønske om å tre inn i et prenatalt mørke forut bevisstheten. Dette kan man se hos den eldste mannen som avslutter *Avløsning*, når den siste lyskilden slukker. Her viser romanen en metafor for at bevissthetens lys er i ferd med å slukkes for godt. Samtidig viser Karl dette når han ikke klarer å gå inn på rommet til Ole-Jakob. Blokkskriften blir avdekket etter Ole-Jakobs død, og viser hvordan Karl ikke hadde tilgang til dette mørket hos sønnen sin. Ved å se dette i samspill med røntgenbildet i *Avløsning*, og lysets belysende og bevisstgjørende kvalitet, viser *Gjennom natten* et ønske om å nå inn til noe man kun har tilgang på i døden. Og det er dette verkene på ulike måter prøver å nærme seg i språket. Det som ikke kan bli sagt, men som blir sagt i sin negasjon.

Dette viser en essensiell forskjell mellom karakterene i *Gjennom natten* og i *Avløsning*. I *Avløsning* viser Ulven hvordan den filosofiske språkskepsisen fullbyrdes i det menings- og handlingsløse som definerende kvaliteter ved hans mannlige karakterer. I språkkrisen mister man fortrolighet til sitt eget språk, og derav også fortroligheten til tanken, som forutsetter at man mister evnen til å kommunisere. Dette markeres i *Avløsning* i det handlingsløse ved at karakterene blir utenforstående betraktere av sitt eget liv. I *Avløsning* er det en klar dialog med den filosofiske språkskepsisen slik den kommer til uttrykk i Hofmannsthals brev. I *Gjennom natten* er det ikke snakk om en filosofisk språkskepsis, men i Karl viser Sæterbakken hva som skjer når man faktisk mister språket fullstendig. Det vil si at Sæterbakken fullfører den filosofiske språkskepsisen Ulven går i dialog med.

Idet Karl bestemmer seg for å kaste hodet sitt i veggen, så er det til slutt impulsene som tar overhånd. Karl mister språket sitt, som fører til at han også mister tanken som resulterer i at identiteten hans går i oppløsning. Altså, når man blir konfrontert med en innside og utside. Denne tanken blir utforsket i *Avløsning*, men i *Gjennom natten* fullføres handlingen. Det vil si at etter Karl kaster hodet inn i veggen, så befinner han seg i den samme mellomposisjonen som liket og røntgenbildet, altså i objektet hvor identiteten hans går i oppløsning i erfaringen av å miste språket sitt. Dermed er det ikke i *Gjennom natten* en språkskepsis, men en erfaring av tap. På den måten ser man hvordan Sæterbakken og Ulven, bruker abstrakte og metafysiske negasjoner for å nå inn til erfaringer som ligger utenfor språket, som man gjerne kun har tilgang på i døden. Dermed, i forståelsen av negasjonene som ødeleggelse så blir Karl skrevet ut av språket og inn i en evig stillhet.



## LITTERATURLISTE

- Adler, S (1998) Seasons, i Roberts, H. E (red). *Encycloepedia of Comparative Iconography: Themes Depicted In Works of Art*. UK and USA: Fitzroy Dearborn Publishers, s. 789 – 795
- Avanessian, A og Hennig, A (2015). *Present Tense A Poetics*. New York, London: Bloomsbury Academic
- Bachelard, G (1964). *The poetics of space*. New York: Orion Press
- Bakhtin, M. M (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel, i Redaktør Holquist, M (red.) *The dialogic imagination Four Essays by M.M Bakhtin*. University of Texas Press, s. 84-258
- Blumenberg, H (2020), Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation (1957), i Redaktør, Bajohr. H, Fuchs. F og Kroll. J, P (red.) *History, Metaphor, Fables A Hans Blumenberg Reader*. Itacha og London: Cornell University Press og Cornell University Library, s. 129 – 169
- Brooks, P (1984). *Reading for the plot Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press
- Cogniat, R, Elgar, F, Selz, J (1973). *A dictionary of Impressionism*. London: Eyre Methuen Ltd
- Daston, L og Galison, P (1992). The Image of Objectivity, *Representations*, 40 (Høst), s. 81-128
- Freud, S (2011) Det uhyggelige (1919), i Englestad, I og Øverland, J (red.) *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal, s. 150 – 175
- Genette, G (1980). *Narrative Discourse An Essay in Method*. Itacha, New York: Cornell University Press

Gran, A, B (2004). *Vår teatrale tid – om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varig mén*. Dinamo Forlag

Gumbrecht, H, U (2014). *Our Broad Present - Time and Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press

Hagerup, H (2014). Den hjemlige uhygge, *Agora*, 32 (1-2), s. 50 – 73, DOI:  
<https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1571-2014-01-02-04>

Haugen. O. M (2023) Ole Lukkøye, i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra:  
[https://snl.no/Ole\\_Lukkøye](https://snl.no/Ole_Lukkøye) (Hentet: 09. April 2024).

Helmich Pedersen, F (2003). Språkskepsis og dikterisk selvkritikk, *Vagant*, 2003 (3-4), s. 15-23

Helmich Pedersen, F (2011). Å drukne i mørket, *Bergens Tidende*, 12. september, tilgjengelig fra: <https://www.bt.no/kultur/i/pl9XX/aa-drukne-i-moerket> (Hentet 18. mars 2024)

Heyerdahl, H. G (2018) Eggjasteinen, i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra:  
<https://snl.no/Eggjasteinen> (Hentet: 09. April 2024).

Jaspers, K (2011). *The individual and Solitude*. *PhanEx – Journal of existential and phenomenological theory and culture*, 6 (2 fall/winter), s. 189-214. doi:  
<https://doi.org/10.22329/p.v6i2.3487>

Kafka, F (1971) The Metamorphosis, i Glatzer, N.N (red.) *The Completed Stories*, s. 89-139

Kampevold Larsen, J (2013) Mørket i boken Tor Ulvens skjønnlitterære prosa, i *Prosa i Samling*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 697 – 723

Kampevold Larsen, J (2008). *Å være vann i vannet Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

- Knausgård, K, O (2016). *Om Høsten*. Oslo: Forlaget Oktober
- Kristeva, J (1982). *Powers of Horror An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press
- Larsen, G (2013). Fortæller, i Kjældegaard, H. L. et.al (red.). *Litteratur Introduksjon til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 57 – 70
- Larsen, K. H (2014). *Det uhyggelige – Om Stig Sæterbakkens Gjennom natten*. Mastergradsavhandling. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige Universitet. Tilgjengelig fra: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/275847/Håkon%20Karlsen%20Larsen.pdf?sequence=2> (Hentet: 07.05.2024).
- Lindholm, A (2012). *Forsinket forståelse*. Tilgjengelig fra: <http://www.vagant.no/forsinket-forstaelse/> (Hentet: 09. mai 2024)
- Moe, K (2017). *Imot Sæterbakken – Om litterær pessimisme og meningen med livet*. Tilgjengelig fra: <https://www.blabla.no/imot-saeterbakken-om-litteraer-pessimisme-og-meningen-med-livet/110390> (Hentet: 09. mai 2024).
- Myklebust, U, M (2014). *Det umogelege med å leve og det umogelege med å døy Ein analyse av Stig Sæterbakkens roman Gjennom natten*. Mastergradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo. Tilgjengelig fra: [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/40887/\\_Myklebust-Master\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/40887/_Myklebust-Master_.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Hentet: 07. mai 2024).
- Neple, A (2016). «Vi fortsetter forbi ordene» *Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*. Doktorgradsavhandling. Bergen: Universitetet i Bergen
- Owen, J (2018). *Space and the self: Representations of the bedroom in nineteenth-century french literature*. Doktorgradsavhandling. USA: Indiana University. Tilgjengelig fra: <https://www.proquest.com/docview/2137636561?pq->

[origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses](#)

(Hentedato: 02. april 2024).

Proust, M (1999). *Veien til Swann*. Gyldendal Norsk Forlag ASA

Ross, Christine (1997). Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body, *Res Anthropology and Aesthetics*, 31 (spring), s. 149 – 156

Schram Hoel, C og Van der Hagen, A (2013). Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass, *Vagant*, 2013 (originalt trykket Vagant 4/1993)

Skei, Hans H (2019). *Å lese litteratur*. 2. utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

Skålevåg, S. A (2023). Wilhelm Röntgen, i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra:

[https://snl.no/Wilhelm\\_Röntgen](https://snl.no/Wilhelm_Röntgen) (Hentet: 01. mai 2024)

Stenmark, A (2003). Individets glød – om bevissthet og lidelse i *Avløsning*, i Ole Karlsen (red.). *Steinens hvorfor er ditt hvorfor Om Tor Ulvens forfatterskap*, Unipub Forlag, s. 163-177

Svensson, E. H (2014). *Tid og sansning: En stilistisk lesning av Tor Ulvens Avløsning*.

Mastergradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo. Tilgjengelig fra:

[https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/39983/Svensson\\_Masteroppgave.pdf?sequence=7&isAllowed=y](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/39983/Svensson_Masteroppgave.pdf?sequence=7&isAllowed=y). (Hentet: 09. mai 2024).

Sæterbakken, S (1984). *Flytende paraplyer*. Oslo: J.W Cappelens Forlag A.S

Sæterbakken, S (1988). *Vandrebook*. Oslo: J.W Cappelen Forlag A.S

Sæterbakken, S (1989). Poesiens element, *Vagant*, 1989, s. 16 – 18. Tilgjengelig fra:

<https://www.nb.no/items/a3693792d2892f624bcdda3ad09459db?page=17> (Hentet: 07. mai 2024)

Sæterbakken, S (2012) Afterword, i *Replacement*. London, Dublin, Champaign: Dalkey

Archive Press, s. 145 - 158

Sæterbakken, S (2017). *Gjennom natten*. 1 utg. Cappelen Damm AS

Thronsen, J (2021) Morild, i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/morild>  
(Hentedato: 01.05.2024)

Ulven, T (1987). *Det tålmodige*. Gyldendal Norsk Forlag A/S

Ulven, T (1989). *Søppelsolen memorabilia*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S

Ulven, T (1993). *Avløsning*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S

Ulven, T (2013). *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

Vilder, A (2020) The Return of the Uncanny. *RISS Materialen*, 06 Uncanny 101, s. 59-76

Von Hofmannsthal, H (2003). Et brev, *Vagant*, 2003 (3-4) s. 6-14

Wunderli, P (2004). Saussure's anagrams, i Sanders, C (red.) *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 174 – 185

Welhaven, S. J (1845). *Nyere Digte*. Christiania: Forlagt af Johan Dahl

Wiger, N. E (u.å). *TIL FORAARET (1845)*. Tilgjengelig fra:  
<https://www.bokselskap.no/boker/wergelanddikt/tilforaaret> (Hentet: 10. Mai 2024).