



UNIVERSITETET I AGDER

Det er du som er protagonisten, ikke jeg. Nei, ikke *du* heller.

En studie av 2. personfremstillingen i nordisk litteratur

KATRINE HANSEN TVEITO

VEILEDER

Magnus Thunes Jensen

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag



En stor takk til min flinke veileder Magnus Thunes Jensen. Takk for din evige optimisme, entusiasme, flisespikkeri og kunnskap. Jeg vil alltid minnes småordene som gikk tapt i prosessen.

En hjertelig takk til min kjære Øystein som alltid har troa på meg når jeg selv ikke har det. Takk for at du alltid prøver ditt beste for å forstå hva i huleste det er jeg snakker om.

Takk til Heidi, Jan Egil og Joanna for å være min gode heilagjeng og for hjelp med oppgava.

Sist, men ikke minst, takk for fire flotte år på Nordisk språk og litteratur. Takk til gode forelesere og flinke medstudenter, spesielt med tanke på de to årene på masternivå. Det har vært utrolig lærerikt og gøy.

Innhold

Del I – Innledning, teori og metode	6
Innledning.....	6
Problemstilling	7
Strukturering av oppgaven	8
Teori.....	8
Narratologi	8
Fortelleren – hvem er fortelleren i en 2. personfremstilling?	10
Intern og ekstern synsvinkel – hvem sanser?	12
Modalitet.....	13
Avgrensing av 2. personfremstilling.....	14
Helmut Bonheim – den tidlige forskningen	15
Brian Richardsons tre former for 2. personfremstilling	16
Standard form	17
Autotelic form	20
Monika Fludernik – hvem er du-et?	20
Monika Fluderniks kategorier	21
Behov for en ny terminologi når det gjelder 2. personfremstillingen	23
Irene Kacandes – en annerledes tilnærming.....	23
Narrative apostrophe.....	23
Literary performative	26
Metode	27
Narratologisk analyse	27
Komparativ analyse	28
Tematisk analyse.....	29
«Du-form» i anmeldelsene	30

Historisk linje	32
Del II – Analyse	37
Analyse.....	37
Fortellerinstansen i en 2. personfremstilling.....	37
Bruk av 2. personfremstilling i hele verket.....	38
Dialog uten «jeg» - <i>Utmarktrilogien</i>	38
Ekstern fortellerinstans – eller Torvald selv? – <i>Det er jeg som er Torvald</i>	40
En jeg-fortelling i du-form	42
Ekstern forteller, eller? - <i>Bli Björk</i>	46
2. personfremstilling, men med en jeg-forteller – <i>Ikke forlat meg</i>	48
Når det kun er en 2. personfremstilling i deler av verket	50
Veksling mellom en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling – <i>Til Nuuk</i>	51
En 2. personfremstilling eller ikke? – <i>Personar du kanskje kjenner og</i> <i>Tjuendedagen</i>	52
Veksling mellom en 2. personfremstilling og 3. personfremstilling – <i>Ingen ild</i> <i>tenner stjernene, Hold pusten så lenge du kan</i> og <i>Drømmefakultetet</i>	59
Tematisk analyse i forhold til 2. personfremstillingen	64
Jeg, meg selv og meg.....	65
Det er du som er Torvald – <i>Det er jeg som er Torvald</i>	65
Jeg-fortelling, men også en du-fortelling – <i>Til Nuuk</i>	66
Du er Alva – <i>Hold pusten så lenge du kan</i>	68
Utenforskap i <i>Utmarktrilogien</i> og <i>Ikke forlat meg</i>	69
Følelsen av utenforskap som en konsekvens av et traume – <i>Til Nuuk</i> og <i>Hold</i> <i>puستن så lenge du kan</i>	73
Å oppleve et traume, og å føle seg utenfor seg selv – <i>Til Nuuk</i>	79
Nærhet istedenfor distanse – <i>Ingen ild tenner stjernene</i>	81

<i>Ingen ild tenner stjernene</i>	81
Noveller med en 2. personfremstilling.....	84
Fortellerinstansen.....	85
Skjult fortellerinstans – «I den kalottliknende hatten» og «I begynnelsen»	86
Ekstern fortellerinstans – «Besafe» og «Slik skjer det ikke»	88
Tematisk analyse.....	90
Utenforskap – «I begynnelsen».....	91
Tematikken traume i novellene – «Besafe»	92
Bruk av en 2. personfremstilling for å underbygge tematikken utenforskap, men også skadene av et fysisk traume – «I den kalottliknende hatten».....	94
Kontrafaktiske noveller og «you» as one	96
«Slik skjer det ikke».....	96
Del III – Avslutning.....	100
Avslutning.....	100
Litteraturliste	104
Sammendrag – Norsk.....	107
Summary – English.....	108
Vedlegg 1 – Irene Kacandes' <i>narrative apostrophe</i> – oversikt.....	109
Vedlegg 2 – Monika Fluderniks <i>diagram 1</i>	110

Del I – Innledning, teori og metode

Innledning

Ideen om å skrive masteroppgave som undersøker 2. personfremstillingen kom etter å ha skrevet bacheloroppgave om romanen *Hold pusten så lenge du kan* av Maria Sand. Den gangen analyserte jeg romanen på bakgrunn av tematikken traume, men det var delen som er skrevet i en 2. personfremstilling som vekket interesse. I undervisningen har 2. personfremstillingen alltid vært den fremstillingsformen som blir nevnt som en bi-kommentar ved siden av jeg-fortellingen og han/hun-fortellingen, men hva går det egentlig ut på? Her er det rom for undersøkelse.

Det er en ting å ville undersøke tekster med en 2. personfremstilling nærmere, men det er en helt annen ting å skulle finne frem til disse tekstene. Mitt viktigste verktøy i prosessen ble Retriever, hvor man kan søke i en database over norske, svenske og finlandssvenske aviser, på nett og papir. Søkeordene ble forbedret over tid til «bokanmeldelse» og «du-form». Videre måtte jeg finne ut om bøkene var det jeg kvalifiserte som en 2. personfremstilling eller om det var en annen form for du-tiltale i teksten. Dette er noe jeg vil komme nærmere inn på i analysen.¹ Etter litt prøving og feiling har jeg kommet frem til 16 tekster jeg vil analysere i forhold til bruken av en 2. personfremstilling, samt to ekstra verk jeg vil peke på for å gi et historisk perspektiv. En av tekstene er av svensk opprinnelse, mens resten er norske.

I analysen har jeg også tatt et utgangspunkt i å analysere episke tekster; romaner og noveller. Opprinnelig ville jeg også ha med lyrikk og sangtekster, men jeg innså fort at oppgaven ville få et for stort omfang. Episke tekster skiller seg mye ut fra lyriske tekster og derfor ville tilnærmingen av tekstene være ganske annerledes. Det viste seg også å være mer interessant å undersøke fremstillingsformen i episke tekster, fordi i lyrikk og sangtekst er det en mer uthevet bruk av et generalisert «du» og leserhenvendelse.

Proessen videre ble å finne relevant teori. Det er ikke kun i innførende litteraturteori 2. personfremstillingen er den illeluktende fetteren vi må anerkjenne, men som vi egentlig

¹ På sidene 54-58

ikke har interesse av å snakke med på familieselskapet. Det er generelt lite teori om feltet, og det meste av teorien er fra 90-tallet. På bakgrunn av dette har jeg prøvd å finne frem til all teori som finnes av feltet på språk jeg forstår, og jeg har tatt med et utvalg av teorien på bakgrunn av hva jeg oppfatter som standardverk innenfor dette smale feltet. De som virker å utmerke seg på feltet er Brian Richardson, Monika Fludernik og Irene Kacandes. Fra et nordisk perspektiv har også danske Rolf Reitan og Henrik Skov Nielsen bidratt. Siden det er lite forskning på feltet, og at det er ukjent i litteraturvitenskapen generelt, har jeg valgt å bruke en del plass i oppgaven på å gjengi teori.

Utfordringen med teorien er at den baserer seg på litteratur som ikke nødvendigvis ligner de tekstene jeg fant frem til. Samtlige litteraturvitere baserer seg på Michel Butors *La Modification* fra 1957. I oppgavens teksttilfang er alle utenom én tekst fra etter år 2000. I min analyse vil jeg peke på at teorien av teknikken blir utdatert fordi den ikke baserer seg på den bruken av en 2. personfremstilling som forekommer i disse nyere tekstene. Slik håper jeg å tilføre noe nytt til feltet ved min analyse. I tillegg til at de fleste tekstene er utgitt etter år 2000, er også ni av dem utgitt etter 2010. En mulig konklusjon av dette kan sies å være at bruken av 2. personfremstillingen er hyppigere nå og et mer etablert fenomen enn før. Dette kan tilsa at vi har et behov for mer og nyere teori på feltet.

Problemstilling

Hva er fortellersintansens stedlige og temporale plassering i en 2. personfremstilling?

Hvordan underbygger 2. personfremstillingen visse tematikker?

De to mest sentrale aspektene ved min analyse vil være å undersøke hvordan fortellerinstansen kommer til uttrykk og fungerer en i 2. personfremstilling. Her vil jeg fokusere på både hvordan fortellerinstansen kommer til uttrykk i en helhetlig 2. personfremstilling, men også i verk som veksler mellom fremstillingsformer. Hvem forteller, hva er fortellerens stedlige og temporale plassering og hvilken modalitet har fortelleren i teksten. Her vil jeg ha et fokus på å prøve teorien som er dannet om 2. personfremstillingen på verkene i mitt teksttilfang, og jeg vil også prøve en narratologisk analyse på verkene og se om den kan brukes på 2. personfremstillingen.

Det andre aspektet er hvordan fremstillingsformen kan underbygge visse tematikker. Da spesielt med tanke på tematikkene utenforskap og traume. Dette er to temaer som kommer igjen i flere av verkene i teksttilfanget. Siden tematikken forekommer hyppig vil jeg undersøke om 2. personfremstillingen har en spesiell effekt sammen med tematikken. Her vil jeg også undersøke om det er noen forskjell når det er en 2. personfremstilling i sin helhet, og når det veksler mellom fremstillingsformer.

Jeg vil også undersøke leserens rolle i forhold til 2. personfremstillingen, og medias bruk av du-form om verk med en 2. personfremstilling.

Strukturering av oppgaven

Videre i del I vil jeg først gi en teoretisk oversikt. Jeg har til hensikt å gi en oversikt av narratologisk teori og av det mest sentrale innenfor teorien som finnes av 2. personfremstillingen. Videre gir jeg en oversikt over metoden jeg benytter i min oppgave, hvor jeg utfører en tekstimmanent analyse med en komparativ metode.

I del II starter oppgavens analyse. Selve analysen er todelt: først vil jeg analysere tekstene i romansjangeren, før jeg analyserer tekstene i novellesjangeren. Jeg vil utføre begge analysene basert på samme premisser, hvor jeg vil først analyserer i forhold til det narratologiske med et fokus på fortellerinstansen. Videre utfører jeg en tematisk analyse av verkene.

I del III vil jeg komme med en oppsummerende avslutning.

Teori

I det følgende vil jeg gi en oversikt av narratologisk teori som jeg bruker som utgangspunkt for en narratologisk analyse. Videre vil jeg presentere forskjellige tilnærminger på feltet om 2. personfremstillingen av ulike teoretikere som utmerker seg på feltet.

Narratologi

Først vil jeg redegjøre for hva narratologi er og hvordan man utfører en narratologisk analyse. Her kommer jeg til å fokusere på det som er mest relevant for min oppgave. Jeg

benytter professor ved UiT Rolf Gaaslands *Fortellerens hemmeligheter*² som utgangspunkt. Verket baserer seg på Gerard Genettes *Discours du récit. Essai de méthode*.³ Jeg har valgt å basere meg på Gaaslands verk fordi det gir en god innføring i narratologisk analyse og er ansett som et standardverk innenfor feltet i norsk litteraturvitenskap. Jeg vil også se om en narratologisk analyse slik Gaasland fremstiller den vil kunne brukes på en 2. personfremstilling, siden dette ikke er tatt særlig med i betraktningen da teorien ble formet.

Moderne narratologi baserer seg på to forutsetninger; skillet mellom historie og diskurs, og forestillingen om at en fortellende tekst alltid har minst én forteller. Historien (diegesen) definerer Gaasland som en hendelsesrekke med én eller flere aktører, spredt utover et tidsforløp. Hvordan denne hendelsesrekken blir fremstilt kalles diskursen (narrasjonen). Hendelsesrekken trenger ikke å være kronologisk, men kan ordnes på en rekke forskjellige måter, og vil gi forskjellige temporale forhold mellom historie og diskurs.⁴

Fortellerhandlingen definerer Gaasland som at noen formidler en historie.⁵ Dette kan forekomme i mange varianter, og er noe jeg skal fokusere på i min analyse. Jeg vil se på hvordan fortellerhandlingen fremstår i en tekst som er skrevet i en 2. personfremstilling, og hvordan den eventuelt skiller seg fra tekster skrevet i en 1. personfremstilling og 3. personfremstilling. Når man analyserer fortellerhandlingen i en tekst skriver Gaasland at man kan se på følgende forhold: Fortellerstemme, hvor mange fortellere; og på hvilke nivåer, fortellerens temporale plassering, fortellerens stedlige plassering, fokusering; hvem bærer synsvinkelen, og hvem eller hva fokuseres det på og modalitet (indirekte fortellernærvær).⁶

² Gaasland 1999

³ Gerard Genette 1972

⁴ Gaasland 1999: 22f

⁵ Gaasland 1999: 23

⁶ Gaasland 1999: 24

Fortelleren – hvem er fortelleren i en 2. personfremstilling?

Fortellerstemmen, mener Rolf Gaasland, er noe av det enkleste å definere. Gaasland skriver at man normalt skiller mellom to varianter, 1. personfortelleren og 3. personfortelleren, altså at det enten fortelles via pronomenet «jeg» eller «han/hun». ⁷ 2. personfortelleren faller altså her ut, men det er en forteller som forteller via pronomenet «du». I en «jeg-fortelling» vil fortelleren være personlig, et *jeg* som forteller sin egen historie, mens i en «han/hun-fortelling» vil det være en anonym fortellerstemme som forteller noen andres historie. Men hva med en «du-fortelling»? Er det en anonym forteller eller er det en personlig forteller? Dette vil jeg utdype mer om senere under fortellerposisjon. Gaasland skriver også om at det kan være mange fortellere, og på forskjellige plan.

Når det gjelder fortellerens temporale plassering går dette ut på hvor fortelleren er i forhold til tidsaspektet til narrasjonen. Dette deles opp i fire former: I etterstilt narrasjon beretter fortelleren noe som allerede har skjedd. I foranstilt narrasjon fortelles det fra en posisjon i fremtiden. Innskutt narrasjon går ut på hvordan fortellehandlingen ikke foregår kontinuerlig, men heller er splittet opp i flere enkeltstående handlinger. Historien foregår mellom disse enkeltstående handlingene, slik som i dagbokromanen eller brevromanen.

Den siste formen Gaasland nevner er samtidig narrasjon, og denne er mest relevant for denne oppgaven. Her gir beretningene og hendelsene inntrykk av å foregå samtidig. Gaasland nevner her to romaner som har en 2. personfremstilling, nevnte Michel Butors *La Modification*, som jeg skal vise mer til senere, og Carlos Fuentes' *Aura*.⁸ Siden disse er skrevet i du-form hevder Gaasland at dette skaper en samtidig narrasjon, siden leseren opplever det som hender, som om det skjer der og da. «Du sit og les annonsen: eit tilbod som dette kjem ikkje kvar dag. Du les det om att og om att. Det synest å vere retta til deg og ingen annan.»⁹ Gaasland skriver også at samtidig narrasjon skaper en følelse av

⁷ Gaasland 1999: 24

⁸ Butor 1957 og Fuentes 1962

⁹ Gaasland 1999: 27 - Sitert etter Gaaslands sitat.

intens nærhet til de begivenhetene som utspiller seg.¹⁰ Dette er noe som stemmer godt overens med annen teori om en 2. personfremstilling, og mine egne funn, som jeg vil gå mer inn på i analysen.

Om fortellerposisjon, altså hvor fortelleren befinner seg i forhold til handlingen stedsmessig, skriver Gaasland¹¹ at en intern fortellerposisjon går ut på at fortelleren er med i det samme fiktive universet, enten som hovedperson eller biperson, mens i ekstern fortellerposisjon er fortelleren ikke med i det samme fiktive universet. Ut i fra dette vil vi kunne være enig i at en 2. personfortelling enten har en intern eller ekstern fortellerposisjon. Som jeg vil vise i analysen er fortelleren enten med i handlingen selv, enten som protagonisten, som biperson, eller som en ekstern forteller. Likevel er det ikke alltid like lett identifisere hvem som er fortelleren i en 2. personfortelling, og noen ganger blir det heller ikke tydelig før helt på slutten, slik som i Stig Sæterbakkens *Ikke forlat meg*¹².

I 1. personfortellinger og i 3. personfortellinger har vi som regel ikke noen problemer med å definere hvem som er fortelleren, men i 2. personfortellinger er det ikke like lett. Hvordan kan vi vite om det er en ekstern forteller eller en intern forteller, hvis vi ikke er sikre på hvem som holder fortellerinstansen? Hvis vi ser nærmere på Oddmund Hagens *Utmarktrilogien*¹³ vil vi se at vi ikke kan slå fast helt sikkert om fortelleren er du-et selv eller noen utenforstående. Det kan være en ekstern forteller som er allvitende, men det kan også være en intern forteller som omtaler seg selv som du. Det er ingen tydelige tegn på hverken eller. I Espen Haavardsholms *Til Nuuk*¹⁴ er fortelleren intern, det er jeg-et Espen, som forteller. Her finner jeg ingen tegn på at fortelleren endrer seg når det skiftes fra en 1. personfremstilling til 2. personfremstilling i visse deler av romanen, fortelleren er tilsynelatende fortsatt Espen. Derfor kan altså fortelleren være intern, men

¹⁰ Gaasland 1999: 26f

¹¹ Gaasland 1999: 28

¹² Sæterbakken 2012

¹³ Hagen 2007

¹⁴ Haavardsholm 2014

omtale seg selv som du, og da er det også mulig at fortelleren i *Utmarktrilogien* er intern og ikke ekstern.

Slik kan vi altså i en analyse av en 2. personfortelling treffe på problemer vi ellers ikke treffer på når vi analyserer en 1. personfortelling eller 3. personfortelling. Det Gaasland hevdet var et av de enkleste spørsmålene i en narratologisk analyse, «Hvem forteller?»¹⁵, viser seg fort å være et av de vanskeligste å svare på i en analyse av en 2. personfortelling.

Intern og ekstern synsvinkel – hvem sanser?

Om synsvinkel skriver Gaasland¹⁶ at intern synsvinkel går ut på at sanseapparatet er forankret i en eller flere av aktørene på fortellerplanet, mens i ekstern synsvinkel er det forankret i den eksterne fortelleren. Hva slags synsvinkel har vi med å gjøre i en 2. personfremstilling? Noen tekster vil være lettere å plassere i en av kategoriene, mens andre vil ikke kunne plasseres inn i verken eller. Både i *Ikke forlat meg* og i Geir Gulliksen's *Tjuendedagen*¹⁷ er det en fremstillingsform hvor det er en jeg-forteller som forteller om et du, og hva dette du-et opplever og tenker. Derfor har vi en ekstern forteller, men når det kommer til synsvinkel blir det litt vanskeligere.

I *Ikke forlat meg* er synsvinkelen/fokaliseringen hos protagonisten, mens i *Tjuendedagen* er det ikke like klart. Fortelleren er et tydelig jeg, og protagonisten er en annen person i samme univers, men de opptrer ikke på samme tid. Fortelleren er med i handlingen og forteller hendelsene i ettertid i form av et skriv, hvor hun forteller du-ets historie ut i fra hvordan han har fortalt det, men også hvor hun selv dikter en del. Slik forteller altså jeg-et du-ets historie uten at han er tilstede, i fortid, i form av en tekst hun skriver nå. Derfor får vi en rammefortelling hvor det er en roman i romanen, hvor vi har en protagonist, som er du-et, i den indre romanen, som skrives av jeg-et, hvor du-et har fokaliseringen.

¹⁵ Gaasland 1999: 24

¹⁶ Gaasland 1999: 29

¹⁷ Gulliksen 2009

Modalitet

Modalitet er også en faktor jeg vil fokusere på i min analyse. Gaasland skriver at en teksts modalitet handler om i hvilken grad fortelleren viser sitt nærvær i teksten. I noen tekster virker det mest som om fortelleren setter seg selv og sin agenda først, mens i andre er inntrykket at fortelleren er helt skjult. Gaasland skriver at forfatteren og kritikeren Henry James mente at god litteratur skulle ha en forteller som ikke hadde et sterkt nærvær i teksten. Han mente at romaner skulle være «showing» istedenfor «telling», (og kom slik opp med det kjente sitatet «show, don't tell»). En fremvisende tekst har en *sterk mimetisk modalitet* med en anonym og tilbaketrukket fortellerinstans, og slik kommer leseren tett på historieførløpet. Mens en fortellende tekst har en *svak mimetisk modalitet* hvor fortelleren kommer tydelig til uttrykk og slik står i veien for leseren og historieførløpet.¹⁸

Rolf Gaasland skriver videre at for å avgjøre hvorvidt en fortellerinstans opptrer fremvisende eller fortellende, må man ta stilling til hva som gjengis av fortelleren, og dette kan man kategorisere som: Ytre språk, indre språk og ikke språklige-materiale.¹⁹ Gaasland viser til en omarbeidet modell basert på Hans Erik Aarsets modell i *Grunnelementer i romananalyse*.²⁰ Modellen viser at en tekst har *sterk mimetisk modalitet* hvis den presenterer. Hvis den istedenfor representerer, da vil den ha en *svak mimetisk modalitet*. I ytre språk presenteres innholdet ved skriftlig materiale og monolog/dialog, og i indre språk ved indre tankestrøm og indre monolog. Som en blanding mellom presentasjon og representasjon på begge kategorier har Gaasland satt indirekte fri stil. Representasjon i både indre og ytre språk vil være indirekte stil, referat og kommentar. I den ikke-språklige kategorien er kun representasjon mulig og det gjøres ved beskrivelse og kommentar. Underveis i analysen vil jeg prøve å definere om tekstene har en sterk eller svak mimetisk modalitet.

¹⁸ Gaasland 1994: 32

¹⁹ Gaasland 1994: 32

²⁰ Gaasland 1994: 33

Avgrensning av 2. personfremstilling

I det følgende har jeg til hensikt å identifisere ulike forsøk på definisjoner og avgrensninger av en 2. personfremstilling. Det er lite forskning på feltet og det meste av forskningen er fra 90-tallet. Jeg har valgt ut følgende forskning på bakgrunn av at de gir forståelse for fremstillingsformen, og har forskjellige innfallsvinkler for å forstå og kartlegge variasjoner innenfor 2. personfremstillingen. Jeg har også tatt med forskningen til Rolf Reitan fordi den er den ferskeste forskningen og gir andre perspektiver på den tidligere teoretiseringen.

Den polske professoren Helmut Bonheim prøvde tidlig å definere 2. personfremstillingen i 1983, og kom frem til en ganske enkel fremstilling. Den østeriske litteraturteoretikeren Monika Fludernik²¹ er ganske vid i sin definisjon hvor hun har med all form for tekster med bruk av et tiltale-pronomen. Hun definerer slik, og ikke med bare pronomenet «du», fordi det også finnes språk som har flere pronomen som definerer tiltale. Tysk har også tiltalepronomenet «Sie» og fransk har tiltalepronomenet «vous». Derfor faller tekster som er skrevet i brevform, skaz narrativ; som er tekster hvor fortelleren inkluderer leseren inn i en fiktiv samtale, eller en dramatisert monolog med en tenkt tilhører inn under hennes definisjon.

Den amerikanske litteraturteoretikeren Brian Richardson²² har også en veldig vid definisjon. Han hevder han heller vil prøve å kartlegge hva som finnes, enn å gi en streng definisjon, siden dette er en såpass ny narrativ teknikk, og siden den fortsatt er under utvikling.²³ Han velger likevel å utelukke narrative teknikker som monologen som er adressert til en ekte eller fiktiv leser, og hvor «gentle reader» eller den fiktive adressaten²⁴ blir direkte tiltalt. Senere vil jeg vise hvordan Richardson har kommet frem til tre former for 2. personfremstillinger.

²¹ Fludernik 1993

²² Richardson 1991

²³ Richardson 1991: 311

²⁴ Narratee på engelsk

Litteraturteoretikeren i moderne litteratur ved Dartmouth College, Irene Kacandes, har også prøvd å definere hva en 2. personfremstilling innebærer. Hun har tatt utgangspunkt i det hun kaller for *literary performative*²⁵ og *narrative apostrophe*²⁶. Hennes former for 2. personfremstilling ligner de som både Fludernik og Richardson har kommet frem til, men hun angriper feltet litt annerledes.

Rolf Reitan har det ferskeste bidraget til forskningen innenfor feltet for 2. personfremstillinger og denne er fra 2011. Han og Henrik Skov Nielsen berører temaet i et samleverk for unaturlige fremstillingsformer: *Strange Voices in Narrative Fiction*.²⁷

Helmut Bonheim – den tidlige forskningen

Helmut Bonheim var professor ved Universitetet i Köln og forsket på tysk-amerikansk-amerikansk. Hans artikkel fra 1983, *Narration in the second person*²⁸, representerer noe av den eldste forskningen på 2. personfremstillingen. Jeg velger å inkludere hans artikkel, selv om det finnes nyere og mer dyptgående forskning fordi Bonheim har en mer grunnleggende tilnærming, som jeg mener kan bidra til en bedre forståelse av den nyere forskningen. Derfor vil jeg vise til to punkt fra hans artikkel. Bonheim studerer spørsmålet jeg stiller i teoridelen over, hvem taler, og også hvem blir tiltalt?

If we want to sort out what particular use of the «you» we have before us, we may put the following questions. First, to whom does the «your» refer? Is it an alternative for the ever-awkward impersonal pronoun «one» that is meant or is the «you» a genuine personal pronoun? Second, if it is the personal pronoun, who is the «you»?²⁹

Her skriver Bonheim at det kan være et upersonlig og generalisert pronomen slik som «en» og «man», eller et personlig pronomen. Altså om det er noe generalisert, eller en spesifikk karakter. Han skriver videre at det kan også tenkes å være leseren, eller idealleseren, implisert leser. Eller at det ikke handler om tiltale i det hele. Bonheim utdyper nærmere på neste side, hvor han hevder at det har mye å si for tolkninga og

²⁵ Kacandes 1993

²⁶ Kacandes 1994

²⁷ Reitan 2011

²⁸ Bonheim 1983

²⁹ Bonheim 1983: 72

oppfattelsen av teksten hvem «du» tiltaler. Han skriver at hvis leseren for eksempel ikke forstår at det er en karakter som tiltales, så kan han føle at det er han selv som tiltales, og dette endrer leseopplevelsen.³⁰

En annet interessant aspekt ved Bonheims artikkel er et diagram han har laget om de forskjellige fremstillingsformene og hvem pronomenet som brukes kan referere til³¹:

	Person:		
	First	Second	Third
Pronoun refers to:			
Author/narrator	x	x	rarely
Character	x	x	x
Listener/reader	-	x	x

Her ser vi en oversikt over de tre forskjellige fremstillingsformene og hvordan tiltalepronomenene blir brukt. Enten om det referer til fortellerinstansen selv, karakteren eller leseren. I diagrammet kan vi se at det kun er 2. personfremstillingen som kan uttrykke alle tre former, men at 3. personfremstillingen også kan uttrykke en tredje form, men det forekommer sjeldent. Dette er et veldig interessant aspekt med 2. personfortellingen, og det viser hvor fleksibel og mangesidig denne formen er.

Brian Richardsons tre former for 2. personfremstilling

Brian Richardson har kommet frem til en definisjon i sin artikkel *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, hvor han mener at enhver fremstilling som bruker en du-tiltale om en protagonist er en 2. personfremstilling:

«Second person narrative may be defined as any narration that designates its protagonist by a second person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is generally the work's narratee as well. In most cases, the

³⁰ Bonheim 1983: 73

³¹ Bonheim 1983: 75

story is narrated in present tense, and some forms also include frequent usage of conditional and future tenses.»³²

Han mener vi kan dele tekster skrevet i en 2. personfremstilling inn i tre kategorier: *standard form*, *hypothetical form* og *autotelic form*. Jeg vil i det følgende presentere disse tre kategorier og forklare hvilke tekster som kan plasseres i dem.

Standard form

Den første kategorien Richardson nevner er *standard form*, og han hevder dette er den formen som er mest vanlig å finne i episke tekster. Richardson skriver:

The most common type of second person narrative, what I will term the “standard” form, is also the closest to more traditional forms of narration. In it, a story is told, usually in the present tense, about a single protagonist who is referred to in the second person; the “you” also designates the narrator and the narratee as well, though as we will see there is frequently some slippage in this unusual triumvirate.³³

Standard form er en narrativ teknikk som ligner mye på det vi ellers er vant med i 1. personfortellinger og 3. personfortellinger, bare at protagonisten her blir tiltalt med et 2. personpronomen slik som «du». Her vil også du-et referere til både fortelleren og den fiktive adressaten.³⁴ Richardson mener derfor at Michel Butors *La Modification*³⁵ passer inn i denne kategorien, og blir ofte sett på som verket som opprettet formen, selv om det finnes tidligere eksempler på dette³⁶.

Richardson hevder at et karakteristisk trekk ved 2. personfortellinger er at leseren blir usikker på identiteten til dette du-et. Det kan for eksempel være vanskelig å forstå hvilket kjønn det har, men også at man som leser ofte føler seg tiltalt selv av denne typen fremstillingsform.³⁷ Selv i *standard form* hvor det er tydelig en karakter som omtales med et du, og ikke en tiltale til leseren, oppstår likevel denne dobbeltheten. Det er en naturlig respons å føle seg tiltalt når man leser eller hører tiltalepronomenet «du».

³² Richardson 1991: 311

³³ Richardson 1991: 311

³⁴ Richardson 1991: 311

³⁵ Butor 1957

³⁶ Richardson 1991: 311, feks. Mary McCarthys «The Genial Host» fra 1941.

³⁷ Richardson 1991: 311

Derfor vil man som leser hele tiden ha denne dynamikken hvor man både føler seg direkte tiltalt, men også er klar over at det er karakteren i teksten som blir tiltalt. Man vil ikke få denne dobbeltheten i en 3. personfremstilling hvor det er en tydelig henvendelse til en annen karakter. Det er tenkelig at man kan oppleve noe lignende i en 1. personfremstilling hvor det er bruk av pronomenet jeg, og derfor kan skape en form for gjenkjennelse.³⁸

Richardson går videre inn på hva både han og andre mener om at man kan endre et 2. personfortelling om til en 1. personfortelling eller 3. personfortelling. Brian McHale hevder at: «*you* stands in for the third-person pronoun of the fictional character, functioning in a kind of displaced free indirect discourse.»³⁹ Richardson er ikke helt uenig i dette, men han mener at det ikke er så lett. Det kan godt gjøres på deler av en tekst, men neppe hele. Han skriver likevel at det er lettere å oversette teksten til en 1. personfortelling så lenge det ikke forekommer informasjon som karakteren ikke har selv.

Til slutt oppsummerer Richardson slik:

In summary, we may observe that while standard second person fiction can be narrated in either first or third person, the choice of the «*you*» form radically changes the tone of the work and provides a unique speaking situation for the narrator, one that does not occur in natural narratives and consequently one that continuously defamiliarizes the narrative act.⁴⁰

Dette er jeg enig i, og det er dette jeg vil fokusere på i min analyse. Jeg tror at forfatteren bevisst har valgt akkurat denne unormale formen for å kunne uttrykke noe som ho ellers ikke ville fått frem om ho hadde valgt en annen form. I en 2. personfremstilling får fortelleren en helt spesiell avstand til protagonisten i teksten, enten ved en distanse eller en nærhet. Begge deler viser jeg til i analysen.

³⁸ Richardson 1991: 312

³⁹ Richardson 1991: 312

⁴⁰ Richardson 1991: 319

Hypothetical form

Tekster som faller inn under Richardsons *hypothetical form*⁴¹ er tekster vi kan finne i såkalte pseudo-guidebook⁴². Dette er bøker slik som kokeboka, selvhjelpsbøker, strikkeoppskrifter og lignende. Richardson hevder også at disse typer tekster ofte er kjønnskoda; at kokebøker ofte har en tenkt kvinnelig leser, og boka om å fikse bilen har en tenkt mannlig leser. Som eksempel på dette har Richardson med et lite utdrag fra en «date-guide» hvor fortelleren mer eller mindre setter tonen for hva slags mann leseren skal se etter:

Begin by meeting him in a class, in a bar, at a rummage sale. Maybe he teaches sixth grade. Manages a hardware store. Foreman at a carton factory. He will be a good dancer. He will have perfectly cut hair. He will laugh at your jokes... [F]rom time to time you will gaze at his face or his hands and want nothing but him. You will feel passing waves of dependency, devotion, and sentimentality. A week, a month, a year, and he has become your family.⁴³

Og ut i fra dette konkluderer han slik:

Here we find three features generally absent from standard second person narration: the consistent use of the imperative, the frequent employment of the future tense, and the strong distinction between the narrator and the narratee. Equally noteworthy are the unspecified and virtually arbitrary natures of the male character, the setting and the chronology of events.⁴⁴

Altså skiller denne formen for en 2. personfortelling seg ut fra *standard form*, ved bruken av imperativer, futurum og en tydelig forskjell mellom fortelleren og den fiktive adressaten.

Denne formen for 2. personfremstilling er ikke særlig relevant for oppgavens teksttilfang. *Hypothetical form* brukes som nevnt i sjangeren pseudo-guidebook. Tekster av denne typen er ikke særlig interessant i denne sammenhengen siden det er et ganske naturlig format i slike tekster. Her skal leseren føle seg tiltalt, fordi leseren er tiltalt. Det er du som leser som skal gjøre trinnene som beskrives, og vil slik ikke reagere på bruken

⁴¹ Richardson 1991: 319

⁴² Term fra Bruce Morrisette 1965

⁴³ Lorrie Moore: 1986, sitert etter Richardson: 1991

⁴⁴ Richardson 1991: 319

av en 2. personfremstilling. Derfor vil det ikke være nyttig å analysere disse tekstene, fordi de vil ikke si oss noe nytt om en 2. personfremstilling. Jeg har valgt å ta med teorien om *hypothetical form* for å vise bredden forskningen har på feltet.

Autotelic form

Richardsons tredje kategori kaller han for *autotelic form*. Han definerer tekstene innenfor denne kategorien slik:

The defining criterion of my third category, "the autotelic", is the direct address to a "you" that is at times the actual reader of the text and whose story is juxtaposed to, and can merge with, the characters of the fiction.⁴⁵

Autotelic form ligner på det Irene Kacandes kaller for *literary performative* som jeg vil utdype mer om senere. Slik Richardson skriver er dette tekster som henvender seg direkte til leseren. Richardson bruker Italo Calvino's roman *If on a Winter's Night a Traveler*⁴⁶ som eksempel på denne formen. I denne romanen starter fortelleren ved å beskrive hvordan leseren har satt seg til rette for å lese Italo Calvino's nye bok: «Find the most comfortable position: seated, stretched out, curled up, or lying flat. Flat on your back, on your side, on your stomach. [...]»⁴⁷. Her ser vi at han tilsynelatende tiltaler den faktiske leseren av boka. Richardson hevder at hvis fortelleren klarer å formidle en situasjon som passer leserens situasjon vil han føle at han blir tiltalt og er med i selve handlingen. Hvis fortelleren ikke treffer og formidler noe som ikke passer mislykkes det og leseren vil ikke lengre føle seg tiltalt.⁴⁸ Slik har denne formen også en stor risiko.

Monika Fludernik – hvem er du-et?

Fludernik definerer en 2. personfremstilling som en tekst som bruker en tiltale, og denne tiltalen trenger ikke nødvendigvis å være rettet mot protagonisten, i sin artikkel *Second person fiction Narrative you as address and/or protagonist*.⁴⁹ Dette skiller henne fra Richardsons definisjon som baserer seg på en tiltale mot enten protagonisten eller

⁴⁵ Richardson 1991: 320

⁴⁶ Calvino 1981

⁴⁷ Calvino 1981: 1, sitert i kortere versjon etter Richardson 1991: 321

⁴⁸ Richardson 1991: 321f

⁴⁹ Fludernik 1993: 219

leseren. Fludernik har kommet frem til noen kategorier basert på de strukturelle mulighetene av kombinasjonen av *reference* og *address*. Hun har definert tre kategorier, og også et diagram som viser skalaen over forskjellene i tekstene.⁵⁰ Jeg vil gjengi de tre kategoriene hun har strukturert og jeg har i tillegg lagt til diagrammet hennes i vedlegg 2. Jeg vil ikke bruke tid på å gjengi diagrammet hennes, fordi det er lite i det som er direkte relevant for oppgaven. Jeg velger å ta det med i et vedlegg i tilfelle det kan gi økt forståelse for leseren.

Monika Fluderniks kategorier

I *kategori A* plasserer hun tekster med en narrativ teknikk hvor det er tiltale av et «du» enten som eksplisitt tiltale eller i form av imperativ. Her kan det være tiltale mot en spesifikk karakter eller som et generelt «du». Her vil det være en tydelig adskilt forteller enten eksplisitt eller implisitt. Fortelleren er også ofte bare en stemme uten noen eksistensielle trekk.

I *kategori B* er den som blir tiltalt og den som tiltaler på samme nivå, på historienivået. Det vil si at den som forteller, eller tiltaler, også er med i fortellingen som aktør. Her vil derfor fortelleren som regel også være en fysisk skikkelse i fortellingen, og ikke som en utenforstående enhet. Altså faller ikke fremstillinger hvor en utenforstående forteller kan gripe inn i historien med kommentarer eller handlinger inn under kategori B. Fortelleren må her være en faktisk karakter i samme historieunivers. Her har også karakterene både en felles bakgrunn og er også på samme dialognivå.

Under *kategori C* plasserer Fludernik Butors *La Modification*. Dette er tekster som bruker en narrativ teknikk hvor protagonisten er omtalt som «du», men hvor han ikke er adressert av noen, altså at det ikke er noen tydelig fortellerinstans. Fortelleren er slik skjult, vi vet ingenting om han, eller hvor han er. Fortelleren kan likevel være som en allvitende eksistens skilt fra protagonisten. Denne formen kaller Fludernik *reflector mode narrative in the second person*⁵¹ etter Stanzels begrep om *reflector mode*. Altså at protagonistens opplevelser blir fortalt til oss ut i fra hennes fokaliseringsposisjon, og at

⁵⁰ Fludernik 1993

⁵¹ Fludernik 1993: 222

det blir gjort i en 2. personfremstilling, men uten en observerbar instans som forteller utenifra.

Rolf Reitan kritiserer kategoriene til Fludernik i sin artikkel *Theorizing Second Person Narratives: A Backwater Project?*⁵². Han mener at *kategori A* mangler substansielle referanser til pronomenet «du», og kan derfor ikke kvalifiseres som en 2. personfremstilling. *Kategori B* hevder han kun kan inneholde homodiegetiske fremstillinger og hvor 2. personfremstillingen kun forekommer som en apostrofe. Med det mener han at de karakterene som tiltaler protagonisten med «du» i disse tekstene ofte er døde eller imaginære, og derfor opptrer de som apostrofer heller enn ekte karakterer. Slik er det kun *kategori C* som kvalifiseres som ekte 2. personfremstilling, men han ser også svakheter her. Denne kategorien er for vid i sin definisjon. Reitan hevder denne kategorien rommer to former for 2. personfremstilling; en som hører til *authorial-figural continuum* og den andre finnes helt i andre enden av denne skalaen hos *refelected* fremstillingsformer. Slik mener han at kategori C egentlig opererer som tre kategorier, og derfor rommer for mye.⁵³

Jeg er noe enig med Reitan. *Kategori A* blir veldig vag i sin definisjon og kan også favne veldig mange tekster. *Kategori B* gir jeg kritikk i min analyse. Der skriver jeg at jeg ikke vil definere tekster innenfor denne kategorien for en 2. personfremstilling fordi det ikke er en fortellerinstans som forteller om en karakter ved bruken av en 2. personfremstilling, men heller en karakter som bruker en tiltale mot en annen karakter. Dette drøfter jeg nærmere i analysen.⁵⁴ Om *kategori C* er jeg enig med Reitan i at denne blir altfor vid. Dette er en generell svakhet i teorien på feltet. I analysen viser jeg at de fleste tekstene kan kategoriseres i Fluderniks og Richardsons kategorier, men det er basert på veldig generelle trekk. Tekstene har for stor variasjon for at det kan tilfredsstillende kategoriseres ut i fra deres teori.

⁵² Reitan 2011

⁵³ Reitan 2011: 153

⁵⁴ På sidene 54-58

Behov for en ny terminologi når det gjelder 2. personfremstillingen

Monika Fludernik foreslår at vi må ha en ny terminologi når det kommer til 2. personfremstillingen. Hun lister opp visse kriterier som hun mener denne skal inneholde:

- The teller/reflector mode has to be carefully distinguished
- The address function, which definitely indicates the dominance of the teller mode has to be noted.
- The existential link between narrator and protagonist on the one hand and between addressee and protagonist on the other has to be emphasized
- One needs to explain the infractions of the story/discourse boundary in the second person fiction⁵⁵

Av dette tolker jeg det som at hun mener vi må ha større fokus på hvem det er som forteller, hvem som sanser, på forholdet mellom fortelleren og protagonisten og på selve tiltalefunksjonen. Til slutt hevder hun også at vi må forklare bruddene som oppstår på grensene for fortelling/diskurs i et 2. personfremstilling. Det tolker jeg som hvordan et 2. personfremstilling bryter de vante mønstrene vi er vant til å se, med for eksempel at vi får en helt annen form for avstand til protagonisten enn vi er vant med, eller hvordan vi som lesere kan føle oss tiltalt, eller at vi har tekster hvor vi ikke vet hvem fortelleren er.

Irene Kacandes – en annerledes tilnærming

Irene Kacandes har også befatta seg med 2. personfremstilling og kommet frem til to begrep. Det første fungerer på et mer overordna og generelt nivå, mens det andre er en spesifikk teknikk innenfor 2. personfremstillingen. Slik skiller hun seg ut i fra den andre forskningen som fokuserer på en mer bred katalogisering. Videre redegjør jeg for disse to begrepene hun har kommet frem til.

Narrative apostrophe

Kacandes bygger begrepet *narrativ apostrophe*⁵⁶ på en term fra Elizabeth Block kalt *apostrophe*⁵⁷ i hennes artikkel *Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in*

⁵⁵ Fludernik 1993: 224

⁵⁶ Kacandes 1994

⁵⁷ Block 1982

Michel Butor's *La modification* and Julio Cortazàr's "*Graffiti*". Begrepet går ut på den akten taleren utfører hvor han vender seg bort fra hans normale publikum for å tiltale noen andre. Denne andre instansen han tiltaler kan være noen som er til stede eller ikke, eller som et abstrakt konsept eller objekt.⁵⁸ Her blir man tiltalt med «du». Kacandes mener derfor at *narrative apostrophe* ikke er en dialog, og kan derfor ikke passe inn i et vanlig kommunikasjonskjema. Budskapet her går bare en vei, det blir sendt som om det skal kunne svares på, men det kan ikke svares på. Siden tilhørerne blir tiltalt med «du» får de lyst til å svare, men dette er ikke mulig.⁵⁹

Kacandes hevder at enhver tekst som bruker en eller annen form for en du-tiltale kan plasseres langs en akse mellom *dialogic pole* og *apostrophic pole*, alt ettersom hvor mye leseren føler at han kan svare på tiltalen. Kacandes mener at dette kan variere innad i teksten, og også at leseren kan oppfatte teksten annerledes, alt etter hvor mye man føler at «du» tiltaler dem eller ikke:

Consciously or unconsciously, the audience-readers may respond to the second person as the pronoun of both direct address and apostrophe, swinging between dialogic pole and apostrophic poles, alternately feeling themselves called to participate in a conversation or overhearing and recognizing the vous as the call to another.⁶⁰

Hun skriver at i en 2. personfremstilling vil bruken av 2. personpronomenet åpne for *reversability*. Dette går ut på at den som tiltaler og den som blir tiltalt kan veksle mellom hverandre posisjoner, og kan slik bytte på å være den som taler og den som hører. Kacandes mener at det er forskjellig mulig grad av dette innenfor aksene. De tekstene som går mot *dialogic pole* har stor grad av mulighet for *reversability*, mens de som er nærmest *apostrophic pole* ikke har det.⁶¹ fotnote?

De tekstene som nærmer seg *dialogic pole* vil være av typen som har en viss form for dialog. Dette kan være tekster som brevutveksling hvor mottakeren har muligheten til å svare, eller en dialog innad i en tekst. De tekstene som går mot *apostrophic pole* er

⁵⁸ Kacandes 1994: 329

⁵⁹ Kacandes 1994: 330

⁶⁰ Kacandes 1994: 337

⁶¹ Jeg har laget et diagram som viser oversikten over de forskjellige variasjonene mellom *dialogic pole* og *apostrophic pole*, det finner du i vedlegg 1.

tekster jeg skal undersøke i denne oppgaven, der er du-tiltalen tydelig er ymtet på en protagonist i teksten og ikke mot leseren. Her deler hun det inn i *traditional apostrophe*, *radical narrative apostrophe* og «you» as one. I *traditional apostrophe* er fortellerinstansen kjent, mens i *radical narrative apostrophe* er fortellerinstansen ukjent. Kacandes mener at Butors *La Modification* passer inne under dette begrepet. I *traditional narrative apostrophe* vet vi hvem som er fortelleren og slik er den en mindre ekstrem versjon, mens i *radical narrative apostrophe* vet vi ikke en gang hvem det er som tiltaler noen. Den type tekst som går lengst mot apstrophic pole, «you» as one, er tekster hvor tiltalen tiltaler et generalisert du eller en hvem som helst. Altså en tekst som ikke har et spesifikt subjekt for sin tiltale. Dette mener Kacandes er en tekst som går lengst bort i fra en *dialogic pole* fordi her er det helt umulig å svare på tiltalen siden tiltalen egentlig ikke er ymtet på noen som helst, og alle samtidig.⁶²

Dette er en mulig tilnærming til denne ukjente fremstillingsformen. Brian Richardson og Monika Fludernik har hatt et større fokus på å katalogisere og definere hva slags former for 2. personfremstilling som finnes. Kacandes har et mer overordna perspektiv på 2. personfremstillingen. Med begrepet *narrative apostrophe* fokuserer hun ikke på å kategorisere tekstene, men heller å vise bredden innad i fremstillingsformen som kan forekomme. I hennes neste begrep ser vi en mer tilspisning hvor hun beskriver et konkret fenomen i 2. personfremstillingen.

Rolf Reitan kritiserer Kacandes' begrep i sin artikkel. Han mener at å nærme seg en 2. personfremstilling med en tilnærming basert på begrepet *apostrophe* inkluderer mange tekster, men svikter å vise forskjellen mellom de forskjellige fremstillingsformene som kan forekomme og hva slags elementer som finnes i dem. Derfor mener han at det er mer nytte i måten Fludernik og Richardson har tilnærmet seg feltet.⁶³

⁶² Kacandes 1994: 335ff

⁶³ Reitan 2011: 150f

I *Are you in the text?*⁶⁴ skriver Kacandes at *literary performative* er som et spill i postmodernistisk litteratur hvor teksten tiltaler leseren direkte. Et spill hvor man leker med grensene mellom fiksjon og virkelighet. Et av verkene hun bruker som eksempel på dette er det samme som Richardson bruker som eksempel under sin kategori *autotelic form*: Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler*. Hun bygger dette begrepet på J.L Austins *performative utterances*.⁶⁵ Dette innebærer at du gjør det du sier samtidig som du gjør det, altså at du dramatiserer dine egne ord. Slik som når en dommer sier: «Jeg dømmer deg herved til 21 års fengsel.», vil disse ordene ha en faktisk kraft og personen er dømt til 21 års fengsel. Et eksempel på dette fra Calvino's roman:

You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a winter's night a traveler*. Relax. Concentrate. Dispel every other thought. Let the world around you fade. Best to close the door; the TV is always on in the next room. Tell the others right away, "No, I don't want to watch TV!" Raise your voice – they won't hear you otherwise – "I'm reading! I don't want to be disturbed!" Maybe they haven't heard you, with all that racket; speak louder, yell: "I'm beginning to read Italo Calvino's new novel!" Or if you prefer, don't say anything; just hope they'll leave you alone.⁶⁶

Her kan vi se at fortelleren tiltaler leseren direkte, i hvert fall i et forsøk på det, med en forklaring på hvordan du vil gjøre deg klar til å lese denne romanen du har i hendene. Kacandes skriver likevel at det ikke alltid er like bra gjennomført, og dette definerer hun som *misapplication*. *Misapplication* finner hun også eksempler på i romanen, slik som når det står i begynnelsen at du skal til å lese Italo Calvino's nye roman. Dette vil kun gjelde når den faktisk var ny, og ikke om du leser den på et senere tidspunkt. I den samme setningen står det at man skal til å lese hans nye roman, men for å lese de ordene har man jo tross alt begynt å lese allerede. Samme kan gjelde for sitatet ovenfor, selv om det er en ganske gjenkjennelig situasjon, så er det likevel veldig spesifikt det som skjer.

It's not that you expect anything in particular from this particular book. You're the sort of person who, on principle, no longer expects anything of anything. There are plenty, younger than you or less young, who live in the expectation of extraordinary experiences; from books, from people, from journeys, from

⁶⁴ Kacandes 1993

⁶⁵ Kacandes 1993: 141

⁶⁶ Calvino 1981: 3

events, from what tomorrow has in store. But not you. You know that the best you can expect is to avoid the worst.⁶⁷

Her prøver fortelleren å formidle hva leserens meninger og følelser er. Dette kan stemme på en prikk, eller det kan være en total bom. Da vil leseren føle det stikk motsatte av å være tiltalt, men heller føle seg fremmedgjort.

Det er viktig å merke seg forskjellen mellom lesertilale og *literary performative*. Du som leser kan fortsatt bli tiltalt, uten at det er en litterær utførelse, slik som ofte ble gjort i romantiske romaner hvor fortelleren henvender seg direkte til leseren. *Literary performative* innebærer en faktisk utførelse av det som er skrevet. Det du leser, som er tiltalt til deg eller en fiktiv leserkarakter, utføres i det det leses.

Metode

I min oppgave vil jeg utføre en narratologisk analyse hvor jeg vil foreta en komparativ analyse via horisontale forbindelser. I analysen har jeg også til hensikt å utføre en tematisk analyse. Jeg vil nå forklare hva dette innebærer basert på Rolf Gaaslands presentasjon.

Narratologisk analyse

Narratologisk analyse er en analyse av tekstens metafysikk som vil si tekstens fortellerstemme, synsvinkel, frekvens, varighet. Det er læren om fortellerhandling og om tidsrelasjoner mellom historie og diskurs.⁶⁸ Jeg vil foreta en tekstimmanent analyse ved at jeg ser på teksten som en individuell ytring. Jeg vil forholde meg til tekstens egenskaper som om de er absolutte og ikke er relative til noe utenfor teksten, og jeg vil behandle teksten som om den er et synkront fenomen og ikke sette den inn i en historisk sammenheng. Jeg vil videre utføre en perspektivering av den tekstimmanente analysen i retning av andre tekster, ved å perspektivere i retning av sjanger/teknikk.⁶⁹ I min

⁶⁷ Calvino 1981: 4

⁶⁸ Gaasland 1999: 21

⁶⁹ Gaasland 1999: 16f

analyse vil jeg fokusere på hvilken temporal og stedlig plassering fortelleren har i en 2. personfremstilling.

Komparativ analyse

I tradisjonell litteraturvitenskaplig språkbruk bruker man begrepet komparativ analyse, mens i nyere sjargong brukes ofte begrepet intertekstuell analyse. Rolf Gaasland skriver at det er en ideologisk forskjell mellom dem, hvorav den første fokuserer mest på kildegransking og den nyere fokuserer på hvordan tekster destabiliseres når deres intertekstuelle referanser aktiveres. Videre skriver han at i hans definisjon inngår ikke kildegransking, og det er den definisjonen jeg velger å følge i min oppgave.⁷⁰ Jeg er derfor ikke interessert i hva slags intertekstuelle referanser det er i selve verkene, hvor de er hentet i fra osv., men i hvordan verkene kan ha noe til felles, også utenom deres fremstillingsform. Jeg vil se om det er noen felles temaer som går igjen på kryss av verkene og om det er noen fellestrekk i form og teknikk. Gaasland skriver at en slik analyse vil bygge på å utvide den tekstimmanente analysen. Altså at hvis to eller flere tekster skal sammenlignes med hverandre, vil da objektene for komparasjon være den tekstimmanente analysenes resultater. Det viktige her er at den tekstimmanente analysens innsikter ivaretas og legges til grunn for selve komparasjonen, og at den derfor ikke trenger å gå forut for den komparative analysen, men kan inkorporeres i den.⁷¹

Basert på hva slags tekstutvalg og utgangshypotese en analyse har, vil det spille en rolle på hvilken fremgangsmåte som velges. Gaasland presenterer to hovedperspektiver: *«Det som fokuserer på teksters bruk av forelegg, og det som fokuserer på likheter og forskjeller tekster imellom uten å gå ut i fra at den ene bruker den andre som forelegg.»*⁷² Med andre ord vertikale forbindelser mellom tekster og horisontale forbindelser. I min analyse kommer jeg til å analysere etter horisontale forbindelser. Dette innebærer tekster som på en eller annen måte ligner på hverandre, uten at det er noen bevisst etterligning eller lån. Gaasland skriver at når vi analyserer en tekst ut i fra horisontale forbindelser må vi

⁷⁰ Gaasland 1999: 133

⁷¹ Gaasland 1999: 133

⁷² Gaasland 1999: 133

selv postulere en likhet mellom to eller flere tekster, og deretter underbygge påstanden ved tekstanalyse. Likheten kan være motiv, stiltrekk, karaktertype, fortellerteknisk konsept, komposisjonsprinsipp eller tematikk. Mens en analyse av vertikale forbindelser vil fokusere på å påvise konkrete forbindelser mellom verkene, vil en analyse av horisontale forbindelser heller påvise at det er en sirkulasjon mellom verkene. Altså at det er mer interessant å sammenligne motiver og temaer ut i fra ulike kulturer og tidsaldre enn å undersøke opphavet til en konkret forbindelse som ligger til grunn for senere verk.⁷³

I analysen vil jeg ikke ha fokus på å finne ut om verkene er blitt påvirket av hverandre, om de bevisst etterligner et tidligere verk eller lignende. Jeg vil heller bruke denne metoden for å se om det er en form for felles drivkraft eller felles idé som inspirerer forfatterne til å skrive en tekst i en 2. personfremstilling. Siden dette er en såpass ny og annerledes narrativ teknikk har jeg en hypotese om at den brukes for å kunne uttrykke noe spesielt, noe man ellers ikke kan uttrykke med de andre teknikkene eller som ikke kan gjøres i like stor grad, eller like godt. Derfor vil jeg i tillegg til å se på hva slags former for diskurs denne teknikken kommer frem i, også se på om det er noen tematikk som er felles for flere verk.

Tematisk analyse

En analyse av en teksts motiv og tema har til formål å finne ut hva teksten «handler om». Gaasland skriver at tema må forstås som en samlekategori, og ikke som enkeltkomponent i en tekst. Derfor får en analyse av tematikk et oppsummerende preg.⁷⁴ Motiv er en hendelse, karakter eller settingen en tekst handler om, mens tema er det allmenne innholdet som abstraheres fra ett eller flere motiver.⁷⁵ I analysen vil jeg fokusere på tema, og ikke på enkeltmotivene alene. Jeg vil kun analysere tematikk i forhold til 2. personfremstillingen, og undersøke hvordan den blir underbygget av fremstillingsformen.

⁷³ Gaasland 1999: 137

⁷⁴ Gaasland 1999: 116f

⁷⁵ Gaasland 1999: 118

«Du-form» i bokanmeldelsene

Før jeg begynner på selve analysen av oppgavens teksttilfang vil jeg se litt nærmere på medias resepsjon av 2. personfremstillingen. Fenomenet 2. personfortelling er nytt, og det er lite forskning på feltet, men hva med medias resepsjon? Hvordan blir disse verkene mottatt og hva slags språk/termer brukes for å skrive om dem?

Det er uttrykket du-form anmelderne bruker, og derfor hva jeg brukte når jeg skulle finne anmeldelser. Man forventer ikke samme grad av begrepsmessig presisjon i en anmeldelse som i en litteraturanalyse, og derav ikke de samme faguttrykkene. En anmeldelse er jo for allmenheten å lese, og da forstyrres gjerne faguttrykk. Mens litteraturvitere kan velge hvilke verk de vil skrive om må bokanmeldere ta en stilling til omtrent alle nye verk som kommer ut. Dette gjør at anmelderne må lese disse tekstene med en 2. personfremstilling selv om det ikke er noen kjent teori rundt teknikken. Hvordan løser anmelderne et problem selv ikke litteraturvitere har løst ennå?

Først og fremst skriver ikke anmelderne så mye om 2. personfremstillingen i det hele tatt, spesielt ikke i de verkene som kun bruker teknikken i deler av teksten. Mange anmeldere er også veldig kritiske til bruken av du-form, slik som Sissel Gran i *Morgenbladet*, om *Det er jeg som er Torvald*:

Han skriver i andre person entall, som for å demonstrere for leseren at her handler det virkelig om en mann som føler seg utenfor, en mann som beskrives i du-form: Du klarte aldri si det de ville høre. Det er irriterende, det er jeg enig i, det skaper en unødig gnissing i lesingen av romanen, det forstyrret meg kontinuerlig, men la gå.⁷⁶

Samme om *Ikke forlat meg* av Anne Cathrine Straume i *NRK*:

Hele fortellingen holdes i du-form. Det er et grep som kan virke anmassende. Det kan være fikst i ett kapittel, men i en hel roman? Ikke minst blir det noe konstruert over dialogene når de blir av typen "Hvem tenker du på? gjentar du." Men likevel: Den gjennomførte bruken av du understreker intensitet og nærhet, heller enn distanse. Leseren blir inkludert, som en mulig romankarakter selv. Kunne dette vært meg?⁷⁷

⁷⁶ Gran 2015

⁷⁷ Straume 2009

Hos Straume kan vi se hun skriver at hun føler det er en form for leserhenvendelse i teksten. Det hun skriver minner om *autotelic form* til Richardson, eller Kacandes' begrep *literary performative*, men dette er begrep hun ikke har kunnskap om. Senere i analysen vil jeg argumentere for at det ikke er en leserhenvendelse i verket. Samme tilnærming til 2. personfremstillingen finner vi hos Cathrine Krøger i *Dagbladet*, om *Det er jeg som er Torvald*:

Boka er en ganske knapp jeg-roman skrevet i du-form, liksom for å innlemme oss lesere. Hans indre monolog avslører at Nyquists Torvald er til forveksling lik det utall mistilpassede menn vi har møtt i samtidslitteraturen de siste tiåra. De som ikke klarer å delta. De som bare vil bort.⁷⁸

Her ser vi igjen oppfatningen om at 2. personfremstillingen er en tiltale til leseren, som er en naturlig oppfatning. Som Richardson skriver er det alltid en drakamp for leseren av å føle seg tiltalt av en slik tekst og å forstå at man ikke blir tiltalt. Det som er interessant i denne anmeldelsen er at Krøger er inne på tematikken i romanen om utenforskap, men kobler det ikke sammen med 2. personfremstillingen. Dette er noe jeg vil argumentere for at er en kobling i analysen av romanen.⁷⁹

Om romanen *Ikke forlat meg* var tendensen blant anmelderne at de kommenterer at historien blir fortalt i omvendt kronologisk rekkefølge. Romanen begynner med slutten av historien, og ender med Aksel som tenåring, altså begynnelsen i kronologisk forstand. Dette er klart et viktig litterært grep i denne teksten, men det er påfallende at så få anmeldere kommenterte bruken av 2. personfremstilling som også er et viktig litterært grep i denne teksten. Odd W. Surèn i *Dag og Tid* derimot har et mer positivt syn på fremstillingsformen i romanen: «Romanteksten, skreven i den lite nytta synsvinkelen andre person, er tett på det som skjer inne i hovudet til Aksel Morander, her er det ingen forklarande distanse mellom hovudpersonen og forteljarrøysta.» og mot slutten av anmeldelsen: «Sæterbakken kommenterer ikkje, refleksjonane ligg hjå Aksel, og du-forma høver perfekt, dette gjeld ein annan, og likevel den som former orda.»⁸⁰

⁷⁸ Krøger 2015

⁷⁹ På sidene 65-66

⁸⁰ Surèn 2009

Noen anmeldere funderte også på hvem fortelleren er, som er naturlig med en slik tekst. Gro Jørstad Nilsen⁸¹ i *Bergens Tidende* mener det kan være protagonisten Aksel selv som vokser som ser tilbake på livet sitt, noe jeg mener er usannsynlig siden romanens første kapittel er et tydelig hint til at karakteren tar livet av seg selv. En mulighet er at det er Aksel som er fortelleren hvor han forteller denne historien rett før han dør.

Slik ser vi at ved en 2. personfremstilling dukker det opp problemer og temaer som vi ellers ikke har så mye med å gjøre. Selv om en 3. personfremstilling kan ha samme fortellerinstans og protagonist, vil det som regel bli avslørt og tydelig i løpet av teksten. I en 2. personfremstilling er det ikke sikkert vi får svar på dette spørsmålet. Selv om jeg kan hevde at det er samme instans som tiltaler og blir tiltalt så er det ofte likevel ingen måte å bekrefte dette på ut i fra teksten. Dette medfører at det blir vanskelig å definere hva slags tekst vi har med å gjøre. Noen påstår bastant at det er en «jeg-roman skrevet i du-form», slik som Krøger i *Dagbladet*,⁸² mens andre som vist leter etter hvem denne andre instansen som forteller er. Det er ikke holdbart å skulle kalle det en jeg-roman på analogt med en 1. personfremstilling når verket er en 2. personfremstilling.

Historisk linje

Alle tekstene i teksttilfanger med unntak av Oddmund Hagens *Utmark* er skrevet etter år 2000. Jeg vil i tillegg se litt nærmere på to eldre tekster. Den ene er *Sangen om den røde rubin*⁸³ av Agnar Mykle, som har en 2. personfremstilling på de første to sidene av romanen. Den andre teksten bruker ikke en 2. personfremstilling i verket, men har en fremstillingsform som ligner, *Sult*⁸⁴ av Knut Hamsun.

Sult er altså ikke er en tekst skrevet i en 2. personfremstilling. Hamsuns verk har en navnløs protagonist som forteller sin egen historie i en 1. personfremstilling. Han går både fysisk og psykisk sulten rundt i Kristiania og som prøver å slå igjennom som skribent. Hvorfor vil jeg se på romanen i denne sammenhengen? Helt i begynnelsen av

⁸¹ Jørstad Nilsen 2009

⁸² Krøger 2015 – om *Det er jeg som er Torvald*

⁸³ Mykle 2013 (Originalutgaven kom ut i 1956)

⁸⁴ Hamsun 1989 (Originalutgaven kom ut i 1890)

arbeidet med denne oppgaven da jeg presenterte ideen min ble jeg tipset av en professor om at *Sult* kanskje kunne være av interesse. Først skjønnte jeg ikke hvorfor, men etter litt nærlesing forstod jeg; protagonisten bruker selvtiltale i romanen. I hans sultne vandring er det flere ganger i romanen han bruker du-tiltale om seg selv:

Samvittighet, sier du? Ikke noget sludder, du er for fattig til å holde samvittighet. Du er sulten er du, kommen i et viktig anliggende, det første fornødne. Men du skal legge hodet på akslen og sette melodi på dine ord. Det vil du ikke? Så går jeg ikke et skridt videre med dig, så meget vet du det. Så: du er i en såre anfægtet tilstand, kjemper med mørkets magter og store, lydløse uhyrer om nætterne så det er en gru, hungrer og tørster efter vin og mælk og får det ikke. Så langt er det kommet med dig.⁸⁵

«Sult-helten» er en jeg-forteller som bruker en du-tiltale til seg selv. Protagonisten har en indre dialog med seg selv om hva han skal gjøre videre. Fremstillingsformen er fortsatt en 1. personfremstilling og fokaliseringen er fortsatt hos protagonisten selv. Det er en helt tydelig jeg-fortelling, men altså med innslag av en selvtiltale.

I følge Irene Kacandes ville denne typen tekst være en *narrative apostrophe* og havne langs hennes akse på *self-address*, som er nest sist mot *dialog pole*. Kacandes tilnærmer seg du-tiltalen på en annen måte enn de andre litteraturviterne og har en veldig vid definisjon av fenomenet. I hennes begrep havner tekster som *Sult* og all tekst som har en sitert dialog med du-tiltale inn under *narrative apostrophe*. Dette er tekster jeg ikke vil definere som en 2. personfremstilling. I Monika Fluderniks teori definerer hun en 2. personfremstilling som en tekst som har en viss form for tiltale, enten rettet mot protagonisten eller en annen karakter i historien. Altså vil vi igjen i teorien kunne definere *Sult* som en 2. personfremstilling under Fluderniks definisjon. Det oppstår likevel problemer når man skal prøve å plassere teksten inn i en av Fluderniks kategorier eller i hennes diagram, siden hun ikke har tatt med selvtiltale i betraktning. *Sult* vil ikke kunne defineres som en 2. personfremstilling hvis du anvender Brian Richardsons definisjon. Mens Kacandes og Fludernik fokuserer på tiltalen former Richardson en definisjon som baserer seg på hvordan historien fortelles. I hans definisjon er en 2. personfremstilling en tekst som fortelles med en tiltale rettet mot protagonisten. Altså retter han fokuset mot selve diskursen og ikke mot en tiltale i seg

⁸⁵ Hamsun 1989: 60

selv. Det er denne definisjonen jeg mener er den mest riktige og mest gunstige å anvende.

I *Sult* vil jeg derfor konkludere med at teksten er en 1. personfremstilling, men som bruker du-tiltalen som et litterært grep. I min analyse vil jeg hevde at noen av tekstene i oppgavens teksttilfang bruker 2. personfremstillingen til å underbygge en viss tematikk og å vise skiftninger i mentale tilstander. Dette mener jeg også er et utfall av du-tiltalen i *Sult*. Når sekvensene med selvtale forekommer i romanen er protagonisten i en veldig dårlig tilstand, mellom side 44 og 61, 115 og 116. Ellers i romanen forekommer det ikke selvtale. Derfor mener jeg at du-tiltalen her blir brukt som et litterært grep for å vise hvordan protagonisten blir preget av å ikke ha spist mat på lang tid og hans desperasjon om å finne en løsning. På bakgrunn av dette vil jeg påstå at du-tiltalen gir en effekt av å underbygge en tematikk i romanen på lik linje av hva 2. personfremstillingen gjør i de andre verkene jeg skal behandle. Forskjellen er at i de andre tekstene skjer det på et diskursivt nivå.

Sangen om den røde rubin har en 2. personfremstilling på de to første sidene av romanen, men ellers er den skrevet i en 3. personfremstilling. Romanen handler om Ask Burlefot som begynner å studere ved Det Økonomiske i Bergen. Som en ung mann prøver han å finne sin plass i samfunnet og har mange kjærlighetsforhold underveis. Etter hvert blir også Ask voksen og slår seg ned med stabil jobb og familie. Han får drømmejenta, men kjærligheten er likevel ingen dans på roser.

Når du i den stille mennesketomme vårnatten dreier av fra gaten og vender dine skritt mot den offentlige parken, når du står foran den høye smijernsporten og løfter hånden for å legge den på den store slitte messingklinken, så vil du svelge.⁸⁶

Slik begynner romanen med noe som ligner en beskrivelse av hva en karakter gjør. Videre fortsetter det på samme side med en vi-fremstilling: «I barndommen og den første ungdom har vi alle begått ting i en offentlig park. Vi har glemt hva vi gjorde, men vi gjorde det i en park. Og vi gjorde det da det var vår, da det var mørkt, da det var natt, da det anget av jorden og av trærne.» Siden teksten begynner med en du-form vil leseren fort føle en form for tiltale og tilhørighet. Når fremstilling så går videre med en

⁸⁶ Mykle 2013: 7

vi-form vil leseren føle enda en sterkere form for tilhørighet. Dette er en forteller som formidler noe som leseren også er med på. Det er først på side 9 at fremstillingen bytter til en 3. personfremstilling og hvor den skildrer en faktisk hendelse og ikke et abstrakt forløp som på de to foregående sidene.

Scenen som blir beskrevet i det første kapittelet er en scene som er parallell til en scene i slutten av romanen der Ask Burlefot skal proklamere sin kjærlighet til Embla. I begynnelsen av romanen skildres scenen med et litt annet hendelsesforløp og med karakterer uten navn. Likevel er hendelsesforløpet såpass likt at jeg vil påstå det er samme scene, men fortalt på forskjellig vis. Derfor mener jeg at de to sidene med du/vi-fremstilling er en opptakt til denne scenen, og det blir fortalt på denne måten for å skape en form for innlevelse hos leseren. Fortelleren prøver her å skape et bilde av at alle kan være som Ask Burlefot: «I barndommen og den første ungdom har vi alle begått ting i en offentlig park.» I løpet av romanen gjør protagonisten mange ting mange ikke vil kjenne seg igjen i, men denne måten å skape en form for nærhet til karakteren allerede nå kan sees som et forsøk på å skape medfølelse for han senere.

Bruce Morrisette har også skrevet litt om 2. personfremstillingen og er blant annet mannen som kom opp med begrepet om «pseudo-guide-book» du-form som Richardson nevner i sin *hypothetical form*. I en artikkel fra 1965, «*You*» in *Contemporary Literature*⁸⁷, skriver han om du-formen i boken *All the King's Men* av Robert Penn Warren fra 1946. Morrisette skriver: «The novel begins with a passage in the pseudo-guide-book “you” mode, in which “you” is gradually transformed into the dominant narrative “I” and what could be a generalized experience is suddenly fixed in a specific first-person preterite framework.»⁸⁸ Romanen begynner med en beskrivelse av hvor du skal kjøre for å komme til Mason City i du-form før det så bytter over til en jeg-forteller som begynner å fortelle om hvordan det var når han var i Mason City. En slik form for veksling mellom en mer generalisert og pseudo-guide-book beskrivelse før det så går over i en konkret beskrivelse av hva en karakter gjør, mener jeg at stemmer overens med *Sangen om den røde rubin* sin åpning. Teksten er ikke i en «pseudo-guide-book» form, men har likevel

⁸⁷ Morrisette 1965

⁸⁸ Morrisette 1965: 11

noe som ligner i hvordan det beskrives et handlingsforløp av at «du» går opp til porten i parken og skal til å åpne klinka.

Morrisette er opptatt av det mer tekniske rundt å veksle mellom diskurser, senere i analysen vil jeg se på hvordan denne vekslingen kan underbygge visse tematikker også. Siden de andre litteraturviterne i teorien ikke er opptatt av veksling mellom forskjellige fremstillingsformer, gir Morrisette et interessant perspektiv på feltet. Morrisette oppsummerer med at sporadiske innslag av en du-form i en pseudo-guide-book lignende form er en vanlig karakteristisk i moderne litteratur (i 1965). Han mener at det ofte blir brukt som en form for mimring av protagonisten: «As a rule, a frequentative basis or point of departure is involved: a present experience recalling similar ones in the past, for example.»⁸⁹ Artikkelen av Morrisette er som nevnt fra 1965, og *Sangen om den røde rubin* ble gitt ut i 1956. På bakgrunn av Morrisettes artikkel og hvordan 2. personfremstillingen blir brukt i romanen, kan vi trekke en mulig slutning om at den er representative for hvordan 2. personfremstillingen ble brukt på den tiden. Dette står i kontrast til hvordan den blir brukt i nyere tid, og er hva jeg vil fokusere på i resten av analysen.

⁸⁹ Morrisette 1965: 19

Del II – Analyse

Analyse

Fellesnevneren for alle romanene i oppgavens teksttilfang er at de har et visst omfang av en 2. personfremstilling. Det er noen verk som har en 2. personfremstilling i hele verket mens noen har det kun i deler. Derfor vil jeg dele opp analysen deretter. Det er også stor variasjon i hvordan denne fremstillingsformen brukes og kommer til uttrykk. I noen verk er det en tydelig ekstern forteller, mens i andre verk er fortelleren skjult og uidentifiserbar. I noen verk mener jeg 2. personfremstillingen blir brukt til å underbygge en viss tematikk. På bakgrunn av dette vil jeg strukturere min analyse rundt fortellerinstansen og en tematisk analyse av verkene i forhold til 2. personfremstillingen. I oppgavens analyse vil jeg prøve å analysere i forhold til teorien jeg har fremstilt, både i forhold til 2. personfremstillingen og en narratologisk analyse, og eventuelt vise hvordan den kommer til kort.

Fortellerinstansen i en 2. personfremstilling

Jeg vil starte analysen ved å vise hvordan noen verk bruker en 2. personfremstilling i hele teksten mens andre bare bruker den kun i deler av teksten. I analysen vil jeg fokusere på fortellerinstansen, og hvordan den opptrer forskjellig om det er en 2. personfremstilling i hele eller kun i deler av verket. Jeg vil undersøke om fortellerinstansen er identifiserbar eller om den er skjult, og hvilken stedlig og temporal plassering fortelleren har i en 2. personfremstilling. Underveis gir jeg enkeltstående sitat fra teksten for å vise hvordan fremstillingsformen kommer til uttrykk. Jeg velger å begynne analysen slik fordi da får jeg en naturlig måte å presentere mange av verkene, og også gi en oversikt over hvilke tekster som er i oppgavens teksttilfang.

Bruk av 2. personfremstilling i hele verket

Alle de tre bøkene i *Utmarktrilogien*⁹⁰, *Det er jeg som er Torvald*⁹¹, *Ikke forlat meg*, og *Bli Björk*⁹² er skrevet fullstendig i en 2. personfremstilling med noen små unntak innad.

«Hvem forteller?» skriver Rolf Gaasland er et av de letteste spørsmålene å stille i en narratologisk analyse⁹³. Jeg hevder tidligere i teoridelen at det ikke er tilfelle i en analyse av en 2. personfremstilling. Dette spørsmålet er derfor et jeg vil vende tilbake til flere ganger underveis i analysen og nå vil jeg først stille spørsmålet til tekstene som er skrevet i en fullstendig 2. personfremstilling. Jeg vil gjenta spørsmålet når jeg skal analysere tekstene som kun har en 2. personfremstilling i deler av teksten. Underveis vil jeg også prøve teorien på feltet skissert ovenfor på tekstene og se om det er mulig. Da vil jeg fokusere på Brian Richardsons kategoriseringer *autotelic form*, *hypothetical form* og *standard form* og Monika Fluderniks kategori *A, B og C*. Jeg vil også prøve å plassere tekstene i forhold til Irene Kacandes *dialogic pole* og *apostrophic pole*, men jeg vil ikke fokusere på hennes begrep om *literary performative* fordi det kommer ikke til uttrykk blant oppgavens teksttilfang.

Dialog uten «jeg» - Utmarktrilogien

Oddmund Hagens *Utmarktrilogien* består av *Utmark*, *Stemmer*, *steg* og *Vinterbarn*. Alle tre bøkene er skrevet fullstendig i en 2. personfremstilling. Jeg vil også påstå at bøkene passer inn i det Richardson kaller for *standard form*, hvor protagonist og fortellerinstansen tilsynelatende er den samme. Tekstene kan kanskje også defineres som Fluderniks kategori *C* og det Kacandes kaller for *radical narrative apostrophe* siden fortellerinstansen er skjult:

Og du ser det gamle vegguret, det som hang heime på garden den gongen du var liten, amerikauret, og du bør kanskje trekke det og stille det, skal vere ei veke, kan gjerne la dette uret gå mens du er her, brukar alltid trekke det når de er her saman, du og ho, og du går for å trekke det, kan vel berre stå på halv fire, gjer ingen ting det, finst inga tid i dette huset likevel, inga slik mekanisk

⁹⁰ Hagen 2007

⁹¹ Nyquist 2015

⁹² Karstvik 2011

⁹³ Gaasland 1999: 24

tid du målar i timar og minutt, inga slik tid, her finst berre minner, vemod, mor og far, ein barndom som spring rundt, ut og inn, og du trekker ikkje amerikauret, lar det stå på halv fire.⁹⁴

Tekstene har en sterk mimetisk modalitet i hvordan du-ets handlinger og følelser kommer uhindret frem.

I alle tre bøkene i trilogien møter vi en navnløs protagonist som reiser til sitt barndomshjem. Sentrale karakterer i verkene er naboen og hyttebyggeren i hjembygda. I hver roman dukker det opp et problem fra fortiden som protagonisten må løse på forskjellig vis. I den første romanen, *Utmark* (1996), reiser han til hjembygda fordi han har fått vite at han hadde ei søster som døde før han selv ble født, men han ble ikke informert før i voksen alder. Dette plager han og han oppsøker sin far for å få svar. Romanen blir slik en reise i hans tanker og følelser omkring søsterens død, og sin egen barndom, og romanen ender med et selvmordsforsøk der naboen redder han.

I den andre romanen, *Stemmer, steg* (2002), har ikke protagonisten noen spesiell grunn for sin reise. Utover sitt opphold forekommer det noen mystiske steg i grusen utenfor hvor han får hjelp av naboen til å finne ut hvem det kan være. Det viser seg til slutt å være farens gjenferd. Protagonisten får sitt endelige oppgjør med faren ved å hjelpe ham til å krysse over til den andre siden, ved å finne den forsvinnende giftingen til moren.

I den siste romanen *Vinterbarn* (2007) er protagonisten enda en gang tilbake i hjembygda og møter barndomshjemmet sitt stjålet av hyttebyggeren. Hyttebyggeren vises i alle tre romaner som et hint til fremgang og endring av hjembygda i negativ forstand or protagonisten. Det at han har tatt over huset til protagonisten uten lov er den siste dråpen. Naboen har også flyttet fra bygda. Protagonisten møter i denne romanen «vinterbarnet», som knuser vinduer og setter fyr på bygninger. Det viser seg at «vinterbarnet» er en projeksjon av protagonisten selv og romantrilogien ender med at protagonisten sitter i politiavhør mistenkt for å ha vært den som har påsatt brannene.

Oddmund Hagens forfatterskap utmerker seg spesielt i denne sammenhengen. Det meste Hagen har skrevet er holdt i en 2. personfremstilling med noen få unntak. Jeg har valgt ut denne romantrilogien for å gi et innblikk i hans teknikk med en 2.

⁹⁴ Hagen 2007: 32

personfremstilling, men ekskludert de andre verkene selv om de er i en 2.

personfremstilling for å ikke få en overvekt av ett forfatterskap. Hagens tekster skiller seg også ut fra de andre verkene jeg skal behandle; her vil jeg påstå at vi har den mest «rene» formen for en 2. personfremstilling. Ikke bare er det en skjult forteller, altså det Fludernik definerer som *kategori C* og Richardson under *standard form*, men det er heller ingen form for et «jeg» i forhold til protagonisten i teksten. Protagonistens tanker, og til og med dialog, holdes alltid i du-form. I de andre tekstene kommer dialogen i jeg-form mens i Hagens tekster holder han en helt gjennomført 2. personfremstilling:

Han spør deg kva du gjer her på denne tida av året, ser deg aldri i november, seier han, er det noko krøll med kjerringa, det spør han om, har drukke såpass no at han tør komme med det, noko krøll med kjerringa, og du seier nei, er ikkje derfor, måtte berre bort ei veketid, seier du, tok fri og reiste, seier du.⁹⁵

Som nevnt er det her ingen form for en jeg-instans i dialogen. Dette gjør at fortellerinstansen i dette verket skiller seg i fra de andre verkene jeg skal omtale, og er noe jeg behandler nærmere under.

Ekstern fortellerinstans – eller Torvald selv? – *Det er jeg som er Torvald*

Det er jeg som er Torvald (2015) av Mattis Herman Nyquist er et annet verk som holder en konsekvent 2. personfremstilling i hele verket. Romanen handler om Torvald, en familiefar med to barn og mann til Emma, som sliter med en følelse av å ikke høre hjemme. Romanens historie spenner over et kort tidsrom, men med flere tilbakeblikk til tidligere hendelser. Handlingen foregår rundt en årlig sommerfest som familien holder. Torvald har en vanskelig dag hvor flere komplikasjoner oppstår. Han ødelegger grillen i et raseriutfall i det den skal settes opp og skremmer både kone og barn. Til slutt er endelig sommerfesten i gang og da skjer den største krisen; han sparker sin sønn. Selv om alle ser hva som skjer, nekter Torvald for at han gjorde det med vilje. Romanen ender med at Torvald gjør realitet ut av hans ønske om å komme vekk fra situasjonen, som er uholdbar for ham og han reiser fra familien sin.

Du går ned i kjelleren og setter deg i bunnen av trappen som du pleier. Legger hodet mellom hendene og tenker at du må ta deg sammen, at du ikke må la det glippe. Du titter opp og ser rett fremfor deg. Alle disse skiene, tenker du.

⁹⁵ Hagen 2007: 77

Så mange ski, kunne det virkelig være nødvendig? Det må være minst ti par, og dere er jo bare fire mennesker i huset? Og alle stavene. Du ser dem stå der på rekke og rad, og ved siden av dem igjen henger masse vinterklær og skidresser. Vinterklær og skidresser nok til flere familier. Her må jeg få ryddet en av dagene tenker du, få litt orden. Kan jo ikke bare være slik. Ikke gråt, ikke gråt.⁹⁶

Denne romanen er også i en helhetlig 2. personfremstilling, og har en sterk mimetisk modalitet. Ut fra teksten kommer det ikke frem noen tydelig ekstern fortellerinstans, men siden protagonistens egne replikker og tanker kommer i jeg-form kan det gi inntrykk av at det er en ekstern fortellerinstans. Dialogen her skiller seg slik ut i fra den som vi finner i *Utmarktrilogien*. Det må påpekes at i *Utmarktrilogien* fremstilles dialogen i en fri, indirekte diskurs, mens i *Det er jeg som er Torvald* forekommer dialogen i en i formen av sitater:

- Nei da, det er jo ikke det jeg mener, sa du. – Du skjønner jo hva jeg mener, jeg sier bare at det ikke nødvendigvis er noe som henger sammen, det er jo ikke noe poeng, altså det har jo ingen overskrift eller grunn, ikke at det er nødvendig å ha heller. Du forklarte med hender og ansikt, som for å understreke selvfølgeligheten i dette.⁹⁷

Siden replikkene her er i sitatform vil det være naturlig å ha med jeg-instans siden karakteren bruker det i sin muntlige tale. I *Utmarktrilogien* er det tilsynelatende både du-et som fører dialogen og som gjenforteller dialogen. Her er det ingen tydelig ekstern fortellerinstans som formidler dialogen. Alle steder hvor det ville vært naturlig å ha med et «jeg», slik som i «måtte bare bort ei vebes tid», er det konsekvent unngått å ha med dette jeg-pronomenet. Denne måten å fortelle på vil gi et sterkere inntrykk av at fortelleren og protagonisten er den samme instansen siden det ikke er et «jeg» som hører sammen med du-et.

Slik blir *Utmarktrilogien* en sterk form for en 2. personfremstilling. Dette står i kontrast til *Det er jeg som er Torvald* hvor replikkene og noen av hans indre tanker er utført i jeg-form. Det gir inntrykk av at replikkene utføres av karakteren Torvald mens 2. personfremstillingen gir inntrykk av at dialogen blir gjenfortalt via en ekstern, separat fortellerinstans. Det er likevel fortsatt mulighet for at det er Torvald selv som holder

⁹⁶ Nyquist 2015: 52

⁹⁷ Nyquist 2015: 21

fortellerinstansen og gjengir sin egen dialog ordrett istedenfor i en 2. personfremstilling. Oppfatningen om at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen blir forsterket av tematikken i romanen, og er noe jeg vil vise i min tematiske analyse av verket.⁹⁸

På bakgrunn av dette ser vi at denne måten å fortelle på skaper et inntrykk av en skjult forteller, mens i *Utmarktrilogien* skaper det heller et sterkere inntrykk av at det er protagonisten selv som er fortelleren også. Slik passer begge tekstene inn i Richardsons *standard form* siden teksten gir uttrykk for at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen, men i ulik grad. I *Det er jeg som er Torvald* er det større usikkerhet pga. at Torvalds tanker og replikker kommer i jeg-form. Jeg mener romanene passer inn i Fluderniks *kategori C* siden vi ikke har en observerbar ekstern fortellerinstans. Slik kan også tekstene sies å være en *radical narrative apostrophe* etter Kacandes begrep, siden fortellerinstansen er skjult.

En jeg-fortelling i du-form

Både Richardson og Reitan er inne på hvordan man kan skrive om en 2. personfremstilling ved å endre pronomenet til et «jeg» istedenfor et «du». Reitan anvender en teori av Margolin på hvordan man kan sjekke om teksten er en *self-address* hvis teksten kan leses på samme måte. Han hevder likevel at selv om teksten kan leses på samme måte med et jeg-pronomen, er det ikke nødvendigvis en tekst med *self-address*. Disse tekstene kan ofte endres med å bytte til et hun/han-pronomen også og kan derfor ikke konkluderes med å være en selv-tiltale.⁹⁹

Forfatter og førsteamanuensis ved Forfatterstudiet ved UiT Liv Lundberg hevder i sin artikkel om et utvalg av Hagens verk at:

Synsvinkelen er personlig; fortelleren omtaler seg selv som «du» i alle de fire bøkene [¹⁰⁰], noe som skaper en tilsynelatende avstand til det fortalte, for å dekke over det faktum at fortellingene har sterk personlig forankring. Du-et, som kunne vært leserens plass i kommunikasjonen, er okkupert av fortelleren som slik lukker leseren inne i sin egen monologiske framstilling av det som

⁹⁸ På sidene 65-66

⁹⁹ Reitan 2011: 167

¹⁰⁰ Min fotnote: Denne brannen alltid 1995, Utmark 1996, Det begravde lyset 1998, Flukt 2002.

skjer, enten det skjer nå eller i fortida. Det oppstår en glidning mellom de ulike posisjonene, noe som forsterkes av at fortelleren, en voksen utflyttet bondesønn som er blitt forfatter, synes å være nært i slekt med forfatteren Hagen.¹⁰¹

Her konkluderer Lundberg med at det er selvtiltale. Dette er også noe jeg argumenterer for ovenfor. Likevel vil jeg utfordre Liv Lundbergs påstand. For det første, som skissert ovenfor, hevder Reitan og Richardson i sin teori at det ikke er så lett å konkludere med at en tekst i en 2. personfremstilling er en selv-tiltale, siden man også kan omskrive den ved bruk av et 3. personpronomen. For det andre, i *Utmarktrilogien* er det som vist en skjult fortellerinstans som bruker en du-tiltale om protagonisten. Bruken av pronomenet «du» impliserer at fortelleren er en annen instans enn protagonisten. Det er ikke en 1. personfremstilling hvor fortelleren helt eksplisitt forteller sin egen historie. Pronomenet «du» kan ikke stå alene, det er et pronomen som tilsier at det er en instans som tiltaler noen andre enn seg selv. Derfor kan man ikke anta at fortelleren og protagonisten er samme instans. 2. personfremstilling åpner likevel for denne muligheten som vist i Helmut Bonheims skjema.¹⁰²

Problemet med Lundbergs påstand er at hun konkluderer med at forteller og protagonist er samme instans uten forbehold. Jeg har argumentert ovenfor for at man kan anta at forteller og protagonist er samme instans fordi det ikke er et eksplisitt «jeg» i teksten som hører til protagonisten. Fortelleren bruker «du» om protagonisten og protagonisten bruker aldri et «jeg» om seg selv. Slik får vi en diskurs med en forteller som benytter tiltalepronomenet «du» om protagonisten, men også en protagonist som ikke anerkjenner seg selv som et «jeg». Dette gir illusjonen av at protagonisten forteller sin egen historie med et tiltalepronomen om seg selv. Derfor mener jeg at *Utmarktrilogien* har felles forteller og protagonist, og at dette er lettere å fastslå i denne teksten enn i de andre verkene i oppgavens tekstsamling.

Liv Lundberg konkluderer fort at fortelleren og protagonisten i *Utmark* og i de andre verkene hun omtaler er samme instans. Hun skriver også flere steder at for eksempel

¹⁰¹ Lundberg 2003: 216

¹⁰² Se side 16

Flukt har en jeg-forteller¹⁰³ selv om hun også er klar på at teksten er skrevet i en 2. personfremstilling. Ut fra måten Hagen skriver er det forståelig siden tekstene har et sterkt preg av at forteller og protagonist er samme instans. Jeg mener likevel at når man skal lese en 2. personfremstilling, bør man ha forutsetningen av at teksten har en separat fortellerinstans. Som nevnt over kan ikke pronomenet «du» opptre alene siden det er et tiltalepronomen og derfor forutsetter en separat instans som tiltaler. Derfor vil en 2. personfremstilling alltid gi uttrykk for en separat fortellerinstans. Da kan man heller jobbe med teksten for å se om det er tegn til at forteller og protagonist er samme instans siden dette også er en mulighet.

La Modification av Michel Butor blir som nevnt brukt som eksempel på 2. personfremstillingen i forskningen om feltet. Dette er en tekst som ligner den fremstillingsformen jeg mener vi finner i *Det er jeg som er Torvald*, hvor det er en skjult og uidentifiserbar forteller. Det er likevel dialog med «jeg», som gjør at fremstillingsformen ikke er like sterk som i *Utmarktrilogien*. Teksten blir kategorisert som *standard form* og *kategori C*. Rolf Reitan diskuterer disse definisjonene i sin artikkel. Han ender opp med å definere teksten som en «second person internal focalization». Altså at tanker og hendelser blir formidlet gjennom karakteren som har fokaliseringsen, men i 2. person. Dette mener jeg er en god definisjon av denne og lignende tekster. Problemet er at han i neste setning definerer *La Modification* som et «narrator-less narrative», altså som en tekst uten en forteller.¹⁰⁴ Rolf Gaasland skriver at i moderne narratologi har man forestillingen om at enhver fortellende tekst har minst én forteller.¹⁰⁵ På bakgrunn av dette og på mitt overstående poeng om at et «du» alltid vil forutsette et «jeg» fordi det er et tiltalepronomen, vil en mer naturlig konklusjon være at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen, og ikke at fortellingen er uten en fortellerinstans i det hele.

I artikkelen har Liv Lundberg et interessant poeng angående kommunikasjonen i en 2. personfremstilling. Her er hun inne på det samme som Irene Kacandes kaller *narrative*

¹⁰³ Lundberg 2003: 227f

¹⁰⁴ Reitan 2011: 162

¹⁰⁵ Gaasland 1999: 22

apostrophe hvor taleren vender seg bort fra publikum. Elegant skriver Lundberg i sitatet ovenfor at leseren lukkes inne i en «monologisk framstilling ved bruk av du-pronomenet», noe jeg mener er en god beskrivelse av en lesning av en tekst skrevet i en 2. personfremstilling. Her mener jeg ikke tekster Richardson definerer som *hypothetical form* eller *autotelic form*. Leseren trekkes inn i teksten ved bruk av du-pronomenet, men det er ikke leseren som tiltales. Slik blir leseren satt fast i noe som utgir seg for å være en dialog, men som viser seg å være en monolog av protagonisten i stedet. Leseren blir «fanget» i denne monologen til protagonisten ved at man hele tiden selv føler seg tiltalt.

Implisert leser blir et relevant begrep i denne sammenhengen. Den tyske litteraturteoretikeren Wolfgang Iser definerte begrepet som hører til innenfor *reader-response theory*. Iser mener at en aktiv innlevelse i teksten er fundamentalt for romanen. Teksten er preget av normer fra det samfunnet den blir til innenfor, men disse normene blir ikke uttalt, men eksisterer som *negasjoner*. Da blir det leserens oppgave å fylle inn disse fraværende normene med sine egne normer og forståelse. Slik blir teksten strukturert på en måte som gjør at den har en implisert mening, og slik konstruerer den en *implisert leserrolle* i teksten som den virkelige leseren kan innta: «This term incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process.»¹⁰⁶ Iser skriver også at fortelleren kun forteller nok til å holde leseren interessert og orientert i historieuniverset, men utelater visse detaljer som slik blir tomrom i teksten. Disse tomrommene må leseren fylle ut selv for å få en helhetlig mening i teksten. Dette fører til at leseren skaper sin egen forståelse av teksten, men at fortelleren har lagt visse føringer inn i teksten for å styre leseren.¹⁰⁷

Iser skriver at ved negasjoner må leseren bruke sin egen fantasi for å gjøre noe virtuelt om til noe ekte, og slik oppfatter leseren ofte at fortellingen han leser er en ekte historie fra hans eget liv. For å gjøre en slik opplevelse mulig er en teknikk å bruke leserhenvendelse i teksten. Fortelleren skaper tomrom i historien og inviterer leseren

¹⁰⁶ Iser 1990: xii

¹⁰⁷ Iser 1990: 106

inn til å delta i handlingen.¹⁰⁸ Du-tiltalen i en 2. personfremstilling får en lignende effekt. Slik Lundby skriver så lukkes leseren inn i fremstillingen ved at han føler seg tiltalt, samtidig som han skjønner at det er protagonisten som blir tiltalt. Slik kan enhver tekst i en 2. personfremstilling oppnå denne dobbeltheten. 2. personfremstillingen kan gi leseren en følelse av at leseren opplever historien selv, som fra sitt eget liv, slik Iser mener skjer ved å inkludere leseren i fortellingen i en direkte leserhenvendelse.

Rolf Reitan tematiserer også formen for indirekte leserhenvendelse i sin artikkel i forhold til *La Modification*. Han problematiserer Monika Fluderniks påstand om at pronomenet «du» har en iboende mening av tiltale, og at det er derfor leseren automatisk føler en form for tiltale mot seg selv når de leser en 2. personfremstilling. Reitan mener at denne funksjonen ikke eksisterer når det ikke er noen som utøver tiltalen. Altså, i tekster som *La Modification* som Reitan hevder er fortellerløse. På bakgrunn av dette konkluderer han at i slike tilfeller er det heller snakk om du-referanse istedenfor du-tiltale. Protagonisten hører ikke tiltalen og vet derfor ikke at han blir tiltalt.¹⁰⁹ Det er et interessant poeng om det er snakk om tiltale eller referanse, men på andre premisser enn det Reitan fremstiller. Som nevnt ovenfor mener jeg tekster slik som dette har en fortellerinstans, og som gir inntrykk av å være protagonisten selv. I disse tilfellene vil protagonisten høre tiltalen. I tekster med en ekstern, separat forteller vil vi heller kunne snakke om det er tiltale eller referanse, siden her er det mulighet for at protagonisten ikke vet at han blir tiltalt.

Ekstern forteller, eller? - *Bli Björk*

*Bli Björk*¹¹⁰ (2011) av Mette Karlsvik er skrevet som en hyllest til popartisten Björk. Dette forutsetter at romanen er løst basert rundt livet til Björk og hennes far Guðmundur Gunnarsson. Romanen er bygd opp slik at den første delen omhandler livet til Guðmundur, hvor han jobber som elektriker på NATO-basen i Keflavik. Han møter Heiða når han er ganske ung og de er sammen i mange år. Sammen får de datteren Björk. I den neste delen som er fokusert rundt Björk er foreldrene skilt, men de bor nærme

¹⁰⁸ Iser 1990: 37

¹⁰⁹ Reitan 2011: 162

¹¹⁰ Karlsvik 2011

hverandre så Björk har en god oppvekst. Hun blir interessert i musikk og faren får henne inn på en god musikkskole. Etter hvert som hun blir eldre flytter hun inn i et kollektiv med venner som hun starter band med. Hun blir gravid med Starkarður og får Baby. Med Baby i livet sliter Björk med livsvalgene sine og fokuserer mer på Baby og egen musikk, men romanen ender med at hun blir med bandet Sykurmólarnir på turné som gjør stor suksess internasjonalt.

Bli Björk er en roman og gir derfor forutsetningen om at det er fiksjon. Det står likevel på omslaget til boka at dette er en hyllest til Björk, og hvor forfatteren har fått hjelp og informasjon av andre til å skrive boka. Derfor kan det tenkes at når denne romanen er skrevet i en 2. personfremstilling har det en litt annen hensikt enn i de andre romanene. Selv om teksten er fiksjon har vi likevel med å gjøre en forfatter som skal skrive om et spesifikt subjekt og skal tilnærme seg dette subjektets historie. Jeg anvender en tekstimmanent og komparativ analyse i min oppgave og vil derfor ikke legge vekt på det biografiske aspektet rundt romanen. Jeg vil likevel bemerke det fordi man som leser ikke kan unngå å få med seg at dette er skrevet som en hyllest til en ekte person og vil derfor gå inn med en forutsetning at det er forfatteren som er fortelleren. Dette påvirker spørsmålet om hvem det er som forteller.

Å flytte inn på eit nytt rom er å omskape seg sjølv. Tidlegare har du gjort det i husa til foreldra dine. Du har gjort det for deg sjølv. Men foreldra dine har sett på. No ser kompisane dine på. Rommet ditt blir eit bilde av deg sjølv. Ikkje bare for dei, men også for deg sjølv. Døropninga er ramma. Mellom karmane står du. Du har flytta inn no. Glaskuler står på rekke framfor glaset. Midt i kvar kule er det ein blome. Dei kan vere naturlege, dei kan vere kunstige. Men raude er dei, og lukkar seg ikkje om natta, ramlar ikkje saman med tida.¹¹¹

Hvis vi ser bort fra informasjonen på omslaget til boka vil vi finne at det er en skjult fortellerinstans som ikke gir seg til å kjenne. I den første delen ligger fokaliseringen hos Guðmundur og all informasjon som kommer frem i teksten er informasjon han har skaffet seg. I den andre delen foregår det på samme måte, men fokaliseringen er hos Björk. Slik kan det virke som om det er Guðmundur som har fortellerinstansen i første del og Björk i andre del, men det kommer ikke frem eksplisitt. Det er små hint til at det er en ekstern fortellerinstans noen steder i teksten slik som på side 220: «Sa du noko,

¹¹¹ Karlsvik 2011: 315

Björk? Sa Björk noko? Eg syntest ho gjorde det.» Dette virker som om det er en replikk fra noen andre, men i teksten kommer det ikke frem hvem det er som sier det, og kan slik tolkes som om det er fortelleren som kommer med en kommentar til handlingen. Lignende eksempel finner vi på side 361: «Til slutt går du på badet og blir sittende der, du kastar nok opp også, men gløymer det like fort som du har gjort det.» Hvis det er protagonisten som holder fortellerinstansen her ville ikke slike kommentarer være naturlige. Slik får teksten som for det meste har en sterk mimetisk modalitet, litt svekket modalitet på steder som dette. Det finnes også andre små hint til at det er en ekstern fortellerinstans i teksten, slik som at det veksles mellom «mor di» og «Heiða»¹¹² om moren til Björk, i Björk sin del av romanen. Hadde Björk holdt fortellerinstansen hadde det ikke vært naturlig å for henne å bruke navnet på moren. Derfor mener jeg det heller er en ekstern fortellerinstans.

Jeg mener denne teksten kan passe i Fluderniks *kategori A*, og Kacandes *traditional apostrophe*. siden det er hint i teksten om at det er en ekstern fortellerinstans. Av samme grunn kan ikke teksten plasseres i Richardsons *standard form*.

2. personfremstilling, men med en jeg-forteller – *Ikke forlat meg*

Stig Sæterbakkens *Ikke forlat meg* (2009) er en tredje roman som bruker en 2. personfremstilling i hele verket, med et lite unntak på siste side, hvor en 1. personforteller kommer til syne.

Ikke forlat meg handler om Aksel Morander og kjæresten hans Amalie. Historien fortelles i en omvendt kronologisk rekkefølge hvor hver del starter på et punkt i fortiden og slutter med et punkt i nærmere fremtid, og som er igjen slutten på neste del. Romanen åpner med nåtiden og slutter med fortiden når Aksel er ung. Romanen begynner med en fortvilet Aksel som vurderer å begå selvmord. Det kommer så frem at han og kjæresten Amalie har slått opp etter at de har prøvd et åpent forhold. Aksel er en meget sjalu kjæreste og dette fører til et giftig forhold mellom han og Amalie. Vi får et innblikk i deres tid sammen, med lidenskap, sjalusi og vold, frem til dagen de først møttes. Amalie vises her som et slags vendepunkt i livet hans før vi får vite hvordan han

¹¹² Karlsvik 2011: 395

hadde det før samlivet sammen med henne. Gjennom oppveksten har Aksel slitt med mobbing og ensomhet som har ført til selvmordsforsøk og vold mot dyr. Han har også homoerotiske opplevelser med «Zombie» og dette er noe han opplever pes for. Romanen slutter med at han ser Amalie for første gang.

Jeg vil også kommentere dialogformen i *Ikke forlat meg*. Her forekommer noen dialogsekvenser i sitat-form med anførselstegn, men noen av dialogene forekommer i løpende tekst i fri indirekte form. Eksempel på dette finner vi på side 68 hvor protagonisten Aksel sin replikk står i anførselstegn, «Skal du treffe Kim?» mens Amalies svar fortelles i løpende tekst lengre nede på siden som «[...] kommer hun bare bort og kysser deg lett på kinnet og sier det er mulig hun blir sen, at du ikke behøver å sitte oppe og vente.» Slik får teksten en blanding av svak og sterk mimetisk modalitet. I *Ikke forlat meg* forekommer også mye av Aksels indre tanker i kursiv, og i jeg-form, noe også i brev-form eller i form av dagbok-notat. Som jeg hevder om romanen *Det er jeg som er Torvald* skaper innslagene av en jeg-instans i dialog og indre tanker et inntrykk av en separat fortellerinstans. Dette er ikke nødvendigvis et tegn på at det er en separat fortellerinstans. Alt vi vet om teksten er at det er en skjult forteller, om det er Torvald selv eller en separat ekstern forteller kan vi ikke definere ut i fra teksten. Måten dialog og indre tanker blir fremstilt gir likevel inntrykket av at det er en separat forteller, men fortelleren blir aldri identifiserbar, slik som i *Ikke forlat meg*.

I *Ikke forlat meg* kommer fortellerinstansen frem helt eksplisitt på siste side mens han ellers er skjult i resten av verket:

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

Og en rystende glede gjennomstrømmer deg, en rystende glede over å være til.¹¹³

Frem til dette punktet har leseren bare fått små hint om en separat fortellerinstans, og kunne ellers tro det var Aksel selv som holdt fortellerinstansen også. Dette skiller denne romanen i fra *Utmarktrilogien* og *Det er jeg som er Torvald* hvor fortelleren ikke kommer

¹¹³ Sæterbakken 2012: 242

til syne helt eksplisitt. Siden fortelleren kommer frem som en jeg-forteller på siste side, forandres også fremstillingen. Selv om leseren har oppfattet teksten som en 2. personfremstilling med en skjult forteller ellers i romanen, vil man nå sitte igjen med en åpenbaring og forså at det var en separat fortellerinstans. Tvilen på hvem det er som forteller er borte og 2. personfremstillingen gir også nå mening. Det er en ukjent jeg-forteller som har fortalt historien til Aksel med en nærhet og ømhet. Derfor plasserer jeg denne teksten inn i Fluderniks *kategori A* og i Kacandes begrep om *traditional apostrophe* siden fortellerinstansen er kjent. Siden det ikke er protagonisten som er fortelleren kan ikke teksten plasseres i Richardsons *standard form*.

Når det kun er en 2. personfremstilling i deler av verket

Jeg har vist hvor det brukes en 2. personfremstilling i hele verket at spørsmålet «hvem forteller?» er vanskelig å svare på. I disse verkene hevder jeg at man må gå inn med en forutsetning om at verket har en separat fortellerinstans på grunn av bruken av et tiltalepronomen tilsier dette. Jeg velger å legge vekt på dette fordi dette er et nytt felt i litteraturteorien og derfor en fremstillingsform vi ikke er vant til å operere med. Dette ser vi i tekstene som har en 2. personfremstilling i sin helhet, hos både fagkyndige slik som Liv Lundberg og hos bokanmeldere. Dette er også et spørsmål som litteraturteoretikerne Helmut Bonheim, Brian Richardson, Monika Fludernik og Irene Kacandes har stilt og hatt et fokus på. Slik Bonheim viser så er det kun i 2. personfremstillingen at både forfatter/forteller, protagonist og leseren kan føle seg tiltalt, og dette gjør det vanskeligere å svare på spørsmålet i en 2. personfremstilling.

Hva skjer når fortellerinstansen opptrer i forskjellige fremstillingsformer? Verkene jeg vil undersøke dette nærmere i er *Til Nuuk*¹¹⁴, *Tjuendedagen*¹¹⁵, *Hold pusten så lenge du kan*¹¹⁶, *Drømmefakultetet*¹¹⁷, *Ingen ild tenner stjernene*¹¹⁸ og *Personar du kanskje*

¹¹⁴ Haavardsholm 2014

¹¹⁵ Gulliksen 2009

¹¹⁶ Sand 2015

¹¹⁷ Stridsberg 2015

¹¹⁸ Fretheim 2009

*kjenner*¹¹⁹. Jeg vil igjen prøve teorien til Brian Richardson, Irene Kacandes og Monika Fludernik på de forskjellige tekstene. Deres teori baserer seg på tekster hvor hele teksten er i en 2. personfremstilling og derfor vil teorien bli brukt på en annen måte enn den er intendert. Jeg velger likevel å prøve teorien for å se hvor langt jeg kan komme med den, og samtidig vise eventuelt hvordan den kommer til kort.

Veksling mellom en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling – *Til Nuuk*

Til Nuuk (2014) av Espen Haavardsholm handler om Espen Hå som reiser på ferie alene til sine venner i Danmark. På veien dit får han vite at hans barndomsvenn Klaus har prøvd å begå selvmord, og han møter også noen mennesker fra sin fortid som vekker gamle minner. Gradvis avdekkes både Klaus' historie og også Espens bakgrunnshistorie hvor hans venn Roger døde ved drukning under isen. Det viser seg at Espen har skrevet en roman om hendelsen, men i romanen beskriver han hendelsen på en annen måte enn det som faktisk skjedde. I romanen til Espen Hå skildres Rogers dødsfall som en ulykke, men sannheten som kommer frem mot slutten av historien er at Roger og Espen hadde en selvmordspakt som Espen trakk seg fra i siste liten. På vei til Danmark treffer Espen Rogers fetter på toget, som også viser seg å ha adoptert Rogers sønn. Fetteren Rikard Myhr vil ha svar. Hva hendte egentlig den dagen? Disse hendelsene og flere som skjer underveis preger Espen i historien.

Ester Gule vokste opp som adoptivdatter ved Østerport med slektsrøtter fra Nord-Norge, og lurte meg nesten trill rundt den gangen på syttitallet. Min én nitti meter høye gymnasvenn Roger Paulsen fra Åkebergsveien på Tøyen forsvant i den jævla råken.

Ute på togdassen støtter du deg til veggen for ikke å miste balansen, og pisser med en hissig stråle mens du spekulerer over hvor lenge det er siden du har vært urolig for det som ikke ble fortalt videre om den ulykken på Hvaler i 1962 da Roger og du var ute på isen sammen.¹²⁰

Til Nuuk er hovedsakelig en 1. personfortelling med innslag av en 2. personfremstilling. På bakgrunn av dette mener jeg at man kan se på romanen som en jeg-fortelling, men med et diskursskifte. Dette står i kontrast til verkene jeg omtaler i delen hvor hele verket er i en 2. personfremstilling fordi jeg slår fast at man ikke kan kalle de verkene for en

¹¹⁹ Lund 2016

¹²⁰ Haavardsholm 2014: 24

jeg-fortelling. I de verkene er fortelleren skjult, og jeg hevder at man må gå inn med en forutsetning om at fortellerinstansen er en separat fortellerinstans på grunn av bruken av et tiltalepronomen. Dette gjelder ikke *Til Nuuk* fordi her er ikke fortelleren skjult. Fortelleren er en jeg-forteller som knyttes til protagonisten. Når det da skifter til en 2. personfremstilling, har vi som lesere ingen store problemer med å forstå at det fortsatt er Espen Hå som er fortelleren. Forskjellen er at han nå omtaler seg selv utenfra i et 2. personperspektiv. Romanen operer med et slikt diskursskifte frem og tilbake flere ganger i teksten hvor fortellerinstansen holdes av protagonisten. Dette mener jeg fungerer som et litterært grep for å underbygge tematikken i romanen, som jeg vil drøfte videre i den tematiske analysen av verket.¹²¹

Siden vi i denne teksten vet hvem som holder fortellerinstansen på grunn av vekslingen mellom fremstillingsformer, er det både vanskeligere og lettere å anvende Richardsons og Fluderniks teori på teksten. I Richardsons *standard form* refererer du-tiltalen både til protagonist og forteller. Dette tilsier at protagonisten holder fortellerinstansen, noe jeg argumenterer for er vanskelig å slå fast i rene 2. personfremstillinger. I *Til Nuuk* er ikke dette vanskelig å slå fast. Her er forteller og protagonist samme instans, og kan derfor kategoriseres under *standard form*. Problemet kommer når vi skal prøve å plassere teksten inn i en av Fluderniks kategorier. Hos Monika Fludernik er fortellerinstansen enten tydelig adskilt fra karakteren som blir tiltalt, en karakter som tiltaler en annen karakter i samme historieunivers eller en skjult fortellerinstans. I *Til Nuuk* har vi ingen av delene. Vi har en kjent fortellerinstans som er protagonisten selv. Slik kan den plasseres innenfor Kacandes begrep om *traditional apostrophe*.

En 2. personfremstilling eller ikke? – *Personar du kanskje kjenner og Tjuendedagen*

I *Personar du kanskje kjenner og Tjuendedagen* har vi også en blanding av en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling. Jeg vil omtale disse to verkene under ett fordi det ikke er like lett å svare på spørsmålet «hvem forteller?» i disse to verkene som

¹²¹ På sidene 66-68 og 73-80

det var i *Til Nuuk*. I disse verkene er det også vanskeligere å definere om tekstene faktisk er en 2. personfremstilling eller ikke, som jeg vil drøfte mer om senere i analysen.¹²²

Personar du kanskje kjenner (2016) av Synnøve Macody Lund har kun fem sider med en 2. personfremstilling mens resten er i en 1. personfremstilling. Romanen handler om Synnøve, Mari, Anna og Live. Alle har sin egen historie i romanen, men de er alle også tilknyttet hverandre på forskjellige måter. Det er i hovedhistorien, Synnøves historie, hvor 2. personfremstillingen blir brukt og derfor fokuserer jeg på det historieløpet.

Synnøves historie handler om at faren hennes har hatt en hjerneblødning og er derfor nå ikke den samme personen som han var før. Han sliter med å snakke, han har ikke den samme fysiske helsa som tidligere og heller ikke den samme mentale helsa. For Synnøve har faren hennes alltid vært et solid holdepunkt i livet hennes og han har vært hennes store helt. Derfor er det å nå se faren i en svekket tilstand vanskelig for Synnøve, noe det også er for de andre i familien, og for faren selv. Gjennom hennes historie får vi innblikk i den nye hverdagen og i deres forhold før og nå. Hovedlinja i Synnøves historie går ut over et femdagers besøk hun gjør til faren i jula. Der får vi innblikk i deres i historie med forskjellige minner fra fortiden, og mye fra den første tiden han var syk, både på sykehuset og hjemme.

Sidene i en 2. personfremstilling strekker seg utover side 155 til 159 hvor vi får en liten scene fra fortiden der faren er 19 år gammel. Scenens handling er at familien får besøk av en lensmann og betjent som skal sjekke hvordan det går med faren hans som er syk, men faren prøver sitt beste for å holde maska og late som om han er frisk. Synnøves far blir sent ut av huset slik at de får fred og da sykler han rundt med sin tamme ravn Karken. På veien ser han at legen er ute og sykler og han er på vei mot huset til familien hans. Han snur fort om i redsel for at faren er blitt dårligere og da gjør Karken noe han ikke pleier; han angriper legen. Det ender med at legen selv må på sykehuset og han kommer derfor ikke inn for å undersøke faren. Da Synnøves far kommer hjem, er faren hans mye dårligere og det hintes til at han dør.

- Min eldste sønn. Om du bare skal sitte der og stirre tomt ut i luften, kan du likeså godt gå ut i den.

¹²² På sidene 54-58

Politimennene humrar. Du reiser deg medan du nikkar kjapt, og går roleg ut av stova. Med ein gong du er ute av synet deira, aukar du farten. Karken sit i kristtornen og pussar fjørene. Han slepper frå seg nokre raspande rop til helsing, du held ut armen, og han fyk rett opp på skuldra di.¹²³

Spørsmålet «hvem forteller?» er her vanskeligere å svare på enn i *Til Nuuk*, selv om vi har med en jeg-fortelling å gjøre her også. Det er Synnøve som er protagonisten og fortelleren i hennes deler av romanen. Denne delen i 2. personfremstilling hører også til hennes historie, men hvilken karakter har fortellerinstansen i denne delen? I *Til Nuuk* hevder jeg at det er en jeg-fortelling med Espen Hå som forteller sin egen historie. Derfor mener jeg at han også er fortelleren når det byttes til en 2. personfremstilling. Forskjellen her er at i delen som er i en 2. personfremstilling er fortelleren skjult. Ut fra teksten kan man ikke identifisere hvem det er som forteller. Teksten har også slik en sterk mimetisk modalitet hvor historien kommer uformidlet til syne.

Scenen som beskrives er som nevnt fra farens ungdomstid og derfor før Synnøve selv er en karakter i historieuniverset. Derfor kan hun ikke fortelle denne scenen i nåtid. Slik kan man derfor også få inntrykk av at det er faren til Synnøve som er fortelleren i denne delen, men at han omtaler seg selv i 2. person. I lys av konteksten til resten av romanen tror jeg likevel det er tenkelig at det er Synnøve som fortsatt holder fortellerinstansen, men at hun forteller med et utgangspunkt i farens opplevelser. Det kommer frem flere steder i romanen at faren forteller Synnøve om hans tamme ravn Karken og slik kan dette tyde på at Synnøve kjenner historien som blir lagt frem i denne scenen. Derfor mener jeg det er mulig å tolke de fem sidene i en 2. personfremstilling som om de er fortsatt er fortalt av Synnøve, men med en annen tilnærming til historien siden det er en historie av faren som blir gjenfortalt av henne. Det er ikke nødvendigvis så viktig å identifisere akkurat hvem som holder fortellerinstansen, men jeg tar det med for å vise at selv om vi har med en 1. personfortelling som har et bytte til en 2. personfremstilling betyr det nødvendigvis ikke at det er lettere å svare på «hvem forteller?».

I denne romanen er det flere deler som har en form for du-tiltale, men som jeg ikke definerer som en 2. personfremstilling. Dette gjelder delene som er kursivert i romanen på sidene 7-10 og 59-63. Begge disse sekvensene handler om tiden rett etter farens

¹²³ Macody Lund 2016: 157

hjerneblødning, først på sykehuset, og så senere samme år på et familieselskap. Begge delene er skrevet i kursiv og i en 1. personfremstilling med Synnøves fokalisering. Delene handler om hvordan hun nå betrakter sin syke far, og hvor hun hele tiden tiltaler han som «du» når hun forteller om han:

Eg veit ikkje kva eg skal seie. Kva eg skal gjere. Veit at om eg oppmuntrar deg med skryt, vil du berre få meir vondt. Du rykker til i stolen. Vil reise deg. Eg støttar deg opp og bli gåande ved sida deg. Prøver å få det til å verke naturleg at vi går sakte. Hjelper deg opp i senga med minst mogleg synleg kraft, så det verkar som om du klarer det sjølv.¹²⁴

Denne måten å skrive på skiller seg fra de andre eksemplene på en 2. personfremstilling jeg har vist til. I de andre tekstene er det en karakter som blir tiltalt med «du» og det samme er tilfellet her. Forskjellen er at i de andre tekstene er det «du-ets» historie vi får formidlet. I denne teksten er det 1. personfortelleren som har fokalisingen og det er hennes historie som formidles. Hun observerer karakteren og omtaler han som «du» som er naturlig i en slik setting. I følge Monika Fludernik ville vi kunne kategorisere disse delene innenfor *kategori B* hvor aktør og den som er tiltalt er på samme nivå, på dialognivået. I følge Richardson er det kun en 2. personfremstilling hvis det er protagonistens historie som blir formidlet med en 2. person-tiltale. Jeg mener at det blir litt for snevert hvis det skal begrenses til protagonisten, og mener at så lenge det er en karakters historie som blir formidlet med en 2. person-tiltale er det en 2. personfremstilling. Derfor mener jeg at disse delene ikke kan kategoriseres som en 2. personfremstilling og at kategori B ikke kan defineres som en 2. personfremstilling. Fordi her vil fremstillingen og fokalisingen ligge hos jeg-fortelleren som tiltaler en annen karakter.

Tjuendedagen (2009) av Geir Gulliksen har to parallellhistorier. Historien til Liv og historien til «du» og kona hans. Historien til «du» blir fortalt av Liv, som fungerer som en forteller og en karakter i samme historieunivers. Hun forteller historien til du-et og kona over en kort periode, i en etterstilt narrasjon. Paret har et lidenskapelig forhold, og de danner et trekantforhold med en kollega av kona. Etter hvert finner denne andre mannen seg en ny kjæreste og vil avslutte forholdet dem imellom. Hans nye kjæreste er en kvinne fra konas jobb. Under forholdet har de også tatt bilder av samleiet, og disse

¹²⁴ Macody Lund 2016: 9

bildene finner den nye kjæresten. Bildene blir spredd til alle kollegaene til kona. Dette endrer livene til «du» og kona, og kona slutter i jobben sin.

I romanen får vi også formidlet Livs historie. Hun er ganske sjenert, men ble kjent med «du» på universitetet. De fikk et godt vennskap før de senere mistet kontakten. Liv dropper etter hvert ut av studiet og begynner å jobbe i en barnehage. Liv har to ulykkelige forhold som gjør at hun blir veldig deprimert og bestemmer seg for å begå selvmord. Før hun får hengt seg selv møter hun tilfeldigvis en tidligere professor på gaten. Møtet med henne endrer alt for Liv og hun bestemmer seg for å fortsette studiene sine. Der møter hun igjen «du». Det går bra med Liv en stund, men så blir hun igjen deprimert og etter et nytt selvmordsforsøk hvor hun svelger mange piller på fest ber «du» henne om å skaffe seg hjelp. Liv reiser til legen, men får ingen hjelp. Derfor drar hun fra alt og alle, og reiser til Amsterdam. Der treffer hun Liesbet som hun blir i et varig forhold med, og de flytter sammen tilbake til Norge.

Historiene deres flettes i hverandre da «du» oppsøker Liv etter alt som har skjedd han med trekantforholdet og skandalen etterpå, og han forteller hele historien til henne. Han oppfordrer henne til å skrive om ham, noe hun gjør. To uker etterpå dør han i en sykkelulykke.

Tjuendedagen er en tekst som skiller seg ut i fra de andre verkene i teksttilfanget. Dette er også en tekst som skaper tvil om det er en 2. personfremstilling eller om det er en 1. personfremstilling med du-tiltale, slik de delene jeg pekte på i *Personar du kanskje kjenner*. Igjen har vi en forteller som er en karakter i samme historieunivers med karakteren som tiltales med «du». I tekstens diskurs derimot opptrer de ikke på samme tid, og kan derfor ikke kategoriseres som Monika Fluderniks *kategori B* fordi de ikke er på samme dialognivå. Slik som jeg skriver under *Personar du kanskje kjenner* mener jeg også at Fluderniks *kategori B* ikke er en 2. personfremstilling.

På bakgrunn av at karakteren som også holder fortellerinstansen i historien ikke opptrer på samme tid i diskursen, altså at fortelleren og den som tiltales ikke opptrer på dialognivå, definerer jeg *Tjuendedagen* som en 2. personfremstilling. Her er den karakteren som tiltales med «du» sin historie som blir formidlet. Teksten kan heller ikke kategoriseres som *kategori C* fordi fortelleren er kjent og en karakter i historieuniverset.

Kategori A kan kanskje anvendes fordi det er en tydelig adskilt forteller som tiltaler en karakter eksplisitt. Fludernik skriver likevel at fortelleren kan sees som en forteller uten noen eksistensielle trekk¹²⁵, og dette vil ikke stemme overens med fortelleren som er en fysisk karakter i samme historieuniverset slik som i *Tjuendedagen*. Teksten kan heller ikke kategoriseres inn under Richardsons kategorier, selv ikke i *standard form*, slik mange av de andre verkene kan; *Tjuendedagen* er skrevet i preteritum og ikke i presens. Protagonisten er heller ikke samme instans som fortellerinstansen. Jeg vil plassere denne teksten langs Kacandes akse under *traditional apostrophe* siden fortelleren er kjent.

På bakgrunn av dette kan vi se at den tidlige forskningen ikke har tatt tekster slik som denne med i betraktning. Denne teksten fungerer som en rammefortelling hvor det er en 1. personfortelling av karakteren Liv, men innad i hennes fortelling fungerer hun som en forteller av karakteren «du» sin historie. Derfor får vi en 2. personfremstilling innad i teksten som har en identifiserbar fortellerinstans. Historien til «du» er blitt fortalt til Liv av han og hun gjenforteller det ut i fra hans informasjon og egen diktning etter hans død:

Eller: du kom ikke med bekjennelser. Jeg er klar over (jeg prøver i hvert fall å huske) at det jeg skriver bare er en tolkning av de hendelsene du lot meg på innblikk i, og langt i fra den eneste mulige tolkningen. Til gjengjeld tror jeg at de hendelsene jeg skriver om talte et tydelig språk i livet ditt, og at de fortjente å bli forstått.¹²⁶

Her kan vi se at hun er en tydelig jeg-forteller, men forskjellen i denne teksten og i delene i *Personar du kanskje kjenner* som jeg pekte på er at det er fortsatt karakteren som blir tiltalt med «du» sin historie som er i fokus og blir formidlet til leseren. Her ligner det mer på den romantiske tendensen ved at fortelleren bryter inn i historien med sine egne kommentarer. Det er også andre steder hvor hun påpeker at det hun nå skal beskrive eller fortelle om er noe hun egentlig ikke har peiling på, men som hun likevel gjør sitt beste for å fortelle slik han ville opplevd det. Slik som når «du» har en seksuell opplevelse med en annen mann forteller Liv, som er en lesbisk kvinne, hvordan det er å få en «blowjob» som mann av en annen mann. Der sier hun; «Ja, se: jeg prøver å tenke

¹²⁵ Fludernik 1993: 221

¹²⁶ Gulliksen 2009: 23f

meg den nakne ryggen på en naken mann.» og «Jeg tenker at jeg er deg, at jeg sto der du sto, hvordan skulle jeg ellers kunne beskrive dette?»¹²⁷.

Derfor mener jeg at deler av *Tjuendedagen* kan ansees å være en 2. personfremstilling, men med en identifiserbar og veldig tydelig jeg-forteller, hvor det er en svak mimetisk modalitet. Mens andre deler er en jeg-fortelling hvor vi får historien til Liv, med en sterkere mimetisk modalitet.

Jeg vet ikke. Kanskje var det slik du tenkte på det, eller kanskje jeg forveksler mitt eget liv med ditt. Jeg mener: selvfølgelig gjør jeg det, er det ikke dette som kalles innlevelse? Jeg tror jeg snakker forståelsesfullt om deg, og så er det bare meg selv og mine egne disposisjoner som utfolder seg?

Men du levde som vanlig, du konverserte humoristisk og selvironisk med en av naboene som kom innom for å få tilbake en elektrisk hekksaks du hadde lånt av ham for mange uker siden, du snakket i telefonen, først med ungene dine og så med en fra jobben.¹²⁸

Fortelleren tar her mye plass i historien, hun er veldig tydelig og merkbar i måten hun forteller på og inkluderer sine egne meninger og tanker. Likevel er det fortsatt du-ets historie som blir formidlet og har fokuset.

I den andre delen av romanen som handler om Livs historie er det en helt tydelig jeg-forteller som formidler sin egen historie:

Den høsten pleide jeg å møte deg i kantina og på studentsenteret. Du satt alltid sammen med noen av de andre sosiologistudentene, eller andre som jeg ikke ante hvordan du var blitt kjent med. Jeg pleide å få øye på deg lenge før du så meg, og jeg som om jeg var opptatt med mitt, men så hørte jeg deg si der kommer Liv, hei Liv, kom og sett deg her, og da gjorde jeg det.¹²⁹

Her kan vi se at fokaliseringen tilhører Liv og at det er hennes historie vi får formidlet, samtidig som hun fortsatt tiltaler han med «du». Her mener jeg altså at det ikke er en 2. personfremstilling, men heller en jeg-fortelling med du-tiltale mot en annen karakter. Slik har denne romanen også innslag av begge deler lignende av hva jeg fant i romanen *Personar du kanskje kjenner*.

¹²⁷ Gulliksen 2009: 98f

¹²⁸ Gulliksen 2009: 54

¹²⁹ Gulliksen 2009: 174

Veksling mellom en 2. personfremstilling og 3. personfremstilling – *Ingen ild tenner stjernene, Hold pusten så lenge du kan og Drømmefakultetet*

Det er ett verk i mitt teksttilfang som veksler mellom en 2. personfremstilling og en 3. personfremstilling, og to som bytter mellom alle tre fremstillingsformer. I Tor Fretheims *Ingen ild tenner stjernene* (2009) er mesteparten av teksten skrevet i en 3. personfremstilling med innslag av en 2. personfremstilling. I *Hold pusten så lenge du kan* av Maria Sand er romanen delt opp i fire deler hvor den første og siste er i en 1. personfremstilling, den andre i en 2. personfremstilling og den tredje i en 3. personfremstilling. *Drømmefakultetet* er for det meste i en 2. personfremstilling, men har også innslag av en 1. personfremstilling og 3. personfremstilling. Jeg vil nå se nærmere på fortellerinstansen i disse verkene og stille det samme spørsmålet til dem; «hvem forteller?»

Ingen ild tenner stjernene (2009) handler om protagonisten Johannes som har skilte foreldre, men med besøksrett hos faren. Faren er ganske fraværende, og etterlater ofte Johannes alene når han har tid med sønnen. En gang kommer faren hjem til Johannes som er midt i en seksuell akt med en annen gutt. Faren betaler da gutten til å aldri se Johannes mer og etter dette er forholdet mellom far og sønn aldri det samme igjen. Avstanden mellom dem blir større og større, og etter hvert dør faren. Da må Johannes ordne opp i husvære og begravelse. I utflyttingen av leiligheten hans finner Johannes en konvolutt adressert til han selv med en lapp inni med et navn på: Matz. Ut i fra detaljene på lappen innser Johannes at Matz er hans halvbror. Johannes oppsøker sin nye bror og etter hvert får de to et spesielt forhold. Det kommer frem at Matz har et vanskelig forhold til sin mor, og også til deres felles far. Matz ble misbrukt seksuelt av faren og dette resulterer i en sykdom som til slutt tar livet av Matz.

Det hadde skjedd et par ganger at du snek deg bort til en park midt i byen.
Du hadde fått høre at menn møtte menn der inne i mørket.
Slike steder får alle unge gutter greie på, uansett hva de selv skulle ha å gjøre der inne.
Du er ikke den eneste som har stått nølende i utkanten og kikket inn mot skyggene under trærne og mellom buskene.¹³⁰

¹³⁰ Fretheim 2009: 133

I *Ingen ild tenner stjernene* har vi som nevnt et bytte mellom en 3. personfremstilling og en 2. personfremstilling. Denne romanen er den eneste teksten i oppgaven som har et bytte mellom nettopp disse to fremstillingsformene. I en 3. personfremstilling vil man som oftest ha en ekstern fortellerposisjon, men det finnes unntak hvor fortelleren finnes i samme historieunivers. Jeg hevdet tidligere i analysen at vi må ha som utgangspunkt i en 2. personfremstilling at det er en ekstern fortellerposisjon her også. Dette fører til at i *Ingen ild tenner stjernene* vil vekslingen mellom disse fremstillingsformene øke inntrykket av at det er en ekstern fortellerposisjon. I de andre tekstene jeg har vist til har vekslingen fra en 1. personfremstilling til en 2. personfremstilling hatt motsatt effekt. Jeg vil skrive mer om hvilken effekt dette har på teksten i forhold til tematikken i teksten under min tematiske analyse av romanen.¹³¹

Maria Sands roman *Hold pusten så lenge du kan* (2015) handler om Alva som er bestevenn med Kjersti når hun er liten. En dag skjer en forferdelig ulykke hvor Alva og Kjersti leker i Frognerparken og Kjersti faller ned i vannet. Kjersti dør av følgene. Denne ulykken preger Alva resten av livet og kommer til syne i romanen. Hun har en utagerende ungdomstid hvor hun utfordrer grenser i forhold til alkohol og sex. Som voksen møter hun Martin og sammen får de datteren Runa. Alva oppdrar datteren stort sett alene.

Du kaller henne ikke mamma lenger, du sier Unni. Det er jo det hun heter. Unni tror hun kjenner deg. Hun tror hun vet hvem du er. At det var deg hun hadde inni magen sin for fjorten år siden. At det var du som var med henne på jobb når du var syk, og fikk vaffel i kantina og ark fra kopimaskinen og tusjpenner, men det er ikke sant. Det er ikke deg, det, Alva. Ikke nå lenger. Ingen kjenner deg nå lenger. Du er blitt en annen Alva nå.¹³²

Det er den andre delen *Etter* som er skrevet i en 2. personfremstilling, og handler om hennes ungdomstid. Derfor er det også denne delen jeg fokuserer på. Noe som utmerker seg i bruken av en 2. personfremstilling i teksten, er at fortelleren her stort sett bruker «du», men også innslag av «Alva» som tiltale. Dette forsterker inntrykket av at det er noen andre som forteller enn Alva selv, og det er mange tegn på en separat fortellerinstans i teksten slik som: «Han drar deg bort til sengen. Knepper opp jeansene.

¹³¹ På sidene 81-84

¹³² Sand 2015: 64

Men du føler ingenting, for egentlig ble du igjen utenfor. Ikke sant det, Alva?»¹³³ Her kan vi se at det er et direkte spørsmål til Alva og slik vil det igjen tyde på en separat fortellerinstans. Teksten har stort sett en sterk mimetisk modalitet, men slike kommentarer som pekt ut ovenfor svekker modaliteten.

I denne romanen er det veldig vanskelig å svare på «hvem forteller?». Det er et bytte mellom tre fremstillingsformer, og derfor blir det veldig usikkert om det er samme fortellerinstans i hele teksten eller ikke. Det er lett å tenke at det er protagonisten Alva som har fortellerinstansen i hele verket siden hun holder den i første og siste del. Dette er likevel vanskelig å godta i den tredje delen som har en ekstern fortellerposisjon i en 3. personforteller, og det er også tegn til en ekstern fortellerinstans i delen med 2. personfremstilling.

Jeg hevder at det ikke er så relevant å vite hvem det er som forteller i denne romanen fordi jeg mener det er et tydelig litterært grep at delene har forskjellige fremstillingsformer. Alva opplever et traume som liten og jeg tolker de forskjellige fremstillingsformene i *Før, Etter, Så* og *Nå* for å vise hvordan Alva har det i forskjellige stadier i sitt sorgarbeid og traumearbeid. Dette er noe jeg vil undersøke nærmere i den tematiske analysen av verket.¹³⁴ Jeg tar det med fordi det viser igjen hvor vanskelig det kan være å svare på «hvem forteller?» når det er et bytte til en 2. personfremstilling. Her viser det også hvor vanskelig det er når man bytter mellom alle tre fremstillingsformer.

Når det kommer til å skulle prøve å anvende teorien til Fludernik og Richardson på disse to tekstene vil vi få samme problem som før, i og med at teorien ikke er intendert til å brukes på tekster som veksler mellom forskjellige fremstillingsformer. I *Hold pusten så lenge du kan* er det veldig vanskelig identifisere fortellerinstansen siden den egentlig opptrer som både en personlig forteller forankret i Alva, men også som en skjult og uidentifiserbar fortellerinstans i delen med en 3. personfremstilling, og også egentlig i delen med en 2. personfremstilling. I *Ingen ild tenner stjernene* er fortellerinstansen helt tydelig en ekstern og uidentifiserbar instans og kan derfor ikke passe inn i Richardsons kategorier. Denne teksten kan derimot passe inn i Fluderniks *kategori A*, siden det er en

¹³³ Sand 2015: 60

¹³⁴ På sidene 68-69 og 73-79

ekstern fortellerinstans som tiltaler protagonisten helt eksplisitt. Slik vil *Ingen ild tenner stjernene* også havne inn under Kacandes *traditional apostrophe* siden det er en kjent fortellerinstans. *Hold pusten så lenge du kan* vil jeg heller plassere inn under *radical narrative apostrophe* siden fortellerinstansen er såpass vanskelig å definere den ene eller andre veien og derfor er mangfoldig.

Drømmefakultetet (Originaltittel: *Drømmefakulteten: tillegg till sexualteorin (2006)*) av svenske Sara Stridsberg er roman som er skrevet som et portrett av den amerikanske feministen Valerie Solanas. Teksten er en roman og gir dermed forutsetningen om at det er fiksjon, men historien er basert på den ekte Valerie Solanas liv. Samme tilfelle som med romanen *Bli Björk* får leseren her en tilleggsinformasjon om at teksten er basert på en ekte person. Siden jeg utfører en tekstimmanent analyse vil jeg ikke fokusere på det biografiske aspektet. Likevel vil leseren fort gå inn med den samme forutsetningen som i tilfellet med romanen *Bli Björk* om at fortellerinstansen blir holdt av forfatteren selv. 2. personfremstillingen forsterker dette inntrykket, ettersom det gir et uttrykk for at fortelleren forteller en historie om et nært subjekt.

Drømmefakultetet er ikke kronologisk oppbygd og har mange hopp frem og tilbake i tid. Teksten har også innslag av intertekstualitet og readymades, og er skrevet i forskjellige former. Jeg vil nå prøve å gi et sammendrag av historien i kronologisk rekkefølge: Vi får følge protagonisten Valerie Solanas helt fra hun er liten og bor sammen med sin mor Dorothy. Oppveksten til Solanas er ikke lykkelig, hun opplever mye variasjon i familieforholdene og seksuelt misbruk av faren Louis. Valerie begynner på college hvor hun gjør det veldig bra og hun møter Cosmogirl. Cosmogirl blir en viktig person i livet til Valerie, men etter at hennes dødsdømte mor i fengsel ikke får benådning blir det for mye for Cosmogirl og hun forsvinner. Valerie møter også kunstneren Andy Warhol som hun vil skal produsere film av manuset hennes. Han bedrar henne og hun ender opp med å skyte han i et drapsforsøk. Valerie får også utgitt manifestet SCUM via forlaget Olympia Press, men det samarbeidet ender heller ikke godt. Underveis er Valerie mye ut og inn av psykiatriske institusjoner hvor hun får diagnosen «Schizofren reaksjon av det paranoide slaget». Valerie ender opp med å jobbe som prostituert før hun en dag dør.

Drømmefakultetet er en tekst med mye variasjon. Det er både variasjon i fremstillingsform, men også generelt i form; det er intertekstuelle referanser, intervjuer,

samtaler og lister. Mange «kapittel» har også en toppstekst med årstall og sted, og også ofte historisk kontekst som ikke har direkte tilknytning til innholdet i teksten: «Den amerikanske staten prøvesprenger i Nevadaørkenen like ved Las Vegas.»¹³⁵

Denne teksten er derfor kompleks på mange måter. Det er intet unntak når det gjelder fortellerinstansen. I mesteparten av romanen vil man kunne si at fortellerinstansen er skjult. Problemet er at noen steder trer en fortellerkarakter inn i teksten:

Fortelleren: Mistet du stipendiatstillingen?

Valerie: Mistet og mistet...

Fortelleren: Gjorde du det?

Valerie: Er det du eller jeg som skal dø?

Fortelleren: Gjorde du det?

Valerie: Er det du eller jeg som forteller?

Fortelleren: Det er jeg som er fortelleren.

Valerie: Og det er jeg som er gjenstand for denne forvirrede, oppfuckede teksten. Du er ikke noen ekte forteller, baby.

Fortelleren: Jeg er bare en sentimental idiot, jeg vet det. Men siden jeg er den eneste fortelleren som er til stede og er interessert, så kan du kanskje svare på spørsmålene mine.

(Stillhet.)

Fortelleren: Mistet du stipendiatstillingen?

Valerie: Det var nok heller det at jeg alltid har hatt så vanskelig for å forstå det som står i manuskriptet. Jeg glemte hele tiden replikkene mine.¹³⁶

Her er altså fortelleren som en karakter i samme historieunivers som protagonisten Valerie Solanas. Det virker også som om «fortelleren» utgir seg som om den er fortellerinstansen i verket også. Ellers i romanen forblir fortelleren som en ekstern fortellerinstans, og kan derfor kategoriseres som Fluderniks *kategori A* eller Richardsons *standard form*. Det at fortelleren her trer inn i historienivået minner om Fluderniks *kategori B* hvor forteller og karakter er på samme nivå og på dialognivå. I delene hvor fortellerkarakteren trer inn i teksten er det ikke 2. personfremstilling, og kan derfor ikke være *kategori B*. I andre deler hvor fortellerkarakteren har en dialog med Valerie er teksten i en 3. personfremstilling. Dette kan tyde på at fortellerkarakteren ikke er den samme som fortellerinstansen, men at det kun er en karakter i romanen likevel.

¹³⁵ Stridsberg 2015: 72

¹³⁶ Stridsberg 2015: 141

Disse delene er også skrevet slik at de har et preg av drama, hvor teksten er satt opp som replikker og med sidetekst. Dette kan gi inntrykk av at fortellerinstansen iscenesetter seg selv i en dialog med Valerie. Slik kan scenen leses som om fortelleren skaper seg selv som en karakter i en scene med tekstens protagonist, mens den nå fortelles i en 3. personfremstilling i stedet.

Det er vanskelig å definere modaliteten i denne teksten ettersom det er vanskelig å identifisere om fortellerkarakteren holder fortellerinstansen også. Hvis fortellerkarakteren holder fortellerinstansen vil teksten ha en svak mimetisk modalitet. Da er fortelleren mye med i teksten, både i handling og i kommentarer, som gjør at historien ikke kommer uformidlet frem til leseren. Er fortellerkarakteren bare en karakter, vel, da er det en karakter i historien og ikke fortellerinstansen. Vil teksten da ha en svak modalitet? Jeg mener at leseren uansett vil få inntrykket av at fortelleren er med i handlingen og kommer med sin tolkning og versjon av historien. Som vist i sitatet på forrige side ser vi at fortelleren bryr seg om Valerie, og slik får leseren et inntrykk av at historien er farget av fortellerens inntrykk av Valerie. Derfor konkluderer jeg at teksten har en svak mimetisk modalitet.

Tematisk analyse i forhold til 2. personfremstillingen

Videre har jeg til hensikt å utføre en tematisk analyse. Til nå har jeg sett på hvordan fortellerteknikken fungerer i en 2. personfremstilling, og nå skal jeg undersøke hvordan 2. personfremstillingen kan brukes som et litterært grep for å underbygge en viss tematikk. Jeg vil undersøke 2. personfremstilling i kombinasjon med tematikken utenforskap, både som en følelse i seg selv og som en konsekvens av et traume. Jeg vil også se om det er forskjell på hvordan det blir tematisert i en helhetlig 2. personfremstilling, og i en tekst som veksler mellom fremstillingsformer. Jeg begynner med å analysere tekster i lys av utenforskap som en følelse eller mental tilstand i seg selv, før jeg ser på tekstene i forhold til utenforskap som en konsekvens av et traume. Der trekker jeg inn relevant teori av Unni Langås, fordi hun utmerker seg på feltet av tematikken traume i norsk samtidslitteratur.

Jeg, meg selv og meg

Tidligere i analysen gjorde jeg rede for begrepet implisert leser av Wolfgang Iser. Da prøvde jeg begrepet på hvordan en 2. personfremstilling både inviterer leseren inn i fortellingen ved du-tiltalen, samtidig som leseren forstår at du-tiltalen er rettet mot en karakter i fortellingen. Nå vil jeg se hvordan begrepet kan brukes i forhold til tematikken om utenforskap i forhold til 2. personfremstillingen. Som Iser hevder skaper fortelleren visse tomrom i teksten som leseren må utfylle med mening selv. Jeg mener at i en 2. personfremstilling i en tekst som tematiserer utenforskap, og hvor det ikke er noen tydelig og identifiserbar fortellerinstans vil leseren fort fylle tomrommet med at det er protagonisten selv som forteller. Dette tror jeg er tekstens impliserte mening også. Slik vil leseren oppleve effekten av at protagonisten ser seg selv utenifra, siden han forteller om seg selv og hva han gjør i du-form. Som påpekt før må man ha et «jeg» for å kunne ha et «du», og slik vil det alltid være en eller annen form for splittelse av individet. Det er en naturlig og særegen effekt av teknikken, og det er nok også derfor forfatterne velger å bruke den i tekster som tematiserer denne følelsen av distanse til seg selv og andre.

Tematikken er fremtredende i *Det er jeg som er Torvald* av Mattis Herman Nyquist, *Til Nuuk* av Espen Haavardsholm, *Utmark* av Oddmund Hagen, *Ikke forlat meg* av Stig Sæterbakken, *Drømmefakultetet* av Sara Stridsberg og *Hold pusten så lenge du kan* av Maria Sand.

Det er du som er Torvald – Det er jeg som er Torvald

Det er jeg som er Torvald av Mattis Herman Nyquist tematiserer tydelig utenforskap. Protagonisten Torvald uttrykker stadig at han føler seg fraværende i forhold til familien sin, slik som når han handler med datteren Ea og hun bare går fra ham og ikke viser interesse når han prøver å være morsom. Flere ganger i romanen vurderer han om han bare skal gå, og forlate det livet han lever:

Hva om du bare går ut der nå? tenker du. Du har jo på deg bankkortet, trenger vel ikke mer? Tenk om du bare går mot porten, dytter ned håndtaket, går ut, oppover veien. Du kan gjøre det. Vil det egentlig være så farlig? Bare gå nå, så de kan slippe. For du er bare noe å slippe unna, tenker du. Så kan de finne seg bedre til rette, da kan de trives. Eller var det bare du som ville trives da, hvis du hadde forsvunnet? De ville nok trives.
[...]

Du begynner å le. Du ler høyt, liksom for å kommentere for deg selv hvor dum du er som tenker på slike ting, haha, for du mente det jo ikke.¹³⁷

Han tenker både at han skal forsvinne for at familien skal få det bedre uten ham, men at han også er usikker på om det er motivasjonen, eller om det bare er for å få det bedre selv. Han tenker også at han selvfølgelig ikke vil gjøre det, men på slutten av romanen gjør han nettopp dette. Dette er et tema som fungerer godt sammen med en 2. personfremstilling siden den gir en avstand til det som fortelles. Er det Torvald som er fortelleren selv, vil fremstillingsformen gi illusjonen av at han står utenfor seg selv og ser ned på sitt liv. Dette stemmer fint overens med hans uttrykte følelser hvor han er veldig observant over seg selv og alle rundt seg. Han ser livet han lever, og menneskene i det, men han klarer ikke å koble de sammen med seg selv.

I utdraget på over er det verdt å merke seg at Torvalds tanker kommer i du-form: «Hva om du bare går ut der nå? tenker du. Du har jo på deg bankkortet, trenger vel ikke mer?». Alle handlinger og tanker Torvald har og utfører kommer i en 2. personfremstilling. Det er kun dialog som kommer i jeg-form, men med en 2. personfremstilling i diskursen ellers. Slik kan det gi inntrykk av at det er Torvald selv som holder fortellerinstansen og ser seg selv i et 2. personperspektiv, men at han da snakker på en «normal» måte når han er blant folk. Dette forsterker igjen uttrykket om at han ikke føler seg hjemme, men at han må late som om alt er ok og at han faktisk «hører hjemme» når han er blant folk.

Jeg-fortelling, men også en du-fortelling – *Til Nuuk*

I *Til Nuuk* møter vi som sagt Espen Hå som skal på ferie hos sin bestevenn. Underveis kommer mange gamle synder opp. Vi får også i løpet av romanen bli kjent med Espen og hans indre tanker og demoner. Espen sliter mye med skyldfølelse etter at han og en kamerat inngikk en selvmordspakt, men som kun kameraten gjennomførte. Protagonisten føler også på det å ikke høre hjemme i seg selv, og det å ha en annen i seg selv; «På ny kommer den opp i deg, denne fornemmelsen av å være på siden av deg sjøl.»¹³⁸ og «Denne murrende skrekken for ikke å være ett menneske, men to eller

¹³⁷ Nyquist 2015: 75

¹³⁸ Haavardsholm 2014: 184

kanskje til og med tre forskjellige, har forfulgt deg i alle år [...]»¹³⁹ Slik er utenforskap og identitetssplittelse et gjennomgående tema i romanen. Dette er også et tema som forekommer både hos protagonisten Espen, men også hos karakteren Klaus. Flere steder blir det direkte tiltalt, slik som i eksemplene nevnt ovenfor, mens noen steder har også jeg-et og du-et en indre dialog hos Espen:

Hva med deg sjøl, tenker du minutter seinere – du som ikke greier å slippe det unge paret med øynene; tillater du deg virkelig å fatte interesse for skjebnen til ei grønlandsk ungjente som ikke har funnet andre måter å overleve på i København?

Ja, det gjør jeg, og det syns jeg ikke det er noen grunn til å skamme seg over.¹⁴⁰

Begge disse trekkene viser til en karakter som sliter med en følelse av identitetssplittelse og å ikke høre hjemme i verden han befinner seg i. Dette blir fremstilt via teksten vi leser, men jeg mener at 2. personfremstillingen også er et litterært grep for å forsterke inntrykket av denne tematikken. Ikke bare uttrykker han at han ikke har kontroll og at han har en indre dialog, men dette forsterkes også diskursivt med en 2. personfremstilling. Via fremstillingsformen omtaler protagonisten seg selv med et tiltale-pronomen, «du», og får slik en distanse til sitt eget selv. Som nevnt tidligere i oppgaven varierer denne teksten mellom en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling. Derfor blir dette enda tydeligere, fordi man introduserer karakteren med en jeg-forteller, men bytter til en du-forteller i visse deler. Dette skaper en splittelse, ved at han både tiltaler seg selv med et «jeg» og et «du».

Vekslingen mellom fremstillingsformer viser et tydelig skille i mentale tilstander til protagonisten Espen, og er noe jeg vil undersøke nærmere i neste del.¹⁴¹ Dette er en teknikk jeg mener Haavardsholm har brukt bevisst og dette er også noe han selv har bekreftet i et intervju i *Klassekampen*:

«Til Nuuk» fortelles av Espen Hå, men han veksler mellom å fortelle i jeg-form og du-form. Grepene kom av seg selv, forteller Haavardsholm, men peker mot den splittelsen romankarakteren bærer på: Når han blir satt ut, ser han seg selv utenfra, og jeg blir du: «Denne murrende skrekken for ikke å være ett

¹³⁹ Haavardsholm 2014: 185

¹⁴⁰ Haavardsholm 2014: 200

¹⁴¹ På sidene 73-80

menneske, men to eller kanskje til og med tre forskjellige, har forfulgt deg i alle år [...]»¹⁴²

Haavardsholm vil vise at Espen ser seg selv utenifra i situasjoner hvor han blir «satt ut», og dette gjør han både ved å bruke en 2. personfremstilling, men også ved å bytte diskurs fra en 1. personfremstilling til en 2. personfremstilling. Slik blir det tydelig at han føler seg utenfor seg selv, i måten det er skrevet i en 2. personfremstilling, men det blir også tydelig i hvilke situasjoner og hendelser som gjør at han kjenner på denne følelsen, ved å bytte diskurs. Altså bruker Haavardsholm 2. personfremstillingen som et litterært grep i sin tekst på to måter, for å vise at Espen har denne utenforstående følelsen, men også at denne følelsen ikke er konstant, men kommer og går. Dette er noe jeg vil undersøke nærmere i neste del.¹⁴³

Du er Alva – Hold pusten så lenge du kan

I *Hold pusten så lenge du kan* tematiserer også utenforskap. Det som skiller denne teksten fra andre verk i oppgaven er at protagonisten blir tiltalt med både «du» og navnet sitt Alva i 2. personfremstillingen. Som nevnt under fortellerinstansen i verket så øker dette inntrykket av at det er en separat fortellerinstans. En annen effekt dette litterære grepet gir er som nevnt inntrykket om at protagonisten har følelsen av å være utenfor seg selv hvis det er protagonisten som forteller selv med en 2. personfremstilling. Med en forutsetning om at det er Alva som forteller selv, vil bruken av både «du» og «Alva» gi inntrykket av at hun ikke kjenner seg selv igjen lengre. Hun har slik et veldig distansert forhold til seg selv, og dette konnoterer at hun ikke er slik hun var før.

Alva som reiser seg. Alva som tar tallerkenen sin. Alva som skyver gryteretten ned i søpla, drikker opp saften og setter alt sammen inni oppvaskmaskinen. Alva som stopper i døra og venter til alle ser, Oskar, Unni, Trygve, til alle ser opp på deg. Du venter enda lit til, holder dem der så lenge du vil.¹⁴⁴

Her er det bruk av navnet hennes i tillegg til du-tiltalen. Det meste av teksten i denne delen er skrevet i en ren 2. personfremstilling, det er kun små innslag av en 3.

¹⁴² Bekeng 2014

¹⁴³ På sidene 75-80

¹⁴⁴ Sand 2015: 66

personstiltale. Slik vil jeg hevde at det er brukt som enda et litterært grep i å vise hvordan protagonisten føler seg distansert fra seg selv og omverdenen. I denne scenen gjør hun flere handlinger som hun ikke er koblet til; det virker som om hun går på autopilot og ikke egentlig er til stede i handlingene sine. Ikke før familien hennes ser opp på henne og hun innser at det er hun selv som gjør det. Etter dette veksler det om til en 2. persontiltale. Samtidig er hun fortsatt ikke helt med, det er en 2.personstiltale som viser at det fortsatt er en distanse, men hun er mer til stede enn når hun setter inn i oppvaskmaskinen hvor det er en 3. personstiltale. Jeg mener man kan lese denne bruken av forskjellige tiltaleformer som et litterært grep for å gi inntrykk av at hun har forskjellige grad av tilstedeværelse i sine egne handlinger. Slik får vi da både en utenforskap i at hun føler hun ikke passer inn, men også at hun ikke er helt «tilstede» i egen kropp og sinn.

Ellers i denne delen er det mye fokus på at ingen kjenner igjen Alva lengre, at hun er annerledes og at ingen forstår henne, slik som: «Ikke fortell dem noen ting, Alva. De vil ikke forstå.»¹⁴⁵ Slik vil jeg derfor trekke konklusjoner mot at det er protagonisten som tiltaler seg selv, men at hun står utenfor og ser på seg selv som en person hun ikke kjenner lengre: «Det er ikke deg, det, Alva. Ikke nå lenger. Ingen kjenner deg nå lenger. Du er blitt en annen Alva nå.»¹⁴⁶ Selvfølgelig kan det likevel fortsatt være en separat fortellerinstans, men i forhold til hennes mentale tilstand etter traumet hun har vært igjennom, er det også en mulig tolkning og påstå at det er henne selv som er fortelleren. Dette vil jeg behandle videre når jeg analyserer i forhold til tematikken traume.¹⁴⁷

Utenforskap i *Utmarktrilogien* og *Ikke forlat meg*

Utenforskap blir også tematisert i *Utmarktrilogien*. Tematikken er kanskje mest fremtredende i den første romanen *Utmark* som handler om en protagonist som vil ha svar etter oppdagelsen av at han hadde ei søster som døde før han selv ble født. Etter denne oppdagelsen forstår han mer av sin egen barndom. Han skjønner nå at hans mor har vært i stor sorg etter at datteren døde, og protagonisten kjenner på følelsen av at

¹⁴⁵ Sand 2015: 63

¹⁴⁶ Sand 2015: 64

¹⁴⁷ På sidene 73-79

han kanskje ikke ville blitt født om det ikke var for at søsteren døde. Protagisten har et behov for å forstå sin plass i livet og familien. Han splittes mellom å savne moren og å føle at han ikke hører hjemme. Slik blir følelsen av utenforskap tematisert i historien ved at han reiser til barndomshjemmet og søker svar hos hans aldrende far. Siden romanen og trilogien generelt er skrevet i en 2. personfremstilling bygger dette opp om følelsen av utenforskap slik som jeg har skrevet om tidligere i analysen. Da skrev jeg at denne teksten gir uttrykk for at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen og slik gir han da et utenforstående blikk av seg selv og sine handlinger.

Det er i den første romanen at tematikken kommer frem helt eksplisitt i at du-et uttrykker sin uro og behov for å komme seg bort fra sitt daglige liv: «Veit ikkje. Må berre reise. Kan ikkje vere her lenger, må reise bort.»¹⁴⁸ Likevel tror jeg at man kan lese hele trilogien ut fra den samme følelsen han har i første roman, der han søker etter svar og sin egen plass i familien. I de neste to romanene skjer det først i *Stemmer, steg* at han tar både et oppgjør med faren og at barndomshjemmet hans blir tatt over ufrivillig av hyttebyggeren. I den siste romanen, *Vinterbarn*, setter hans «indre barn» fyr på flere bygninger i hjembygda og det ender med at han blir arrestert. Slik mener jeg trilogien derfor kan leses som om han går igjennom en prosess med å forstå sin plass i familien og hjembygda, og tar det endelige oppgjøret, og frarivelse fra både familien og hjembygda, i den siste romanen. Derfor hevder jeg at 2. personfremstillingen brukes som et litterært grep for å forsterke denne tematikken.

I *Ikke forlat meg* har vi også en tematikk om utenforskap. Aksel Morander har hatt en tøff oppvekst og som sliter med sterk sjalusi og paranoia som en mulig konsekvens av dette. I oppveksten ble han mobbet og den gangen uttrykker han et sterkt behov for å bli sett og reddet fra mobbingen: «Du ønsker å fortelle det til noen, du ønsker å bryte sammen i noens armer og fortelle dem alt. Men hvem? Oftedal? Foreldrene dine? Og hva skal du si? Hva er det å fortelle?» og lengre nede på siden fantaserer han om å bli skadet så mye av mobberen sin at han havner på sykehus: «Du fantaserer om å bli skadet for livet og få alles sympati. Sykehuset, hvilket deilig sted! Ligge i et hav av slanger, kobler til all verdens maskiner, matet med skje og sugerør, engstelige fjes rundt sengen hver gang

¹⁴⁸ Hagen 2007: 11

du våkner fra døsen.»¹⁴⁹ Dette mener jeg symboliserer en tematikk om utenforskap, og at den går igjen ellers i romanen i hvordan han har et så sterkt behov for å bli elsket av Amalie like mye som han elsker henne. Da hun ikke gjør det og forlater han, taper han også alt, og står derfor på randen av selvmord. Han hører ikke til, ikke hos henne, ikke hos noen.

I *Ikke forlat meg* kommer fortellerinstansen til uttrykk som en ekstern og separat jeg-forteller som tiltaler protagonisten med en du-tiltale på siste side av romanen. Altså kan det ikke være Aksel som forteller sin egen historie og slik har en distanse til seg selv og sine egne handlinger som i de andre verkene jeg har analysert i forhold til tematikken utenforskap. Likevel vil jeg hevde at 2. personfremstillingen har den samme effekten fordi det ikke er helt eksplisitt en ekstern forteller før på siste side. Altså kan leseren oppfatte romanen som om det er protagonisten som forteller sin egen historie i stort sett hele romanen, og derfor vil fremstillingen likevel gi inntrykk av at protagonisten har denne distansen til seg selv.

Likevel er det som nevnt små hint underveis om at det er en ekstern forteller og derfor kan det være denne fremstillingen brytes på et punkt for leseren. Derfor vil jeg si at fremstillingen om at protagonisten har en distanse til seg selv og sine handlinger er svakere i denne teksten enn i de overstående. I tillegg vil jeg også hevde at hvis man for eksempel leser romanen for en andre gang vil den ikke ha denne effekten, siden leseren da vet at det er en ekstern fortellerinstans fra begynnelsen av.

Tematikken utenforskap kan vi også finne igjen i *Drømmefakultetet*. I de andre verkene er tematikken veldig fremtredende ved at protagonisten uttrykker det eksplisitt, mens i *Drømmefakultetet* er det ikke uttrykt på samme måten. I denne romanen mener jeg tematikken heller blir uttrykt i selve historien og også i romanens strukturelle form. Under fortellerinstansen skrev jeg at denne romanen er veldig eksperimentell i sin form ved at den blander mange uttrykk. Historien til Valerie Solanas er også ekstrem; hun har en tøff oppvekst, hun har veldig sterke, politiske meninger og opplever sterke ting som voksen før en brutal død. Formen og fremstillingsformene mener jeg derfor

¹⁴⁹ Sæterbakken 2012: 194

underbygger historien. Valerie portretteres som en veldig sterk karakter, hun uttrykker aldri selv at hun har det vanskelig og føler seg utenfor. Valerie er mest av alt sint. Det er via historien i seg selv, og fortellerens fremstilling at vi skjønner hun er utenfor. Selv på dødsleiet når hun konfronterer moren i en drøm fremstilles Valerie som sterk:

Valerie: Du lot meg bare drukne.

Dorothy: Mister Emin døde på badehuset her om dagen. Han var ikke engang spesielt gammel, ikke spesielt overvektig. Hjertet stoppet bare i et svømmetak. Husker du Mister Emin? Dere lekte ved elva, han var som en liten hale etter deg ved elva.

Valerie: Jeg driter vel i Mister Emin. Jeg driter i Moran. Jeg driter i at du har vært redd for å bli gammel. Jeg vil vite hvorfor du bare lot meg drukne.

Dorothy (ansiktet er bare et flimmer, men hendene hennes er varme og virkelige): Jeg vet ingenting, Valerie. Jeg husker at håret ditt var helt lyst, jeg husker at du fanget solstråler og smådyr med kjolen ... Du har denne kjolen igjen, den lille hvite, trange. Jeg står på trappa etter en natt i baren. Du sitter bak huset og gråter. Ikke gå fra meg, sier du. Ikke forlat meg med ham, sier du. Jeg gikk alltid fra deg. Og jeg vet ikke hvorfor. Solen blafrer på verandaen, det luter sand og underjord rundt deg når jeg kommer tilbake og når jeg skal gå igjen prøver du å holde meg igjen. Jeg går fra deg. Og jeg vet ikke hvorfor.

Valerie: Jeg vil ikke dø meg midtskill, jeg vil ikke dø i stygge klær. Jeg vil at du skal hjelpe meg på med sølvkappen.¹⁵⁰

Her kan vi se at Valerie uttrykker at hun føler seg forlatt av moren, men når moren kommer med en form for unnskyldning ignorerer Valerie det og fokuserer på noe annet. På samme tid som Valeries fremstilles som sterk kan man også se at hun er svak. Hun er utenfor samfunnet, hun har ikke et nært nettverk og hun dør alene på et hotell. Hennes måte å ta oppgjør på er å skyte Andy Warhol, å drømme opp en halvveis konfrontasjon av mora og å rett og slett være sinna hele tiden. Romanen tematiserer en utenforskap i at hun er utenfor samfunnet, både i sine politiske meninger, men også i hvordan hun ikke kommer nær noen, i hvert fall ikke noen som blir hos henne.

2. personfremstillingen blir slik en av mange litterære grep som underbygger denne tematikken. Istedenfor at protagonisten har en distanse til seg selv, slik som i de andre verkene, har fortelleren og vi som lesere en distanse til Valerie. Valerie kommer aldri nær nok på noen, enten så svikter de henne eller så forsvinner de/dør de. Samme skjer

¹⁵⁰ Stridsberg 2015: 343f

med oss som lesere. Vi får komme nær på historien hennes, men vi kommer ikke helt inn. Siden det er en ekstern fortellerinstans som tiltaler en karakter med «du» istedenfor at det tilsynelatende er en protagonist som omtaler seg selv med du, får vi som leseren også en ekstern posisjon til karakteren. Vi forstår tydelig fra begynnelsen av at det ikke er oss som tiltales, men Valerie. Romanen begynner med et sammendrag av politirapporten og omstendigheten rundt Valeries død. Videre kommer fortellerkarakteren inn: «Jeg tenker meg at jeg er der hos Valerie.»¹⁵¹. Dette gjør at når vi som lesere møter et «du» i teksten forstår vi fort at dette er rettet mot Valerie. Leseren går heller inn i fortellerens rolle og ser på Valerie fra en avstand. En nær avstand pga. 2. personfremstillingen, men en avstand likevel. Slik mener jeg at 2. personfremstillingen brukes til å underbygge tematikken utenforskap, men på en annen måte enn i de andre verkene jeg har vist til.

Følelsen av utenforskap som en konsekvens av et traume – Til Nuuk og Hold pusten så lenge du kan

I *Til Nuuk* og i *Hold pusten så lenge du kan* har vi to protagonister som har opplevd en traumatisk hendelse. I *Til Nuuk* planlegger Espen og hans bestevenn fra ungdommen at de skal begå selvmord sammen. De går begge ut til et vann om vinteren og planlegger å drukne seg. Espen får kalde føtter og prøver å overbevise Roger om å ikke gjennomføre handlingen, men til ingen nytte. Dette er en traumatisk hendelse for Espen og en hendelse som blir tematisert i romanen via at Rogers familie vil ha svar på hva som skjedde den kvelden. Espen som er forfatter har skrevet roman om hendelsen hvor han pyntet på sannheten og skrev at det var en ren ulykke. Nå når sannheten må opp og frem i lyset mener jeg protagonisten opplever traumatiske reaksjoner som kommer til uttrykk i en 2. personfremstilling.

Det samme gjelder for protagonisten Alva i *Hold pusten så lenge du kan*. I den første delen av romanen opplever Alva at hennes bestevenninne faller i vannet og drukner. Alva er blitt redd og løper hjem i stedet for å skaffe hjelp til Kjersti. Dette er noe som preger Alva i det senere liv og jeg mener den andre delen i romanen kan leses som en

¹⁵¹ Stridsberg 2015: 7

traumatisk reaksjon på ulykken. I begge disse romanene opererer jeg med forutsetningen om at fortelleren er protagonisten selv og bytter mellom en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling. Dette er uproblematisk i *Til Nuuk*, men mer problematisk i *Hold pusten så lenge du kan*, siden den også bytter til en 3. personfremstilling. Likevel vil jeg ha en forutsetning om at det er protagonisten selv som forteller.

Unni Langås har forsket på denne tematikken og skrevet *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*¹⁵². Ved hjelp av hennes forskning vil jeg analysere delene i 2. personfremstilling i *Til Nuuk* og *Hold pusten så lenge du kan* som et uttrykk for en traumatisk reaksjon. Selve den traumatiske hendelsen skjer i en fortid som er forut historien i *Til Nuuk*, og i den første delen i *Hold pusten så lenge du kan*. En traumatisk reaksjon er at man ikke klarer å ta innover seg den traumatiske hendelsen når den faktisk skjer til sitt fulle, og slik får man ettervirkninger senere i form av at den traumatiske hendelsen blir erindret om igjen og om igjen. Dette kan forekomme som flashbacks eller mareritt. Langås skriver: «Traumet er dermed en forsinket reaksjon på en hendelse, og i dette tidsmessige spennet oppstår traumets paradoksale karakter, som består i at en ekstrem konfrontasjon med virkeligheten også er en total nummenhet ovenfor den.»¹⁵³ Slik vil den traumatiserte personen hele tiden gjenoppleve traumet, og dette er noe jeg finner uttrykk for i *Etter* i hvordan Alva flere steder hører små fotskritt bak seg, som jeg da mener representerer minnet om Kjersti.

Jeg finner også i denne delen at det gis uttrykk for at Alva prøver å unngå å tenke på Kjersti, slik som at hun later som om hun er syk når klassen skal på tur til Frognerparken der Kjersti døde. Samtidig kommer Kjersti ofte opp nesten ubevisst hos Alva, slik som når hun spør vennene sine om de liker metaforer, som er en referanse til at Kjersti fortalte Alva om metaforer da de var små i den første delen av romanen. Et annet eksempel er når hun snakker med faren i telefonen og han nevner noe som får henne til å tenke på Kjersti:

¹⁵² Langås 2016

¹⁵³ Langås 2016: 23

- Jeg kan hente deg på skolen i morgen, sier han, - så kan vi ta en tur i parken. Kjøpe kakao. Gå opp til monolitten.

Du lukker øynene, kjenner kald granitt under hånda. Å klarte på nakne mennesker. Titte frem mellom beina til to statuer og få en kopp med kakao. Du har jo ikke vært der siden. Jordbærlue. Blåbærlue. Husker du det?¹⁵⁴

Her kan vi igjen se at det ikke er eksplisitt at hun tenker på Kjersti, men vi som lesere husker historien fra den første delen og forstår at det handler om henne. Denne erindringen minner om et flashback, hun ser plutselig for seg situasjonen fra den tiden med Kjersti etter at faren har nevnt et ord som minner henne på det. Slik er protagonisten Alva hele tiden i en dragkamp mellom å ville tenke på Kjersti, og å unngå å tenke på Kjersti. Det blir fortalt på en måte som viser at Alva ikke anerkjenner selv at hun tenker på Kjersti, men at det er bare noe vi som lesere forstår ved å lese mellom linjene. Derfor mener jeg det kommer til uttrykk som traumatiske reaksjoner ved at det er som tilbakevendende tanker, minner og følelser som hun ikke klarer å anerkjenne. Sammen med en 2. personfremstilling i hele delen forsterkes dette uttrykket av at hun har både en distanse til seg selv og det som skjer, og at hun ikke klarer å oppleve og bearbeide sine egne minner og følelser etter traumet.

I *Til Nuuk* finner jeg ikke samme form for flashbacks eller andre minner om den traumatiske hendelsen som hos *Hold pusten så lenge du kan*. Jeg mener likevel at man kan finne uttrykk for forsinkede reaksjoner i hvordan diskursen endrer seg fra en 1. personfremstilling til en 2. personfremstilling, og også i form av protagonistens tanker og følelser rundt hendelsen. Hver gang Espen blir konfrontert med noe som tilhører fortiden med Roger, bytter fremstillingsformen til en 2. personfremstilling. Slik som etter han møter fetteren til Roger, Rikard Myhr, på toget:

Ute på togdassen støtter du deg til veggen for ikke å miste balansen, og pisser med en hissig stråle mens du spekulerer over hvor lenge det er siden du har vært urolig for det som ikke ble fortalt videre om den ulykken på Hvaler i 1962 da Roger og du var ute på isen sammen.

Et par tiår må det være siden sist du ofret denne svermeriske og metafysiske overspente tiden med Roger Paulsen mer enn noen få nervøse tanker, som straks ble pakket unna igjen.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Sand 2015: 93

¹⁵⁵ Haavardsholm 2014: 24

Her kan jeg tydelig se et uttrykk for at protagonisten har prøvd å komme over hva som skjedde den gangen, men samtidig blir han tydelig berørt når han blir konfrontert med hendelsen. Dette viser uttrykk for at han ikke har bearbeidet traumet godt nok, og slik får traumatiske reaksjoner i ettertid.

Om terapeutisk behandling av slike tilbakevendende gjenopplevelser av traumet skriver Langås at: «De traumatiske gjenopplevelsene er i stedet ensomme, ordløse, ufleksible og rigide; de har ingen sosial komponent; de henvender seg ikke til noen; og den traumatiserte personen reagerer svakt på mennesker.»¹⁵⁶ Behandlingen videre vil være å få pasienten til å interagere med andre mennesker og å forme sine minner om til fortellinger. I delen *I hold pusten så lenge du kan* snakker aldri Alva om hva som har skjedd. I teksten forekommer minnene om Kjersti i slike bruddstykker som viser uttrykk for at Alva ikke er stand til å forme sine minner om Kjersti om til egne fortellinger. Dette samsvarer godt med behandlingsmetoden Langås nevner.

Langås skriver også at et viktig aspekt med behandlingen av traumeerfaringer er vitnesbyrdet. Traumeofre har ofte et sterkt behov for å fortelle om hva som har skjedd dem, men ofte sliter de både med å finne ordene, skammen over hva de har opplevd og også med følelsen av at ingen vil forstå dem.¹⁵⁷ Dette kommer til uttrykk i delen *Etter* i hvordan Alvas historie er at ingen forstår henne, og at hun ikke har ønske om å snakke med noen om det heller fordi hun føler de ikke vil forstå uansett. Slik blir vi ikke vitne til et vitnesbyrd i *Hold pusten så lenge du kan*, heller ikke i de andre delene. Det er visse tilnærminger til et vitnesbyrd i hvordan hun prøver å snakke med moren sin, men aldri noen form for uttrykk for ordentlig bearbeiding av traumet. Romanen slutter heller åpent uten noen forsoning med den traumatiske hendelsen. Slutten kan likevel leses som slags form for forsoning i at Alvas datter Runa tar opp en del av plassen Alva har hatt for Kjersti.

I *Til Nuuk* derimot, finner vi uttrykk for vitnesbyrdet i teksten. Romanen begynner med at Espen møter Rikard Myhr på toget, men da er han ikke klar for å fortelle hva som egentlig skjedde. Senere blir han invitert til en middag hos Rikard Myhr og sønnen til

¹⁵⁶ Langås 2016: 26

¹⁵⁷ Langås 2016: 27ff

Roger. De har funnet dagboka til Roger og stiller kritiske spørsmål til Espen. De klandrer han for Rogers død og Espen svarer defensivt uten å gi sin versjon. Samtalen starter med en 1. personfremstilling, men mot slutten veksler fremstillingen til en 2. personfremstilling, hvor det er tydelig at Espen sliter med å svare for seg:

Et av de siste notatene han gjør hjemme før dere drar til Hvaler, handler om at dere går i strupen på hverandre.

I strupen?

Det står her, se.

Du kaster et blikk på de nesten usynlige hvite arrmerkene på det høyre håndleddet ditt, og prøver å lese med tårevått blikk, samtidig som du forsøker å samle de forvirrede tankene som piler i alle retninger.¹⁵⁸

Etter dette er fremstillingen i en 2. personfremstilling lenge, fra 177-187. Han går målløst rundt i byen, tydelig preget av hendelsen. Til slutt ender han opp hos Klaus hvor han for første gang forteller hva som egentlig skjedde. 2. personfremstillingen holdes fortsatt når han forteller den virkelige historien. Dette mener jeg tyder på at han ennå ikke har klart å mestre den traumatiske hendelsen, men han har begynt sin «behandling» ved å fortelle sitt vitnesbyrd i sin fulle sannhet. I slutten av romanen møter Espen Rikard igjen på toget på sin hjemreise.¹⁵⁹ Denne gangen forteller han hele sannheten til Rikard Myhr, og også i en 1. personfremstilling.

Slik kan vi se at Espen har hatt en utvikling og kan kalle denne romanen for en utviklingsroman. Espen har opplevd et traume ved at bestevennen Roger døde, og at han føler en indirekte skyld i hans død. Dette traumet har han ikke klart å bearbeide der og da, og det har manifestert seg i traumatiske reaksjoner i senere tid. Disse kommer til uttrykk i romanen både via historien, men også i bruken av vekslingen til en 2. personfremstilling. Videre finner jeg uttrykk for en behandling ved at han blir konfrontert med hva som skjedde og slik må bearbeide sine minner. Han utnytter teknikken vitnesbyrdet, først til Klaus, men endelig til Rikard Myhr. Da ser vi at det blir fortalt i en 1. personfremstilling og blir slik fremstilt som om at han klart å bearbeide sine minner og følelser og har derfor ikke en distanse til det lengre. Slik mener jeg at 2.

¹⁵⁸ Haavardsholm 2014: 177

¹⁵⁹ Haavardsholm 2014: Fra side 339

personfremstillingen blir brukt som et aktivt litterært grep for å gi uttrykk for protagonisten mentale tilstand i forhold til sin traumatiske erfaring.

Et annet interessant aspekt er hvordan traumet forholder seg til det temporale. Langås gjengir litteraturforskeren L.L Langer som hevder at traumatiske minner befinner seg i en «varig tid» (*durational time*). Dette innebærer at traumet får sin egen temporalitet og befinner seg i en slags «ikke-tid». Cathy Caruth derimot mener at traumet ikke har en temporal eksistens i det hele tatt. Langås skriver at ofre etter holocaust forteller at minnene om traumet befinner seg utenfor tiden, og at de selv også står utenfor tiden når de forteller om minnene. Langås skriver:

Mens hendelsen er daterbar og punktuell, bindes den traumatiske erfaringen opp i forsinkede symptomer som gjentas på tvangsmessig vis, og som tilslører hendelsen. Dette kan føre til en opplevelse av at identiteten er blitt borte. Det gamle jeget finnes ikke lenger, og det er også umulig å se for seg at det har noen fremtid.¹⁶⁰

Altså at disse tvangsmessige gjentakelsene av de traumatiske minnene tilslører det som faktisk skjedde, og videre hvordan oppfattelsen av hendelsen er for individet. Langås skriver videre at det å ikke kunne huske sine tidligere følelser, og også det å ikke kunne se for seg sin egen fremtid, skaper en nummenhet hos den traumatiserte som ødelegger motivasjonen for å rekonstruere en fortelling.

Denne traumeteorien mener jeg kan anvendes på delen *Etter*. Både det at denne delen er i en 2. personfremstilling og også hvordan det er et fokus på at Alva ikke føler seg som den hun var før lengre, både handlinger, men også i fortellertekniske grep, slik som ved bruk av navnet hennes. Fremstillingsformen i denne delen samsvarer slik fint sammen med traumeteorien om at den traumatiserte som opplever slike traumatiske reaksjoner i senere tid mister sin identitet, evne til å fortelle om traumet, og får en nummenhet over verden, andre mennesker og sin egen fremtid. Slik kan vi se at selv om det også er uttrykt i selve historien av at hun føler seg utenfor seg selv og nummen til verden, bidrar også 2. personfremstillingen til et enda sterkere uttrykk for dette. Hvis protagonisten faktisk forteller delen *Etter* selv i en 2. personfremstilling, vil dette vise til et sterkt

¹⁶⁰ Langås 2016: 31

uttrykk for at hun føler seg utenfor seg selv og sine handlinger. Dette gir en sterkere effekt enn en 1. personfremstilling eller en 3. personfremstilling.

I en 1. personfremstilling ville vi ikke hatt den avstanden mellom Alva og fortelleren, historien og Alvas tanker ville blitt formidlet direkte, og da måtte det blitt vist i historien selv hvordan Alva føler seg utenfor seg selv. I en 3. personfremstilling ville kanskje avstanden blitt for stor, og et sterkere inntrykk av en separat ekstern forteller. Da kan leseren fortsatt få inntrykket av at Alva er utenfor seg selv, men vi ville nok fått et mer distansert preg, noe som ikke ville gitt et like intenst resultat som det en 2. personfremstilling kan gi.

Å oppleve et traume, og å føle seg utenfor seg selv – *Til Nuuk*

Jeg har argumentert for hvordan 2. personfremstillingen brukes til å tematisere traumatiske reaksjoner i en tekst. Jeg undersøker nå hvordan selve den traumatiske hendelsen kan fortelles i en 2. personfremstilling. Som sagt fortelles den traumatiske hendelsen i *Hold pusten så lenge du kan* i en 1. personfremstilling, men jeg har funnet eksempler i teksttilfanget hvor den også kan fortelles i en 2. personfremstilling. *Til Nuuk* kan tjene som eksempel på dette.

I romanen *Til Nuuk* opplever Espen enda et traume mot slutten av romanen i tillegg det traumet som romanen sentrerer rundt. Han er vitne til en ulykke hvor en gutt han kjenner blir dyttet foran et tog i bevegelse og dør av skadene. Denne hendelsen er tydelig traumatisk for protagonisten, noe som uttrykkes både i hva som skjer og hva han tenker, men også i at det er fremstilt i en 2. personfremstilling. Som påpekt før så bytter fremstillingsformen i denne romanen om til en 2. personfremstilling når det handler om noe protagonisten ikke klarer å ta fullt innover seg. Da får han et utenforstående perspektiv på hva som skjer og sine egne følelser. Det samme mener jeg skjer når den nye traumatiske hendelsen inntreffer:

Du holder deg for ørene, og begynner sjøl å bælje.

Først er brølet ditt bare et forsøk på å overdøve alt det andre forferdelige som skjer. Men i det du stirrer på de ødelagte restene etter Aron, er det som om du sjøl mister balansen og havner i det mørke dragsuget. Du snubler, går overende og slår skallen din mot noe hardt. En understrøm griper

tak i deg og får deg til å forsvinne for deg sjøl, i en svimmel bevegelse som virvlende fortsetter nedover.¹⁶¹

Vi kan tydelig lese at situasjonen er forferdelig og preger protagonisten sterkt. Dette beskrives i hvordan han skriker ukontrollert og faller i bakken. I tillegg kommer 2. personfremstillingen inn som et litterært grep. Før hendelsen finner sted er diskursen i en 1. personfremstilling, det er først nå den bytter til en 2. personfremstilling. Altså gir dette tydelig assosiasjoner mot at Espen nå opplever noe han ikke klarer å ta innover seg. I etterkant av dette traumet har både Espen og Klaus, som begge var vitne til hendelsen, et opphold i psykiatrisk pleie. Hele dette oppholdet blir også fortalt i en 2. personfremstilling. Det er først når Espen blir skrevet ut at det veksles tilbake til en 1. personfremstilling. Dette er også den lengste sekvensen i en 2. personfremstilling i romanen, fra 245 til 260, men med et lite innslag av en 1. personfremstilling mellom 255-257 der han snakker med en av legene på sykehuset. Da glir fremstillingene frem og tilbake mellom hverandre i løpet av samtalen.

Unni Langås skriver at Cathy Caruth påpeker at innholdet i en traumatisk hendelse ikke blir oppfattet fullt ut når den skjer. Derfor blir traumet gjenopplevd og bearbeidet over tid. Hovedfokuset i en litterær analyse rundt tematikken traume vil derfor være å se hvordan denne prosessen uttrykkes i teksten.¹⁶² I eksempelet mitt ovenfor beskrives den faktiske traumatiske hendelsen, og er derfor ikke kommet i stadiet å bearbeide inntrykket ennå. Likevel mener jeg at 2. personfremstillingen brukes som et litterært grep for å uttrykke at karakteren ikke klarer å oppfatte situasjonen fullt ut der og da slik Cathy Caruth hevder. Derfor mener jeg at 2. personfremstillingen blir brukt som et litterært grep for å oppnå dette inntrykket av at han ikke klarer å ta situasjonen innover seg til sitt fulle. Slik vil en 2. personfremstilling både kunne brukes til å gi inntrykk av hvordan en karakter ikke klarer å bearbeide en traumatisk hendelse i ettertid, og også hvordan en karakter ikke klarer å ta innover seg den traumatiske hendelsen i det den skjer.

¹⁶¹ Haavardsholm 2014: 247

¹⁶² Langås 2016: 21ff

Nærhet istedenfor distanse – Ingen ild tenner stjernene

Til nå har jeg foretatt en tematisk analyse av tekstene i forhold til hvordan 2. personfremstillingen underbygger tematikken utenforskap. I disse tekstene har det vært en veksling mellom en 1. personfremstilling og en 2. personfremstilling eller en helhetlig 2. personfremstilling hvor formidlingen gir inntrykk av at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen. På bakgrunn av dette har jeg argumentert for at 2. personfremstillingen gir en distanse til subjektet som forteller og dets handlinger, og dette underbygger tematikken utenforskap. Hva skjer så når fremstillingen veksler mellom en 3. personfremstilling og en 2. personfremstilling? Her fremstilles det ikke som om det er protagonisten selv som forteller sin egen historie, og hvilken effekt får det da når det byttes til en 2. personfremstilling? Romanen jeg vil undersøke dette i er *Ingen ild tenner stjernene* av Tor Fretheim.

Ingen ild tenner stjernene

Romanen *Ingen ild tenner stjernene* er hovedsakelig skrevet i en 3. personfremstilling, men med flere deler i en 2. personfremstilling. Boka innledes med en 2. personfremstilling fra side 9 til 34 med en in medias res åpning, med slutten av selve fortellingen, Matz' død. Delen stykkes litt opp med en liten sitatlignende tekst på side 14, før det går videre om hvordan Johannes mistet faren sin og forholdet deres imellom og oppdagelsen om at Johannes har en bror, Matz. Neste del er på side 75-79, og handler om at Johannes tar med seg Matz til kirkegården når de skal grave ned urnen med farens aske. Etter denne prosessen stikker Matz av fra Johannes og på side 114-116 er det en ny bolk med 2. personfremstilling hvor Matz forteller hva han gjorde da han stakk av. Der forteller han at han har vært med en kamerat og ranet en kiosk. På side 133 fortelles det om hvordan Johannes oppsøkte en park der det er kjent at det blir solgt sex mellom menn. Siste del i en 2. personfremstilling på side 137 handler om når Johannes blir konfrontert med oppdagelsen om at Matz er alvorlig syk.

Hver av delene som er i en 2. personfremstilling har en eller annen tilknytning til faren, enten direkte eller indirekte. Slik skaper 2. personfremstillingen en rød tråd i romanen. Først og fremst handler jo den største delen i 2. personfremstilling om selve døden til faren og hans forhold til Johannes, men ut ifra den delen kan vi finne tegn til at de andre

delene også har en tilknytning til faren. I historien kommer det frem at faren både misbrukte Matz seksuelt, men også fornektet Johannes' seksualitet:

Men i lang tid etterpå kjente du hendene hans på kroppen din.
Og du kjente hendene til faren din.
Du kjente grepet hans i nakken hver gang du kastet blikket på en tilfeldig gutt
som gjorde deg nysgjerrig.
Som fikk deg til å kjenne den samme gode kilingen gjennom kroppen fra den
kvelden.
Du kjente kloen hans helt til den dagen han døde.
Du er ikke sikker på om han har sluppet taket i deg ennå.¹⁶³

Her kan vi se at Johannes plages med farens tydelige fornektelse av hans seksualitet, og derfor mener jeg at side 133 har en tilknytning til faren, fordi det eksemplifiserer hvordan Johannes fortsatt har et komplisert forhold til sin egen seksualitet. Siste delen med 2. personfremstilling er et hint om den sykdommen som faren har påført Matz ved å forgripe seg på han som kommer frem senere i romanen. Det er ellers også en direkte tilknytning til faren i delen på side 75-79 hvor de graver ned urnen med asken hans. Delen på side 114-116 om Matz' ran av en kiosk er den som passer minst overens med påstanden, men kan likevel tenkes at det er en viss tilknytning til faren. Mora til Matz selger seksuelle tjenester ut av hjemmet sitt som gjør at Matz ofte er ute av huset. De trenger også penger, og dette motiverer Matz til å oppsøke feil folk, og å gjøre feil type jobb. Slik havner Matz i et dårlig miljø som gjør at han tar feil valg. Jeg hevder at Matz' utagerende oppførsel er en konsekvens av misbruket i barndommen påført av både faren og mora, og at denne delen derfor har en indirekte tilknytning til faren.

Delen fra side 114 til 117 skiller seg ut i fra de andre, både i det at den ikke har en direkte tilknytning til faren, men også at den delen handler om at Matz forteller en historie til Johannes. I de andre delene er det noe Johannes opplever eller tenker, mens her handler det om hvordan Johannes får fortalt en historie av Matz, og slik får vi Johannes' tanker og erfaringer gjennom hvordan han opplever å få høre Matz' historie. Dette gjør at leseren opplever det som om det er Matz som har fokaliseringen, men den ligger faktisk fortsatt hos Johannes. Det er veldig lite som indikerer en 2. personfremstilling, det er kun i tittelen; «Matz fortalte deg hva som skjedde den dagen han forsvant fra gravlunden.» og i en tankekommentar av Johannes; «Du trodde på

¹⁶³ Fretheim 2009: 20f

ham.» Slik fremstår denne delen som en 3. personfremstilling, fordi Matz' historie er i en 3. personfremstilling, men fortellerinstansen til delen er i en 2. personfremstilling rettet mot Johannes.

Det å skrive delene i en annen fremstillingsform for å peke ut dette som en rød tråd i romanen er én effekt, men det har ikke nødvendigvis så mye å gjøre med selve 2. personfremstillingen. Delene kunne også vært utført i en 1. personfremstilling. Det som er interessant med vekslingen til en 2. personfremstilling i denne romanen er at det gir en motsatt effekt enn det jeg har funnet i de andre tekstene jeg analyserte i forhold til tematikken utenforskap. I denne teksten skaper 2. personfremstillingen en nærhet til subjektet i forhold til fortellerinstansen. Siden vi har en uidentifiserbar ekstern forteller som hovedsakelig forteller protagonistens Johannes historie i en 3. personfremstilling, altså i en fremstillingsform som er distansert og objektiv, blir vekslingen til en 2. personfremstilling en form for tilnærming til protagonisten. Derfor mener jeg at 2. personfremstillingen i denne teksten blir brukt for å nærme seg sitt subjekt og å vise en form for ømhet og nærhet.

Siden denne romanen handler om hvordan både Johannes og Matz har et dårlig forhold til faren sin, mener jeg det er en tematikk rundt farskapsfølelse i teksten. Denne formen for farskapsfølelse finner jeg også igjen i Johannes mot Matz:

Slik kunne fortellingen ha sluttet.
Den kunne ha endt med at han var en solbrent guttunge som nettopp hadde lært å svømme.
Han lærte deg av deg.
Han var en gutt som aldri før hadde vokst så mye i løpet av et par altfor korte sommermåned. ¹⁶⁴

Her ligger Matz på dødsleiet. Vi kan se at Johannes har en form for farskapsfølelse i hvordan han sett Matz vokse i løpet av tiden de var sammen og at mye av det var på grunn av hans innflytelse. Den samme tematikken mener jeg vi kan se i fra fortellerens side mot Johannes. Fortelleren viser et ønske om en annen slutt enn den tragiske som faktisk forekommer. Det kan vi også se tegn til på den aller første siden hvor Matz er nær døden: «Nei. Ikke gråt. Ikke du heller. Ikke nå. Det er ikke tid for gråt. Og du skal være

¹⁶⁴ Fretheim 2009: 12

hos ham hele tiden. Han skal være i armene dine.» Her kan vi se inntrykk av at fortelleren tydelig er preget av historien han forteller hvor det virker som om han også gråter over hva som skjer med protagonisten. Denne formen for omtanke og tilnærming kan også sees på som en farskapsfølelse/morskapsfølelse fra fortellerens side. Dette gjør også at teksten får en litt svakere mimetisk modalitet, siden fortelleren kommer med sine egne kommentarer.

På bakgrunn av dette ser vi at vekslingen mellom en 3. personfremstilling og en 2. personfremstilling gir en helt annen effekt enn tidligere nevnte eksempler. Her får vi i stedet en nærhet til karakteren som tillaes enn en distanse i splittelse av karakterens identitet.

Noveller med en 2. personfremstilling

Så langt har jeg undersøkt 2. personfremstillingen i romansjangeren. Videre har jeg til hensikt å undersøke både fortellerinstansen og utføre en tematisk analyse av tekstene i novellesjangeren.. I denne delen av analysen skal jeg undersøke to noveller i novellesamlingen *Tauet*¹⁶⁵ av Mikkel Bugge og to noveller av Line Berg i novellesamlingene *Slik skjer det ikke*¹⁶⁶ og *Skrottene*¹⁶⁷.

Selv om både romanen og novellen er episke tekster så er det likevel noen vesenstrekk som skiller dem fra hverandre. Novellen er en kortere tekst enn en roman og har et mindre karakterregister. I novellen er også *begivenheten* det viktigste trekket, skriver Marie Lund Klujeff i *Novellen – struktur, historie og analyse*¹⁶⁸. Begivenheten kan komme både tematisk og strukturelt til uttrykk i novellen. Den trenger ikke å være en stor eller bemerkelsesverdig begivenhet, men for karakterene i novellen blir den oppfattet som betydningsfull. Klujeff hevder at begivenheten i novellen fikk fokus etter Goethe sin definisjon av novellen som en «indtruffet, uhørt begivenhet» i 1827. Klujeff skriver at «uhørt» som oftest blir tolket som at den er overraskende eller ny i forhold til den

¹⁶⁵ Bugge 2015

¹⁶⁶ Berg 2010

¹⁶⁷ Berg 2012

¹⁶⁸ Klujeff 2002

umiddelbare kontekst.¹⁶⁹ Øyvind Rimbereid har en lignende definisjon i *Novellens erfaring*¹⁷⁰ og han skriver videre at i novellen er det et fokus på «det ene» og som om alt annet er underordnet dette ene eller at det er ikkeeksisterende.¹⁷¹ E. Ancher Hanssen skriver i *Novellen*¹⁷² at novellen er ofte så beskåret og løsrevet fra annen sammenheng at den ikke kan sees på som «en roman i et nøtteskall». Han skriver også at: «Også motiver syns i novellen valgt med mer henblikk på virkning og litterær effekt enn i fortellingen.»¹⁷³

Fortellerinstansen

Da jeg undersøkte fortellerinstansen i romanene som har en 2. personfremstilling delte jeg det inn etter om hele teksten var i en 2. personfremstilling eller om det kun var deler som var i en 2. personfremstilling. Blant novellene er alle tekstene i en 2. personfremstilling i sin helhet. Siden novellen er en kortere tekst og konsentrert rundt en begivenhet er det naturlig at de ikke bytter mellom fremstillingsformer. I romanene viser jeg at vekslingen mellom fremstillingsformer underbygger skiftninger i enten tematikk, struktur eller stadier som kommer til uttrykk hos protagonisten. I en novelle er fortellingen konsentrert rundt et punkt så dette vil ikke forekomme.

Blant de fire novellene i oppgavens teksttilfang opptrer fortellerinstansen på to måter, enten som en skjult og personal forteller som tilsynelatende er identisk med protagonisten, eller som en eksplisitt ekstern forteller som ikke er identifiserbar. Underveis gir jeg enkeltstående eksempler fra tekstene for å vise hvordan fremstillingen kommer til uttrykk.

¹⁶⁹ Klujeff 2002: 19f

¹⁷⁰ Rimbereid 1994

¹⁷¹ Rimbereid 1994: 14

¹⁷² Ancher Hanssen 1943

¹⁷³ Ancher Hanssen 1943: 29

Skjult fortellerinstans – «I den kalottliknende hatten» og «I begynnelsen»

«I den kalottliknende hatten»¹⁷⁴ hentet fra samlingen *Tauet* (2014) av Mikkel Bugge handler om en småbarnsmor til tvillingene Truls og Kine, som faller på bassengkanten under barnas svømmetrening. Novellen konsentrerer seg rundt hva som skjer etter dette fallet der moren er omtåket og prøver sitt beste for å få levert barna til eksmannen i tide. Samtidig får vi innblikk i protagonistens liv, i hvordan hun har skilt seg i fra mannen og hvordan hun føler seg tom og har en følelse av utenforskap nå på grunn av det. Novellen ender med at hun reiser på date sammen med en fyr hun traff på internett samtidig som hun gjensker en date hun og eksen hadde.

Med et barn i hver arm reiser du deg opp på tross av gjentatte advarsler fra mannen i den side shortsene som du først nå innser var den som pressa håndkle bak hodet ditt og fortsatt gjør det, skjønt det blir vanskeligere og vanskeligere fordi han er en liten mann, som motvillig må gi slipp idet du kommer deg opp i full høyde og med det tenker du er en tydelig og klar stemme, men som når den forlater leppene dine ikke oppfører seg sånn, den slynger seg ut som ei klaskete spyttklyse, sier:
«Tusen takk!»¹⁷⁵

«I begynnelsen»¹⁷⁶ hentet fra samlingen *Skrottene* (2012) av Line Berg handler om ei jente som er ganske sjenert og bor i et kollektiv. Novellen er konsentrert rundt én dag hvor hun velger å spise middagen sin i felleskjøkkenet istedenfor inne på rommet sitt som hun pleier. Der møter hun en av de andre i kollektivet som hun har en kort samtale med. Novellen tematiserer følelsen av å kjenne seg utenfor og utilpass i ukjente sosiale situasjoner.

Du sitter på felleskjøkkenet og ser ned i en bolle med nudler. Det er tidlig ettermiddag og stille i studenthuset, som skal være ditt nye hjem framover. Du rører litt i nudelsuppa foran deg, følger bevegelsene i den gråaktige massen. Etter tre uker har du endelig tatt mot til deg og spiser et måltid utenfor de fire trygge veggene som utgjør rommet ditt, og bestemt tenker du at fra og med nå skal stemmen din også bli en del av stemmene som slår ut fra kjøkkenet flere ganger om dagen.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Bugge 2015: 7-48

¹⁷⁵ Bugge 2015: 13

¹⁷⁶ Berg 2012: 7-15

¹⁷⁷ Berg 2012: 9

I novellene «I den kalottliknende hatten» og «I begynnelsen» er fortellerinstansen skjult, men gir inntrykk av å tilhøre protagonisten selv. Lignende av hva jeg pekte på i *Utmarktrilogien* har disse novellene en sterk 2. personfremstilling. I *Utmarktrilogien* skrev jeg at protagonisten aldri bruker et personlig 1. personpronomen om seg selv og slik skapes det en sterk 2. personfremstilling som gir inntrykk av at han forteller historien selv og tiltaler seg selv med «du», siden han ikke anerkjenner seg selv som et «jeg». Det samme finner jeg eksempel på i disse to novellene. I «I begynnelsen» har ingen av replikkene til protagonisten et 1. personpronomen. Det må likevel påpekes at det er få replikker og kun en replikk hvor det hadde vært mulig å ha med 1. personpronomen. Likevel er dette med på å skape et inntrykk av at hun forteller sin egen historie i en 2. personfremstilling om seg selv. I «I den kalottliknende hatten» er det kun en replikk som har et 1. personpronomen. På side 28 sier hun «Unnskyld meg» til en nabo hun møter i heisen. Ellers i novellen blir replikkene hennes direkte gjengitt uten et 1. personpronomen og resten blir gjenfortalt i løpende tekst i en 2. personfremstilling. Slik får tekstene en sterk mimetisk modalitet med lite fortellernervær.

Jeg hevder at bruken av en 2. personfremstilling i novellen «I begynnelsen» bygger opp om følelsen av utenforskap og utilpasshet i en ukjent sosial situasjon. Derfor tar jeg et utgangspunkt i at det er protagonisten selv som holder fortellerinstansen, fordi da vil det gi inntrykket av at hun ser seg selv og sine handlinger utenifra. Dette er en normal følelse å ha når man er i sosiale situasjoner man ikke mestrer fordi man blir veldig obs på hva man selv gjør og hvordan dette kan bli forstått. Dette er noe jeg vil gå nærmere inn på og argumentere for blir formidlet i denne novellen under den tematiske analysen av teksten.¹⁷⁸

Det samme argumentet vil jeg benytte om novellen «I den kalottliknende hatten» hvor tematikken dreier seg både om et fysisk traume som fører til at protagonisten er omtåket, og en tematikk om utenforskap i hvordan hun ikke har funnet sin plass i sin nye hverdag etter at hun skilte seg fra mannen sin. Jeg mener at 2. personfremstillingen bygger opp effekten av det fysiske traumet, fordi da får hun et utenforstående perspektiv på seg selv og hva hun gjør som en effekt av nummnehet og omtåkethet. Det

¹⁷⁸ På sidene 91-92

samme gjelder tematikken utenforskap, siden hun ikke føler seg hjemme i sin nye hverdag bygger 2. personfremstillingen opp under denne følelsen ved at hun har en distanse til seg selv og sine handlinger. Dette er noe jeg vil argumentere videre for i min tematiske analyse av teksten.¹⁷⁹

Begge tekstene vil jeg derfor kategorisere innenfor Richardsons *standard form* og Fluderniks *kategori C*. Tekstene vil også havne under *radical narrative apostrophe* siden fortellerinstansen er skjult, selv om den gir inntrykk av å tilhøre protagonisten.

Ekstern fortellerinstans – «Besafe» og «Slik skjer det ikke»

I de neste to novellene finner vi det motsatte av de første to. Her er fortelleren en eksplisitt ekstern instans som er veldig tydelig i teksten. Novellene dette gjelder er «Besafe» fra samlingen *Tauet* av Mikkel Bugge og «Slik skjer det ikke» fra samlingen *Slik skjer det ikke* (2010) av Line Berg. Fortellerinstansen opptrer på to forskjellige måter i disse novellene, men fellestrekket er at den ikke er skjult og gir ikke inntrykket av at det kan være protagonisten selv som forteller i en 2. personfremstilling.

«Besafe»¹⁸⁰ handler om en far som glemmer igjen barnet sitt i bilen på en varm sommerdag. Novellen konsentrerer seg rundt hvordan faren kommer på midt under arbeidsdagen at sønnen fortsatt er igjen i bilen og hvilken følelse dette gir han. Videre viser novellen kort tiden etter den traumatiske hendelsen.

I novellen «Besafe» er det tydelig helt fra begynnelsen at det er en ekstern fortellerinstans. Novellen begynner med en form som minner om et dramastykkes sidetekst hvor fortelleren forklarer en setting:

La oss si det er varmt. Fellesferie. Juli. Vi trenger tre personer: en mann, ei kvinne og dattera deres. De er på vei hjem fra ei langhelg ved havet. Huden deres er salt, svett og solbrent. Klærne klistrer seg til kroppene deres. Dattera sover tungt i baksetet med iskremrester i munnviken. Langt der fremme på den tørre asfalten bølger varm luft og bryter opp de rette linjene.¹⁸¹

¹⁷⁹ På sidene 94-97

¹⁸⁰ Bugge 2015: 107-122

¹⁸¹ Bugge 2015: 109

Novellen avsluttes på akkurat samme måte med en ny settingbeskrivelse. Dette gir teksten en svak mimetisk modalitet fordi handlingen kommer ikke uformidlet frem. Ellers i teksten har ikke fortelleren et tydelig nærvær, og derfor også en sterkere mimetisk modalitet:

Morgenen etter er det varmere. Til og med morgensola må luftes ut. Du åpner verandadøra og blir stående noen sekunder og kikke over til naboen, men du ser ikke tegn til liv. Du går tilbake til kjøkkenet. Sigurd spiser grøt, men det meste havner på det gjennomsiktige plastbelegget dere har på gulvet under ham. Du småleser Aftenposten og sjekker mail på telefonen mens du spiser frokostblanding.¹⁸²

På grunn av settingbeskrivelsen i begynnelsen av novellen vil leseren forstå at det er en ekstern forteller og slik vil de ikke nødvendigvis føle at «du» tiltaler dem. Likevel gir denne settingbeskrivelsen effekten av at leseren lever seg inn i teksten. Dette er noe jeg undersøker nærmere senere i analysen.¹⁸³

«Slik skjer det ikke»¹⁸⁴ i *Slik skjer det ikke* av Line Berg handler om ei kvinne som blir påkjørt av en ung gutt som nettopp har fått lappen. Mot alle odds går det bra med kvinnen og under sykehusoppholdet forelsker hun seg i en av legene som jobber der. Etter den lykkelige slutten er presentert blir en alternativ slutt gjeldende i stedet hvor det avsløres av det gikk ikke bra med kvinnen; hun døde på stedet.

Det kunne slutter der, men slik gikk det ikke. I stedet våkner du opp fem minutter senere, fortsatt i ambulansen og nå med smertene svært tilstedeværende. Du blir trillet inn på sykehuset, og snart er du omringet av leger og sykepleiere og du får noe intravenøst som lar tankene duve og smertene skli av sted. Du føler deg ivaretatt og lytter med mens de tar røntgen, klemmer, vasker, stikker, syr, og gutten dukker av og til opp i tåkeverdenen du befinner deg i, et brun hår.¹⁸⁵

Først og fremst viser den overraskende slutten av novellen der kvinnen faktisk aldri overlevde at protagonisten ikke kan holde fortellerinstansen selv. Det er en tydelig ekstern forteller. Underveis i novellen er det også små hint om dette i hvordan historien formidles. Fortelleren er en allvitende forteller som også har informasjon om de andre

¹⁸² Bugge 2015: 114

¹⁸³ På sidene 98-99

¹⁸⁴ Berg 2010: 69-77

¹⁸⁵ Berg 2010: 73

karakterene i historien som protagonisten ikke har selv: «Du aner heller ikke at han resten av kvelden grubler over dette mennesket i rullestol og at hun er det første han tenker på når klokka kimer halv seks neste morgen, mens han med smale øyne famler etter slumreknappen.»¹⁸⁶ I tillegg til å ha en ekstern fortellerinstans har vi egentlig også en ikkeeksisterende protagonist. Hun dør før historien egentlig er i gang og novellen kan slik defineres som en kontrafaktisk tekst. Novellen mener jeg også kan defineres som en poengnovelle som har en tydelig identifiserbar oppfordring. Denne oppfordringen mener jeg er ymtet mot leseren og at du-tiltalen også fungerer som en slags tiltale mot leseren. Dette er noe jeg vil argumentere for er tilfelle senere i analysen.¹⁸⁷

Novellen er også den eneste teksten som har en ekstern og allvitende forteller som også deler informasjon som protagonisten ikke har selv. Richardson skriver at dette er et litterært grep som er særegent for 2. personfremstillingen:

Here we are given both the protagonist's subvocal speech and the description of an event that he did not witness. It is in fact precisely this irreducible oscillation between first and third person narration that is typical of second person texts, texts that simultaneously invite and preclude identification with the other pronominal voices.¹⁸⁸

Dette tolker jeg som at Richardson mener at 2. personfremstillingen både inviterer leseren inn fordi fremstillingsformen har denne dobbeltheten om å både tiltale leseren og protagonisten på en og samme tid, men når fortellerinstansen deler informasjon som den tiltalte ikke har så ekskluderer han leseren i fra teksten. Da forstår leseren at det ikke er han som blir tiltalt likevel.

Tematisk analyse

I det følgende vil jeg utføre en tematisk analyse av tre av novellene som er i oppgavens teksttilfang: «I begynnelsen», «Besafe» og «I den kalottliknende hatten». Jeg vil fokusere på den samme tematikken som jeg undersøkte i analysen av romanene om utenforskap og utenforskap som en konsekvens av et traume. Jeg vil også undersøke den fysiske

¹⁸⁶ Berg 2010: 75

¹⁸⁷ På sidene 96-99

¹⁸⁸ Richardson 2006: 22

konsekvensen av et traume i forhold til en følelse av utenforskap i «I den kalottliknende hatten».

Utenforskap – «I begynnelsen»

I «I begynnelsen» mener jeg at 2. personfremstillingen fremhever tematikken, men også motivet i denne novellen. Det er ikke mye handling i novellen, men heller et sterkt fokus på en bestemt følelse, og derfor hevder jeg at teksten er en poengnovelle. Følelsen novellen tematiserer er utenforskap.

Når man er sjenert og nervøs i sosiale situasjoner føler man ofte at man ser seg selv utenfra. Man ser sine egne handlinger, hvordan man beveger seg og hvordan man snakker. Her fungerer derfor 2. personfremstillingen godt som et litterært grep for å formidle dette, siden protagonisten nå kan fortelle sin egen historie sett utenfra, istedenfor bare innenfra. I en 1. personfremstilling ville den blitt fortalt helt innenfra, og i en 3. personfremstilling ville det gitt en for stor distanse og uttrykk for en helt separat fortellerinstans. 2. personfremstillingen samsvarer da godt med motivet som er denne sosiale situasjonen og tematiseringen av utenforskap. Eksempel på dette finner jeg slik som når hun tar opp avisen i det romkameraten kommer inn på kjøkkenet for å late som om hun gjør noe:

Men du prøver allikevel, det er vel påfallende om du blar om med en gang han kommer inn, da vil det jo faktisk virke som du ikke sitter og leser, men bare har avisen der for å slippe å snakke med ham. Eller er det kanskje mer påfallende at du holder blikket på den samme linjen så lenge?¹⁸⁹

Her kan vi se at hun tenker over sine handlinger fra et perspektiv som er utenfor henne selv. Det er som om hun står ved siden av seg selv og ser ned på hva hun gjør. Flere ganger i novellen tenker hun seg også den sosiale situasjonen som en slags film:

Han du tror heter Alexander, begynner å romstere i skapet med kjeler, og med ett er det som du ser det hele på film, han ved benken, du ved det litt slitte kjøkkenbordet, nesten som dere skulle vært mann og kone, det er stille mellom dere, og du prøver å se hva neste scene i filmen bør være, hvem gjør hva, hvem sier hva? Men du ser ingen naturlig fortsettelse, neste scene har du ikke regien på, det har du aldri hatt.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Berg 2012: 11

¹⁹⁰ Berg 2012: 11

Denne måten å betrakte den sosiale situasjonen hun er i gir en enda større avstand til seg selv. Jeg mener derfor protagonisten også holder fortellerinstansen, fordi da fungerer 2. personfremstillingen til å støtte opp om den følelsen som beskrives i novellen; den ubekvemme følelsen av å være obs på hver minste handling du gjør, fordi du er nervøs i sosiale situasjoner du ikke mestrer.

Tematikken traume i novellene – «Besafe»

Novellen «Besafe» er en tekst som beskriver et traume i det det skjer. Den traumatiske hendelsen går ut på at en småbarnsfar glemmer igjen barnet sitt i bilen på varm sommerdag. I tillegg er det fellesferie og få mennesker som bruker parkeringsplassen, og sønnen blir derfor værende i bilen lenge. Det går bra med sønnen, men for faren er dette en alt omveltende hendelse. Hele novellen er skrevet i en 2. personfremstilling så vi får ikke det samme tydelig skillet mellom mentale tilstander slik som i *Til Nuuk*.

Novellen gir inntrykk av å være en historie som blir fortalt som en slags advarsel. Som nevnt under fortellerinstansen i denne novellen begynner teksten med en slags sidetekst som gir settingen til novellen. Denne beskrivelsen er ikke av protagonisten og hans familie, men heller tenkelig at det er om hans naboer som har ei lita datter. Beskrivelsen mener jeg fungerer som en beskrivelse av en ideell familiesituasjon og er slik en sterk kontrast til hva som skjer med protagonisten og hans sønn. Dette er også et frempek mot slutten av novellen, hvor lignende scene blir spilt ut med hans egen familie. Der ligger hans sønn og sover i baksetet lignende av hva deres datter gjør her, men settingen er annerledes. Da er det vinter og familien er anspent og på vei bort. Altså er ikke scenen like idyllisk som den som blir beskrevet i den første sideteksten.

Ved å lese denne novellen som en slags advarselshistorie, eller moralsk historie, kan man kategorisere denne innenfor sjangeren idénovellen eller poengnovellen. Øyvind Rimbereid skriver at disse novellene er en konstruksjon som har den eneste oppgave i å holde et poeng eller idé høyt hevet. Dette kan være et psykologisk fenomen, et moralsk dilemma, eller som et argument for en bestemt forståelse av eksistensen og verden.¹⁹¹

¹⁹¹ Rimbereid 1994: 16

Jeg mener at denne novellen har et fokus på å vise hvordan en familiefars liv kan snues om på et øyeblikk, ved å gjøre en feil som alle kan skje alle. Novellen er konstruert rundt dette konseptet ved at man får parallellhistorien til nabofamilien som idyllisk, altså en kontrast til protagonistens familie. Den viser også en helt vanlig familie, som kan være hvem som helst, også leseren. Det kommer også frem i hvordan den traumatiserte familien har det etterpå. Både i farens sammenbrudd og i hvordan den siste scenen i novellen sammenlignes med begynnelsen:

La oss si det er kaldt. Vi trenger tre personer. Deg, kona di og sønnen din. Dere kjører til hytta på vinterferie. Du kjenner rattet mellom fingrene. Snøen ligger høyt i brøytekantene. Først er godt, bilen farer igjennom skogen.

Dere kjører over Svinesund. Stopper på en bensinstasjon utafor Göteborg. Tar Øresundbrua til Danmark. Kommer til Hamburg midt på natta. Dere er på vei. Ingenting kan stanse dere. Du knuger hånda til kona di. Du stirrer fremover. Og av og til skotter du i bakspeilet der han sover tungt, med hodet lett forover.¹⁹²

Bare at her er det en forskjell. Scenen er nå om vinteren og står som en motsetning til begynnelsen, vi har gått fra idyll til katastrofe. Faren er tydelig anspent og de er på vei ut av landet. Igjen får leseren denne settingbeskrivelsen og blir slik trukket inn i historien igjen. Nå vises konsekvensene av hendelsen og det virker som om familien «rømmer» fra hjemmet sitt.

2. personfremstillingen bygger opp under budskapet på to forskjellige måter. Den første er å vise hvor utenkelig det er for faren at noe slikt skjer. Det fortelles i en 2. personfremstilling, som gir inntrykk av en utenforstående følelse av situasjonen, som om det ikke skjer han. Det andre er at 2. personfremstillingen gir inntrykk av å tiltale leseren samtidig, som en slags påminnelse om at dette kan også skje deg. Sidestykket i begynnelsen av novellen tilsier tre personer som ikke er leseren, men sidestykket på slutten tiltaler et «deg». Selv om leseren forstår at dette er ment til protagonisten, vil også temaet for novellen tilsa at det også er myntet på deg som leser. Rimebereg skriver at: «Novellen blir til et godt poeng eller en god ide som er «godt» fortalt.»¹⁹³ Denne

¹⁹² Bugge 2015: 122

¹⁹³ Rimbereid 1994: 16

novellen har som vist mange litterære grep som underbygger «poenget» sitt og slik mener jeg at denne passer inn som en poengnovelle.

Bruk av en 2. personfremstilling for å underbygge tematikken utenforskap, men også skadene av et fysisk traume – «I den kalottliknende hatten»

I novellen *I den kalottliknende hatten* opplever protagonisten et fysisk traume. I min tematiske analyse av romanene hevder jeg at i *Til Nuuk* brukes 2. personfremstillingen som et litterært grep for å vise hvordan en karakter ikke klarer å ta innover seg hva som skjer under en traumatisk hendelse. I denne novellen har vi en lignende effekt.

Protagonisten faller og slår hodet sitt på bassenggulvet under ungenes svømmetrening.

Altså opplever hun et fysisk traume mot hodet. Jeg vil argumentere for at 2.

personfremstillingen i denne novellen både brukes som et litterært grep for å underbygge tematikken utenforskap, men også parallelt med følelsen av å ha fått en fysisk skade mot hodet og hvilke konsekvenser dette gir. Igjen vil jeg hevde at teksten er en poengnovelle fordi den har et stort fokus på følelsen av utenforskap, både i fysisk og mental tilstand. Selve handlingen i novellen forsvinner litt bak alle tankene og følelsene og har egentlig ikke så mye å si for fremgangen.

Gjennom hele novellen kan vi se tegn til at hodeskaden påvirker henne mer enn hun vil innse selv. Etter hun faller sjekker hun såret inne på badet, men selv om det blør en del mener hun at det ikke kan være så ille, siden det ikke gjør så vondt. Likevel ser vi ofte tegn på at hun «ikke er helt med»:

Det gjør vondt, du er svimmel og kjenner hvordan alt går rundt. En mann i lange badeshorts kommer inn i synsfeltet dit. Han sier «kan du høre meg» og «et ganske stygt fall» om igjen og om igjen mens han ser seg rundt som for å få oppmerksomhet fra de andre, selv om han burde ha konsentrert seg om deg. Det er til å bli gal av.¹⁹⁴

Dette er fra rett etter hun falt i bakken, og vi ser at hun er litt omtåka, men er fortsatt ganske klar over situasjonen. Etter hvert virker det som om det er flere og flere detaljer som unnslipper henne og ofte hender det at hun sier feil ting eller sier ting på en feil måte:

¹⁹⁴ Bugge 2015: 9

Du setter Katt og Tiger ned på benken ved siden av skap 192, og puster djupt ned i magen. Tiger gråter ikke lenger, selv om du ikke er sikker på om du har trøsta ham, eller om han har slutta av seg selv eller kanskje Katt har trøsta ham, skjønt når skulle hun hatt tid til det? ¹⁹⁵

Det er ofte hun føler ting skjer veldig fort, fortere enn hun kan forstå at det er mulig det skjer. Dette mener jeg viser til at hun er omtåket pga. hodeskaden og at hun derfor ikke har helt kontroll. Jeg mener at 2. personfremstillingen forsterker inntrykket av at hun er skadet og omtåket fordi vi igjen får dette utenforstående perspektivet. Som nevnt er det mange detaljer som unnslipper henne, hun føler ting skjer fortere enn hun tror de gjør, hun klarer ikke å snakke slik hun vil, og flere slike ting.

I tillegg til å støtte opp om det fysiske traumet, forsterker også 2. personfremstillingen de mentale følelsene som beskrives i novellen. Protagonisten uttrykker i novellen at hun føler en distanse til både seg selv, barna sine, hjemmet sitt og andre mennesker rundt henne:

Du har ikke klart å lage et hjem ut av rommene. De er bare rom. Stua er ikke stuete. Sofaen står langs en vegg, men den lurer ingen, det er ingen som kommer inn der og tenker at dette er ei stue, de tenker at dette er et rom med en sofa på den ene langveggen og en teve på den andre langveggen. Katt og Tiger kjenner seg ikke <hjemme> her, de bare oppholder seg her, går fra rom til rom med tunge kropper, du merker det nok.¹⁹⁶

Hun føler seg ikke hjemme i sin nye leilighet etter bruddet, og at hun merker også at barna ikke føler seg hjemme der. Slik føler hun seg ikke hjemme verken i seg selv og i sin bolig, men hun savner også tilhørigheten med barna.

Novellen slutter på en måte som kan tolkes som at nå har hodeskaden blitt såpass alvorlig at det begynner å gå rundt for henne, men det begynner også virkelig å gå galt på det mentale planet. I slutten av denne novellen er hun på date med en fra internett og de ender opp med å spise på samme sted som hun og eksmannen gjorde. Der har hun sex med daten sin på samme måte som hun hadde med sin eksmann den gangen, og diskursen forandrer stil:

I det du kjenner hvordan hele bøttekottet <lukker seg> rundt <deg>, og mannen bak deg <klamrer seg fast> til deg og <kommer inni> deg, vil du

¹⁹⁵ Bugge 2015: 15

¹⁹⁶ Bugge 2015: 32f

<skrike høyt>, men det kommer ingenting ut av munnen din. Den er <frosset fast> i fryselokket. <De mjuke leppene> dine er <harde> og <porøse>. De skal <så lite til> for <å knuse dem>. <Du> <kan> <ikke> <fortelle> <dette> <til> <noen>. ¹⁹⁷

På sidene som leder opp til denne siste scenen har det vært flere slike sitat i <>, men nå øker frekvensen av dem på den siste siden. Dette sammen med 2. personfremstillingen mener jeg underbygger en tematikk og motiv om at hun nå har nådd et nullpunkt.

Kontrafaktiske noveller og «you» as one

I «Slik skjer det ikke» mener jeg at 2. personfremstillingen blir brukt som et litterært grep som jeg ikke finner eksempel på i romantekstene. Dette er et litterært grep som er mer særegent for novellesjangeren og det går ut på å skrive en novelle på en kontrafaktisk måte med en 2. personfremstilling. I denne novellen og i novellen «Besafe» mener jeg også å finne eksempel på Irene Kacandes begrep «you» as one du-tiltale innenfor hennes begrep om *narrative apostrophe*. Dette er heller ikke noe jeg funnet i romanene i denne oppgavens teksttilfang.

«Slik skjer det ikke»

Novellen «Slik skjer det ikke» fortelles som nevnt en historie som senere blir avkrefte i slutten av teksten:

Men slik skjer det ikke. For du reiser deg ikke da bilen har stoppet, i stedet ligger du der med ansiktet ned i asfalten, det renner en liten dam av blod ut foran munnen og der, en hvit flekk, en tann i alt det røde. Kroppen forvrengt på asfalten, du ligger slik du ville gjort en søndags morgen etter en litt for lang kveld på byen, armene ut til siden, den ene håndflata opp.¹⁹⁸

Altså får novellen et kontrafaktisk utfall. Det som beskrives først er ikke det som faktisk skjer. I gjennom hele novellen tenker kvinnen på hvor heldig hun er, og hvor synd det er på gutten som kjørte på henne. Hun tenker på hvor glad hun er at det gikk bra så han slapp den byrden om det ikke gikk bra, og hvor glade alle rundt henne er for at hun

¹⁹⁷ Bugge 2015: 48

¹⁹⁸ Berg 2010: 77

overlevde. Dette bygger opp til en veldig hard vending når det kommer frem at hun faktisk ikke overlever.

Derfor mener jeg at denne novellen fungerer som et slags tankeeksperiment om hvordan både ditt eget liv og andres liv kan snues helt på hodet ved en fatal og tilfeldig hendelse. Det er flere steder i novellen hvor kvinnen tenker på hvordan det kunne gått om hun faktisk ikke overlevde; «Et øyeblikk siger det inn over deg hvordan det kunne gått på guttens første dag som sjåfør.»¹⁹⁹ og senere tenker hun at hun vil kontakte gutten som kjørte bilen; «I morgen, tenker du og mener det denne gangen, i morgen skal du lete ham opp og fortelle ham hvilke overraskende vendinger livet kan ta.»²⁰⁰. Via novellens fremstilling av kvinnens liv dersom hun overlevde og kvinnens tanker om hun ikke hadde gjort det skaper et bilde av begge scenarioer.

Novellen er skrevet i en 2. personfremstilling som gir mening siden protagonisten dør helt i begynnelsen av novellen, og derfor ikke kan fortelle historien selv. Historien som presenteres i teksten er således ikke en faktisk historie, men en oppdiktet versjon av «hva om». Et slikt «hva om»-scenario kunne vært fortalt i alle tre fremstillingsformene, forskjellen blir på hvilken nærhet leseren får til det fortalte. Hvis det var i en 1. personfremstilling ville det blitt uttrykt mer som et personlig tankeeksperiment fra protagonisten selv, hvor de ser for seg hvordan noe kunne ha skjedd dem. I en 3. personfremstilling kan leseren oppleve det som et tankeeksperiment som skjer med noen andre, eller en mer generell situasjon som kan skje alle og enhver.

I en 2. personfremstilling mener jeg at vi vil få en nærhet i mellom disse to. Siden det er en tiltaleform med pronomenet «du» vil leseren fort kunne føle en form for gjenkjennelse i det fortalte. Det er ikke hva som kan skje med en protagonist, det er ikke hva som kan skje med hvem som helst, men det er hva som kan skje med *deg*. Dette er en effekt som jeg har påpekt mange ganger, og som alltid er en mulig effekt på leseren ved tekster skrevet i en 2. personfremstilling. Jeg mener at 2. personfremstillingen her er brukt bevisst som et litterært grep for å skape denne nærheten mellom leseren og

¹⁹⁹ Berg 2010: 72

²⁰⁰ Berg 2010: 76f

teksten, og slik gi leseren en tankevekker på hvordan livet kan ta en drastisk vending på et øyeblikk.

Slik vil vi kunne plassere denne teksten innenfor Kacandes begrep om *narrative apostrophe* som en mulig lesertilale, eller som «you» as one. Som sagt innledningsvis har jeg ikke funnet «you» as one i noen av romantekstene. Dette er de type teksten som går lengst mot polen *apstrophic pole* i Kacandes begrep. Hun skriver at: «Located farthest from the dialogic exchange would be instances of you as generalized “everyone” or abstract “someone”.»²⁰¹. Siden du-tiltalen egentlig ikke brukes om protagonisten siden hun dør helt i begynnelsen av historien, mener jeg at du-et heller er et tankeeksperiment og et mer generalisert «du» som skal få leseren til å føle at det er hun selv som blir tiltalt. Derfor hevder jeg at denne teksten passer inn under «you» as one.

I novellen «Besafe» finner jeg en lignende effekt. Novellen åpner med noe som ligner en sidetekst i et dramastykke, som jeg pekte på da jeg analyserte teksten i forhold til tematikken traume. Novellen fortsetter med noe som ligner Brian Richardsons begrep *autotelic form*: «De kunne vært hvem som helst. De kunne vært naboene dine. De du ikke kjenner så godt ennå, som for noen uker sia flytta inn i rekkehuset nedafor.»²⁰². Her kan det fungere som en *autotelic form* fordi det er en situasjon som leseren kan kjenne seg igjen i, og det er skrevet på en hypotetisk måte rettet mot leseren; leseren har fått et scenario beskrevet for seg, en familie med en datter om sommeren, og at det kan være leserens nye naboer. Altså er det fortsatt plausibelt som en *autotelic form*, men den brytes over de neste sidene hvor det blir mer og mer spesifikke omstendigheter og vi skjønner at det ikke er *autotelic form* og leserhenvendelse: «Bilen han kjører, er av samme merke som din, men årets modell og i matt lakk. Han virker tilfreds der han kjører forbi huset deres om morgenen med dattera i baksetet på vei til barnehagen, så parkeringsplassen, så toget inn til byen.»²⁰³ Her skjønner leseren at fortelleren ikke snakker til han direkte, men til en egen protagonist i historien.

²⁰¹ Kacandes 1994: 337

²⁰² Bugge 2015: 109

²⁰³ Bugge 2015: 110

Om den forrige novellen, *Slik skjer det ikke*, hevdet jeg at 2. personfremstillingen blir brukt bevisst som et litterært grep for å trekke leseren inn i historien og fungere som en tankevekker. Dette mener jeg at også kan stemme overens med «Besafe». Som sagt begynner novellen både med en «setting-beskrivelse» og *autotelic form*. Dette er to litterære grep som gjør at leseren begynner å visualisere situasjonen og å føle seg gjenkjent i den. Til tross for at *autotelic form* etter hvert svikter vil nok novellens senere fatale konsekvenser gå ekstra mye inn på leseren som allerede har levd seg inn i dette historieuniverset. Igjen mener jeg at denne novellen også kan fungere som en slik tankevekker, fordi selv om hendelsen i novellen forekommer sjeldent er det likevel en veldig menneskelig feil å gjøre. En stresset far på en varm sommerdag som gjør det utenkelige; å glemme sitt eget barn igjen i bilen. Det er nok en situasjon mange kan kjenne seg igjen i, ikke fordi de har gjort det, men fordi det er en situasjon som de frykter kan skje. Denne novellen viser slik også hvordan en enkel handling kan snu et helt liv på hodet.

På bakgrunn av dette vil jeg ikke kategorisere denne novellen som «*you*» *as one* fordi protagonisten i denne novellen er en mer tydelig karakter enn i «*Slik skjer det ikke*». Det er tydelig at dette er en hendelse som skjer denne protagonisten, og ikke er like abstrakt hendelse som i overstående novelle. Til tross for dette mener jeg at novellen får en lignende effekt av hva «*Slik skjer det ikke*» oppnår pga. måten novellen er skrevet på med en fremstilling som ligner *autotelic form* og har disse sidetekstene som setter settinga og får leseren til å leve seg inn enda litt mer.

Som nevnt er ikke dette et litterært grep jeg har funnet i romantekstene. Jeg tror ikke det ville vært mulig å utnytte dette litterære grepet i slike tekster fordi en romantekst har flere begivenheter og et større handlingsrom. En novelle konsentrerer seg rundt én begivenhet, og i disse tilfellene et poeng, og kan slik bruke fremstillingsformen for å forsterke dette poenget.

Del III – Avslutning

Avslutning

Da jeg fikk ideen om å undersøke bruken og effekten av 2. personfremstillingen hadde jeg lest *Hold pusten så lenge du kan* av Maria Sand. I denne teksten hevder jeg i min analyse at 2. personfremstillingen brukes for å underbygge tematikken utenforskap og traume. Derfor ble min utgangshypotese at 2. personfremstillingen ble brukt for å underbygge visse tematikker, og da spesielt med tanke på utenforskap. Jeg var også interessert i fortellerinstansen, men min hovedinteresse har alltid vært forholdet mellom fremstillingsformen og tematikken i teksten.

I forskningen har hovedfokuset vært på fortellerinstansen. Som jeg har vist har forskerne innenfor feltet hatt forskjellige definisjoner av hva en 2. personfremstilling er, og jeg har også vist at de ofte kommer litt til kort i en analyse av dagens tekster. Irene Kacandes begrep *narrative apostrophe* favner alle tekster, men det er stor variasjon innad i tekstene som havner i samme kategori. Monika Fluderniks kategorier blir ofte litt vage, og jeg har kritisert *kategori B* for å ikke være en 2. personfremstilling i det hele tatt. Brian Richardsons kategorier er mer konkrete, men det kun *standard form* og *autotelic form* som er interessante i en skjønnlitterær sammenheng. Ut i fra mine funn vil jeg være mest enig i Brian Richardsons definisjon av 2. personfremstillingen:

Second person narrative may be defined as any narration that designates its protagonist by a second person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is generally the work's narratee as well. In most cases, the story is narrated in present tense, and some forms also include frequent usage of conditional and future tenses.²⁰⁴

Likevel blir hans definisjon for smal. Denne definisjonen fungerer for mange av tekstene i oppgavens teksttilfang, men absolutt ikke alle. Som jeg poengterer i min analyse av verkene som kun har en 2. personfremstilling i deler av verket, er ikke denne forskningen intendert på verk slik som disse. Derfor faller mange av tekstene her ut. Dette er også tilfelle i noen av tekstene som har fremstillingsformen i hele teksten. *Ikke forlat meg* av Stig Sæterbakken for eksempel har en ekstern forteller, og er derfor ikke

²⁰⁴ Richardson 1991: 311

protagonisten selv, noe som er et kriterium i *standard form*. Richardson skriver likevel at *standard form* er åpen for variasjoner, men jeg tror det er mer gunstig å dele det opp i flere kategorier.

Med tanke på fortellerinstansen i en 2. personfremstilling vil mine mest sentrale funn være: For det første at Rolf Gaaslands påstand om at «hvem forteller?» er det letteste spørsmålet å stille i en narratologisk analyse er ikke tilfellet i en 2. personfremstilling. Jeg har prøvd ut spørsmålet på alle verkene og gitt et mulig svar til alle. Likevel er det fortsatt stor usikkerhet om det er riktig, og derfor vil jeg konkludere med at spørsmålet ikke er lett å svare på. I de tekstene som har en skjult fortellerinstans mener jeg at man ikke kan definere hvem som er fortelleren. I mange av tekstene er det uttrykk for at det er protagonisten selv, men pga. du-tiltalen mener jeg at vi må ha en forutsetning om at det er en ekstern forteller pga. det er et tiltalepronomen.

For leseren av en slik tekst vil han alltid ha et inntrykk av dobbelthet; følelsen av å være tiltalt selv og usikkerheten om hvem det er som forteller; protagonisten selv eller en ekstern forteller? Denne dobbeltheten om hvem det er som forteller kan man oppnå i en 3. personfremstilling, men jeg mener at du vil ikke oppnå den samme lekenheten og forvirringen som man kan oppnå igjennom hele teksten som i en 2. personfremstilling. Richardson skriver: «But perhaps the most significant reason is that the second person is a playful form, original, transgressive, and illuminating, that is always conscious of its own status and often disguises itself, playing on the boundaries of other narrative voices.»²⁰⁵ Jeg er enig i at 2. personfremstillingen er en leken form, og som er under stor utvikling. Dette er en form som kan brukes til å gi mange forskjellige uttrykk, både med tanke på fortellerinstansen og i forhold til det tematiske.

Morrisette sa allerede i 1965 at: «Whether it will undergo further evolution is uncertain, but it seems safe to state that it is already a mode that future rhetoricians of fiction must take into account.»²⁰⁶ Utvikling i fremstillingsformen tror jeg vi trygt kan si har skjedd. I min analyse har jeg vist at det er mye variasjon i både hvordan fortellerinstansen opptrer, i form generelt, i veksling av fremstillingsformer, og måten fremstillingsformen

²⁰⁵ Richardson 1991: 314

²⁰⁶ Morrisette 1965: 21

kan bli brukt for å underbygge en viss tematikk. De fleste tekstene i oppgavens teksttilfang er også utgitt i løpet av de siste ti årene og derfor tror jeg at fremstillingsformen vokser i sitt omfang i litteraturen. Derfor tror jeg at det vil være nyttig å se nærmere på fremstillingsformen og sammenfatte teori som kan hjelpe oss å forstå og å analysere tekstene.

Det andre mest sentrale funnet er hvordan fremstillingsformen underbygger visse tematikker, og da spesielt tematikkene utenforskap og traume. Som nevnt innledningsvis var det dette feltet jeg var mest interessert i fra begynnelsen av, og det er også hva jeg mener er de mest interessante funnene. I en tekst hvor man har en 2. personfremstilling og et inntrykk av at protagonisten holder fortellerinstansen selv, skaper fremstillingsformen automatisk et utenforstående perspektiv til protagonistens identitet og omverden. Protagonisten forteller slik sin egen historie utenfor seg selv, og til seg selv, og skaper slik en distanse. Slik skaper 2. personfremstillingen kun via diskursen en tematikk i teksten.

Denne effekten mener jeg er særegen for 2. personfremstillingen. For å få lignende effekt i en 1. personfremstilling eller en 3. personfremstilling må fortelleren formidle det via historien i hva han forteller selv, mens i 2. personfremstillingen ligger det implisitt i selve fremstillingsformen. Dette blir spesielt effektivt når det er en veksling mellom fremstillingsformer, slik som i *Til Nuuk*, hvor man får et skifte i mentale tilstander, igjen formidlet ved fremstillingsformen og ikke bare i selve handlingen. Dette er som nevnt noe forskerne ikke har lagt særlig vekt på før, men er noe jeg mener absolutt er verdt å undersøke nærmere.

Det siste mest sentrale funnet er hvordan 2. personfremstillingen blir brukt i novellesjangeren. Novellesjangeren opererer selvfølgelig på andre premisser enn i romansjangeren og det er derfor naturlig at 2. personfremstillingen blir brukt annerledes. I novellene konsentrerer historien seg rundt en begivenhet. I novellene blir derfor bruken av 2. personfremstillingen til å underbygge en viss tematikk enda mer fremtredende. Novellene har ikke et stort handlingsrom og slik blir tematikken veldig viktig, og 2. personfremstillingen likeså. 2. personfremstillingen ble også brukt som en effekt for å få gi uttrykk for en spesiell melding, og også å trekke leseren inn i teksten for å påvirke leseren enda mer med sin hensikt. Dette viste jeg til i novellene «Slik skjer det

ikke» og i «Besafe». Kacandes «*you*» as *one* fant jeg også bare tilfelle av i novellesjangeren.

På bakgrunn av mine funn i denne oppgaven mener jeg at 2. personfremstillingen er en form som trenger mer oppmerksomhet, fordi den er kompleks og ikke minst interessant. Dette er en ukjent fremstillingsform, men ut fra oppgavens teksttilfang kan det virke som om dette er en form som blir mer vanlig og øker i omfang innenfor litteraturen. Som vist er ikke teorien på feltet som finnes per i dag god nok. Hverken fra et narratologisk standpunkt eller tilspisset 2. personfremstillingen. Det finnes heller ingen teori så fremt jeg har funnet som fokuserer på det rent tematiske i forhold til 2. personfremstillingen. Dette har jeg vist i min oppgave at er en teknikk forfatterne bruker bevisst og som har en spesiell effekt.

Denne oppgaven har vært krevende, men mest av alt spennende. 2. personfremstillingen har vekket stor interesse hos meg, og jeg håper den kan vekke interesse hos andre også.

Litteraturliste

Primærtekster

Berg, Line. (2010). *Slik skjer det ikke*. Oslo: Kolon Forlag.

Berg, Line. (2012). *Skrottene*. Oslo: Kolon Forlag.

Bugge, Mikkel. (2015). *Tauet*. Oslo: Forlaget Oktober AS.

Calvino, Italo. (1981). *If on a Winter's Night a Traveler*. Engelsk oversettelse av William Weaver. USA: A Harvest Book Harcourt, Inc. USA. Copyright 1979 av Giulio Editore, S.p.A., Torino.

Fretheim, Tor. (2009). *Ingen ild tenner stjernene*. Oslo: Cappelen Damm AS.

Gulliksen, Geir. (2009). *Tjuendedagen*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Hagen, Oddmund. (2007). *Utmarktrilogien*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Hamsun, Knut. (1989). *Sult*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Gyldendal Norsk Forlag 1989.

Haavardsholm, Espen. (2014). *Til Nuuk*. Oslo: Forlaget Oktober AS.

Karlsvik, Mette. (2011). *Bli Björk*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Lund, Synnøve Macody. (2016). *Personar du kanskje kjenner*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Mykle, Agnar. (2013). *Sangen om den røde rubin*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS 1956 og 1994.

Nyquist, Mattis Herman. (2015). *Det er jeg som er Torvald*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Sand, Maria. (2015). *Hold pusten så lenge du kan*. Oslo: Forlaget Oktober AS.

Stridsberg, Sara. (2015). *Drømmefakultetet – tillegg til seksualteorien*. Norsk oversettelse av Monica Aasprong. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Sæterbakken, Stig. (2012). *Ikke forlat meg*. Oslo: Cappelen Damm AS.

Teoritekster

Ancher Hanssen, E. (1943). *Om novellen*. Oslo: N. W. Damm & Søn.

Bonheim, Helmut. (1983). Narration in the second person. *Recherches anglaises et américaines*. Vol 16. (?). s. 69-80.

Fludernik, Monika. (1993). Second person fiction Narrative *you* as adresse and/or protagonist. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Vol 18, (2). S. 217-247.

Gaasland, Rolf. (1999). *Fortellerens hemmeligheter – Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget

Iser, Wolfgang. (1990). *The Implied Reader – Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Kacandes, Irene. (1993). Are you in the text? *Text and Performance Quarterly*. Vol 13. S. 139-153

Kacandes, Irene. (1994). Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's *La modification* and Julio Cortazar's "Grafitti". *Style*. Vol 28. (3). S. 329-349.

Klujeff, Marie Lund. (2002). *Novellen – struktur, historie og analyse*. København: Gads Forlag.

Langås, Unni. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Rolf Reitan (red). (2011) *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG

Morrisette, Bruce. (1965). Narrative "You" in Contemporary Literature. *Comparative Literature Studies*. Vol 2 (1). S. 1-24.

Richardson, Brian. (2006). *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

Richardson, Brian. (1991) The Poetics and Politics of Second Person Narrative. *Genre: forms of discourse and culture*. Vol 24. (3). S. 309-330.

Rimbereid, Øyvind. (1994). Novellens erfaring. *Vinduet* 48 (1) s. 13-20.

Resepsjon, sekundærlitteratur

Krøger, Cathrine. (2015, 14.02) Overtydelig og diffus Ibsen-oppfølger. *Dagbladet*. Hentet fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?documentId=05500720150214504eade8a5a9b2a75f03fdf5dc61c97&serviceId=2>

Lundberg, Liv. (2003). Former for flukt – Lesning av Oddmund Hagens 90-tallsprosa. *Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur*. 2003;7, (1). 215-229. doi: [10.7557/13.1954](https://doi.org/10.7557/13.1954)

Nilsen, Gro Jørstad. (2009, 28.09) Sjalusimareritt. *Bergens Tidende*. Hentet fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?documentId=0200212009092895bf98c2d2af5afc900a0f823b288a76&serviceId=2>

Gran, Sissel. (2015, 24.07) Å slå seg av for å holde ut. *Morgenbladet*. Hentet fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?documentId=0551262015072438109183&serviceId=2>

Straume, Anne Cathrine. (2009, 20.10) Ikke forlat meg. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/bok/ikke-forlat-meg-1.6826249>

Surèn, Odd W. (2009, 09.10) Attover mot årsakene. *Dag og Tid*. Hentet fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/displayPDF?documentId=055029200910090NSpPm45eXiw0as0Be25ijRv100001010s14&serviceId=2>

Sammendrag – Norsk

I denne oppgaven foretar jeg en tekstimmanent, narratologisk og tematisk analyse via en komparativ metode. Jeg analyserer 16 tekster i henholdsvis romansjangeren og novellesjangeren, i forhold til bruken av 2. personfremstillingen. Jeg analyserer tekstene i forhold til hvordan fortellerinstansen befinner seg stedlig og temporalt i 2.

personfremstillingen, og hvordan 2. personfremstillingen brukes til å underbygge visse tematikker. Jeg har delt analysen i to, der jeg analyserer sjangrene hver for seg ut i fra sjangerens premisser. I oppgaven har jeg gjengitt sentrale punkt og prøvd ut teori til fremtredende forskere på feltet om 2. personfremstillingen, henholdsvis Monika Fludernik, Brian Richardson, Irene Kacandes, Helmut Bonheim og Rolf Reitan.

Et sentralt funn i oppgaven er at teorien på feltet trenger en oppdatering. I årene etter teorien er blitt sammenfattet har det blitt utgitt mange nye tekster som bruker en 2. personfremstilling og disse bruker ofte teknikken annerledes enn hva som er fremstilt i teorien. Den narratologiske teorien kommer også til kort på visse punkt. Den tidligere forskningen har mest av alt fokusert på fortellerinstansen, men i analysen har jeg oppdaget et veldig interessant aspekt av hvordan fremstillingsformen brukes for å underbygge en viss tematikk i teksten.

Fremstillingsformen blir mye brukt til å gi inntrykket av at protagonisten har en utenforskapsfølelse til seg selv og sin omverden, ved at han forteller sin egen historie og handlinger i du-form. I disse tekstene skaper selve diskursen alene et uttrykk for utenforskapsfølelse, som jeg hevder er særegent for 2. personfremstillingen. Denne teknikken er også spesielt fremtredende i tekster hvor det veksles mellom fremstillingsformer og i novelletekstene.

I analysen har jeg prøvd ut spørsmålet «Hvem forteller?» på alle tekstene og dette har vist seg å være vanskelig å svare på. I en 2. personfremstilling er det mye usikkerhet rundt fortellerinstansen, og den er ofte mangetydig. Som leseren av en tekst i en 2. personfremstilling kan man både føle seg selv tiltalt og fortsatt forstå at det er protagonisten som blir tiltalt.

Summary – English

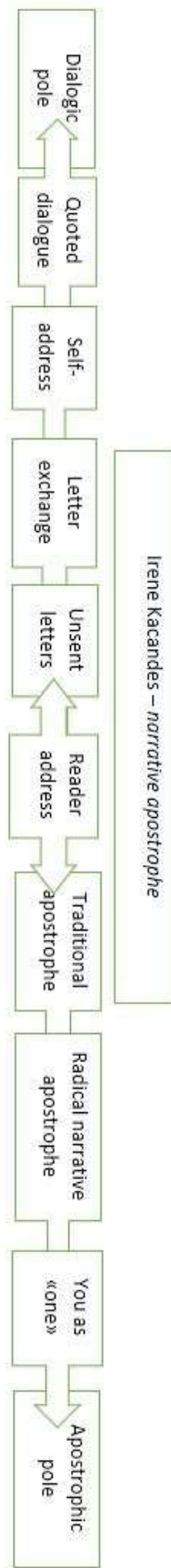
In this master thesis I do a text-imaging, narratological and thematic analysis via a comparative method. I analyse 16 texts in the novel genre and short story genre, in relation to the use of second-person narration. I analyse the texts in relation to how the narrator is located locally and temporally in the second-person narration, and how the second-person narration is used to support certain themes. I have divided the analysis into two, where I analyse the genres individually in terms of the genre's premise. I have rendered key points of the field of second-person narration and tested the theory from prominent researchers within the field, Monika Fludernik, Brian Richardson, Irene Kacandes, Helmut Bonheim and Rolf Reitan respectively.

A key finding in the thesis is that the theory of the field requires an update. In the years after the theory has been summarized, many new texts have been published that use a second-person narration, and these often use the technique differently from what has been defined in the theory. The narrative theory also has its shortcomings on certain points. The previous research of the field has mostly focused on the narrator, but in the analysis, I have discovered a very interesting aspect of how this form of narration is used to support a specific theme in the text.

The form of narration is widely used to give the impression that the protagonist has an external feeling to himself and his surroundings, by telling his own story and actions in you-form. In these texts, the discourse itself creates an expression of exclusion, which I claim is distinctive to the second-person narration. This technique is also particularly prominent in texts that alternate between different narrations and in short story texts.

In the analysis I have tested the question "Who is narrating?" on all the texts and this has proved difficult to answer. In a second-person narration there is a lot of uncertainty surrounding the narrator, and it is often manifold. As a reader of a text in second-person narration, one can both feel addressed and still understand that it is the protagonist who is being addressed.

Vedlegg 1 – Irene Kacandes' *narrative apostrophe* – oversikt



Diagrammet er laget fritt etter hva Kacandes beskriver i sin artikkel.

Vedlegg 2 – Monika Fluderniks *diagram 1*

Hentet fra artikkelen Second person fiction Narrative *you* as adresse and/or protagonist. AAA: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Fra side 225.

This content downloaded from 129.240.128.128 on Mon, 13 Feb 2017 08:10:44 UTC
All use subject to <http://about.jstor.org/terms>

Diagram 1:

(A) Narrative with a Communicative Level (Teller Mode)

homocommunicative narrative					heterocommunicative narrative				
1 + he/she	I	1 + you	I + you	you	you	you + he/she	you	he, she	
homodiegetic				homocentric					
peripheral homodiegetic (first person narrative) including we narratives of exclusive wsl) Mann, Doctor Faustus	autodiegetic	peripheral homo- (i.e. au- todiegetic) narrative with you prota- gonist: Glass, Katz und Maus	both narrator and addressee share realms of existence with story world we-narratives White, Ab- burnas	addressee as character (narrator or in- explicit or im- plicit address (function) Fairley, "House of Ecstasy"	authorial-fig- ural continuum possible, too: Webster's Night a Traveler	peripheral you (in relation to a third person protagonist) not found, but possible in principle	hetero-com- municative you you only prota- gonist, not address- ee: Butler, Abou- Rendon; (au- thorial-figural)	narrational level exclud- edly divorced from story level; authorial and authorial- figural third person (Faulkner, Tom Jones; Joyce, Portrait of the Artist as a Young Man)	->
<-									

(B) Narrative with No Communicational Level

(reflector narrative and neutral narrative)
e.g. Ernest J. Gaines, "The Sky is Gray" (first person); Jean Muno, *Le Joker*; McInerney, *Bright Lights, Big City* (second person);
Faulkner, "Was" (in *Go Down, Moses*): third person.