

Håkon K. Larsen

Det uhyggelige – om Stig Sæterbakkens *Gjennom natten*

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	5
Handlingssammendrag.....	6
Fortellerens pålitelighet	7
Forfatterskap.....	7
Resepsjon av Gjennom natten	10
Utdyping av problemstilling	12
Kapittel 1: Strukturen i <i>Gjennom natten</i>	15
Strukturens merverdi	15
Reisemotivet.....	17
Strukturens interne kommunikasjon.....	18
Sorgens frekvenser	21
To romaner eller én?	23
Motivisk fordobling	24
En lykkelig slutt?	27
Fortellerens situasjon	28
"Helvetes jævla dritt" – om kapitteloverskriftens betydning.....	30
Fire fotografier	34
Kapittel 2: Det groteske.....	39
Det groteske: etymologi, historisk bakgrunn	41
Den fremmedgjorte verden.....	42
Det kategorisk ambivalente.....	44
Groteske figurer	46
En litterær forløper.....	49
Den groteske ved dvergen.....	50
Angstens intensivering	54
Tomhet	57
Forfallets estetikk	59
1. Fordoblinger	63
En roman i romanen.....	63
Dobbeltgjengeren i historisk sammenheng	65
Identitet.....	66
Speiling	69
En formmessig dobbeltgjenger	73

Fordoblingens fangenskap	74
2. Det fryktelige huset	77
Huset som trope	77
Romlig innsnevring	79
Terskler	82
Huset som symbol	84
Det ujemlige hjemmet.....	87
Romanens selvbevissthet	89
Avslutning: Å skrive er det uhyggelige	92
Litteraturliste	96

Innledning

Jeg så fortvilelsen, hvordan den ble til forskrekkelse, jeg så bilen med Ole-Jakob i bli klemmt flat mot det ruvende førerhuset, som om dét var hensikten med det hele, den eneste måten å få bukt med fortvilelsen på, å forvandle den til noe enda verre, til redsel, til ren skrekk, til ødeleggelse og død, en helvetes jævla død som ikke hadde annet å bestille enn å jakte på alt som lever for før eller siden å lykkes med å ta knekken på det (Sæterbakken 2011: 131).

I passasjen ovenfor fra Stig Sæterbakkens *Gjennom natten* ser vi at det markeres en overgang fra fortvilelse til skrekk. Først observeres glidningen passivt, der fortelleren – en far som sørger over sin avdøde sønn – i første setning ser på mens skrekken overstyrer fortvilelsen, men ved verbet "å forvandle" signaliseres også noe villet ved forskrekkelsen, at jeget velger skrekken framfor den utholdelige sorgen. Fortvilelsen over det nære, en sønns død, blir til en skrekk over det samme – det velkjente og trygge. Ens eget liv vender seg om til noe uhyggelig. Plassert midt i romanen, peker passasjen bakover mot det allerede leste, samtidig som den bereder grunnen for det som skal komme. Skrekk, ødeleggelse og død står sentralt i romanen, og vil også gjøre det i denne oppgaven, og i denne avhandlingen ønsker jeg å analysere noen sentrale skrekkmotiver i det som ble Sæterbakkens siste skjønnlitterære verk.

Skrekklitteratur skildrer gjerne en ikke-objektiv virkelighet, mentalt forfall og bruk av groteske motiver (Punter 1980: 3), og dette gjelder også for *Gjennom natten*. Jeg vil legge vekt på det uhyggelige, som i freudiansk forstand er et begrep som markerer en form for skrekk hvis kilde er det man er fortrolig med. Det uhyggelige hviler tungt over romanen, men jeg håper også å kunne vise at det er et viktig trekk ved Sæterbakkens forfatterskap som foreløpig er underbelyst i kritikken. Jeg interesserer meg særlig for de mange fordoblingene og gjentakelsene i teksten, som er direkte knyttet til det uhyggelige, og det er via disse jeg mener vi kan nå fram til noe essensielt ved Sæterbakkens litteratur.

"Jeg så fortvilelsen", sier fortelleren, "hvordan den ble til forskrekkelse", og det er som om leseren er vitne til ulike fysiske gestaltninger av fortvilelse og forskrekkelse etter hvert som teksten utarter: Følelsene blir konkrete. Denne konkretiseringen analyserer jeg som uttrykk for en grotesk estetikk, som den viktige teoretikeren Wolfgang Kayser påpeker skildrer en fremmedgjort verden (Kayser 1963: 184), og hvis grunnstruktur er sammenføyningen motstridende elementer. I *Gjennom natten* er verden uhyggelig og grotesk. Den er truende og fremmed, og vi skal nå bevege oss inn i den.

Handlingssammendrag

Sorg kommer i så mange former. Den er som et lys som slås av og på. Den er der, og er uutholdelig, og så forsvinner den, fordi den er uutholdelig, fordi det ikke går an å ha den der hele tiden. Man fylles og tømmes. Tusen ganger om dagen glemte jeg at Ole-Jakob var død. Tusen ganger om dagen husket jeg det plutselig. (ibid: 9)

Slik åpner *Gjennom natten* (2011), med en sorg man ikke blir kvitt. Det er en roman som har en familietragedie som narrativt utgangspunkt. *Gjennom natten* dreier seg om og fortelles av tannlegen Karl Meyer, ektemann og far til to barn, som mister sin sønn i selvmord. Den er fortalt både gjennom et realistisk formspråk og ved hjelp av skrekklitterære og fantastiske virkemidler. Romanen er en utforskning av hovedpersonens dype sorg, og en skildring av hans tiltagende distansering fra resten av familien og hans fremmedgjøring fra omverdenen. Vi får vite om livet fram mot hendelsen, om hvordan han traff sin kone og stiftet familie, men også om hans sidesprang og samboerskap med den langt yngre Mona, et forhold Meyer i etterkant mener var direkte skyld i skjebnen til sønnen. Etter Ole-Jakobs død forlater Meyer familien sin for andre gang. Brått bryter han opp fra konen og datteren og reiser alene nedover i Europa. Her inntar han en flanør-aktig rolle, der en god del av teksten er viet hans vandringar gatelangs i byene han besøker, mens han observerer og reflekterer.

Først drar han til den fiktive tyske byen Redenburg, der han tilbringer tid med en fotograf ved navn Caroline, men det blir etter hvert klart hva som er det endelige målet for reisen. I en samtale med en venn har Meyer tidligere fått høre om et hus i Bratislava der man kan få oppleve sitt livs største frykt. Meyers sorg og skyldfølelse over ikke å kunne forhindre sønnens selvmord, fører ham til slutt dit, og det han frykter mest viser seg til slutt for ham: På kjøkkenet, bak et forheng, sitter tre personer, brannskadet til det ugjenkjennelige, og Meyer innser hvem han ser på: Til slutt, i en slags epilog som tar form av en stadig gjentagende julefeiring, antydes det at hans familie er drept i en husbrann, forårsaket av en elektrisk feil som Meyer aldri rettet opp. Denne avsløringen virker overrumplende på leseren, og for å finne ut hva som faktisk er hendt, blir man nødt til å gå tilbake i teksten for å lete etter spor. Samtidig kan avslutningen tolkes dithen at Meyer følger familien sin i døden når han går inn til dem, selv om teksten ikke er entydig på det punktet.

Fortellerens pålitelighet

Romanhandlingen utarter på en slik måte at det ikke er lett å vurdere hva som faktisk hender, og hva som kun foregår i Meyers sinn. Dette er ikke en oppgave der jeg vil forsøke å komme fram til et entydig svar på denne gåten – teksten har uansett mange lakuner som vanskeliggjør en endelig forklaring. Jeg vil riktignok kommentere usikkerhetsmomentet noen steder der jeg synes det er på sin plass, men først og fremst vil jeg påpeke dette: Usikkerheten er en viktig del av romanen i og for seg selv. Den er der som en uro man ikke klarer å riste av seg.

Sannhetsgehalten i Meyers ord er ofte vanskelig å avgjøre, og *Gjennom nattens* hovedperson kan karakteriseres som en upålitelig forteller. På en annen side kan det hevdes at fortelleren er pålitelig, i den forstand at romanen tidlig signaliserer for leseren at i den vil det realistiske og det overnaturlige blandes sammen. Huset i Bratislava, som introduseres allerede på side 16, har eksempelvis evnen til å fordreie ansikter til det ugjenkjennelige, eller til å fjerne all angst hos den som våger seg inn dit. I en ellers realistisk sorgskildring plantes tidlig ideen om at romanen også vil bevege seg mot det fantastiske.

I boken *How Fiction Works* (2008) skriver den engelske litteraturkritikeren James Wood at upålitelige fortellere som oftest er pålitelig upålitelige. Leseren forstår, påpeker han, at fortelleren er upålitelig fordi forfatteren forbereder oss på dens upålitelighet (Wood 2008: 5). *Gjennom natten* framstår som et godt eksempel på en roman som signaliserer sine egne usikkerhetsmomenter. Leseren blir tidlig klar over at alt ikke er som det skal, på den måten at legenden om det overnaturlige huset farger det øvrige narrative. Som forteller er det Meyer som supplerer oss med informasjon, og vi blir raskt klare over at vi kan sette spørsmålstegn ved hva som er sant og hva som ikke er det. Usikkerheten introduksjonen av huset vekker i oss, er noe vi tar med oss videre i lesningen.

Forfatterskap

Da Stig Sæterbakken (1966-2012) døde i januar 2012, 46 år gammel, etterlot han seg et kritikerrost og prisvinnende forfatterskap. Etter debuten som 18-åring med den surrealistiske diktsamlingen *Flytende paraplyer* (1984), utga han 24 egne titler, i tillegg til et utvalg oversettelser. I 2006 vant han Osloprisen for beste roman for *Besøket*. I 2007 ble han Kritikerprisen til del for beste oversettelse for sitt arbeid med Nikanor Teratologens

Eldreomsorgen i øvre Kågedalen, mens han i 2011 ble tildelt P2-lytternes romanpris og Ungdommens kritikerpris for *Gjennom natten*. Hans bøker er oversatt til flere språk, blant annet russisk, tyrkisk og amerikansk. Til tross for at han begynte som poet, er det som romanforfatter og essayist han er blitt mest kjent. På 2000-tallet vekslet han hyppig mellom essay- og romanformen og utga med få unntak tekster hvert eneste år.

I romanene sine tar han tak i vanskelige tema som selvmord og død, ensomhet og lengsel, gjerne belyst gjennom skildringer av destruktive parforhold, enten det er snakk om ekteskap eller vennskap. En sentral tematikk i Sæterbakkens siste romaner er hvordan enkeltindivider opplever og behersker kriser. I de senere årene er Sæterbakkens foretrukne form jeg-romanen, og han går langt i å skildre enkeltpersoners avsondring fra omgivelsene sine. Katalysatorer som et barns død eller den akutte sorgen ved å bli forlatt av sin elskede, fører i hans romaner til inngående skildringer av enkeltmenneskers møte med en eksistensiell avgrunn.

Hovedpersonene i Sæterbakkens romaner er på ulikt vis havnet på kant med sine omgivelser: I *Kapital* (2003) står Konrad Ofting tiltalt for ildspåsettelse og økonomisk kriminalitet. Skyldig, og dømt til å tape, forsvarer han seg selv og går til frontalangrep på den norske offentlighet og den økonomiske politikken som føres. I *Besøket* (2006) blir hovedpersonen fremmed overfor seg selv etter å ha hørt sin egen stemme på lydbånd for første gang, og fremmed overfor sin kone når en gammel venn flytter inn hos dem. I *Ikke forlat meg* (2009) er protagonisten en tenårings gutt som opplever den store ensomheten etter at forholdet til hans store kjærlighet havarerer.

Eksistensialisme og outsider-posisjon er nøkkelord i resepsjonen av Sæterbakkens forfatterskap. Audun Lindholm plasserer ham innenfor en eksistensialistisk litterær tradisjon når han i et intervju med Klassekampen, like etter Sæterbakkens bortgang, uttaler: "Alle de seinere bøkene hans er skrevet ut fra én persons perspektiv, hvor handlingen dreier rundt dette ene menneskets eksistensielle valg og tankeverden, og ikke minst dette menneskets frykt og redsler" (Larsen og Lillebø: 2012). I samme avisartikkel påpeker Bendik Wold, redaktør i Flamme forlag, outsider-posisjonen til Sæterbakken. Outsider-karakteristikken omfatter både litteraturens tematikk og motiver, og Sæterbakkens geografiske plassering på Lillehammer (ibid). Både Wold og Lindholm diskuterer Sæterbakkens outsider-persona som paradoksal, i og med hans toneangivende posisjon i norsk litterær offentlighet. Lindholm skriver i Vagants minneskrift over Sæterbakken at "det skal vanskelig gjøres å finne en norsk forfatter så

påkoblet det litterære kretsløpet som Sæterbakken var" (Lindholm 2012). Han skrev i aviser og tidsskrifter, underviste ved skrivekoler, og han var en forkjemper for obskur og glemte litteratur. Ofte skrev han etterord eller introduksjoner til nyutgivelser av slike verk. Som Lindholm kommenterer, kan outsiderspektet ved Sæterbakken, i tillegg til å ha noe sant ved seg, også være et resultat av både forfatterens selvmytologisering og journalistiske sjabloner. Akkumulasjonen av priser de senere årene, særlig de han fikk for *Gjennom natten*, antyder at han kan ha vært på vei mot et større kommersielt gjennombrudd før han gikk bort.

Dirty Things er tittelen på en av hans essaysamlinger, og den er talende for hva Sæterbakken beskjeftiger seg med innenfor litteraturen. Sæterbakken viker ikke tilbake for de skitne sidene ved menneskets tilværelse, og han tar ofte i bruk groteske og burleske virkemidler i bøkene sine. Tidvis preges romanene av brutal og tilsynelatende uforklarlig vold, men som oftest er det en vedvarende og dirrende stemning av uro og uhygge man merker som leser. Enten kan uhyggen komme av hvordan hans karakterer oppfører seg mot og snakker med hverandre, eller den kan komme av at han tar i bruk motiver som dobbeltgjengeren (bla.a. i *Besøket* og *Gjennom natten*) og andre elementer fra skrekkliteratur.

Uhyggestemningen stiger fram gjennom hverdagslige så vel som det i motivisk forstand klassisk uhyggelige, og de realistiske aspektene ved Sæterbakkens litteratur framstår ofte like fryktinngytende som de utpregede fantastiske trekkene i bøkene hans. Tydelige sjangermessige grep, som de man ofte finner innenfor skrekkliteraturen, synes å ha den paradoksale effekten at det foruroligende ved hverdagsskildringene, der de litterære grepene er mer subtile, forsterkes ytterligere. Introduksjonen av det uvanlige, det overnaturlige, forsterker samtidig det uhyggelige ved det vanlige, det kjente.

De siste av hans romaner er sterkt preget av sjanger- og formeksperimenter: *Usynlige hender* (2007) låner trekk fra kriminallitteraturen i skildringen av en ung jentes forsvinning, mens *Gjennom natten* blander klassiske skrekelementer inn i et kontemporært familiedrama. Et annet eksempel på Sæterbakkens eksperimentelle formarbeid er *Ikke forlat meg*, en du-roman, som i innhold skildrer en var ungdomsforelskelse, mens dens narrative struktur gir romanen et dypt ironisk tilsnitt, siden den åpner med at forholdet er slutt og ender med den første forelskelsen. Romanens lykkelige slutt undergraves av at handlingen går baklengs.

Resepsjon av Gjennom natten

Mottagelsen av *Gjennom natten* var svært god, både fra det lesende publikum, noe P2-prisen og Ungdommens kritikerpris signaliserer, og fra litteraturkritikerne. Anmelder Odd W. Surén i *Dag og Tid* berømmer Sæterbakken for å ha skrevet "ein sterk og god og dødsens alvorleg roman" (Surén 2011), for et "stilreint og enkelt, men verknadsfullt språk" (ibid.) samt for hans innsikt i hvordan det mest skremmende for mennesket er det som befinner seg i dets eget sinn, og hvordan uhyggen som manes fram i huset i Bratislava, framkommer av alle tings alminnelighet. Surén åpner for en tredeling av romanen: livet, døden, paradiset. Alt som hender før Karl Meyer havner i huset i Bratislava, representerer livet, og motsatt er huset i Slovakia "døden og prosessane som fører dit, erkjenninga av at ein har feila, at det ikkje går an å lækja skadane, tanken på at alt er over og ingenting gjekk bra" (ibid.). Til sist omfatter paradiset de avsluttende sidene av boken, der familien er gjenforent i julefeiringens evige gjenkomst.

Vidar Kvalshaug i *Aftenposten* er mer forsiktig i sin lesning av romanens andre del, der han noe prøvende skriver: "Jeg leser dette som en lengsel mot en renselse, kanskje noe religiøst, som kan gjøre noe med den limbo-tilstanden sorgen er" (Kvalshaug 2011). Renselse blir også et nøkkelord for *NRKs* Leif Ekle, når han påpeker at "Meyers fortvilelse og behov for renselse er like sterk lesning som den vaklende mannen i begynnelsen av boken var det" (Ekle 2011). Ekle åpner videre for en annen tredeling enn den *Dag og Tids* skribent argumenterer for, der det kun er de fire siste linjene som utgjør den tredje delen. Den første delen leser han som "absolutt realistisk" (ibid.), mens den andre går skrekkromanen i næringen. Med den tredje og avsluttende delen mener Ekle at de fem siste setningene¹ utgjør en overraskende slutt som omkalfatrer romanen for øvrig, noe som er hans eneste mulige ankepunkt mot boken. Stoler ikke Sæterbakken nok på leseren sin når han blir så eksplisitt som her, undrer Ekle.

I *Dagbladet* er også Ole Øyvind Sand Holth positiv til Sæterbakkens nye bok. For Holth minner første del om den tidligere Sæterbakken, med hensyn til ekteskapsskildringene som befinner seg her. I diskusjonen av romanens andre del slår Holth ned på Sæterbakkens bruk av sjangerkunnskaper i skildringene av "labyrintiske byer, anorektiske dverger og hjemsoekte hus" (Holth 2011). Holth medgir at "ingen av de enkelte bestanddelene er spesielt originale,

¹ "Når dere kommer, skal jeg forklare alt. For det var ikke jeg som startet brannen. Jeg lot være å fikse ledningen, det er riktig. Og jeg var for sent ute til å redde dere, det er også sant. Men det var ikke jeg som startet brannen" (Sæterbakken 2011: 265).

det dreier seg snarere om en lek med kjente motiver, men Sæterbakken viser at han mestrer klassisk, fryktinngytende fortellerteknikk." Holth løfter altså fram Sæterbakkens bruk av skrekklitteraturens troper, og han leser romanen som eksempel på postmoderne sjangerblanding. I sin anmeldelse sier han likevel ikke noe om hvordan de ulike sjangrenes diskurser fungerer når de blir inkorporert i ett og samme narrativ. Hvilken rolle dette spiller med hensyn til romanens tematikk, for eksempel, er Holth taus om. Han nøyer seg med å konstatere at Sæterbakken faktisk mestrer å skrive innenfor forskjellige diskurser.

Ikke alle er like begeistret. I *Morgenbladet* argumenterer Kari Løvaas for det hun mener er "programmatisk uhygge" (Løvaas 2011). Hun finner en hulhet i romanen, eksemplifisert ved hvordan Sæterbakken ofte gjenbruker ord som "forferdelig" og "grufullt". I slike tilfeller mener Løvaas at Sæterbakken bedriver *telling*, ikke *showing*. Poenget til Løvaas er at et ord som "uhyggelig" alene ikke maner fram uhyggestemning, Sæterbakken makter således ikke å "innvie leseren i et bebodd univers" (ibid.), skriver hun. I motsetning til Holth ser ikke Løvaas det lekne med blandingen av sjangre – hun kaller det rett ut sjangerklisjeer. For henne er skildringen av sorg tjent med en helt annen varsomhet enn den Sæterbakken utviser i *Gjennom natten*. På lik linje med Holth, omtaler Løvaas romanens ulike diskurser, dens blanding av skrekk og realisme, og for *Morgenbladets* kritiker er blandingen til hinder for en gripende fortelling om sorg. Overgangen "fra realisme til skrekkroman" virker for Løvaas ødeleggende for den gode historien.

I Sverige fikk romanen god omtale. I *Aftonbladet* kaller anmelder Pia Bergström den gåtefull og stilistisk behersket, og påpeker hvordan Sæterbakkens grenseoverskridende romankunst vekker blandede følelser i leseren: avsky, medlidenhet, forakt, usikkerhet (Bergström 2012). I hovedsak diskuterer hun utroskapen som skildres, og kaller romanen en syndefallshistorie. I *Expressen* kalles Sæterbakken norsk litteraturens *enfant terrible*, og anmelderen Nils Schwartz går biografene i næringen når han kaller teksten et skjult avskjedsbrev (Schwartz 2012). I omtalen av en scene der selvmord diskuteres sier han: "Det är som om Sæterbakken här och var sticker in små brasklappar om sitt eget förebådade dödsfall mellan boksidorna" (ibid.). Han avslutter med å kalle *Gjennom natten* Sæterbakkens beste roman.

Også på engelsk har *Gjennom natten* også fått oppmerksomhet. En av Sæterbakkens store styrker, skriver Taylor Davis-Van Atta, redaktør i tidsskriftet *Music & Literature*, i *Asymptote journal* (Van Atta 2013), er at han makter å belyse essensielle menneskelige erfaringer i de

mest dagligdagse hendelser. I *Gjennom natten* finner Van Atta mange slike tilfeller, som for eksempel når hovedpersonen ser sin sønn krabbe for første gang og blir slått av at han nå ikke bare eksisterer for seg selv, men er del av noe større, som plutselig gjør ham selv ubetydelig i den store sammenhengen. Van Atta berømmer også Sæterbakken for hans mot og oppriktighet når han borer så dypt i sine egne svakheter som han gjør, ikke bare i denne romanen, men i forfatterskapet som helhet, og Van Atta leser Sæterbakkens tekster som et forsøk fra hans side på å undersøke og forstå sine egne emosjonelle erfaringer. Sæterbakkens bestrebelse etter emosjonell presisjon i sine verker, er den sanne drivkraften i dem, mener Van Atta. Et sentralt aspekt ved anmeldelsen er dens understrekning av fryktløsheten i Sæterbakkens prosjekt.

Forskjellen mellom de norske anmeldelsene av romanen og de utenlandske, er at de sistnevnte er skrevet etter Sæterbakkens bortgang, noe som er grunnen til at de svenske kritikerne og Van Atta, på samme måte som Wold og Lindholm i Klassekampen-intervjuet, trekker inn biografiske forhold og stadig vekk drar linjer til andre deler av forfatterskapet. For eksempel er Van Attas innfallsvinkel til romanen en annen enn de første anmeldernes, der han veksler mellom en tekstnær diskusjon og å gi et oversiktsbilde av hvilken forfatter Sæterbakken var. I forlengelse av dette kan det være på sin plass å erkjenne at det er spesielt å skrive om *Gjennom natten* i lys av de biografiske omstendighetene rundt den. Narrativet omhandler en ungdoms selvmord, samtidig som hovedpersonens skjebne også kan leses som et selvmord, og noen måneder etter utgivelsen tok Sæterbakken sitt eget liv. Samtidig vil jeg tydeliggjøre at biografiske forklaringer ikke vil styre min lesning av romanen. *Gjennom natten* har en tekstlig rikdom som innebærer at den kan leses på sine egne premisser, uavhengig av en slik sørgelig ytre faktor. Van Atta mestrer å omtale Sæterbakkens død uten å la det få konsekvenser for hans lesning av romanen, og jeg håper at jeg lykkes med det samme.

Utdyping av problemstilling

Innenfor academia er det skrevet lite om Sæterbakken. Nora Simonhjell har skrevet en doktoravhandling ved universitetet i Agder om *Krøplingkroppar. Om litterær framstilling av merkte, aldrande og funksjonshemma kroppar i Lars Ramslies Biopsi og Stig Sæterbakkens Siamesisk* (2009). Videre har Christian Aske Myrhaug skrevet en masteroppgave om romanen *Sauermugg*, levert ved NTNU i 2010. Myrhaug leser Sæterbakkens roman i lys av Derridas språkteori om hvordan mening destabiliseres og utsettes langs en signifikantkjede. Myrhaug

utforsker romanens diskusjon om forholdet mellom jeget og språket, og om det der mulig å utsi noe sant om verden.

Både *Siamesisk* (1997) og *Sauermugg* inngår i Sæterbakkens såkalte S-trilogi, hvor *Selvbeherskelse* (1998) utgjør mellomleddet, og troikaen kan sies å være startskuddet for hans skildring av enkeltindivider og deres sinnsbevegelser. Foreløpig er det altså ikke skrevet lengre avhandlinger om hans 2000-tallsutgivelser, og her ønsker jeg å bidra. Ved å analysere skrekkmotivene i hans aller siste roman, håper jeg å kunne sette den i sammenheng med hans øvrige utgivelser, men også belyse nye sider ved et av de mest sentrale norske forfatterskap de siste 20 årene. Det jeg vil drøfte, er i hvilken grad skrekkmotivene kan være en inngang til å diskutere identitets- og meningstap i hans siste verk, og hvorvidt motivene kan si noe om hans forfatterskap som sådan.

Som jeg har vist, har flere av anmelderne diskutert skrekkementene i romanen. Holth kaller det en sjangerlek, mens Løvaas mener at skrekken, og språket den presenteres i, aldri når over klisjéstadiet. Det jeg derimot vil argumentere for, er at språket og motivene demonstrerer en selvbevissthet ved teksten: Flere steder kan det virke som om romanen kommenterer seg selv. Jeg vil hevde at "å forvandle", som jeg kommenterte innledningsvis, er et slikt sted: Det antyder en styrende hånd som griper inn i teksten og omformer den. På et vis sier romanen her hva den er i ferd med å gjøre i det den når sitt midtpunkt – å innføre et skrekklitterært språk i et etablert realistisk fiksjonsunivers – slik at det hefter en form for metatekstualitet ved den. Jeg vil også argumentere for at epiteter som "uhyggelig" og "fryktelig" har en merbetydning i denne sammenhengen. Altså vil jeg undersøke et metanivå ved romanen, som igjen kan settes i forbindelse med de mange uhyggelige fordoblingene i den. Teksten synes å fordoble seg, og å diskutere sin egen tilblivelse simultant med handlingsforløpet.

Denne avhandlingen har tre analysekapitler. I det første gjennomgår jeg romanstrukturen, og i likhet med Surén og Ekle diskuterer jeg hvordan romanen kan deles inn i ulike seksjoner, men min inndeling er annerledes enn deres, og jeg fokuserer på hvordan gjentakelser og fordoblinger strukturerer teksten både på mikro- og makroplan. Andre kapitler er viet det groteske i romanen, og da særlig en teaterforestilling hovedpersonen bivåner under oppholdet i Redenburg, som jeg leser som en grotesk parallell til romanen som sådan. I dette kapitlet analyserer jeg også de mange skildringene av ødeleggelse og død i lys av det groteske. I det tredje og siste analysekapitlet nærleser jeg to skrekkmotiver: dobbeltgjengeren og det

hjemløste huset, som jeg diskuterer som eksempler på det uhyggelige. Dobbeltgjengermotivet mener jeg er høyst sentralt i romanen, men jeg diskuterer det også som en svært viktig figur i Sæterbakkens forfatterskap forøvrig. Fordobling er et tilbakevendende trekk ved hans tekster, og en forutsetning for dem. I alle kapitlene gjør jeg oppmerksomhet på fordoblingene, som må sies å definere verket, og som gjør det uhyggelige så framtrødende i det. Med dette forsøker jeg å bidra til økt forståelse av et forfatterskap som brått ble avsluttet i 2012, og som det foreløpig er skrevet få akademiske tekster om.

Kapittel 1: Strukturen i *Gjennom natten*

Overordnet har *Gjennom natten* en enkel struktur. Den er inndelt i tre deler, markert ved tallene 1, 2 og 3. Disse er videre delt inn i mindre kapitler, som er utstyrt med overskrifter. Kapitlene er også oppstykket i enda mindre tekster, som kan markere et tidshopp eller et stedsskifte. Del 1 tar for seg de første dagene og ukene etter Ole-Jakobs dødsfall. Her får vi dessuten gjenfortalt et eventyr Karl Meyer pleide å fortelle sønnen sin da han var liten, og som vil vise seg å være viktig senere. Del 2 viser via tilbakeblikk hvordan Karl Meyer møtte og ble kjent med sin kone Eva. Gjennom analepser fortelles det også om Meyers forhold til Mona og den påfølgende separasjonen fra Eva. Del 3 begynner med at Meyer reiser fra familien, og er viet hans opphold i Redenburg, Bratislava og det mystiske huset som befinner seg i sistnevnte by, samt det avsluttende kapittelet der familien er gjenforent. Innenfor denne strukturen, imidlertid, kan vi få øye på en roman der det sirkulære og tilbakevendende er i fokus, som har strukturelle implikasjoner. I det følgende kapitlet vil jeg diskutere romanstrukturen i *Gjennom natten*, og forsøke å vise hvordan den på ett nivå, via reisemotivet som introduseres, støtter opp om hovedpersonens ønske om å unnsnippe den altomfattende sorgen, men også hvordan den motarbeider og så å si fanger hovedpersonen inne ved de mange gjentakelsene. Fire fotografier er plassert i romanen, og til slutt i kapitlet analyserer jeg deres rolle i teksten. Deres rolle kan knyttes til det uklare forholdet mellom fiksjon og virkelighet som finnes i *Gjennom natten*.

Strukturens merverdi

Alt blir effektivt fortalt. Del 2 åpner med Karl og Evas første møte. Noen få sider senere er de på kjærlighetsferie, og like etterpå er Ole-Jakob født. Deretter får vi et kort innblikk i samlivet til ekteparet Meyer, før elskerinnen Mona trer inn. Det er under 20 tekstsider mellom det første møtet mellom ungdommene Karl og Eva og første gang han ser Mona. Narrativet er på dette stadiet svært elliptisk, og hoppene i tid og sted mellom de ulike tilbakeblikkene er betydelige. Fortelletiden er svært kort, mens den fortalte tiden strekker seg mange år tilbake.

På ett nivå kan selvsagt det høye tempoet skyldes en forfatters ønske om en stram komposisjon, der kun det mest nødvendige – de viktigste hendelsene i protagonistens liv – blir kartlagt. Det er jo også ellipsens krav: Man skal gå rett til tingenes kjerne (Kundera 1992: 84). Samtidig kan det være at det etterstrebes en assosiativ kobling mellom de ulike

tilbakeblikkene. For eksempel diskuterer Meyer Ole-Jakobs fødsel mot slutten av teksten som skildrer Karl og Evas ferietur til Firenze, før neste tekst gjengir en tur til stranden den unge familien på tre har en tid etterpå. Denne teksten igjen avslutter med at Ole-Jakob for et øyeblikk forsvinner fra foreldrene sine. Uroen som forsvinningen skaper, følger med videre i neste kapittel "Oss", som tar for seg forholdet mellom Karl og Eva på et voksent stadium i livene deres. En bieffekt av den høye narrative hastigheten er likevel at det hviler en form for fatalisme ved handlingsrekkene.

La meg kort utdype denne ideen nærmere. Den ungdommelige kurtisen mellom Meyer og Eva fører rett til barnefødsel, som fører rett inn i en samtale fra et stagnert ekteskap. Denne dialogen åpner med det usikre spørsmålet "Tror du alltid det kommer til å være oss to?" (Sæterbakken 2011: 39). Like etter at Meyer har avsluttet diskusjonen med å si "Jeg elsker deg" til sin kone (op.cit: 48), åpner neste kapittel med en skildring av elskerinnen Mona. Så følger en ny kurtise, separasjonen fra Eva og utflyttingen, før sammenbruddet mellom Meyer og den nye kjæresten inntreffer like etterpå. Det er stramt fortalt, og tempoet det fortelles i, gjør noe med kausaliteten i romanen. Det er ikke kontinuiteten i livene til de skildrede personene som er i fokus.

I Meyer kan vi merke en bemerkelsesverdig fryd over det som løses og brytes opp. Etter å ha flyttet fra Eva og barna, befinner han seg i sin nye leilighet. I rotet som omgir ham forteller han: "Noe var skjedd som ikke kunne gjøres om på. Endelig var det endt opp med noe. *Endringen hadde funnet sted* [...] Det er noe uutholdelig ved det som bare varer" (op.cit: 85). For det er bruddene og skiftene i livene til de skildrede personene som framheves. Derfor får vi bare lese om den første forelskelsen og det ulmende oppbruddet mellom Karl og Eva, en dynamikk som gjentas og speiles i skildringen av forholdet mellom Karl og Mona. Når de sistnevnte først er et par, går romanen rett over til å skildre bruddet mellom dem. Sammenbruddet synes å være skrevet inn i starten, som om oppløsningen er en uunngåelig virkning av den. Det som er ført sammen, skal også ubønnhørlig føres fra hverandre, synes teksten å si. Slutten er beredt av begynnelsen.

Ole-Jakobs død er også analeptisk forberedt. Meyer forteller om dagen familien tilbragte på stranden, da sønnen for et øyeblikk ble borte for dem. En annen mann finner ham, og Meyer sier: "[H]an sto og holdt ham så høyt han kunne på strake armer, som for å verne ham mot den glupske jorden som hadde slukt ham" (op.cit: 36). I en annen struktur kunne dette ha fungert

som et proleptisk forvarsel om Ole-Jakobs tragiske bortgang. Her er imidlertid dødsfallet premisset for romanen og det den åpner med å diskutere. I en slik sammenheng gis strandscenen en annen klangbunn. Den fungerer ikke som et tradisjonelt frampek, men understreker hvordan Meyer virker dømt til å mislykkes i å beskytte sin sønn. Det er et åpenbart poeng at det er noen andre som finner og redder Ole-Jakob, at han selv ikke nådde fram i tide. Bakgrunnsinformasjonen Meyer meddeler oss i del 2, er en familiehistorikk, og samtidig er det en historie om det som skal gå tapt, om det som skal bryte sammen og ødelegges.

Mot slutten av del 2 føres vi tilbake til situasjonen som åpner romanen. Først skildres Meyers tilbakekomst til familien etter separasjonen, og hans spede og pinlige forsøk på å gjenopprette tilliten til de han flyttet fra. Straks etter følger Ole-Jakobs død, før del 2 ender der del 1 startet: i sorgen etter dødsfallet. Strukturelt sett tegner del 1 og 2 opp en sirkel, der vi åpner i romanens nåtid og føres tilbake til den via en rekke tilbakeblikk som forteller forhistorien, først og fremst til Karl Meyer, men også til hans familie. På ett nivå, i skildringene av livet etter tragedien, skildres hans økende distansering til personene rundt seg, mens på et annet, i tilbakeblikkene, vises det hvilket forhold han hadde til dem i utgangspunktet.

Reisemotivet

Del 3 åpner med at Meyer igjen forlater familien, og hele denne delen blir en reise som kulminerer i huset i Bratislava. Reisemotivet i del 3 er interessant strukturelt sett. Litteraturhistorisk har motivet lange tradisjoner, med røtter tilbake til eposene *Gilgamesj* og *Odysseen*. Reisen er et potent litterært motiv. Den faktiske reisen som skildres, leses gjerne som en metafor på heltens utvikling og modningsprosess. Som motiv aksentuerer den faktiske reisen hovedpersonens indre reise: En mental reise legger seg over den konkrete reisen. Underveis lærer helten å se verden med nye øyne, og tradisjonelt medfører reisen en innsiktsakkumulasjon hos protagonisten. Ved reisens slutt sitter han igjen med flere erfaringer enn han hadde ved begynnelsen. Han har vokst som menneske, men ofte er erfaringene dyrekjøpte: Protagonisten må gi avkall på sitt tidligere "selv" på veien mot ny innsikt. Ved reisens slutt er helten en annen enn han var ved begynnelsen, i den forstand at han har modnet og blitt "voksen". Med sin begynnelse, midte og slutt, kan reisen dermed knyttes til livet i seg selv; metaforisk kan den stå for fasene mennesket gjennomlever i sin tilmålte tid, og hvordan det utvikler seg og kultiveres.

Reisemotivet er en kontrast til sorgtilstanden som skildres i første del av romanen. Reisen dreier seg ofte om dynamikk, om å vinne innsikt og skaffe seg erfaringer. Samtidig peker den fremover: Den skildrer en utvikling. Selv om reisen i *Gjennom natten* etter hvert viser seg å ha et annet og dystre mål, kan den likevel ses på som et forsøk på å bryte ut av sorgen som holder Meyer fast etter sønnens død. Selv om reisen Meyer begir seg ut på viser seg å være nært forbundet med hans egen selvdestruktivitet, får romanen på makroplan en ny retning i del 3. Og selv om leseren skjønner at huset i Bratislava, fra første gang det omtales, kommer til å spille en viktig rolle i romanen, tar det en god stund før Meyer endelig kommer dit. Først handler det om å unnslipe den evig tilstedeværende sorgen. Først handler det om å finne en utvei, selv om den muligens skal vise seg å medføre hovedpersonens endelikt.

I samsvar med reisemotivets tradisjoner, finner det sted en utvikling hos Meyer, men romanen ser ut til å invertere motivet. Dynamikken i reisemotivet blir en kilde til selvdestruksjon for hovedpersonen i *Gjennom natten*. Ved reisens slutt innser han: "Det er ingenting her. Utenom meg. Alt er dødt, jeg det eneste som lever. Jeg kan gjøre som jeg vil, men det er også det eneste. Alt jeg har trodd på og tatt del i, det har bare vært mine egne illusjoner, skapt for å dekke over den tomheten jeg har levd med" (Sæterbakken 2011: 242). Lærdommen ved reisens endested er at alt har vært en illusjon, og Meyers nyvunne innsikt er i så måte av negativ art. *Gjennom natten* låner trekk fra skrekkromanen, men Meyers innsikt i tomheten som preger ham, og som han innser har definert hans liv, er like skremmende som hvilken som helst sjokkeffekt skrekkkulturen har i sitt arsenal. Det er en skrekk som kommer innenfra, ikke fra noe ytre og ukjent. Reisemotivet, og romanens inversjon av det, spiller en viktig strukturell rolle i hovedpersonens forståelse av seg selv og livet han har levd. Meyers reise, som innbefatter møter med ulike mennesker, samt distansen han får til de han har forlatt, bereder grunnen til hans erkjennelse av den eksistensielle tomheten han bærer med seg.

Strukturens interne kommunikasjon

Romanen slutter med en sekvens kalt "Ikkeriket", som har en epilogisk kvalitet ved seg, selv om den ikke markeres på annen måte enn de andre kapitlene i tredje og siste del av boken. Tittelen sier mye om hvor vi ender opp ved å følge Meyer på hans ferd. Vi ender opp i det som ikke finnes. Med hensyn til tomheten som opptar Meyers indre, virker dette som en

uunnngåelig destinasjon for ham. I avslutningen er de fire familiemedlemmene samlet igjen i det som tar form av en fantasi. "Ikkeriket" skildrer en evig gjentagende julefeiring, der kalenderen varer fra 1. desember til 1. januar. Med en gang julen er over, begynner adventstiden igjen. Familien Meyer ender opp med alltid å gjøre det samme – sammen. De handler julegaver i siste liten hver gang, de spiser den samme julematen, de ser de samme julefilmene. Romanen ender altså opp i et post-skrift som igjen tegner opp en sirkel, noe som kan lede tankene hen mot hvordan romanens ulike deler står i forhold til hverandre.

Jeg har pekt på sirkelen som markeres av romanens begynnelse og slutten av del to. Vi føres fra nåtidsplanet og tilbake til det via familiens bakgrunnshistorie. Men vi føres også fra en sorgskildring og tilbake til den via den samme analepsen. Romanen åpner med å skildre en dyp sorg, og den avslutter del 2 med å gjøre det samme. Meyer sier mot slutten av andre del: "Jeg så hvor fortvilte vi var, og kom til å fortsette å være, uansett hvor mye vi lot som vi ikke var det, helt til det var over" (op.cit: 131). Sorgen omslutter så å si romanens første halvdel. Den er noe familien Meyer ikke klarer å unnslippe, og som Meyers reise forsøksvis er en kontrast til – en vei ut.

Sorgen er et fangenskap i *Gjennom natten*. For Karl Meyer gjør den tilværelsen uutholdelig. Sorgen gjør ikke plass til noe annet enn den selv. Meyer spør på et tidspunkt: "Hva gjensto? Uansett hva vi gjorde, ville det bare være det samme om igjen. Det ville skje på nytt alt sammen, om igjen og om igjen, til vi ikke orket mer" (op.cit: 130). Når romanen når sitt midtpunkt, er det sorgens omsegripende kraft som er i fokus. Den leder familien Meyer inn i et spor de ikke kommer ut av, og som kun går rundt og rundt.

I betoningen av familiens fangenskap i repetisjoner, synes romanen å alludere til Nietzsches tankeeksperiment om *det evig gjentagende*, som Nietzsche utfører for å diskutere livets verdi. I den tyske filosofens aforistiske bok *Die fröhliche wissenschaft* (2001 [1882]), spør han et sted hva vi ville ha svart hvis en demon hadde kommet til oss i vår dypeste ensomhet og sagt at det livet vi har levd, med all dets smerte og all dets glede, er vi nødt til å gjenoppleve igjen og igjen til evig tid. Vil vi da forbanne demonen, eller vil vi lovprise ham som en gud? Denne tanken mener Nietzsche er et lodd som vil tyngre alle våre handlinger, for spørsmålet som vil spøke i bakgrunnen av alle våre gjøremål, er: Er det vi gjør av en slik verdi for oss at vi kan gjøre det ad infinitum? (Nietzsche 2001: 194). Det evig gjentagende vil si at alt som hender, vil hende igjen og igjen, at det ikke finnes framgang og at verden går i sirkel.

Vi ser at Nietzsche bruker vekt som metafor i eksperimentet sitt, og tyngde figurerer også når Meyer skisserer hvordan livet deres vil arte seg framover. Han har nettopp vært på kirkegården for å besøke graven til Ole-Jakob, og er på vei hjem da disse tankene farer gjennom ham: "Da jeg satte meg i bilen igjen følte jeg meg helt kraftløs med ett, tenningsnøkkelen kjentes som et lodd i hånden, usikker på om jeg ville bli i stand til å komme meg hjem ved egen hjelp. Usikker på om jeg ville det også. Usikker på om jeg ønsket noe mer av livet" (Sæterbakken 2011: 130). Fra disse tankene går Meyer over til å skildre de ovennevnte gjentagelsene familien er dømt til å utholde – til de ikke makter mer. Det virker som om Karl Meyer ikke hadde villet takke Nietzsches demon for å få gjenoppleve de samme traumene til stadighet. Meyers skjebne kan ses i lys av spørsmålet om det evig gjentagende. Han søker en utvei fra den tragiske situasjonen familien befinner seg i. For ham kan det synes som om livet til slutt ikke verdifullt nok til å forbli i det.

På makroplan skiller del 3 seg ut ved at den introduserer reisemotivet. Senere vil jeg likevel slå ned på steder i denne delen som peker mot det gjentagende. Går vi ned på mikroplan, kan vi flere steder få øye på passasjer og motiver som peker tilbake på noe vi allerede har lest. På samme måte kan vi se hvordan del 2, i skildringene av Meyers forhold til Eva og Mona, også hinner mot et gjentagende mønster. Dynamikken i de to forholdene, fra den første forelskelsen til oppbruddet, er svært like. Dette er interessant fordi del 2 og 3 er partiene som i hovedsak dreier bort fra sorgtilstanden. Her fokuseres det på et tidsforløp, enten et fortidig eller et nåtidig. Som jeg har diskutert, sirkler del 2 tilbake til sorgen når de analeptiske sprangene blir kortere og kortere. Men kanskje er det slik at repetisjonene ikke bare er knyttet til livet etter Ole-Jakobs død, men til selve livet? Med det mener jeg at gjentagelsene Meyer føler seg fanget i, kanskje har spilt en større rolle i livet hans enn han selv er klar over.

Det er slående gjenspeilinger i opprullingen av Meyers bakgrunnshistorie, og det er slående likheter mellom passasjer som skildrer Meyers opphold i Redenburg og Bratislava. Vi har tilsynelatende med to ulike bevegelser å gjøre i romanen: sorgen som fanger Meyer og hans familie i en tilstand av gjentagelser, og den forsøksvise flukten fra denne situasjonen, markert ved Meyers reise. Men kontrasten mellom dem undergraves om vi går dypere inn i materien. Sorgen fanger de pårørende og hindrer dem i å komme videre, men i livene som er levd fram til tragedien inntreffer, merkes også et gjentagende mønster. Flukten og gjentagelsen er to motstridende krefter i romanen, som også vises i dens struktur.

Sorgens frekvenser

Et annet sentralt trekk i forholdet mellom de ulike delene i romanen, er hvilken frekvens de er holdt i. I hovedsak er del 2 og 3 holdt i singulativ, der det fortelles én gang det som hender kun én gang, mens del 1 og epilogen er sterkt preget av en iterativ narrasjon, der det fortelles én gang om det som hender utallige ganger. Romanens åpningsavsnitt er holdt i iterativ: "Tusen ganger om dagen glemte jeg at Ole-Jakob var død. Tusen ganger husket jeg det plutselig" (Sæterbakken 2011: 9). Epilogens første setning er: "Hver morgen snør det" (op.cit: 253). Den er et narratologisk ekko av setningen som innleder Sæterbakkens roman.

Senere kan vi lese en passasje som understreker den iterative dominansen i epilogen, samtidig som den viser det fantastiske preget ved den: "Slik går dagene. // Vi ser på filmer. // Vi spiser mat. // Vi er sammen fra morgen til kveld. // Og om snøen uteblir, er det bare å få noen til å riste litt på glasskulen vi lever i, så laver det ned igjen" (op.cit: 262). Setningene er atskilt av en blanklinje, nærmest for å vise hvor isolert familien Meyer er fra omverdenen. I epilogen er den iterative frekvensen et middel til å forene familien; det iterative forener dem i gjøremål og det holder familiemedlemmene fast i hverandre. Samtidig understrekes det uvirkelige ved familiens tilværelse fra fortellerens side. Skulle det stoppe å snø, er det bare å riste i glasskulen de befinner seg i. Dette avslører fortellerens viten om det umulige ved visjonen som manes fram til slutt i romanen. Bildet av en familie bevart i en glasskule virker også betydningsfullt i seg selv. Glasskuler er på den ene siden vakre gjenstander, men de er også skjøre og knuselige. I så måte virker det ikke som en spesielt trygg situasjon å oppholde seg der inne. Videre kan glasskulemetaforen lede tankene mot metanivået jeg diskuterte innledningsvis, den styrende hånden som omformer virkeligheten når den blir for vanskelig å takle. Den gjør fiksjonen om til et tilfluktssted, og det nagende spørsmålet som melder seg, som man antagelig vet svaret på, er hvor lenge er det mulig å oppholde seg der?

Forenende virker den iterative funksjonen i romanens innledning også, om enn på en annen måte. Gerard Genette påpeker i *Narrative Discourse* (1980) at i klassisk realistiske tekster er den iterative frekvensen vanligvis underordnet den singulative. Den iterative formen benyttes til oppsummeringer mellom de enestående hendelsene (Genette 1980: 116f). Den fungerer som en slags narrativ fugemasse, og står i det singulære narrativets tjeneste. Genette påpeker at en forfatter som Flaubert var tidlig ute med å utforske forholdet mellom den iterative og

singulative frekvensen, der han flere steder i *Madame Bovary* lar iterative seksjoner få større frihet, og det samme er også tilfelle i Genettes studieobjekt i hans narratologiske grunnbok, Prousts *På sporet av den tapte tid*. I sentrale deler av *Gjennom natten* er den tradisjonelle hierarkiske strukturen mellom frekvensene kraftig forskjøvet i enda større grad. La oss kort ta åpningssidene i betraktning.

De framstår som små vignetter over familielivet etter at katastrofen har inntruffet. Små avsnitt elliptisk atskilt skildrer sorgarbeidet til familien. Skildringene er dels konkrete beskrivelser, dels gjengivelser av den vedvarende tilstanden familien er i. Rett etter åpningsordene skifter frekvensen til singulativ når Meyer forteller om en film han så en av kveldene etter begravelsen. Senere uttaler han for eksempel "Hver gang jeg kom hjem, sto jeg litt i gangen og lyttet før jeg gikk inn, for å høre om noen gråt" (Sæterbakken 2011: 11), og "Hele tiden prøvde jeg å tenke på noe annet, men fikk det ikke til, konsentrasjonen glapp, tankene var som dårlige tegninger, de måtte rives i stykker med én gang" (op.cit: 13). Begge er eksempler på den iterative fortellemetoden.

Vi kan kontrastere disse eksemplene med Meyers gjengivelse av den første gangen Eva gråter etter dødsfallet: "Eva begynte ikke å gråte før det var gått flere uker. Men en dag jeg kom hjem fra de helvetes jævla turene mine og hørte støvsugeren inne fra stuen, fant jeg henne i en bylt på gulvet, hulkende, som om hun hadde grått ut alt som var og ikke hadde mer å gi" (ibid). Hennes sorgreaksjon er markant annerledes enn hans, som virker å internalisere tapet og gradvis trekke seg unna sin kone og datter, men også jobben han forlater, og til slutt, når han trer over dørterskelen til huset i Bratislava, verden selv.

Effekten av vekslingen mellom frekvensene i innledningen mener jeg er denne: Sorgen framstår som en altopplukende størrelse som rammer hele familien. Alle befinner de seg i den metaforiske natten som Meyer forteller har bredt seg over dem (Sæterbakken 2011: 9). Sorgen isolerer dem fra omverdenen, men samtidig viser vignettene i singulativ hvordan sorgen også isolerer dem fra hverandre, som konkrete eksempler på hvordan "sorg kommer i så mange former". Karl Meyer trekker inn i seg selv, ser tv og går tur. Han har ikke de eksplosive utbruddene datteren og konen har, som når Stine begynner å brøle når presten er på besøk, eller når Eva i raseri svinger en øks midt i tv-skjermen. Sorgen er på den ene siden, via den iterative frekvensen, forenende. Den setter hele familien Meyer på siden av verden, mens vi gjennom den singulative frekvensen også kan se hvordan familiemedlemmene ikke er på

bølgelengde med hverandre. I betoningen av hvor godt Meyer og hans familie har det sammen i "Ikkeriket", kan epilogen leses som en kontrast til hvor ulykkelige de er i starten av romanen. Den iterative frekvensen er del av en sorgskildring i romanens innledning, mens den markerer en felles glede i de siste sidene. Likevel hviler det hele tiden en visshet over hvor umulig avslutningen er, og gjentakelsene den skildrer kan også forstås som bent frem marerittaktige. Akkurat dette aspektet ved det avsluttende kapitlet vil jeg komme tilbake til om litt.

To romaner eller én?

I stedet for tredelingen som eksplisitt er til stede i romanen, kan man også dele den i to, der del 1 og 2 danner et fellesskap, mens del 3 kontrasterer med disse. Romanen, med sine stilsifter, inviterer til å diskutere dens inndeling. Det er et brudd mellom andre og tredje del – en ellipse, et informasjonsunderskudd –, og det er en åpenbar signifikans knyttet til tomrommet mellom delene. Noe er revet bort, og det som er borte, trer paradoksalt nok i forgrunnen. Tomrommet er etterlatt av Ole-Jakobs bortgang, og er dermed del av en dødstematikk, samtidig som det har relevans i henhold til spenningsaspektet ved romanen: Det som er holdt tilbake av informasjon, skaper et uromoment som driver leseren videre mot en løsning på gåten. Videre skyldes det todelte inntrykket blant annet at første halvdel har en realistisk tone, som gradvis forvrenges i løpet av Meyers reise i del 3, selv om denne utviklingen forberedes i første del av teksten. Det er som om romanen etter hvert glir inn i en urolig søvn, som viser seg å være et mareritt. Det skyldes også hvordan reisemotivet gir romanen en annen retning: Sirkelen i første halvdel av *Gjennom natten* forsøkes brutt når siste halvdel begynner. Men ikke minst har Sæterbakkens verk et splittet preg fordi den på et vis illuderer en avslutning ved enden av del 2. Første halvdel munner ut i Meyers innsikt i hvor lite han visste om sin sønn og ordene "Min elskede Ole-Jakob" (op.cit: 132). Det hviler en endelighet ved disse ordene. De fungerer som en verbal gravstein.

Fram til punktet der Meyer proklamerer kjærligheten han har til sin sønn, har vi fått presentert historien om familien Meyer, dens begynnelse og dens oppløsning, og årsaken til Ole Jakobs død. Men romanen fortsetter i over 130 sider til, og det er en påtagelig resignasjon å spore i tankene til Meyer idet han farer nedover Europa i begynnelsen av *Gjennom nattens* andre halvdel:

Det var over. Allikevel fortsatte det. Det var som en kraft som ikke kunne hindres fra å hamre videre, måten toget trakk lasset sitt på gjennom de forbifykende remsene med vann og land [...]Men jeg så på det, uten at det gikk inn på meg. Som om alt jeg hadde hatt av følelser var oppbrukt. Som om ingen av de rasende kreftene der ute kunne nå inn til meg lenger. Hva skulle kunne ødelegge meg? Alt som kunne hende, det hadde allerede hendt(op.cit: 137).

På en måte er det som om romanen her fortsetter etter at den egentlig er ferdig. Den fortsetter til tross for Meyers forsøk på å sette punktum. Vi husker Meyers ord om det uutholdelige ved det som varer; den tredje delen kan leses som en reise som beveger seg lenger og lenger inn i det uutholdelige.

Imidlertid har del 2 og 3 det likhetstrekket at de begge skildrer en tilsynelatende framdrift, slik at det finnes et fellesskap mellom dem også. Del 2 gjør det gjennom å avdekke forhistorien, mens del 3 gjør det gjennom reisemotivet. Del 1 er i større grad en tilstandsrapport fra en familie der all utvikling har stanset opp. "Ikkeriket", som avrunder den tredje og siste delen av romanen, peker tilbake på strukturen som utgjør første halvdel av den. Slik finnes det flere aspekter ved teksten som problematiserer innskytelsen om å dele den i to.

Alternativt kan man spørre seg om andre halvdel av romanen er den samme som den første, bare med et fantastisk eller skrekkelig fortegn, altså at teksten uttrykker en form for narrativ fordobling. I avhandlingens siste kapittel analyserer jeg dobbeltgjengermotivet og de mange øvrige fordoblingene i romanen, men det kan være verdt å stoppe opp ved de strukturelle implikasjonene fordoblingene fører med seg. Det er påfallende hvordan detaljer fra første halvdel, for eksempel fra skildringer av rom i familien Meyers hus, dukker opp igjen når Meyer befinner seg i rom i et helt annet land.

Motivisk fordobling

Én slik motivisk duplisering kan vi få øye på hvis vi sammenligner Meyers beskrivelse av sønnens rom og skildringen av Meyers vandring i huset i Bratislava. Når Meyer lar blikket sitt panorere over Ole-Jakobs rom, uttaler han blant annet: "På lampekuppelen var det festet et klistremerke som var begynt å smelte, den øverste delen hadde rullet seg sammen til et lite rør" (op.cit: 15). Først, om man i det hele tatt fester seg ved denne tilsynelatende unnselige detaljen, vil man kanskje registrere den som en virkelighetseffekt, men den kan også ha en utvidet betydning.

En passasje mot slutten av romanen gir grobunn for tanken om at dette ikke bare er en tilfeldig ubetydelighet. På vei ned til kjelleren i huset i Bratislava, kommer Meyer med følgende beskrivelse: "En lyspære hang i taket, rundt lampefestet var det surret noen runder med bred maskeringstape, som om noen hadde gjort forberedelser til å male taket, og på selve pæren satt et klistremerke hvis ene kant hadde begynt å brette seg løs fra det smeltende limet" (op.cit: 241). En åpenbar forskjell mellom de to stedene er at førstnevnte klistremerke sitter på kuppelen, mens det andre er festet til selve pæren. Likevel er det den påfallende likheten mellom passasjene som virker mest slående.

Det synes særlig viktig at klistremerket i utgangspunktet er knyttet til Ole-Jakob. Det er inne på hans rom vi først blir gjort oppmerksomme på det. Det er altså en del av Ole-Jakobs sfære. Når Meyer opplyser om klistremerket på lampeskjermen mens han tar oss med rundt i skrekkens hus, er han på vei ned i den mørkeste og dypeste delen av det. Lampen med klistremerket på er den eneste lyskilden som nevnes i kjellersekvensen. Hvordan man skal lese lyssettingen i kjellerscenen, er ikke lett å avgjøre. Hvis merket på lampen kan knyttes til Ole-Jakob, kan man da lese det dithen at han er en del av lyset som leder veien for Meyer? Når han går inn i den aller mørkeste delen av huset, har han da fortsatt med seg en del av familien, som kaster et visst lys etter ham, slik at han ikke er i totalt mørke?

Eventuelt kan man lese det slik at det Meyer gjør når han går inn i huset, er å komme inn i et slags helvete, hvis inventar er hentet fra hans eget liv og som fortsetter å hjemsøke ham. I så måte er det foregående, livet etter sønnens død og reisen han legger ut på, for en gradvis nedstigning å regne. Dette er tiden som avstedkommer spørsmålet om hva som kommer etter at alt er over, dette er tiden der man ennå ikke har bestemt seg for hvordan man skal gå videre – den tiden som får Meyer til å lure på "om jeg ønsket noe mer av livet" (op.cit: 130). Dette er tiden der handlingen etter hvert blir mer og mer foruroligende. I en slik lesning kan "Ikkeriket" regnes som en paradisisk utopi. Her er vi ved en annen måte å inndele romanen på: en gradvis katabase til de mørkeste og dypeste delene av Meyers sinn, deretter en form for omvendt skjærsild når han kommer ansikt til ansikt med sin største frykt, før den avsluttende paradisiske tilværelsen. Meyers helvete er disse påminnelsene av det som ikke finnes mer, spor av de som er borte, og spor som har festet seg i Meyers sinn. Denne tredelingen sender selvfølgelig tankene i retning av Dante og *Den guddommelige komedie*, og dennes åpning virker å være relevant med hensyn til Sæterbakkens roman: "Midtvegs på livsens ferd eg mista leia. /Eg fann meg att i mørke skogen inne, /og stirde veglaus som på ville heia" (Dante

1965: 85). Meyer er selv en person som er forvillet og fortvilet, slik Dante er det i åpningen av sin sangsyklus.

En annen motivisk parallell involverer noe så banalt som en huntonittplate. Som et ledd i å komme overens med familien igjen etter forholdet til Mona, kjøper Meyer en ny sykkel til Ole-Jakob. Etter en stund finner Meyer den igjen i svært dårlig stand: "Noen dager senere fant jeg den bak garasjen, gjemt under en stor huntonittplate. Sykkelen var i elendig forfatning, kjedet var rustent og hang slapt ned, setet var revet opp på sidene, det så ut som noen hadde gått løs på den med kniv" (Sæterbakken 2011: 114). Platen er altså nevnt i sammenheng med sønnen, og i forbindelse med en form for ødeleggelse. Sykkelen virker å være neglisjert med overlegg, noe som kan peke mot Ole-Jakobs selvdestruktive holdning. Det er vel heller ikke usannsynlig at det er Ole-Jakob selv som har ramponert den. En sykkel markerer dynamikk, ungdom, sunnhet – her er den forlatt og i forfall. Slik blir den ødelagte sykkelen også en metafor på forholdet mellom far og sønn – ødelagt og forfallent. Her kan det også påpekes en kobling mellom sykkelen og lyspæren i kjelleren. Maskeringstapen som er festet rundt pæren, finnes også i skildringen av den ødelagte sykkelen: "Og på styret var det surret flere runder med hvit maskeringstape, som for å gjøre det styggere" (ibid.). Ole-Jakob virker å være sentrumet som denne detaljgjenbruken kretser rundt.

Når Meyer er i kjelleren i huset i Bratislava, dukker trematerialet opp igjen. Dette er hans beskrivelse fra den innerste delen av kjelleren: "På endeveggen var det spikret opp en huntonittplate. Gul isolasjon syntes i noen sprekker i platen, og et par steder var hele biter av den brukket, det kunne se ut som noen hadde prøvd å slå i stykker veggen med en hammer" (op.cit: 242). Igjen nevnes platen i forbindelse med en form for destruksjon. Nøyaktig hvorfor noen – hvem vet vi ikke – har forsøkt å knuse veggen, er vanskelig å si, men det kan nærmest se ut som om noen har forsøkt å bryte seg ut fra kjelleren. Videre er skuffelsen stor når Meyer ser hva som har hendt med sykkelen han har kjøpt for å vinne tilbake sønnen. Ødeleggelse vektlegges i begge tilfellene, og innerst inne i kjelleren er det påminnelser av det ødelagte og forfalne, av sinne og fortvilelse, som stiger spøkelsesaktig fram for oss.

I boken *Fiction and Repetition* minner J. Hillis Miller oss på at tekster blir forstått delvis gjennom å legge merke til slike gjentakelser (Hillis Miller 1982: 2). Tekststeder som de ovenstående kan lede tankene hen mot en reproduksjon av bilder og motiver, som andre halvdel av romanen bærer preg av. Kan slike små detaljer hinte til at siste halvdel av romanen

delvis er satt sammen av bilder som har festet seg i Meyers sinn ved en tidligere anledning? Det skaper et tekstlig ekko som kan ha en desorienterende effekt, siden noe, for eksempel et bemerkelsesverdig ord eller motiv man har lest tidligere, gir seg til kjenne et annet sted i teksten, men man husker ikke nøyaktig hvor og i hvilken sammenheng man så det først. Det er som om teksten bevisst forvirrer oss: Den roper på oss fra alle kanter, som et spøkelse, men vi klarer ikke å skjelne hvorfra de enkelte lydene kommer.

De tilbakevendende motivene er i utgangspunktet unnselige detaljer, men blir til slutt deler av en skrekkvisjon. Akkurat denne tendensen til at deler av teksten, enten det er snakk om små, velkjente detaljer som disse eller sceniske opptrinn, plutselig viser seg i dystre lys, er et sentralt trekk ved *Gjennom natten*, og jeg vil følge opp dette når jeg senere skal diskutere de groteske og – i freudiansk forstand – uhyggelige kvalitetene ved romanen.

En lykkelig slutt?

Ved å ta strukturen i *Gjennom natten* opp til drøfting, kan vi se at det legges vekt på det sirkulære og gjentakende, selv der det gis inntrykk av utvikling. Vi har med å gjøre en hovedperson som forsøker å unnsnippe et gjentakende mønster i en tekst hvis struktur og motivbruk peker mot det evig gjentakende. Som vi har sett i forbindelse med de tilbakevendende detaljene, er repetisjoner en underliggende del av den ellers dynamiske del 3. De skaper et problem fordi det var nettopp det gjentakende Meyer ønsket å unnsnippe da han forlot familien. "Ikkeriket" er av en slik karakter at det kunne ha vært mulig å se den som et forsøk på å gi en form for oppløftende avslutning til tragedien, der den gjør repetisjonene om til noe positivt. Som jeg har pekt på, har også det iterative et positivt fortegn under disse sidene. I avslutningen gir Meyer seg selv muligheten til å rette opp feil han har gjort tidligere. Et tydelig eksempel på det finner vi i forholdet til sønnen: En gang da Ole-Jakob var liten, kledte han seg ut og lot som om han var en annen, for så å ringe på døren for å spørre om Ole-Jakob var hjemme. Meyer reagerte den gang med sinne, fordi de hadde det travelt, men når det samme inntreffer i epilogen, spiller Meyer med og behandler Ole-Jakob som om han faktisk var en annen.

Jeg har pekt på et tilsynelatende positivt aspekt ved slutten: Den gjenforener familien, og i Meyers skildring av deres gjøremål, er de lykkelige. Hvor lykkelige de avsluttende sidene av *Gjennom natten* likevel er, har flere enn meg tatt opp til drøfting. Odd W. Surén, i *Dag og*

Tids anmeldelse av romanen, bemerker den påtagelige ambivalensen som hefter ved den repetitive verdenen som familien Meyer er hensatt i: "Dei som lever der, bør vera utstyrde med elendige minne for å halda ut" (Surén 2011). "Ikkeriket" er nettopp et sted der hukommelse, konsekvenser og fortid ikke finnes, alt det som tynger Meyer romanen igjennom. Det er et absolutt annerledes sted og fantastisk sted. Dermed er det også et umulig sted. "Ikkeriket" skildrer familien nærmest som en form for mekaniske innretninger, som er dømt til å gjenta seg selv, og selv om Meyer aksentuerer deres felles lykke, skinner likevel det forstyrrende ved å måtte gjøre det samme til enhver tid gjennom.

Epilogen skreller vekk alt annet enn de fire familiemedlemmene, og den gjør det tydelig at det kun er familien som betyr noe for Meyer. Alt annet er uviktig. Men slutten av *Gjennom natten* er skildret av en forteller som er fullt klar over det umulige ved den. Meyer innrømmer: "Jeg vet. Før eller siden. Men enn så lenge er jeg her, i alt dette som er mitt, som er vårt. Hvorfor skal det ta slutt?" (Sæterbakken 2011: 264). Det er for sent for familien Meyer. Avhengig av hvordan man leser Meyers løfting av forhenget, kan det virke som om det kun er døden som gjør det mulig for Meyer å unnsnippe gjentakelsene han har vært fanget i.

Det er interessant å se hvordan romanen, til tross for dens skrekkmotiver og illevarslende stemningsbygging, ender med å diskutere mellommenneskelige forhold. Det myteomspunne og tilsynelatende fantastiske huset introduseres i den realistiske første halvdel av romanen, og det bygges opp forventninger om at det skal skje noe spektakulært eller overnaturlig der inne. I skrekkfiksjonen som utgjør andre del, får vi bli med inn døren til huset, men det fryktinngytende der inne viser seg ikke å være monstrøst. Snarere viser det skremmende seg å være det mellommenneskelige – det hverdagslige og eksistensielt forankrede.

Fortellerens situasjon

Hvilken skjebne Meyer lider til slutt, er et sentralt usikkerhetsmoment i romanen. Når han ser skikkelsene inne på kjøkkenet i huset i Bratislava sier han endelig: "Så løftet jeg forhenget til side og gikk inn til dem" (ibid: 249). Kan vi lese dette i metaforisk forstand? Betyr det at han velger å følge familien i døden, eller betyr det å dra forhenget til side å ta sannheten innover seg, i den forstand at Meyer slutter å flykte fra hva som er hendt med familien og aksepterer at de er borte for alltid? Makter han endelig å ta inn over seg selv at han ikke forhindret husbrannen? I så måte kan det å dra forhenget til side regnes for å være en avsløring: Meyer

drar teppet til side og kommer ansikt til ansikt med familien, og derigjennom deres skjebne. Her er det fristende å gjøre forhenget større enn det framstår i teksten, og si at det egentlig har hengt over romanen fra stedet der Meyer forlater familien og legger ut på sin reise. Fra det punktet blir troverdigheten i Meyers narrasjon mer uklar.

Tvetydighetene som sløret medbringer, åpner også for et interessant spørsmål: Fra hvilket sted forteller Meyer historien vi leser? Forteller han hele romanen fra det hinsidige, eller er det kun på de siste sidene at hans situasjon har forandret seg? Han sier til slutt: "Skynd dere. Jeg savner dere så [...] Når dere kommer, skal jeg forklare alt" (ibid: 265). Hvor befinner Meyer seg i forhold til resten av familien når romanen munner ut? På de siste sidene, i "Ikkeriket", glir narrasjonen over fra å være etterstilt til å være simultan med det fortalte. Meyers fortelling og det han forteller om skjer på samme tid. Disse sidene tegner opp en annen virkelighet der fortiden, og hva den medfører av langtrekkende konsekvenser, tilsynelatende sjaltet bort. Fram til den overraskende slutten de fem siste setningene utgjør, virker det bare å være et nå som gjenstår for familien Meyer.

Romanen gir gradvis avkall på en realistisk representasjon av virkeligheten, og det er ikke helt enkelt å avgjøre når det realistiske avtar og det fantastiske inntreffer. Tidvis virker modusene å gli over i hverandre. For eksempel diskuteres redselens hus tidlig i romanen, som synes å etablere et realistisk univers fra starten av. Men husets krefter, der noen skal ha kommet ut med heslige og fordreide ansikter, der én visstnok kom ut med nesen flyttet over på kinnet, der én skal ha gått og kastet seg foran et tog, presenteres saklig og avfeies ikke som en vandrehistorie. Huset stikker seg ut fordi det beskrives som overnaturlig i en ellers naturlig setting, men tonen det omtales i, skiller seg ikke ut fra måten Meyer forteller om livet til familien. Han sier at et slikt hus kunne ha hørt hjemme i en roman, men han avfeier det ikke fullstendig. Under andre omstendigheter ville Meyer ha vært langt mer ivrig etter å diskutere husets påståtte evner, men nå er omstendighetene slik at hans sorg hindrer ham i å delta i samtalen om hva som befinner seg innenfor husets vegger.

I et intervju Jose Luis Borges gjorde med *The Paris Review*, diskuterte han hva det fantastiske i litteraturen innebar for ham. Med henvisning til Joseph Conrad, som han sidestiller seg med, sier han at denne ikke skilte mellom fantastisk og realistisk i skrivingen sin. For Conrad, uttaler Borges, betyr det å skrive, selv på en realistisk måte, egentlig alltid å skrive fantastisk litteratur, fordi verden i seg selv er fantastisk, ufattelig og mystisk (Borges 2007: 140). Her

settes det ikke et skille opp mellom det realistiske og fantastiske, snarere diskuteres kategoriene som vevd inn i hverandre. Slik kan det virke å være i Sæterbakkens *Gjennom natten* også, der realistiske partier plutselig kan vike plass for underlige passasjer, som heller enn å referere til en håndgripelig virkelighet, synes å springe ut av Meyers ustabile blikk på verden.

Tendensen mot det fantastiske når likevel sin kulminasjon i det aller siste kapitlet. Kanskje kan avslutningen omtales som en drøm eller en slags visjon, men om den tar form av et ønske eller et mareritt er ikke lett å avgjøre. Det som er klart, er at romanen etter hvert og i økende grad vender seg mot det fantastiske. Som Rosemary Jackson påpeker i *Fantasy – The Literature of Subversion*, er det fantastiske etymologisk sett det u-virkelige. Det er en litterær modus som opptar et område mellom væren og intet (Jackson 1991 [1981]: 20). Det kan synes som om *Gjennom natten* ender opp i denne ambivalente sfæren. Spørsmål om Meyers skjebne og utsagnsposisjon, og hvordan man skal karakterisere avslutningen, er det vanskelig å finne entydige svar på. Det er som om romanen og Meyer til slutt løses opp og forsvinner inn i et ubestemmelig og vanskelig lokalisert rom, som om festet til den sanselige verden, etter lengre tids slitasje, endelig slites av.

"Helvetes jævla dritt" - om kapitteloverskriftens betydning

Idet vi åpner *Gjennom natten*, er noe av det første vi støter på kapitteloverskriften "Helvetes jævla dritt". Som en del av diskusjonen om strukturen i romanen ønsker jeg i det følgende å se nærmere på overskriften, fordi jeg mener at den kaster et spesielt lys over flere aspekter ved teksten. I det hele tatt er den talende for romanen som sådan.

La oss først se den i sammenheng med de andre overskriftene. De er som følger: "Kinesisk restaurant", "Oss", "Rop på meg og jeg kommer løpende", "Noe må gå i stykker", "Stue, kjøkken, bad", "Balkongen", "Maskinen", "Weinachtstadt", "Stedet der håp blir til skit", "Skubinska Cesta 64", "Ikkeriket". Kapitteloverskriftene vekker ulike konnotasjoner, og noen er helt klart mer ladete enn andre. Noen refererer til steder der handling vil utspille seg, enten konkrete eller ikke, som adressen "Skubinska Cesta 64" eller en mer uspesifisert "Kinesisk restaurant". "Oss" kan ses på som en destillering av kapitlets dialog mellom et par som har levd sammen i mange år. "Maskinen" konnoterer noe mekanisk og følelsesløst, og i motsetning til for eksempel det hverdagslige, og synekdotiske, som preger en overskrift som

"Stue, kjøkken, bad", kan man ane at det har en metaforisk tyngde. Det gir en interessant effekt hvis man ser overskriftene under ett. Noen av dem har et unnselig preg, mens andre, som nevnte "Maskinen" eller "Stedet der håp blir til skit", har en illevarslende under- eller overtone. "Stedet der håp blir til skit" gjentar det skatologiske preget ved den første overskriften.

Den første kapitteloverskriften, "Helvetes jævla dritt", viser til en replikk fra en av personene i romanen, Stine, Karl Meyers datter. Invektivene er del av en tenårings raseriutbrudd. Bannskapen skyldes brorens død. Frustrert over situasjonen familien er i, og med begravellesagentens besøk som katalysator, brøler hun det ut. Interessant nok blir raserianfallet positivt mottatt av faren: "Jeg kjente et stikk av glede. Første livstegn fra en vi trodde var blitt borte for oss" (Sæterbakken 2011: 12). Utbruddet knyttes i dette tilfellet helt konkret til liv. Her ser vi en person som bryter ut av apatien og blir sint, og dette sinnet blir berømmet som et tegn på å være i live. Men løftet ut av den spesifikke sammenhengen sitatet står i, og brukt som overskrift, fungerer det også som en slags inngangsport til romanen som sådan. Overskriftens funksjon er å forberede det den påfølgende teksten skal dreie seg om.

Overskriftene kan vi med Gerard Genette kalle *paratekstlige* kilder. Genette definerer paratekst som tekstelementer knyttet til en litterær tekst, men som befinner seg i ytterkanten av den. Begrepet er todelt: *Peritekst* er for eksempel forord, forfatternavn, over- og underoverskrifter og titler. *Epitekst* er ikke en del av selve verket, men er relatert til og viktig for forståelsen av det. Eksempler på epitekst er anmeldelser og intervjuer. Genette kaller parateksten et terskelfenomen, som befinner seg mellom innsiden og utsiden av teksten (Genette 1997: 2). Parateksten styrer publikums oppfatning av et verk. Anmeldelser påvirker hvordan et verk mottas og leses av publikum, mens forfatternavnet på forsiden vekker forventninger om hva slags type litteratur det dreier seg om. Overskrifter – peritekst – er koder for hva det påfølgende innholdet vil omhandle.

I så måte er det fristende å lese "Helvetes jævla dritt" som en slags *thesis statement*: Det er dette romanen skal omhandle. Som første overskrift har den en framhevet posisjon, og bruken av kraftuttrykk gjør at tittelen fester seg i minnet til leseren. "Helvetes jævla dritt" kan i en slik lesning omfatte flere forhold: Det kan dreie seg om dødsfallet til Ole-Jakob. Det kan leses som den affektive reaksjonen til de etterlatte, enten, som vi har sett ovenfor, som en høylytt protest mot all sorgen, eller som en brutal beskrivelse av det uutholdelige livet de nå lever.

I *Powers of Horror* (1982) diskuterer Julia Kristeva i kapittelet "Suffering and Horror" lidelse i litteraturen og hvordan det tekstlig kommer til uttrykk, med referanse til Louis-Ferdinand Céline og hans *Reisen til nattens ende*. Hun skriver at Célines narrativ dreier seg om lidelse og skrekk (Kristeva 1982: 140), noe som også må sies å være en passende beskrivelse på Sæterbakkens narrativ. Hun fortsetter med å vise hvordan den ustabile identiteten til Célines forteller og hans omgivelser etter hvert ikke lenger kan gjenfortelles, men blir i stedet ropt ut med det hun kaller maksimal stilistisk intensitet (op.cit: 141). Med det mener hun blant annet et språk preget av bannskap, av obsceniteter. I *Gjennom natten* er dette språket inngangsporten til romanen, i den forstand at "Helvetes jævla dritt" refererer til det som ikke kan uttrykkes på annen måte enn gjennom utrop i sinne eller fortvilelse. Det er her romanen starter, med et rop – et rop i fortvilelse, et rop i sorg.

Overskriften kan også referere til Ole-Jakobs sinnstilstand og syn på livet før han tar det endelige valget om å ta sitt eget liv. Karl Meyer forteller om Ole-Jakobs siste tid i live, og påfallende nok gjør han det ved å referere til hva konen hans har observert og sagt, som for å understreke den påtagelige distansen familiemedlemmene imellom: "Hun hevdet at det var en farlig form for isolasjon, det han var på vei inn i, at det var bekymringsfullt hvor lite han var ute, hvor få interesser han hadde" (Sæterbakken 2011: 114). Et sted der uttrykket igjen brukes konkret – og knyttes til Ole-Jakob –, er når Karl Meyer reflekterer over sin egen skyld i det som er hendt: "Var det derfor han gjorde det? Fordi jeg ikke hadde noen anelse? Fordi jeg ikke hadde peiling på noe av det som foregikk? At det var hans måte å få fortalt det på, gjøre hele verden oppmerksom på det, at jeg ikke hadde skjønt en helvetes jævla dritt? (op.cit: 131). Slik romanen er strukturert, med en personal forteller som ikke har tilgang til de andre personenes tanker, og med et narrativ der hovedpersonens isolasjon og ensomhet er sentrale omdreiningspunkt, er det selvsagt ikke mulig å få tilgang til Ole-Jakobs faktiske tankeverden. På den andre siden virker overskriften å være et passende uttrykk, på grunn av bannordene, for ungdommelig desperasjon. Det hefter en form for umodenhet ved kraftsalven, som gjør at det stemmer godt overens med en tenårings vokabular.

Videre kan "Helvetes jævla dritt" vise til valgene hovedpersonen tar, som å innlede et forhold til en annen kvinne, som å flytte fra familien, og hvilke konsekvenser dette får. Meyers skyldfølelse etter sønnens død er stor. Slik kan overskriften leses som resultatet av hans valg, og det de fører til. Samtidig finnes det avarter av uttrykket i romanen. Meyers måte å takle

sorgen på, er å begi seg ut på "en av de helvetes jævla turene mine" (op.cit: 13) Mot slutten av romanen omtaler han sin "Helvetes jævla menneskekropp" (op.cit: 246). Ikke minst kan "helvetes jævla dritt" også fungere som et frampek til hvilken skjebne Meyer selv går i møte, altså hva romanen munner ut i. I det hele tatt er det som om, for et øyeblikk å ta i bruk romanens språk, dritten brer om seg i teksten. I taket på rommet sitt har Ole-Jakob skrevet at han ikke vil våkne i morgen. I lys av en slik kontekst virker det ikke som en overdrivelse å si at "Helvetes jævla dritt" refererer til selve livet – livet opplevd som en "helvetes jævla dritt". Vi ser at uttrykket omfatter mellommenneskelige forhold, eksemplifisert ved Meyers innrømmelse av at han ikke forsto hva sønnen slet med, men det virker også å betegne enkeltmenneskets holdning til omverdenen, illustrert ved beskjeden Ole-Jakob skriver i taket på gutterommet.

I overskriftene dukker også opp intertekstuelle referanser. "Noe må gå i stykker" kan leses som en allusjon til Joy Divisions sang "Something must break", der åpningsstrofen lyder som følger: "Two ways to choose/On a razor's edge/Remain behind/Go straight ahead". Låten handler om å velge, og hvilke konsekvenser det kan få. Jeget i sangteksten står på terskelen mellom to muligheter, og han ber et implisert du om å bestemme for ham: "Two ways to choose/Which way to go/Decide for me/Please let me know". Hva valgene består i vites ikke, men teksten har et foruroligende preg, der jeget gir uttrykk for å være ufritt: "Torments yet calm, won't set me free/Something must break now/This life isn't mine". Jeget vil altså bryte ut av et liv som ikke oppfattes som hans eget, og i og med at det settes i metaforisk sammenheng med at noe må gå i stykker, virker det å være noe potensielt destruktivt over mulighetene jeget har foran seg. "Noe må gå i stykker" er kapitlet der Karl Meyer bestemmer seg for å gå fra sin kone, og slik sett gir interteksten en ekstra klangbunn til Meyers valg.

En annen intertekst kan spores i "Stedet der håp blir til skit", som framstår som en vulgær omskriving av inskripsjonen over porten til helvete i *Den guddommelige komedie*: "La alt håp fare, dere som her trer inn". Vulgariseringen av litterære forelegg knytter an til en grotesk tradisjon som snur om på forholdet mellom god og dårlig smak. Det samme gjør ordene i den første overskriften: "Helvetes jævla dritt" er en ladet overskrift. Den er rettet mot både livet og døden, slik jeg ser det. Død og sorg er tung tematikk, men settes i et spesielt lys av en så uærbødig språkbruk. Romanens første ord bærer bud om en akutt situasjon – de er en affektiv reaksjon på en forferdelig hendelse. Død og sorg er høyverdige temaer, men her blir de trukket ned gjennom et vulgært språk som speiler de følelsesmessige rystelsene familien

opplever. De blir rett og slett dratt ned i dritten. Tvetydigheten viser seg i at uttrykket kan leses både som en protest og som en tilstandsbeskrivelse.

Med "helvetes jævla dritt" åpner *Gjennom natten* i en tilstand av affekt, som omfatter hele familien, men etter hvert som Meyer blir isolert fra dem og reiser til utlandet på egen hånd, får handlingen et langt mer målbevisst preg. Det er som om man først er havnet opp i en "helvetes jævla dritt" og til slutt velger å omgi seg med den med viten og vilje. Det er en åpenbar resignasjon å spore hos Karl Meyer mot slutten, hvis narrasjon til slutt virker som et ekko av sønnens ord: "Jeg vil ikke våkne i morgen, tenkte jeg og kjente søvnen som en mørk væske som hadde begynt å spre seg fra øynene og resten av kroppen. Godt./Så la det skje./La det skje." (ibid: 246). Uttrykket "Helvetes jævla dritt" spenner fra affektiv respons til kalkulert selvdestruksjon. Det er et paradoksalt uttrykk, siden det på den ene siden betegner en form for positivt opprør, markert ved Stines utbrudd, men i lys av den øvrige handlingen betegner det også et fatalistisk syn på livet – det livet ender opp med å være. "Helvetes jævla dritt" er både en beskrivelse av livskraft og en negasjon av den. Gjennom "Helvetes jævla dritt" skildres livet som dritt, som igjen medfører at dritten, elendigheten, framstilles som en sentral del av livet: liv som dritt og dritt som liv er det den første overskriften signaliserer at romanen skal dreie seg om.

Fire fotografier

Jeg har diskutert hvordan romanen inkorporerer både realistiske og fantastiske elementer i narrativet. Vedrørende forholdet mellom virkelig og uvirkelig i teksten, er det verdt å sette et spørsmålstegn ved hvilken rolle fotografiene som er plassert i romanen har i denne sammenhengen, og jeg vil avslutte kapitlet om romanformen med å se nærmere på disse. De skaper en revne i fiksjonsuniverset, der den utenomtekstlige virkeligheten trenger inn. De gir et skinn av virkelighet til teksten, som kontrasterer skarpt med den narrative utviklingen i *Gjennom natten*, all den tid det blir mer og mer et usikkerhetsmoment i hvilken grad det vi leser må godtas som faktiske hendelser innenfor premisser lagt av fiksjonsuniverset, eller om det kan karakteriseres som projeksjoner fra hovedpersonens forvitrende sinn. Fotografiene uttrykker denne dobbeltheten ved teksten, det duellerende forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Måten de er innlemmet på, gir et dokumentarisk preg til Sæterbakkens roman, om enn flyktig. I de senere år har forfattere som W. G. Sebald og Daniel Mendelsohn anvendt fotografier i bøker som omhandler andre verdenskrig – bøker som dreier seg om hvordan man forstår og bearbeider en dramatisk hendelse. Særlig hos førstnevnte skapes en spenning av forholdet mellom fotografiets krav på autensitet og tekstens fiksjonspreg. Det som faktisk har hendt og hukommelsens feilbarlighet settes i spill. Sistnevnte forfatter skriver i sin bok *The Lost*, som skildrer en jakt på familiemedlemmer av forfatteren som forsvant under krigen, at fotografier kan gi en større verdighet til sørgelige historier (Mendelsohn 2008: 34). I *Gjennom natten* er fotografiene vi ser, innlemmet i en roman der realisme, i hvert fall slik vi gjerne definerer begrepet som en objektiv skildring av ytre omstendigheter, gis avkall på relativt tidlig. Snarere befinner vi oss i et indre, ekspresjonistisk landskap, i en subjektiv framstilling av hvordan verden fortoner seg for ett enkelt individ. Så hva er det som faktisk er avbildet i romanen?

Kapitlet kalt "Skubínska Cesta 64", det nest siste i romanen, er innledet av fire fotografier, eller snarere – siden de er trykket i en bok – bilder av bilder. Fotografiene viser fire utsnitt av et hus. Øverst til venstre ser vi huset slik det ses fra gaten, ved siden av ser vi et nærbilde av adressen, under det igjen er avbildet inngangspartiet med to separate trapper og et overbygg, før vi nederst til venstre ser en sti av steinheller som fører mot en benk og en liten dam, dels dekket av blader og siv. Alt avbildet er av husets utside. Vi ser ingenting av det som befinner seg innenfor dets fire vegger. Under fotografiene er navnet på den som har tatt dem gjengitt: Vilma Babicova. Adressen til huset er det samme som kapitlets tittel bærer bud om, og dette er altså stedet Meyer har vært på jakt etter, stedet som benevnes med en bastardisering av inskripsjonen som pryder inngangen til infernoet i *Dantes guddommelige komedie*. Dette er "stedet der håp blir til skit".

Som man kan se av fotografiene, er de av et ekte hus og en faktisk hage. Taster man adressen på husveggen i Google Earth, vil man finne huset et sted i Bratislava. Ved hjelp av programmets grensesnitt, kan man ved et tastetrykk panorere rundt og se hvordan nabolaget ser ut. For i motsetning til usikkerheten vedrørende husets eksistens i romanen, peker disse fotografiene mot et virkelig sted. Er fotografiene der for å spille opp under myten om huset og dermed gjøre Meyers motivasjoner og handlinger i romanen mer prekære, i den forstand at fotografiene på et vis ønsker å framstille romanen som mer "sann" enn tidligere antatt? Gjennom fotografiene illuderes det at Meyers reise følger en rute som går fra boksiden og til

den faktiske virkelighet, en rute som står i motsetning til romanens bevegelse fra en realistisk sorgskildring til en grotesk behandling av den samme sorgen – en reise som derimot kan synes å føre oss lenger og lenger inn i Meyers eget sinn. Gjør det på et vis stoffet mer virkelig for den som leser, som kan forestille seg å ta den samme reisen selv? Forsøker Sæterbakken å gjøre romanen mer skremmende ved å gi den en virkelig referanse? Man kan lese fotografiene som en måte å kommunisere at det skrekkelige som skjer i romanen også skjer utenfor den, slik at de antyder at Meyers skjebne også kan bli leserens skjebne. På den ene siden er det som om fiksjonen trer ut av boksidene og griper og inn i virkeligheten; på den andre siden er det som om virkeligheten trenger inn i romanen gjennom fotografiene.

Imidlertid kan fotografiene også forstås som en påminnelse om romanens egen forvirrede framstilling av hva som er virkelig og hva som ikke er det. Dette kan være et viktig poeng. Etter hvert kan det både for Meyer og leseren være vanskelig å skille drøm fra virkelighet, og fotografiene og referansene til drømmer peker mot en sammenblanding av to tilstander – en tilstedeværende våken tilstand forankret i verden og en fraværende drømmende tilstand. Men hva er det fotografiet gjør, og hvordan forholder det seg for eksempel til skriften, som det i *Gjennom natten* er en kontrast til?

Et fotografi gir tilsynelatende et sant bilde av virkeligheten. Det avspeiler virkeligheten som den er. Unni Langås omtaler i en artikkel kalt "Om å bære dødens tyngde" fotografiets "automatiske virkelighetseffekt", der bildet kontrasteres mot ordets bevistynge: "Det som teksten strever med å overbevise om, kan fotografiet med tilsynelatende enkle midler dokumentere" (Langås 2012). Det er en grunn til at fotografier blant annet benyttes i rettslig bevisførsel. Samtidig er fotografiet et redigert utsnitt av verden, noe den amerikanske kulturkritikeren Susan Sontag gjør oss oppmerksom på i essayet "In Plato's Cave". Hun har skrevet flere essays og bøker om fotografiet som medium, og hun er blant annet kjent for å ha påpekt at alle fotografier er et *memento mori*, altså en dødens påminnelse. Ved å fryse et øyeblikk vitner de om tidens ubønhørlige gang (Sontag 1990: 15). Enten motivet er en person eller en gjenstand, fanger fotografiet det som en gang skal forsvinne.

Sontag påpeker i det nevnte essayet at selv om fotografiet holdes for å fange virkeligheten i større grad enn tegninger og malerier, er også fotografiet en tolkning av virkeligheten. Også fotografiet blir annektert av de transitive egenskapene til smak, moral og etikk (op.cit: 6f). Videre skriver Sontag at fotografiet verdsettes fordi det gir oss informasjon (op.cit: 22). Dette

er et viktig poeng ved mediet. Det skal fortelle oss noe, ikke bare i en rettslig eller medisinsk forstand, for et vanlig spørsmål når man støter på fotografier, som i sin gitte kontekst gis en framhevet plass, er "Hva sier dette fotografiet meg? Hva betyr det?"

Når vi støter på fotografiene i Sæterbakkens roman, er dette en forståelig innskytelse. Vi forventer at de skal bety noe. Men kanskje er deres betydning at de ikke har noen iboende mening. Det hviler en form for interesseløshet over de fire fotografiene. Det finnes ikke noe stilistisk ved dem. De framstår som helt vanlige fotografier, instrumentelle i utførelse, som om de var tatt med formål om å selge det avbildede huset. Sontag sier at det egentlig ikke er mulig å forstå noe utfra et fotografi, og at et fotografi skjuler mer enn det viser fram (op.cit: 23). Med det mener hun at hvis man vil forstå hvordan noe fungerer, må dette forklares temporalt. Det som krever forklaring utfolder seg i tid, og må også forklares deretter. Et fotografi av en maskin vil ikke kun forstås av fotografiet. Bare det som fortelles kan få oss til å forstå, skriver hun (ibid.). Fotografiene av Meyers endelige destinasjon sier oss ikke noe, det er Meyers narrasjon som forteller oss hvordan dette oppleves for ham, det er han som tar oss med på innsiden av huset. Huset selv er stumt, det er de som bebor det som kan si noe om hva de opplever innenfor dets fire vegger.

Det er lett å projisere følelser på det avbildede huset, men det skyldes i stor grad den tekstuelle omgivelsen det er plassert i. Etter alt å dømme er det et helt vanlig hus vi ser på, med en pen hage og plass til en familie, men i sammenhengen de er plassert i, blir motivet skyggelagt av narrativet som løper gjennom det. Å kalle fotografiene foruroligende virker passende, men det skyldes ikke fotografiene selv. Kanskje er dette en annen tvetydighet ved dem: De blir dystre av sin kontekst, og blir en påminnelse om hvordan Meyer ser og oppfatter det som omgir ham. Alt er for ham formørket av sønnens død, den ligger omkring alt han gjør, den fanger alt og setter alt i en forvridd metonymisk sammenheng med den. Mennesker han støter på i butikken, skoleungdom, trafikkstøy – alt settes i nærhetsrelasjon til Ole-Jakob. Sønnens død gjør noe med sansene til Meyer, han oppfatter alt annerledes etter den. Slik er det mulig å forstå de fire fotografiene også. De oppfattes også i lys av romanen som omfatter dem – de blir formørket av den.

Avslutningsvis kan det være interessant å lede tankene hen mot selve antallet fotografier. Tallet fire går igjen på flere steder i romanen. Meyer gjengir et sted en stiloppgave Ole-Jakob en gang besvarte, med tittelen "Hvordan jeg forestiller meg et bedre liv" (Sæterbakken 2011:

169). Ole-Jakob ser blant annet for seg julaften fire ganger i året, at man har hus i fire forskjellige land, og at uansett hvor man skal reise, tar det kun fire minutter. I tillegg har man til enhver tid fire venner. Av dette undrer Meyer på hvor sønnen fikk tallet fire fra (op.cit: 169f). Det er fire personer i familien Meyer, og det er fire fotografier. Fotografiene er plassert ved siden av hverandre, men er atskilte, frosset fast hver for seg. Sontag skriver at gjennom fotografiet blir verden en serie med urelaterte, frittstående partikler, en verden der kontinuitet og fellesskap forfordes (Sontag 1990: 23). Slik minner de fire fotografienes plassering om kjernefamilien Meyer – sammenstilt, men lukket om seg selv. Det er en glippe mellom hver av dem. Det er også talende hvordan fotografiene sender tankene i retning av Meyer og hans familie: Ingen mennesker er avbildet; i stedet minner fotografiene om det som er borte.

Kapittel 2: Det groteske

Ordet grotesk dukker opp kun én gang i løpet av *Gjennom natten*, men som estetisk uttrykk har det groteske en framtrødende posisjon i romanen. Ordet tas eksplisitt i bruk av Meyer når han vurderer hva som gjenstår for hans familie etter at Ole-Jakob er død. Han har nettopp vært på kirkegården der sønnen ligger begravet, og blir plutselig preget av en enorm kraftløshet. Denne brått forandrede sinnsstemningen kommer av det tunge spørsmålet: Hva skal de foreta seg nå? Meyers tanker idet han setter seg i bilen for å kjøre hjem, går rett i kjernen av dette problemet. Det er selve livets verdi som drøftes i Meyers indre monolog:

Jeg tenkte på Eva. Hvordan var det mulig å la seg restituere? Hvor kom det fra, det groteske ønsket hennes om å leve videre? Hva gjensto? Uansett hva vi gjorde, ville det bare være det samme om igjen. Det ville skje på nytt, alt sammen, om igjen og om igjen, helt til vi ikke orket mer. Uansett hvordan vi valgte å gå frem, ville det bli prikk likt. Det fantes ingen fremtid lenger. Bare en gjentakelse av det som allerede hadde vært. Og vi ville ikke kunne hindre det, ville ikke kunne gjøre annet enn å betrakte det, observere det, kjølig og følelsesløst, mens det skjedde. Jeg så det klart for meg, hvordan det ville bli. Jeg så oss vandre rundt som søvngjengere, et forferdelig antall år til, uten annet mål enn å bli ferdig med det (Sæterbakken 2011: 130).

Som vi kan se av utdraget, er det livet selv som fortøner seg grotesk. For Karl Meyer er livet, etter sønnens død, over. Litt senere sier han det rett ut: "Det var over. Likevel fortsatte det" (op.cit: 137). Jeg har diskutert denne fortsettelsen i forbindelse med romanstrukturen, der romanhandlingen varer ved etter at den så å si er over, men la oss nå se på det vedvarende i et grotesk perspektiv. I Meyers utlegning ovenfor ligner livene deres nå på søvngjengeri. De er både sovende og våkne på en og samme tid. De er i en mellomposisjon. Skulle man ta i bruk et ord som ofte forbindes med skrekkfiksjon, er det nærmest en zombie-tilstand Meyer beskriver. Samtidig, i og med at de med Meyers ord har inntatt en betraktende rolle i henhold til livet, har det åpnet seg et gap mellom dem og omverdenen. De er ikke lenger en del av omgivelsene sine, men på utsiden og ute av stand til å interagere med dem. I en evig døs ser de resten av verden fare forbi.

I sitatet ovenfor kan vi merke en tydelig fremmedgjøring. Plutselig er livet blitt dem fremmedartet og naturstridig – det går ikke lenger framover, men i ring. Etter tragedien tar livet form av en abnorm tilværelse for familien Meyer. Fordi livet plutselig har blitt totalt fremmed, beskriver Meyer det som grotesk. Vi merker oss samtidig at Meyer omtaler ikke bare livet, men også Evas ønske om å leve videre, som grotesk. Et slikt ønske fordrer en tro på utvikling og dynamikk, og ikke minst er det avhengig av en viss optimisme. Gjennom Meyers

fortellerstemme er det imidlertid håpløsheten som er den dominante følelsen. I den sykliske tilværelsen de er hensatt i, blir ønsket om å leve videre grotesk, fordi det er umulig. Meyer ser altså ikke en vei ut av det groteske livet deres. Men hva menes egentlig når noe omtales som grotesk?

Ofte blir termen brukt som synonym til det fantastiske, det overdrevne. *Oxford English Dictionary* har en todelt definisjon av termen «grotesk». Enten kan det bety det som på en ubehagelig eller støtende måte framstår som rart, eller så kan det bety det som i sin ekstreme stygghet kan framkalle både frykt og latter. Det er altså et både/og heftende ved det groteske, som gjør det vanskelig å kategorisere det. Det er en tvetydighet i det groteske uttrykket, som fascinerer og gir det groteske dets kraft. Selv om det groteske har en konkret definisjon, brukes grotesk ofte som adjektiv for å beskrive det som oppleves som stygt, heslig eller skummelt, altså noe man utvetydig misliker. Anthony di Renzo påpeker i boken *American Gargoyles: Flannery O' Connor and the Medieval Grotesque* at det groteske innebærer en nedstigning i det konkrete, en nedstigning til den materielle verden. Med et slående bilde skriver han at det groteske omfavner verdens uvaskede kropp (di Renzo 1995: 7). Det groteske er en estetisk term og en konkret identifiserbar form.

Sæterbakkens litteratur kan gjerne kalles uvasket. Det finnes skitt overalt i hans bøker. I og med at selve livet skildres som grotesk i *Gjennom natten*, er altså det groteske til stede i vår bevissthet gjennom store deler av lesningen av romanen. For Meyer har det groteske manifestert seg i livet de lever fra dag til dag. De er hensatt i det groteske til enhver tid. Men det finnes også mange eksempler i *Gjennom natten* der det groteske viser i mer enkeltstående bilder. Ett eksempel kommer sent i romanen, når Meyer befinner seg i huset i Slovakia og beskriver en forstyrrende drøm han har hatt. I drømmen møter han en mann som er "grå i huden og eggformet, noe som skyldtes at han ikke hadde noen hals, at overkroppen begynte der kinnene sluttet og at alt på ham var like tykt og kompakt" (Sæterbakken 2011: 239f). Figuren, oppdager Meyer, sitter og hugger seg selv med en øks mens han smiler "det mest avsindige smil" (ibid.). I sin form er den selvskadende mannen grotesk, der han for Meyers blikk framstår som en deformert og psykotisk barnelitteratur-skikkelse, nemlig Lille Trille. Samtidig peker den bisarre gleden han har av sin egen ødeleggelse mot en sammenkobling av kontraster som knytter an til det groteske. Han smiler mens han ødelegger seg selv. Hva skyldes den perverse tilfredsstillelsen ved selvdstruksjonen? Uvitenheten gjør sekvensen ytterligere forstyrrende. Meyers reaksjon, som er kontrastiv i karakter, henleder også tankene

mot det groteske. Han frastøtes og tiltrekkes på en og samme tid: "Jeg ble syk av å se ham. Samtidig kjente jeg at jeg aldri ville klare å rive meg løs" (ibid.) Denne motsetningsfylte reaksjonen skal vi se er et viktig trekk ved det groteske.

Jeg vil i det følgende peke på sentrale steder i romanen der den groteske formen spiller en framtreddende rolle. Særlig kommer jeg til å bruke tid på passasjen der Meyer befinner seg i Redenburg og drar for å se en teateroppsetning i en forlatt togstasjon, en sekvens der groteske figurer er legio. Hendelsen opptar ikke mange sider, men jeg mener at det er en helt sentral scene i romanen. Jeg vil kartlegge de ulike groteske uttrykkene som skildres, før jeg vil se dem i sammenheng med den betraktende instansen, Karl Meyer. Jeg vil forsøke å lese teaterstykket og figurene i det i lys av romanen som sådan. Det finnes mange paralleller mellom det lille (stykket) og det store (romanen det er plassert i). Det er også mange skildringer av urenheter, som for eksempel kloakk og forråtnelse, i romanen, noe jeg også kommer til å diskutere som uttrykk for den groteske estetikken. Hva slags rolle det groteske spiller i *Gjennom natten*, og hvilken funksjon det groteske har i narrativet, er spørsmål som jeg ønsker å diskutere nærmere. Før jeg går i gang med lesningen av det groteske i *Gjennom natten*, skal jeg presentere det groteske som begrep, slik at vi kan sette det i en historisk kontekst.

Det groteske: etymologi, historisk bakgrunn

Termen grotesk har sin opprinnelse i italiensk, og kommer av ordet *grotta*, som betyr hule. Begrepet ble tatt i bruk på slutten av 1400-tallet for å beskrive bestemte ornamenterte fresker som ble oppdaget under arkeologiske utgravninger av den romerske keiseren Neros store palass, "det Gyldne hus". Fordi rommene som ble utgravd befant seg under bakkeplan, ble de tatt for å være huler eller grotter, og dermed ble de nyoppdagede veggmaleriene kalt *grottesco* (fra grotten). Men opprinnelsen til begrepet sier kun noe om hvor freskene ble funnet, ikke hva termen betegner. Hva betegnet så maleriene? Freskene skildret vesener som var halvt menneske, halvt plante og halvt dyr. De avdekkede utsmykningene skildret en verden som opererte etter en annen logikk enn den faktiske verden.

Karakteristisk for ornamentene var altså at de føyde sammen elementer fra ulike sfærer til et hele som vender om på hva som er mulig fysisk sett. Én dekorasjon kunne være en plante der stilken hører til den botaniske sfæren, mens blomsten er vekslet ut med et dyre- eller

menneskehode. Fusjoneringen av motstridende elementer blir utpekt som et svært sentralt trekk av mange som har teoretisert over det groteske. Som term har det groteske sitt utgangspunkt i visuell kunst, før det senere ble overført til andre kunstarter. Rabelais' satiriske verk om Pantagruel og Gargantua er eksempler på tidlige litterære grotesker. Rabelais' figurer er groteske i sine overdrevne størrelser, og hans verker må kalles komisk groteske.

Den fremmedgjorte verden

Et av de mest framstående teoretiske verkene om det groteske i nyere tid, er Wolfgang Kayser's *The Grottesque in Art and Literature* (1963). I det avsluttende kapitlet, "An Attempt to Define the Nature of the Grottesque", setter Kayser seg fore å gi begrepet en definisjon, noe han gjør i tre deler. Her belyser han først det fremmedgjørende og deretter det absurde ved det groteske uttrykket, og til slutt påpeker han hvordan det groteske har sammenheng med mørke krefter i verden. Det siste punktet gjelder ikke bare en skildring av onde krefter, men han ser også det groteske som et middel til å påkalle og undertrykke disse kreftene. I det følgende vil jeg gå litt nærmere inn på hva Kayser legger i de tre definisjonene.

Det første han fremhever, er at det groteske er verden gjort fremmed (Kayser 1963: 184). Kayser påpeker at en eventyrverden også kan ses på som fremmed og rar, men troll og andre fantastiske skapninger har en naturlig plass i en slik setting, og de blir ikke plutselig illevarslende for oss. I stedet er det en annen verden som må forvandles: "It is our world which has to be transformed. Suddenness and surprise are essential elements of the grotesque" (ibid.). Kayser nevner Kafka i denne sammenhengen, og et godt eksempel på vår egen fremmedgjorte verden finner vi i hans "Forvandlingen", der Gregor Samsa våkner opp som bille i et ellers realistisk fiksjonsrom. Dette aspektet ved det groteske, dets potensial til å overraske, er viktig med i *Gjennom natten*. Vi skal se at tilsynelatende ufarlige scener i romanen raskt og uventet kan vende seg om til sin dystre motsats.

Skildres det fremmede som en inntrenger i en ellers gjenkjennelig og realistisk verden, og skjer forvandlingen plutselig og overraskende, oppstår "ominous tension" – en illevarslende spenning, som er en sentral effekt ved det groteske. Det groteske uttrykket skremmer oss fordi det forandrer vår verden og gjør den upålitelig, sier han (op.cit: 184f). Noe uforståelig trenger inn i vår verden gjennom det groteske uttrykket, og dette kaller Kayser "the ghostly "it"" (op.cit: 185). Med "it" markeres altså noe ukjent, et "det", som er fremmed og farefullt

nettopp i kraft av å være uevnelig. Det groteske er slående fordi det unndrar seg vante begreper. Innenfor logikken Karl Meyer legger for dagen i kapitlets innledende sitat, er det nærmest som om Evas livsgnist, hennes ønske om å leve videre, er et "det" som trenger seg inn i deres liv, et spøkelse fra en håpefull fortid. Det hører til deres tidligere liv, og er nå for en grotesk anakronisme å regne. På samme måte kan smilet til den selvskadende figuren regnes som et "det". Hvor kommer "det" fra – smilet?

Som et andre punkt setter Kayser at det groteske er nært beslektet med det absurde (op.cit: 187). Absurditeten mener han oppstår når våre vanlige referanserammer bryter sammen i møte med et grotesk uttrykk. Vi fremmedgjøres fra verden, og mister orienteringsevnen vår, fordi den er absurd (op.cit:185). Kayser mener at det groteske er et uttrykk for vår manglende evne til å ta inn over oss og forstå den fysiske verden som omgir oss. Samtidig legger han til at skaperen av et grotesk verk ikke kan, og ikke skal, gi til kjenne en bestemt mening med verket (op.cit:186). Slik blir det groteske stående som et slående uttrykk for det uforståelige i verden, det som unnslipper vår fatteevne.

I *Gjennom natten* kan eksempler på brutal vold stå som eksempel på det ufattelige ved det groteske. Et sted fortelles det om mannen som skal ha bygd huset i Bratislava. I et anfall av galskap skal han ha laget seg en torturinnretning ved å plassere en sulten rotte i et bur på brystet, og gitt seg til å vente: "Sporene tydet på at han hadde vært overalt i huset før han døde, det var blodsøl i alle rom. Rotta fant de oppe i halsen på ham. Den hadde gnagd seg et godt stykke oppover, men hadde fått hodet i klem mellom ganen og nakkevirvelen" (Sæterbakken 2011: 215). I likhet med den selvskadende figuren jeg viste til ovenfor, ser vi igjen en voldshandling rettet innover mot en selv, og i sin uforståelighet, i det voldsomt overdrevne ved den, kan den med rette karakteriseres som grotesk.

Til sist anfører Kayser at det groteske er et forsøk på å mane fram og samtidig undertrykke de onde kreftene i verden (Kayser 1963: 188). Ved å påkalle de demoniske maktene i verden, og så å si stirre dem i hvitøyet, forsøker man å ufarliggjøre dem. Det er vanskelig å fastslå hva de "demoniske aspektene" ved verden rent konkret er, og det er kanskje et poeng her, all den tid det groteske uttrykket dreier seg om det som oppfattes som farefullt, usikkert og uforståelig ved verden – det Kayser gjennom den deiktiske påpekningen kaller "it". For ham ligger det en hemmelig frigjøring i grotesk kunst. Gjennom det kunstneriske uttrykket møter det farefulle – det i verden som ses på med hjelpeløshet og frykt – motstand (ibid.). Kayser forklarer på

denne måten hva den groteske kunsten tar sikte på: "The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged" (ibid.). I stedet for å gjemme seg for det mørke og uforståelige, fungerer det groteske uttrykket som en kunstnerisk motstand mot disse skremmende kreftene. I kunstverket gis det fremmede og farefulle en form.

For Kayser skildrer altså det groteske en fremmed og absurd verden, som likevel er vår, og det groteske tar opp i seg verdens mørke med det mål for øye å kjempe mot det. Slik kan vi si at det er et visst skille mellom de to første og det siste punktet Kayser setter opp. På den ene siden handler det groteske om å skildre en bisarr og potensielt fryktinngytende verden, mens det på den andre siden også handler om å belyse og imøtegå de skyggelagte delene av verden.

Det kategorisk ambivalente

En annen, og nyere, teoretisk gjennomgang av det groteske, finner vi i Noël Carrolls essay "The Grotesque Today" (2003). Her forsøker han å styre begrepet mot en taksonomi som er mer spesifikk enn Kaysers. Carroll lokaliserer det groteske i det uavklarte og usikre som følger av undergravningen av distinkte kategorier og konsepter. Dermed kan det sies å være ambivalens som preger det groteske. Til å begynne med spør Carroll seg om termen grotesk i seg selv er grotesk, i og med termens heterogenitet, der den refererer til både det latterlige og det grufulle (Carroll 2003: 295). Carroll bemerker det faktum at hva som faller inn under termen grotesk, forandrer seg over tid. Det er altså en historisk term. Mens det attende og nittende århundres estetikere assosierte det groteske med det latterlige og det burleske, har man i det tjuende århundre fokusert på det groteskes grufulle sider (op.cit: 294). Men hva er det Carroll definerer som den groteske strukturen?

Han påpeker at den kombinatoriske – heterogene – kvaliteten ved groteske er selve kjernen, altså at elementer fra ulike sfærer blir skjøtet sammen. Men dette vil utelukke blant annet Rabelais' kjemper, som del for del utelukkende er menneske. Samtidig vil det for eksempel utelukke kjempens motpart, dvergen, som også helt og fullt er menneske. Fellesnevneren er at i alle tilfellene sprenges vante kategorier og konsepter, innenfor både naturens og den ontologiske orden (op.cit: 296). Det er her vi er ved det Carroll påpeker som den groteske struktur: Det groteske undergraver våre kategoriske forventninger: "All these features [...] can be comprehended by the same structural principle: that something is an instance of the

grotesque only if it is a being that violates our standing or common biological and ontological concepts and norms" (op.cit: 297).

På bakgrunn av Kayser og Carrolls diskusjoner, kan vi se at det groteske har en *funksjon*, markert ved de tre definisjonene Kayser gir i konklusjonen til sin bok, samtidig som det har en *struktur*, som Carroll kartlegger godt i sin tekst.² Det er også verdt å merke seg at for Carroll er det groteske et adjektiv forbeholdt vesener, "beings", slik det går fram av det foregående sitatet. Abstraksjoner som moral, eller mer spesifikt moralsk overskridende handlinger, kan for ham være grotesk kun i metaforisk forstand.

Videre skiller Carroll mellom det komisk groteske og det skrekkinngytende groteske, ved å påpeke at det skrekkelige vekker både frykt og avsky. Det vil si at det er et element av fare assosiert med det fryktelig groteske, samt en form for urenhet. Det groteske kan utløse frykt fordi det representerer noe som er kategorisk uavklart, noe fremmed, og det uavklarte ligger også latent i det urene. Blod, biter av kjøtt, oppkast, overskrider grensene for hva som er levende og hva som er dødt, hva som er innside og hva som er utside. Med hensyn til kategoriske distinksjoner er de *interstitielle*, de befinner seg i et uavklart og urovekkende mellomrom, for eksempel slik ting i en forråtnelses- eller nedbrytningsprosess er. På denne måten lar det urene seg ofte kombinere med det fryktinngytende når groteske uttrykk formes. Grotesk komikk kan oppstå hvis det fryktelige, farefulle og avskyelige ikke etterstrebes, og aksenten i stedet ligger på det rent absurde ved den groteske figurens bisarre struktur.

I det groteske fremstår verden fremmed og vanskelig å fatte. I det groteske er verden potensielt truende og farefull. Det groteske overrasker, og er preget av en pendling mellom det kjente og det ukjente. Strukturelt sett innebefatter det groteske det som ikke kan klassifiseres. Det er det ekstremt sammensatte – igjen, heterogene – og det som utfordrer våre forestillinger om hva som er biologisk og erkjennelsesmessig mulig. Det groteske er preget av en form for ambivalens. Denne ambivalensen ligger både i det groteskes struktur, men også i resepsjonen av det groteske uttrykket, siden det gjerne vekker motstridende følelser hos betrakteren. Dermed påvirker det groteske sansene våre, som gjør det til et estetisk begrep.

² Det er ikke slik at jeg setter opp Kayser og Carroll som motsetninger her. Kayser diskuterer strukturen til det groteske, og Carroll fokuserer også på effektene ved groteske uttrykk. Det er likevel slik at trykket hos de enkelte teoretikerne ligger på forskjellige steder: Hos Kayser vektes funksjonen, mens hos Carroll er det strukturen som framheves. Kaysers bok munner ut i hva det groteske *gjør*, mens Carroll diskuterer i stor grad hva det groteske *er*.

Det er en formkategori, en plastisk term der verden blir sett fra en annen vinkel. La oss med dette gå inn i Sæterbakkens roman igjen, og begynne med å diskutere det nevnte teaterstykket.

Groteske figurer

Sceneoppsetningen Meyer bivåner under sitt opphold i Redenburg, er et sted i teksten der groteske figurer kommer godt til syne. Faktisk er hele stykket en parademarsj av groteske skikkelser. Slik begynner forestillingen: "Så ble lyset slukket, og en jente i skoleuniform kom ned rulletrappen og holdt en lang monolog: "Endelig ble det natt i de ikke-levendes verden. Frem fra alle kriker og kroker kom de..." (Sæterbakken 2011: 152). Allerede fra første replikk er det klart at oppsetningen er preget av det groteske. Det ikke-levende som likevel lever, er et grotesk vesen. Det overskrider grensene mellom liv og død og skaper en ekstrem sammensetning av to kontraster. Et spøkelse er slik et grotesk vesen, siden det ikke kan klassifiseres som hverken hinsidig eller dennesidig, hverken død eller levende. Det befinner seg i det uavklarte området mellom disse ulike sfærene. Disse vesenene kommer inn fra mørket og forsvinner tilbake inn i det, slik at mørket danner en ramme for opptreden og omslutter både skuespillerne og tilskuerne. I en mørklagt og nedlagt togstasjon belyses kun disse groteske karakterene. Med det ikke-levende som betegnelse på figurene i stykket, føres vi også rett tilbake til Meyers beskrivelse av livet etter Ole-Jakobs død. Familien Meyer framstår også ikke-levende, som beboere av et område mellom søvn og våkenhet, mellom livet og døden, og Meyer forteller på første side av romanen at hos dem har også solen gått ned, og "det er natten som siden har vart" (op.cit: 9). Natt i de ikke-levendes rike kunne også vært brukt som introduksjon til Meyer og hans familie.

Det er et virvar av gestalter som trer fram på scenen, og den lille staben fordeler mange roller seg imellom, roller som "skulle forestille forskjellige leketøy, snurrebasser, dukker, trekkoppdyr, og så videre" (op.cit: 153). Å gi livløse objekter agens er per definisjon grotesk. Den levende dukken er for eksempel en velkjent trope i skrekklitteraturen, noe Toril Moi påpeker i en diskusjon om hvilke spørsmål denne figuren som metafor reiser: "Hvordan kan jeg vite at et annet menneske er et annet menneske? At han eller hun tenker og føler som et menneske? Hvordan kan jeg se forskjellen mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, mellom liv og død? Derfor blir dukken lett en skrekfigur" (Moi 2006: 331f). Gjennom besjelingen av det ikke-levende, drar romanen oppmerksomheten mot en glippe mellom det som i utgangspunktet er gjensidig utelukkende sfærer. I og med koblingen mellom

Meyers familie og teaterstykket, er det som om det groteske ved hverdagen – det hverdagslig groteske – Meyers familie må utholde, også trer fram fra mørket etter Ole-Jakobs død. Familiemedlemmene blir groteske skikkelser i denne sammenhengen. Et slående aspekt ved det groteske i *Gjennom natten*, er hvordan det vanlige plutselig blir heslig. De ikke-levende figurene i teateroppsetningen, som knytter an til de sentrale romanpersonene, fungerer som en inngang til denne innsikten.

Funksjonen til de groteske leketøyene kan imidlertid være både en kilde til skrekk og en kilde til komikk, avhengig av hvordan det enkelte verk som benytter seg av denne klassiske tropen forholder seg til sitt materiale. Som vi har sett, påpeker Noël Carroll at grotesk komikk kan oppstå hvis det groteske uttrykket ikke framprovoserer frykt og avsky. Hvis man fjerner det farefulle ved en grotesk figur, og snarere fremhever inkongruensen og det absurde ved de sammensatte vesenene, kan det groteske uttrykket være en kilde til latter. I første del av teaterstykket virker det som om det groteske er latterlig. Om skikkelsene på scenen forteller Meyer: "Noen av dem var ganske morsomme, og én gang måtte jeg le, det var da en flintskallett mann ble trukket over gulvet i en kjerre: han satt og ristet på hodet mens kjerren beveget seg, men sluttet hver gang hun som dro stoppet opp" (Sæterbakken 2011: 153). Når det groteske bildet av en forvokst baby og alle slags leketøy gir tilskueren grunn til å dra på smilebåndet, befinner vi oss i det komisk groteske.

Men som en speiling av stemningsskiftet i romanhandlingen, gjennomgår teaterstykket en forvandling. Det blir "mørkere", og handlingen blir mer brutal og voldelig: "[T]o teddybjørner prøvde å stikke hverandre med kniver, en soldat i tysk uniform med dødningehode til ansikt holdt en maskinpistol opp foran seg med løpet pekende mot oss, så kom jenta i skoleuniformen og ville ha ham til å stikke den mellom bena på seg" (ibid.). Med Wolfgang Kayser kan vi si at stykket maner fram en "ominous tension". Vi ser her at det er de samme groteske typene som går igjen. Dukker – teddybjørner – kommer til live, men nå er ansporingene til komikk borte. Opptrinnet med soldaten med dødningehode som er i ferd med å voldta skolejenta, utvisker grensene mellom sex og vold. Eventuelt kan man si at opptrinnet fører sammen de to motpolene sammen til et grotesk hele.

Det er som om en ondsinnethet dukker opp i denne delen av oppsetningen. Carroll skriver i "The Grotesque Today" om det groteskes slektskap med det onde, og påpeker at det groteske ofte er koblet til umoral, og enda oftere til ondskap. Dette er forståelig, skriver Carroll, fordi

det som faller utenfor velkjente kategorier potensielt sett er skadelig og truende for oss (Carroll 2003: 297). Det er velkjente groteske vesener som viser seg for oss på scenen. I og med dette skiftet, markeres det omskiftelige og uregjerlige ved de groteske skikkelsene. Som med en vridning av en skrustikke, setter latteren seg fast i halsen, og de harmløse kreaturene får plutselig et urovekkende preg.

En annen skikkelse hentet fra det groteske typegalleriet, er klovnen, som dukker opp mot slutten av stykket: "Da en klovn kom ut av heisen med en modell av World Trade Center på skuldrene og et lekefly i hver hånd, reiste tilskueren som satt ved siden av meg og gikk, slyngende ut av seg noen skjellsord på veien" (Sæterbakken 2011: 153.). Noël Carroll kommenterer det groteske ved klovnen i sitt essay: "Clowns, for example, are grotesque because they are improbable representations of the human: their features are wildly exaggerated and misshapen, while their biological and cognitive capacities are humanly anomalous" (Carroll 2003: 303). Carroll påpeker at i og med den strukturelle anomalien klovnen utgjør, dens overdimensjonerte kroppsdelar og dens kognitive mangler tatt i betraktning, er den en potensielt komisk karakter. I sitt vesen er den en subversiv skikkelse, som i kombinasjon med en form for slapstick-humor kan være lattervekkende.

Men i dette tilfellet er klovnen alt annet enn komisk. Dens handlinger på scenen framprovoserer snarere aggresjon, med tanke på tilskueren som i sinne reiser seg og forlater forestillingen. I settingen klovnen er plassert i, mister den sin komiske side. Her er den en destruktiv agent. Det latterlige ved den forsvinner når den settes i sammenheng med en skjellsettende og tragisk hendelse som 11. september. Klovnen er et grotesk vesen, men sammenkoblingen av en klovn med tvillingtårnene i New York, er også grotesk: Det travesterer tilsynelatende en fatal og skjebnesvanger historisk hendelse. I det hele tatt er forestillingen Meyer bivåner et subversivt stykke, som snur opp ned på forventningene til publikum, i kjent grotesk stil. Sex og vold føres ubehagelig nære hverandre, og terroraksjoner blir gjenskapt av en sirkusfigur. Stykket er et overflødigshorn av groteske opptrinn, som setter *Gjennom natten* i sammenheng med en rik skrekklitterær tradisjon. Muligens heter stykket "Apeplaneten", men det kunne like gjerne hett "Mennesketeatret", som om det er det groteske ved vår verden og våre handlinger som utspilles oppe på scenen.

En litterær forløper

Mangfoldet av grotesker i *Gjennom natten* minner om en sentral passasje i Edgar Allan Poes "The Masque of the Red Death". Novellen handler om en pest som hjemsøker et navnløst land, og fører til uutholdelige smerter og en sikker død til de som rammes av den. Hovedpersonen, Prins Prospero, samler sine nærmeste venner og avsondrer seg fra den døende befolkningen i et antatt trygt abbedi. Der, i syv rom med hver sin farge, holder han et maskeradeball for sine undersåtter. Skildringen av festen og dens deltakere virker som en forløper for *Gjennom nattens* galleri av grotesker, og den belyser også sentrale trekk ved det groteske som begrep, både hva angår dens struktur og dens effekter:

Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm [...] There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of what might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps (Poe 2003: 208).

Skildringen av festdeltakernes utkledding minner om teatertruppens kostymelager i *Gjennom natten*. Vi kan se hvordan fortelleren til Poe påpeker det uproportjonerte ved bekleddingene, og hvordan det groteske spenner over det vakre, det forferdelige og det avskyelige. Vi kan også registrere hvordan utkleddingene utløser tilsvarende emotive responser. Noe vekker avsky, mens noe skaper en lystfølelse.

Meyer minner om Poes forteller når han i Sæterbakkens roman formidler det estetiske uttrykket til skuespillerensemblet: "[D]et så ut som de var hentet fra hver sin planet, et representativt utvalg arter fra dyreriker, drømmeverdener, fremtidsverdener, og så videre, skjødesløst rasket sammen av en lunefull og skøyeraktig oppdagelsesreisende" (Sæterbakken 2011: 156). *Gjennom natten* føyer seg i dette henseende inn i en skrekklitterær tradisjon, gjennom den groteske estetikken. I Poe-sitatet ser vi at fortellerens blikk beveger seg fra det vakre, via det bisarre, til det fryktelige og det avskyelige. En lignende utvikling, som ender med det fryktinngytende, preger oppsetningen Meyer er tilskuer til.

Jeg har pekt på den ene overgangen i teaterstykkets struktur, fra det humoristiske til det urovekkende, men det skjer også en ytterligere utvikling som jeg nå vil se nærmere på. Innenfor aristotelisk dramateori er det vanlig å diskutere et stykkes *desis* og *lysis*, det vil si en tilstramming av den gjeldende konflikt og en løsning av den. Metaforen som brukes er

hvordan en knute blir hardere og hardere før den til slutt knyttes opp. Dette stykket, som ikke har en aristotelisk oppbygning, har bare en stadig tilstramming av knuten, uten den forløsende slutten. Før jeg diskuterer dette nærmere, vil jeg gi en liten kommentar til musikken som akkompagnerer forestillingen.

Det er et påfallende trekk at stemningsskiftet fra det komisk groteske til det faretruende groteske, også følges av en auditiv stilendring. I løpet av handlingen merker Meyer en glidning i lydbildet: "Den glade tivolimusikken, ble jeg oppmerksom på, var dessuten blitt erstattet med noe som antagelig var militærmarsjer, men spilt på for lav hastighet, slik at det hørtes ut som klageropene til en utrøstelig gigant, et troll av noe slag, lange rautende vræl" (Sæterbakken 2011: 153). Slik er også selve det soniske uttrykket til forestillingen preget av det groteske, og bombardementet av fremmedgjørende inntrykk er nær totalt.

Lyden høres ut som de sørgelige tonene til en immateriell kjempe, forestiller Meyer seg. En kjempe er per definisjon et grotesk vesen. Carroll skriver at i likhet med fusjonsfigurer, utfordrer kjempen våre forestillinger om hva som er mulig, både biologisk og ontologisk (Carroll 2003: 296). Han fortsetter: "The giant instantiates the category of the human (or of some other species) excessively, going beyond the limits of what we think possible (ibid.). Kjempen sprenger grensene for hva vi i størrelsesorden tror er menneskelig mulig. Til tross for at kjempen er til stede i, om enn kun som lyd, er det likevel en langt mindre skikkelse som kommer til å ta størst plass i oppsetningen, og størst plass i Meyers bevissthet. La oss nå diskutere dvergen som etter en stund kommer inn på scenen og utgjør stykkets klimatiske avslutning.

Det groteske ved dvergen

I forestillingen er det groteske uttrykket både visuelt og auditivt til stede. Det gir seg utslag i det veldig store (i Meyers mentale bilde av en fortvilt kjempe) og, som vi nå skal se, i det veldig lille. Klimakset i forestillingen inntreffer når en avmagret dverg kommer til syne. Mens de øvrige figurenes utseende og opptreden blir beskrevet på litt over en side, vies dvergen nesten tre sider alene. Et sentralt trekk ved skildringen av dvergen er hvordan det fokuseres på smerte. Smerten er knyttet til dvergen selv, som ser ut til å lide kraftig der han står til skue for alle til stede, men også til Meyer, som er den vi ser scenen gjennom. Det blir raskt klart at den

lille skikkelsen gjør et voldsomt inntrykk på Meyer, og det er verdt å gjengi hans inntreden i sin helhet:

Og akkurat da jeg trodde at de hadde uttømt sin burleske oppfinnsomhet, kom en naken og uhyggelig mager dverg med noe som lignet en diger svulst i hodet stavrende ut av mørket under den ene trappen. Hele kroppen hans var malt hvit, og over skuldrene dukket to englevinger frem og forsvant igjen i takt med skrittene. Han var virkelig utmagret, anorektisk, som en miniatyrgave av en konsentrasjonsleirfange, brystkassen lignet kraniet på en fugl, og der ribbeina sluttet, gikk det bratt ned, som om det vesle stykket med mageskinn ble sugd fast mot den sammentrykte ryggtafelen. Allerede så liten, og så allikevel ønske å bli enda mindre? Det eneste som var av normal størrelse på ham, var armene, de nådde nesten ned til gulvet. Jeg kjente at jeg ble uvel av å se på ham og vurderte å følge sidemannens eksempel. Men noe holdt meg tilbake, om ikke annet så et ønske om å få med meg vendepunktet der ensemblet ville avbryte dette som med ett hadde fått en truende karakter av noe virkelig, og gjøre narr av oss og fortelle oss hvilke idioter vi var som slukte rått alt de måtte finne på å servere oss av ubehageligheter (Sæterbakken 2011: 154).

I likhet med kjempen er dvergen en del av den groteske ikonografien. Dette er fordi de begge er anomalier proporsjonalt sett. Vi kan se at dvergen som dukker fram på scenen er proporsjonalt ute av lage, der det "eneste som var av normal størrelse på ham, var armene, og de nådde nesten ned til gulvet" (ibid.). Som kjempen representerer denne dvergen avviket, og her skyves avviket fram i lyset.

Carroll påpeker at nettopp det proporsjonalt avvikende er det sentrale trekket ved dvergen som grotesk motiv, i og med disproporsjonen mellom blant annet hode og kropp, der hodet er stort i forhold til den ellers lille kroppen (Carroll 2003: 296). Med dette legger han til et nytt trekk ved sin diskusjon av hva som kan iberegnes i det groteske: I tillegg til fusjon, formløshet og gigantisme, føyer han til disproporsjon som et sentralt kjennetegn ved det groteske, særlig tatt i betraktning hvor utbredt dvergen er som skrekkmotiv (ibid.) På linje med for eksempel klovnen, den levende dukken og kjempen, er dvergen en velkjent grotesk trope.

Samtidig er denne dvergen befengt med det som ser ut som en enorm kreftsvulst, som gjør hodet hans enda større enn det faktisk er, og som framhever det misformede ved ham. En svulst er også noe som kan angripe og skade sunt vev og friske organer og skape store skader. Ondartet kalles ofte slike kreftformer, slik at det er som noe potensielt ondt er i ferd med å ødelegge den utmagrede skikkelsen. Noe er i ferd med å ødelegge ham innenfra, det er som om noe i ham har vendt seg mot ham selv. Samtidig, i sin diminutive, "uhyggelig" magre og anorektiske kropp, er han nærmest i ferd med å bli utslettet. Dermed står dvergen i sammenheng med en ødeleggelse som er i ham, men utenfor hans vilje (svulsten), men også en form for ødeleggelse som kan være selvpåført (hans sykelige tynnhet). Slik dvergen

framstilles av Meyer, virker den som et bilde på ødeleggelse, en ødeleggelse som både er utenfor ens kontroll, men også en destruksjon som muligens er resultat av egne valg.

Som jeg har diskutert tidligere, er det groteske innett ambivalent. Bildet av dvergen er ikke et unntak. Hans framreden kan leses på flere måter, men at den er koblet til destruksjon eller sammenbrudd, virker for meg som et klart trekk ved den. Slik Meyer utlegger det, er dvergen på randen av sammenbrudd. Hendene hans er "visne", mens kroppen plages av en tiltagende skjelving. Hans menneskelighet fratras ham når han omtales som et "benrangel" som er i fare for å "gå i gulvet i tusen knas" om han skulle tippe over og falle (Sæterbakken 2011: 155).

Det er en markant forskjell på dvergen og de beslektede figurene som tidligere sto på samme scene. Der de var utkledd skuespillere, er det ingenting som tilsier at dvergen er noe annet enn den framstår som. Derfor virker den langt mer rystende på Meyer også, og dens opptreden blir en slags tredje del i stykket. Kaysers "illevarslende spenning" blir enda mer påtakelig. Bevegelsen går fra det komiske, via det faretruende, men likevel kostymerte, til "dette som med ett hadde fått en truende karakter av noe virkelig" (ibid.). I og med Meyers reaksjon på dvergen, kan vi se flere aspekter av det groteske.

For det første er dvergen grotesk i sitt vesen. Men for det andre er det viktig å huske på at det groteske som estetisk term også innebefatter hvordan det konkrete groteske uttrykket oppfattes av betrakteren. Kayser fastslår at det groteske dekker tre områder: den kreative prosessen, kunstverket i seg selv og til slutt resepsjonen av verket. (Kayser 1963: 180). Videre fastslår han at det er i resepsjonen av et grotesk uttrykk at det groteske er erfart (op.cit: 181). Akkurat dette poenget er viktig med hensyn til skildringen av Meyers reaksjoner på dvergens opptreden. Meyers holdninger til det han ser, er like viktige som det han ser på.

Samtidig som at dvergen fikseres av Meyer, ligger mye av oppmerksomheten i scenen på Meyers egne følelsesmessige reaksjoner. Han blir "uvel" og får lyst til å forlate lokalet. Like etterpå blir han "engstelig" (Sæterbakken 2011: 154)). Når dvergen stiller seg på en sokkel, med armene utstrakt, topper det seg for Meyer:

Jeg hadde lyst til å løpe bort og foreta meg et eller annet som kunne avlaste ham for smertene, samtidig skjønte jeg at det antagelig ville være det verste man kunne gjøre mot ham, at det eneste vi kunne hjelpe ham med var å se ham, ikke se vekk, men utholde synet av ham der han hang på sitt usynlige kors mens tårene vasket av ham

masken og gjorde ham ugjenkjennelig.[.] (dvergansiktet oppløst i en smeltende grøt av hud og kjøtt (op.cit: 156).

Ambivalensen velter opp i Meyer ved synet av dvergen. Han vil dra derfra, og han vil løpe bort og hjelpe den stakkars mannen, en motsetning som minner om den drømmende Meyers reaksjon på den selvdestruktive grå og runde figuren jeg diskuterte innledningsvis. Lettelsen kommer ikke før lyset slås på og forestillingen er over. Akkurat i det Meyer drøfter med seg selv hva han skal gjøre, er spenningen på sitt sterkeste. Han står foran noen som er i sterke smerter, samtidig som den han ser på forsøker å utholde sin lidelse, og samtidig som Meyer selv forsøker å kontrollere sine motstridende følelsesmessige reaksjoner. Det groteskes ambivalente kvaliteter merkes her: Det framkaller kontrasterende følelser. Og som vi vet, ligger ambivalensen både i det groteske objektet, i kraft av dets ekstremt sammensatte eller disproporsjonerte uttrykk, og i den betraktende instansen. Ikke bare med hensyn til dvergen selv, men også i forholdet mellom det sette (dvergen) og den seende (Meyer), har det groteske sitt virke.

Dvergen fungerer som et bilde på destruksjonen romanen skildrer. Dette er ikke en smerte og en destruksjon som Meyer forsøker å forhindre eller unnsnippe. Når han blir værende som tilskuer, er det også hans egen smerte og destruksjon han stirrer på, noe som signaliseres av den voldsomme følelsesmessige reaksjonen han får. Å utholde smerten virker å gjelde både for dvergen og for Meyer selv, slik at de kan ses på som to sider av samme sak. I neste kapittel vil jeg diskutere dobbeltgjengermotivet i romanen, men allerede her kan det påpekes at det er klare likhetstrekk mellom Meyer og dvergen, i sorgen og smerten de gir uttrykk for, men etter hvert også utseendemessig.

I tillegg kan det også gjøres et poeng ut av at Meyer nettopp er tilskuer til sceneoppsetningen. Han inntar på et vis en passiv rolle der han aksepterer at noe ødelegges. Senere vil denne passiviteten vike til fordel for en aktiv oppsøking av sin egen undergang, men den betraktende rollen Meyer har i dette partiet, er i samsvar med refleksjonene Meyer gjør seg om sitt eget liv fram til ekteskapet havarerer og sønnen dør. På et tidspunkt spør Meyer seg selv, etter en samtale med Eva om styrken i ekteskapet deres, "Hva i all verden er det jeg egentlig har foretatt meg disse årene" (op.cit: 42). Her inntar han også rollen som tilskuer til sitt eget liv.

Tilskueraspektet kan også utvides til å innbefatte leseren. I forbindelse med teateroppsetningen skjer det en form for fordobling. Vi (leseren) observerer Meyer, som

observerer forestillingen, og det kan virke som om det er en parallell mellom Meyer og dvergen, og mellom Meyer og oss. Meyer bestemmer seg for å holde ut synet av dvergen som går i oppløsning foran hans egne øyne, og det kan synes som om leseren blir bedt om å gjøre det samme med hensyn til Meyer. Romanen ber oss om å holde ut synet av en mann som i og med huset i Bratislava bestemmer seg for å oppsøke sin egen undergang. Samtidig kan sekvensen i teatret leses i retning av et ønske eller et behov om å bli sett, om å vise fram sin smerte og sorg for alle som kan se. Om det gjør vondt å lese om et menneske som i fortvilelse søker sin egen undergang, er dette en smerte romanen ber oss om å utholde og ikke vike vekk fra.

Angstens intensivering

Det er flere elementer som påkaller oppmerksomhet i stasjonshallen, og dette innebærer både hvordan stykket synes å intensivere i spenning ettersom det utvikler seg, og derigjennom også den markante plassen dvergen vies når han dukker opp. Det kan være mulig å se på bildet av dvergen som en personifisering av det jeg innleder avhandlingen med: dvergen som en manifestering av redselen og skrekken, ødeleggelsen og døden både romanen og Meyer vender seg mot når sorgen blir for uutholdelig. Følger vi Tor Ulvens tanke om at litteraturens gebet er å gi form til det formløse (Ulven 1993), er det formløse og uhåndterlige ved sorgen og skrekken i *Gjennom natten* kanalisert via det groteske uttrykket som dvergen representerer. Med tanke på at Meyer skal "utholde synet av ham", kan det også være noe av Kaysers tredje definisjon av det groteske i dette bildet. Som vi husker, definerer Kayser det groteske delvis som en påkalling av de onde kreftene i verden for å stirre dem i senk. Det virker ikke som om det er noe ondt ved dvergen – heller noe som påkaller medlidenhet –, men den samme fikseringen av det ubehagelige er til stede.

Her er vi samtidig ved et sentralt punkt i romanen. Jeg har diskutert hvordan *Gjennom natten* virker opptatt av det forgjengelige, det som skal skilles ad – det som oppløses og går til grunne. Rent semantisk kommer også dette godt til uttrykk: Vi husker Meyers ord om det uutholdelige ved det som varer, slik at vi kan ane en viss paradoksal glede ved å se på at noe ødelegges. Interessant er det i så måte hvordan Meyer blir værende i hallen. Noe av poenget med dvergens opptreden er at den virker å vare så lenge, som om tiden strekkes ut: "Jeg vet ikke hvor lenge han sto der. Det følte som timer (Sæterbakken 2011: 155). Etter dette innser han at det eneste han kan gjøre er å holde ut synet av ham – "ikke se vekk" (op.cit: 156).

Opptrinnetts varighet påpekes i disse tilfellene – det stopper ikke. Selvsagt er tiden stykket varer ikke proporsjonalt med andre tings varighet i romanen. Når Meyer på et tidligere tidspunkt diskuterer det uutholdelige ved det som varer, er det snakk om kjærlighetsforhold, eller hvor lang tid det tar å bryte ut av et forhold, men i forbindelse med stykket understrekes likevel dets lange varighet, samt dets uutholdelige karakter.

Som jeg påpekte i forrige kapittel, virker begynnelsen av romanens tredje del som en flukt fra den evigvarende sorgen som lukker Meyer inne. Scenen med dvergen er en kontrast til dette. Her er vi ved et sted der det uutholdelige aksentueres, men det er ikke noe som skal flyktes fra, snarere er det noe som skal tåles. Kompleksiteten er likevel større enn som så, fordi det Meyer holder ut, ser ut til å gå i oppløsning rett foran øynene hans. Det er så visst ikke det varige som speiles i dvergen. Snarere er det forfall som framstår som et sentralt trekk ved dvergskikkelsen. Slik handler scenen om å holde ut det som skal forgå, det som tynger en av sorg og fortvilelse, helt til dets endelige punktum. Meyer inntar ikke bare en passiv rolle her, slik jeg har diskutert som en mulighet ovenfor, særlig ikke med tanke på fellestrekkene ved dvergen og Meyer selv. De forenes i smerten.

Imidlertid er det en merkelig kontrast mellom "karakteren av noe virkelig", som dvergens inntog markerer for Meyer, og det faktum at det er dvergen som virker mest uvirkelig og marerittaktig av alle aktørene på scenen. Hvorfor er det den som er mest virkelig? Dvergen er paradoksalt i den forstand at han fremstår som han er, ikke som en skuespiller i forkledning, men samtidig er den så outrert i utseende at dvergen på det tidspunktet den inntre, virker hentet inn fra et annet verk. Jeg vil påstå at dvergens tilsynekomst er et punkt i romanen der uhyggestemningen ikke lenger vaker i bakgrunnen, men der den bokstavelig talt trer fram på scenen og tar kontrollen over narrativet. Uhyggen er ikke lenger noe som kan unnslipest eller ignoreres, nå må den møtes ansikt til ansikt. Det virker åpenbart at selve teaterscenen er viktig. I og med dvergen som trer fram på den, skyves det heslige, det forkrøplede og abnormale – det Julia Kristeva, med henblikk på det som forstyrrer orden og regler, kaller abjektet (Kristeva 1982: 4) – i forgrunnen. Huset i Bratislava omtales som et sted der man "får det man ikke vil ha, i stedet for det man vil ha" (Sæterbakken 2011: 214), og *Gjennom natten* er en roman der det uønskede og unormale framheves, ettertrykkelig markert ved at dvergen trer fram fra mørket.

Hittil har romanen holdt seg i et realistisk toneleie, men med dvergens ankomst skifter stemningen brått. I denne skikkelsen kolliderer "det virkelige" og "det uvirkelige", og det blir vanskelig å vite hva som er hva. Det ene legger seg over det andre. I så måte peker scenen mot spørsmålet som etter hvert presser seg fram i lesningen: Kan vi stole på at det som hender, innenfor romanens logikk, faktisk hender, eller foregår siste halvdel av romanen kun i Meyers hode? I sentrum av bildene er dvergen, midtpunktet. I Nikolaj Frobenius siste roman, *Mørke Grener*, sies det et sted at "[h]elvete er et sted i hodet" (Frobenius 2013: 245). Leser man siste halvdel av romanen som en reise i et destruktiv og fortvilt sinn, er det som vi leser en skildring fra et indre helvete.

Følger vi stykkets utvikling, er det også som om Meyers overfølsomhet og angst stadig intensiveres. Det groteske, med dets tilknytning til det plutselig omskiftende og overraskende, dets slektskap med mørke krefter og med det skrekkelige, er et viktig aspekt ved skildringen av Meyers sinnsbevegelser i løpet av opptreden. Alt kan plutselig vende seg om til noe uhyggelig og farefullt. La oss også ta i betraktning hvordan sekvensen som dreier om forestillingen begynner. Den begynner ikke med selve oppsetningen, men med en levende statue Meyer får øye på, og som fungerer som en reklame for stykket: "På plassen utenfor kunsthaus hadde en kvinne med hvitmalt kropp stilt seg på en sokkel, hun sto der uten å røre seg, men det som for alvor fikk henne til å ligne en statue, var at hun hadde på seg kontaktlinser av noe slag, som gjorde øynene hennes helt hvite (Sæterbakken 2011: 150). Hun blir på én måte en skarp kontrast til dvergen, men der hun er "ubevegelig i sin opphøyethet", står dvergen og skjelver, med ansiktet "fordreid i smerte" (op.cit: 155) Det er innenfor dette området, mellom ytterpunktene kvinnen og dvergen utgjør, at stykket utspiller seg. Det går en linje fra hennes skjønnhet, via de lattervekkende groteskene i første del av stykket, til skrekken dvergen vekker i Meyer. Skjønnheten vendes til noe heslig og fryktinngytende, som om de var to sider av samme mynt, understreket av at de begge er hvitmalt. Slik undergraves den ved første øyekast markante kontrasten mellom dem.

Det skal også tilføyes at den levende statuen omtales som en vestalinne. I Romerriket var vestalinnen en prestinne for Vesta, hjemmets gudinne i romersk mytologi. Vestalinnenes oppgave var å vokte den hellige ild, arneilden. I et narrativ der ild spiller en sentral rolle i den overraskende slutten, finnes det også svært mange referanser til brann i løpet av fortellingen. Jeg nevner noen få eksempler: Når Meyer reiser til Redenburg, forteller han at hans kone løper ut etter ham, skrikende og "ildrød i fjeset, som om huset brant og hun bare så vidt hadde

klart å redde seg ut av flammene" (op.cit: 137). Dette er ikke den eneste gangen Eva knyttes til flammer: "Så var det som hun våknet til live, rød i kinnene og med en dansende flamme oppover halsen, det så ut som kragebenet hennes sto i brann, så blussende strammet huden seg over de bankene årene" (op.cit: 44). Brannmotivet er ambivalent. Det knyttes både til noe positivt, som når Meyer beskriver ungdommens drømmer som "noe de brant etter å sette ut i livet" (op.cit: 151), men også til destruksjon: Ilden tar liv. Derfor er det påfallende at fortelleren refererer til vokteren av hjemmets ild. Arneilden er noe positivt, og når den slukker, er det et varsel på Roms kommende undergang. I *Gjennom natten* blir ilden til noe som ødelegger og brenner ned. Hjemmets ild ender opp med å sette fyr på huset.

Utviklingen i teaterstykket åpner for å sammenligne den med andre vendinger i romanen, som dens skildring av en families håpefulle begynnelse, men tragiske slutt. Forestillingen, fra parateksten den kvinnelige statuen utgjør, til dvergen, er nært beslektet med handlingen i romanen for øvrig, og fungerer nærmest som en grotesk kommentar til eller illustrasjon på *Gjennom natten* som sådan. Et viktig skifte er også nedfelt i romanens struktur, i og med dens glidning fra en realistisk sorgskildring, til et skrekkens narrativ. Kjærlighet som dør hen, ekteskap som brytes opp, en familie som rammes av det verste tap; alt spiller med romanens utforskning av det som blir til skit, for å si det med romanens eget språk. Et sentralt spørsmål i romanen er: "Hva er det med å elske noen, som kan gå så fryktelig galt? (op.cit: 187). Det groteske synes å spille med i utforskningen av spørsmålet. Teaterstykkets spennvidde illustrerer den negative utviklingen, og vestalinnen og dvergen manifesterer ytterpunktene: noe vakkert som blir til noe grotesk. Det er også verdt å holde fast ved beskrivelsene av vestalinnens utseende. Hun er ubevegelig, opphøyet, med et ansikt "som hugget i marmor med sine døde øyne" (op.cit: 156). Hvis hun, som vestalinne, kan relateres til hjemmet, til familien, er det som om det er noe utenfor rekkevidde ved henne, noe bortvendt og uoppnåelig, og igjen merker vi en viss fatalisme, ikke bare i teaterstykket, men også i romanhandlingen som sådan: Det må gå galt. Med dette ser vi hvordan romanen skaper relasjoner mellom Meyer og dvergen, mellom dvergen og vestalinnen, og mellom vestalinnen og Meyer, som igjen kan relateres til viktige temaer i romanen: sorg og familie.

Tomhet

Jeg har nå diskutert selve teateroppsetningen, men det er også interessant å løfte blikket og se nærmere på settingen til stykket, den nedlagte stasjonshallen. Den konnoterer noe tomt og

forlatt, og framstår foruroligende i egen rett. Den danner den mørke rammen for alle de groteske figurene som dukker opp. Slik beskrives hallen:

En skyvedør gikk opp, innenfor var det en liten skranke satt opp til billettsalget, deretter kom man inn i en slags åpen hall med to heishus i midten og en rulletrapp på hver side. Begge trappene gikk, én ned og én opp, noe som ga stedet en uhyggelig atmosfære, det så ut som de som jobbet der hadde flyktet i hui og hast. I et utstillingsvindu hang et par kjoler fremdeles på klesstativet, borte ved billettskranken skiftet bildet i en reklamemonter hvert femtende sekund eller så, med en ubehagelig rykkende lyd (Sæterbakken 2011: 152).

Den tomme hallen og Meyers affektive reaksjon på den setter tonen for den påfølgende skildringen av teateroppsetningen. Det forlatte ved stasjonen aksentueres, samtidig som det påpekes at den virker å ha blitt forlatt svært brått og uventet. For Meyer er det som om noe forferdelig har hendt, i og med bruken av verbet "å flykte". Det er fristende å lese det dithen at Meyer projiserer sine egne tanker og følelser på det folketomme vrimlearealet. Selv har han også forlatt noe, tilsynelatende plutselig og overraskende: sin familie.

Atmosfæren i hallen beskrives som "uhyggelig", mens den automatiske rulleringen av reklameplakatene skaper en "ubehagelig" lyd. Den uhyggelige atmosfæren Meyer merker, ser ut til å oppstå gjennom en åpenbar motsetning. Stasjonen er nedlagt, og som vi får vite litt tidligere, delvis gjenmurt, siden "en passasje med skilter som viste veien til sporene var murt igjen, muren i sin tur oversprayet med graffiti" (op.cit: 151). Samtidig er mekaniske innretninger som heiser, rulletrapper og reklameplakater fortsatt virksomme. De er til for menneskene, men menneskene har forsvunnet. På dette viset får det mekaniske noe illevarslende og dystert ved seg. Ved å være forlatte, men fortsatt fungerende, peker de mot en mangel, mot noe som er borte.³

De mekaniske innretningene i stasjonen, omringet av en stor tomhet, framstår som påminnelser på Meyers egen situasjon. I denne sammenhengen kan det synes som om Meyer også er en mekanisme som fortsetter å fungere, selv om en dypere mening bak det virker å unnsnippe ham. Slik sett kan vi lese innretningene i forlengelse av det jeg diskuterte i forrige

³ Selvsagt kan det være slik at stasjonen nå fungerer som et teater på fast basis. Den gamle stasjonen heter nå enten Der turm von Babel eller Planet of the Apes, avhengig av hvordan man tolker hva som er tittel på stykket og hva som er navn på sted på skiltet som pryder inngangspartiet til den. Rulletrappene brukes jo også i stykket. Like fullt er det slik at blikket til Meyer når han først kommer inn, er rettet mot det ensomme, forlatte og tomme, noe som også preger romanen som sådan. Det er Meyers reaksjon på det han observerer, hans tolkninger av det han ser, som er viktige. Ett eksempel på et sted der hans tolkninger er megetsigende, er når han kommenterer at stasjonen ser ut til å være forlatt i flukt.

kapittel: det som fortsetter etter at alt synes over. Det skapes en kobling mellom mekanikken i stasjonshallen og Meyers egen tilværelse etter sønnens bortgang.

Interessant er det også at disse i utgangspunktet harmløse tingene, som rulletrapper, reklamemontere og klesstativ er, framstår i et så dystert lys som de gjør her. Det vitner om en overfølsomhet for sanseintrykk fra Meyers side, som om det er noe faretruende ved alle ting rundt ham, som alle ting han hviler blikket sitt på besitter evnen til plutselig å vise seg fram som sitt eget uhyggelige vrengebilde, en vending som også speiles i stykket, der det brått går fra å være godartet til å bli ondartet i tone – et plutselig skifte som i sin dynamikk vi har karakterisert som grotesk. Slik framstår den store og forlatte hallen, med dens inventar og opptog av bisarre skikkelser, som en projeksjon av Meyers indre, av hans eksistensielle tomhet. Det er nærliggende å lese forestillingen, iberegnet lokalet den spilles i, som et bilde på Meyers sinnsstemning, der den tomme togstasjonen fungerer som en ramme for det groteske. I en stor hall, som konnoterer ensomhet, det forlatte og tomme, dukker det opp bilder som hele tiden truer med å vise sin uhyggelige bakside. I skildringen av hallen og av opptreden, er sentrale aspekter ved romanen, som ensomhet, sorg og smerte, høyst tilstedeværende.

Forfallets estetikk

I tillegg til å være et bilde på smerte og skrekk, er dvergen som sagt også et bilde på forfall. Han skildres som om han er i ferd med å falle fra hverandre, som om han er på vei fra en solid form til en løs substans:

Ansiktet hans var vendt oppover og gjennomgikk en merkelig forandring, så sakte at det varte lenge før jeg la merke til det, det var som om trekkene fløt mer og mer sammen. Enda gikk det en god stund før jeg skjønnte hvorfor, ikke før det begynte å dryppe ned på fuglebrystet hans, det som var en blanding av tårer og rennende sminke (Sæterbakken 2011: 155).

Like etterpå skildrer Meyer dvergansiktet som "oppløst i en smeltende grøt av hud og kjøtt" (op.cit: 156). Det er døden som er i ferd med å infisere livet, som Kristeva skriver om hvorfor liket virker skremmende i *Powers of Horror* (Kristeva 1982: 4). De to motpolene er til stede i dvergen. *Gjennom natten* kan leses som en forfallshistorie, og det er påfallende hvor mange steder i romanen der fokuset ligger på sammenbrudd. Jeg omtalte dvergen som et bilde på romanen – han er nærmest for et emblem å regne –, og tekstens beskjeftigelse med ulike former for forfall kan også knyttes til denne skikkelsen. Han er i ferd med å forgå rett foran

Meyers og våre øyne: Sorg, smerte og forfall samles i ham. Et annet åpenbart eksempel på forfall i romanen, om enn mer hverdagslig, er kjernefamiliens oppløsning. Videre kan vi finne et interessant trekk ved teksten, hva forfall angår, i skildringen av omgivelsene Meyer befinner seg i. Flere ganger fokuseres det på det opprevne, skjøre eller råtne ved dem, både eksteriørene og interiørene Meyer ferdes i.

Det virker som om de umiddelbare omgivelsene til Meyer, enten han er utendørs eller innendørs, er i ferd med å brytes ned. Skildringer av kloakk og forråtnelse dukker opp flere steder i narrativet. Stedene hvor dette forekommer, kan leses som metaforer på Meyers sinnstilstand. Han er selv en opprevet skikkelse, og i den tiltagende forvirringen av hva som er virkelig og hva som kun er et fortvilt sinns projiseringer, er det påfallende hvordan bilder av byer, gater og hus i ferd med å falle sammen, brytes opp, eller råtne, etter hvert blir svært mange. Dette forfallet kan ses i lys av en grotesk estetikk.

For eksempel skildres bygge- eller renovasjonsarbeid flere steder, som når Meyer vandrer rundt i julebyen: "Et sted ble det arbeidet under jorden, fra et hull i asfalten veltet dampen opp og vokste til en høy soppformet sky. En gatelykt kastet skyggen av et lite tre mot damp søylen, som duvet hit og dit, drevet av vinden og av de rytmiske utblåsningene fra den underjordiske arbeidsplassen" (Sæterbakken 2011: 159). I Bratislava er det også bruddflatene som skildres, i en passasje jeg har diskutert i forbindelse med de mange gjentagelsene som er romanen til del: "Et stort stykke av gaten utenfor hotellet var revet opp, gjestene måtte avfinne seg med den halve bredden av et allerede smalt fortau når de skulle inn og ut" (op.cit: 193).

I Bratislava er det også noe som vanligvis befinner seg under jorden og ute av syne som lekker ut på overflaten: "Vann og kloakk pumpet kontinuerlig ut fra de avbrutte rørene, nederst i hullet var det i ferd med å danne seg en sump, og jeg merket hvilken lettelse det var å komme til enden av sperringene" (op.cit: 194). Her er det noe som har sprunget lekk, og dette kan knyttes an til den tiltagende usikkerheten vedrørende sannhetsgehalten i hendelsene i andre halvdel av romanen. Er det Meyers indre som lekker ut? Skildringen av kloakk som strømmer ut på bakkeplan, kan leses som et grotesk bilde. Noël Carroll skriver at avfall som slam og kloakk kan settes i sammenheng med det groteske. De er kategorisk uavklarte, og de regnes for å være urene (Carroll 2003: 300). Kloakk er menneskelig avfall, altså noe som befinner seg i den interstitielle sfæren mellom motpoler som meg/ikke meg og innside/utside. Vanligvis holdes kloakken skjult for oss i rør under jorden, og intensjonen er at den skal ledes

bort fra oss. I dette tilfellet er det det motsatte som skjer. Avfallet pumpes ut i byen i stedet, slik at det som betegnes som urent strømmer ut på overflaten. På dette viset er det som om byen vrenses, og innsiden av den blir til utsiden. Det uønskede kommer til syne.

Senere i samme by kommer han igjen over gravearbeid: "Et av smugene førte ut til en stor åpen plass. Jeg måtte gå en omvei for å komme bort til den, siden gaten var stengt av veiarbeid. Også her pumpet vannet ut av overrevne rør i plast og betong nede i et digert krater i bakken" (Sæterbakken 2011: 204). På vei ut til Skubinska Cesta 64 påpeker Meyer nok en gang hvordan det graves rundt ham: "Også her pågikk det gravearbeid. Noen høye gitre bundet sammen med røde og hvite sperrebånd skjermet en haug med grus fra passerende trafikk, en stor jernplate som var lagt over et hull i bakken klang faretruende da bilhjulene rullet over den" (op.cit: 225). Byene Meyer reiser til er i oppbrudd, og Meyers blikk fanger opp det urolige ved dem. "Urolig til sinns gikk jeg videre", sier Meyer et sted (op.cit: 153), og denne uroen speiles i byenes egen uro.

Husrekkene Meyer passerer framstilles også som skjøre konstruksjoner. Idet han begynner å gjøre seg kjent i Redenburg, er det dens eventyrlige og kulisseaktige estetikk som han merker seg: "Butikkene på den andre siden hadde skilter i samme størrelse, skakke og rare, barnslige på et vis, det var tydelig at de var laget etter en felles mal" (op.cit: 139). Den samme tanken melder seg igjen under en spasertur ved en senere anledning: "Murhusene på den andre siden var høye og skjeve, fjernet man ett av dem, ville resten også falle" (op.cit: 159). Dette bildet virker slående med hensyn til romanens handling: Fallér én, faller alle, og muligens er dette også intensjonen ved passasjen – hvordan det byggverket som er familien også er en like porøs konstruksjon.

På innsiden av husene aksentueres det råtne, det illeluktende, som for eksempel hotellrommet hans i Bratislava: "En lukt kom fra ventilen ved siden av speilet, som om noen hadde krøpet inn der og dødd. Oppe i taket var det en mørk flekk som fordelte seg i rustbrune dråper utover den tapetserte himlingen" (op.cit: 193). I forbindelse med teateroppsetningen påpekte jeg at både auditivt og visuelt påkaltes det groteske. Her kan vi legge det olfaktoriske til listen over områder der det groteske er til stede. En stank brer om seg i teksten med tanke på dvelingen ved det illeluktende, for eksempel skildringen av den omseggripende kloakken, som vi godt kunne ha kalt "helvetes jævla dritt". Kristeva mener at beskrivelser av forfall (og ekvivalenter som ekskrement, sykdom, infeksjoner, lik) handler om en trussel mot identiteten, enten det

dreier seg om egoet, samfunnet eller livet: Egoet trues av ikke-egoet, samfunnet av dets utside, livet av døden (Kristeva 1982: 71). I sitt omfang er det noe truende ved forfallsskildringene i *Gjennom natten* også. Selvet, men også familien, det nære, trues: Etter at Meyer har innledet forholdet til Mona, men før det er avslørt, skildrer han hvordan hans utroskap forpester familien, til tross for at han forsøker å late som ingenting: "Allikevel var det som noe av falskheten sivet inn, uunngåelig, som en illeluktende lekkasje" (Sæterbakken 2011: 61). Det Meyer skildrer her, er en mellommenneskelig forråtnelse som truer hans familie.

Vi ser også i huset i Bratislava at det dveles ved steder som er ødelagt, morkent eller bare slurvete konstruert: "Overalt hvor det var malt, la jeg merke til, var det gjort med samme grad av slurv. [...] Tapetet også, med alle vablene, det rene hastverksarbeidet. Jeg gikk bort til veggen og trykket fingrene mot en av dem, som forsvant inn" (op.cit: 240). Et hus har stor symbolsk verdi. I *Gjennom natten* spiller både rom og hus en viktig rolle, enten det er snakk om familien Meyers hus, eller alle rommene Meyer plasseres i etter at han reiser fra familien, fram til han havner i huset i Bratislava. I romanen spiller huset rollen både som en kjernefamilies hjem, men også som et skrekkabinett. Ikke minst er bildet av Meyers fingre på vei inn i veggen talende av en svært viktig årsak: Huset er råttent.

I kjelleren i huset der håp blir til skit, finner han spor etter noen som har gått løs på veggene der nede, og vi kjenner igjen denne passasjen fra tidligere: "På endeveggen var det spikret opp en huntonittplate. Gul isolasjon syntes i noen sprekker i platen, og et par steder var hele biter av den brukket, det kunne se ut som noen hadde prøvd å slå i stykker veggen med en hammer" (op.cit: 241f). På den ene siden dveler skildringene av Meyers omgivelser på et snikende og omfattende forfall. Men her kan vi også se antydningen av at noen forsøker å bryte seg ut av rommet de er i, som om det er snakk om et fengsel. Bildene av kloakk som flommer ut i gatene og mørke flekker som brer seg utover i taket, virker på et vis foruroligende. Bildene synes å si dette: Det er noe som ikke er som det skal, noe har gått galt. Samtidig er det noe skittent som kommer til syne – noe underliggende som stiger opp til overflaten og gjør krav på oppmerksomhet. En forråtnelse brer seg. Disse bildene fikseres og framheves, og de er på sitt vis groteske. Døden infiserer livet.

Kapittel 3: Det uhyggelige

Skjult i bakgrunnen, mener jeg at det eksisterer et viktig dobbeltgjengermotiv i *Gjennom natten*. Motivet, tradisjonelt sett et spill med – og en romlig fordobling av – alter-egoer, er nært knyttet til Karl Meyers selvforståelse samt hans forhold til menneskene rundt seg. Motivet kommer til syne gjennom Meyers refleksjoner over hvordan han oppleves av andre, en ettertanke som utløses av en roman hans søster har skrevet om en person som til forveksling ligner ham selv. Men motivet gjenkjennes også i hans tilbakevendende drøm om å bli en annen, om å starte på nytt et helt annet sted. Kanskje viktigst er det hvordan motivet knytter an til romanens skildring av isolasjon og ensomhet. Dobbeltgjengeren er ett trekk ved boken som motivisk setter den i sammenheng med en større skrekktradisjon, selv om *Gjennom nattens* dobbeltgjengermotiv fortøner seg noe annerledes enn hva som vanligvis forbindes med motivet. Videre er dobbeltgjengeren nært knyttet til Freuds begrep om *das unheimliche*, noe jeg kommer til å ta i betraktning i løpet av lesningen av motivet. *Das unheimliche* – det uhyggelige eller det uhjemlige på norsk – refererer til en forstyrrelse i forholdet mellom det kjente og det ukjente. Jeg ønsker også å ta med meg dette begrepet inn i diskusjonen om det beryktede huset som romanen kulminerer i. Huset i Bratislava er beslektet med de mange hjemsøkte husene vi kan finne eksempler på i skrekklitteraturen. Derfor vil dette kapittelet dreie seg om to skrekklitterære motiver, dobbeltgjengeren og det hjemsøkte huset, som jeg leser som to konkrete eksempler på det uhyggelige.

1. Fordoblinger

En roman i romanen

La oss begynne med å se på hvordan dobbeltgjengermotivet kommer til syne når Meyer leser boken hans søster har skrevet. På bakgrunn av Meyers tanker om teksten, diskuterer romanen mellommenneskelig avstand, som tematisk sett er en svært viktig del av *Gjennom natten*. Søsteren, Rachel, introduseres når Meyer tilbringer sin første kveld alene etter å ha flyttet fra Eva. Siden Mona ikke kan treffe ham denne kvelden, fører hans ensomhet til at han ringer den yngste av sine søstre. I sitt virke som forfatter skriver Rachel ofte om ekteskap: "De fleste bøkene hennes handlet om gifte par, det var historier om ulykkelige hustruer og ektemenn, som nesten alltid endte med forferdelse", meddeler Meyer (Sæterbakken 2011: 89). Det er ikke spesielt mye informasjon vi får, hverken hva gjelder søsteren eller hennes romaner. Ingen av utgivelsene hennes er utstyrt med tittel, samtidig som det er sparsomt med detaljer om

Rachel utover at hun livnærer seg av å skrive. Hun er interessant i kraft av å være skribent, og for lesere av *Gjennom natten* burde det lille vi får vite om hennes litterære interesseområder være velkjent stoff: Tematikken i hennes bøker synes å kommentere handlingen i Sæterbakkens roman. Det oppstår en form for speiling og narrativ fordobling gjennom Rachels fiktive tekster og det faktiske verket de inngår i. Det er en spesifikk roman av søsteren jeg ønsker å vie plass med det første: I en av hennes bøker er hovedpersonen tannlege – et yrke han deler med *Gjennom nattens* hovedperson.

I arbeidet med boken benytter søsteren seg av Meyer som informasjonskilde, og når han leser det ferdige verket, utløser det en eiendommelig erfaring i ham: "Jeg fikk en underlig følelse da jeg leste den ferdige boken", sier Meyer, "ikke bare fordi jeg gjenkjente mye og også hadde lest noen partier før, men like mye på grunn av det merkelige forholdet som eksisterte, slik jeg opplevde det, mellom meg selv og mannen som var beskrevet" (op.cit: 92). Det underlige består i likheten mellom det han kan lese i søsterens bok og hans eget liv – en likhet som likevel ikke er fullstendig: "For det var noe merkelig ved det å kunne identifisere seg med en annen mann, som var så lik meg, og samtidig så annerledes, så grunnleggende forskjellig og så påtrengende nær på én og samme tid. Det var meg, og det var ikke meg", påpeker Meyer (ibid.). En uoverensstemmelse oppstår når han blir introdusert for en annen framstilling av seg selv og yrket sitt enn den han er vant til – hans eget perspektiv. Romankarakteren framstår som en slags fordobling av ham selv, på en og samme tid lik og ulik, på en og samme tid kjent og ukjent.

Det Meyer beskriver her, er at noe kjent, i dette tilfellet ham selv og hans yrke, på en og samme tid virker velkjent og fremmed, og denne opplevelsen kan vi belyse gjennom Sigmund Freud og hans essay "Det uhyggelige". Freud diskuterer det uhyggelige som nettopp møtet mellom det kjente og ukjente. Det uhyggelige oppstår når det man trodde man var vant med, plutselig viser seg som noe annet. Freud beskriver det uhyggelige som noe potensielt fryktinngytende: "Det uhyggelige er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med" (Freud 2011: 151). Det uhyggelige viser fram det man trodde man kjente fra en vinkel der det framtrer på en ny og overrumpende måte. En dobbeltgjenger, som både er en selv og samtidig ikke, kan forbindes med Freuds begrep. Før jeg fortsetter å diskutere dobbeltgjengermotivet i *Gjennom natten*, vil jeg først gi en kort redegjørelse for dets historikk og struktur.

Dobbeltgjengeren i historisk sammenheng

Dobbeltgjengeren er et velkjent motiv innenfor skrekklitteratur og gotisk fiksjon. Det ble først navngitt av den tyske forfatteren Jean Paul i hans roman *Siebenkäs* fra 1796. I følge Noel Carroll i *The Philosophy of Horror* er dobbeltgjengeren strukturelt sett en fisjonsfigur. Det vil si at motsetningsfylte elementer blir distribuert til ulike identiteter som like fullt er metafysisk beslektet (Carroll 1990: 46). Distribusjonen foregår ved en persons romlige fordobling. Her kan det være på sin plass å påpeke at den strukturelle motsatsen til denne er fusjonsfiguren. Fusjonsfiguren kjennetegnes av at i den forenes elementer som er kategorisk uforenlige i en spatio-temporal enhet (op.cit: 43). For eksempel er den groteske kollisjonen av det levende og det døde i zombien en fusjonering. Som vi så i gjennomgangen av det groteske, er andre trekk koblet til det groteske også, men her er vi likevel havnet ved en tydelig distinksjon. Det skal også anføres at i følge gammel tro er dobbeltgjengeren sett på som et tegn på ulykke. Å få øye på sin egen dobbeltgjenger, som i følge den folkloristiske tradisjonen er noe vi alle har, er holdt for å være et dårlig omen, fordi oppdagelsen av ens like truer selve identiteten til den fordoblingen utgår fra. Den blir til en "uhyggelig varsler om døden" (Freud 2011: 161). I *Gjennom natten* bidrar også hovedpersonens bevissthet om andres blick på ham til den eksistensielle krisen som leder til hans formodede endelikt.

Velkjente eksempler på dobbeltgjenger-motivet er for eksempel Stevensons Dr. Jekyll og Mr. Hyde og Golyadkin i Dostojevskijs *Dobbeltgjengeren*. Andre forfattere som har beskjeftiget seg med dobbeltgjengeren er E. T. A. Hoffman og Edgar Allan Poe, begge viktige foregangsmenn innenfor skrekk og gotikk. Dostojevskijs hovedperson er for eksempel en forsagt og forsiktig embedsmann som stadig vekk støter på en kollega hvis utseende er likt hans eget, men som i temperament og væremåte er hans rake motsetning: utadvendt, pågående, driftig.

Et annet tilfelle er den franske romantikeren Gérard de Nerval's *Aurelia* fra 1855, dels en selvbiografisk skildring av egen sinnslidelse, dels en form for visjonsdiktning, som gjør utstrakt bruk av dobbeltgjenger-motivet. Tidlig i romanen finner vi fortelleren, nylig arrestert, glidende inn og ut av en drøm:

Der jeg lå på feltsengen, kunne jeg høre soldatene tale om en ukjent, som i likhet med meg var arrestert og som hadde skreket høyt mens jeg lå der. Ved en merkelig vibrasjonseffekt følte jeg det som om denne stemmen gjenlød i mitt bryst, og min sjel ble splittet i to så å si, slik at den ene del klart tilhørte drømmen og den andre virkeligheten (Nerval 1885 [1975]: 20).

Splittelsen får fortelleren til å tro at han har en dobbeltgjenger, som fører ham inn i en av mange tilstander av sinnsforvirring. Fordoblingen sitatet skildrer, er et vedvarende trekk ved *Aurélia*, og blandingen av drøm og virkelighet gjorde boken til en viktig inspirasjonskilde for surrealistene, men det kan tyde på at Nervals verk også er et viktig forelegg for *Gjennom natten*. I en passasje hos Nerval lyder det: "Jeg sto på en strand som lå badet i denne dag uten sol" (op.cit: 23), og senere: "Den evige natt tar til, og den blir forferdelig. Hva vil skje når menneskene oppdager at solen ikke finnes lenger?" (op.cit: 56). Disse tekststedene finner et ekko i åpningen av *Gjennom natten*, der Meyer billedlig skildrer sin fortvilelse ved å plassere seg selv ved vannkanten, med ryggen mot havet. Så sier han: "Mens jeg sto slik, gikk solen ned, og det ble natt, og det er natten som siden har vart" (Sæterbakken 2011: 9). Den evige natt og dobbeltgjengermotivet i *Gjennom natten* framstår som tydelige intertekstuelle referanser til et verk der hallusinasjoner, selvmordstanker og galskap er høyst til stede.

Dobbeltgjengermotivet viser til en indre konflikt i selvet, en "jeg-forstyrrelse", som Freud omtaler det (Freud 2011: 162), som kommer til overflaten ved at personligheten multipliseres spatialt og skjulte krefter og fortrenkte drifter får utløp via alter-egoer. Dette er motivets funksjon: å sette i scene de motstridende kreftene som finnes i mennesket. Ofte, påpeker Carroll, er disse driftene i moralsk uoverensstemmelse med de rådende kulturelle idealene (Carroll 1990: 46). Spørsmål om identitet er nært knyttet til dobbeltgjengermotivet, så også i *Gjennom natten*. Jeg vil likevel argumentere for at motivet dukker opp i en litt annen form i Sæterbakkens bok. Ofte dukker motivet opp i romanen når Meyer reflekterer over hvordan han blir betraktet og opplevd av andre, som i sin tur har konsekvenser for hvordan Meyer betrakter og opplever andre personer. Romanen peker mot en multiplisering av personer – ikke gjennom romlig fordobling, slik motivet vanligvis arter seg –, men i andres bevissthet, i andres oppfatning av en selv. La oss vende tilbake til søsterens roman, og se på hvordan hennes litterære verk kan relateres til dobbeltgjengermotivet.

Identitet

Vi kan merke oss at lesningen av søsterens tekst åpner opp et spørsmål om identitet for Meyer: "Kanskje er det slik jeg tar meg ut, i andres øyne? Kanskje er det slik andre oppfatter meg, på samme måte som jeg oppfatter ham?", spør han seg når han leser om den fiktive tannlegen (Sæterbakken 2011: 92). Slike spørsmål genererer en forrykning i selvbildet til Meyer, et gap mellom hans egen oppfatning av seg selv og andres inntrykk av ham. Hvem er

han? Jeg har tidligere diskutert hvordan tolkninger av hendelser i teksten er knyttet til et blikk som er Meyers, og som skaper en viss usikkerhet rundt det som foregår: Det er for eksempel påfallende hvordan han projiserer sine egne tolkninger av hendelser over på andre, som når han synes å lese Evas tanker under deres ferietur til Italia. Skildringen av kjærlighetsferien kommer tidlig i del 2. Den er en liten, men sentral del av Karl og Evas bakgrunnshistorie, og den er, som narrativet for øvrig, forankret i Karl Meyers eget blikk og hans egen fortolkningshorisont. Slik skapes en interessant kontrast når et annet blikk, søsterens, introduseres i teksten.

Firenze-skildringen består av kun ett avsnitt, der Meyer beskriver hvordan han står på hotellbalkongen og ser ned på Eva som kommer gående mot ham. Med Meyers ord heter det: "Hun hadde på seg den grønne kjolen hun hadde kjøpt dagen før, håret stramt oppsatt, huden lekkert brun, ønsket ikke annet enn snarest mulig å vende tilbake og fortsette med det som ennå bare var så vidt påbegynt" (ibid.). Her tillegger han henne tanker og motiver ingen kan vite om faktisk er sanne, siden førstepersonsfortelleren ikke har tilgang til andre bevissthetsstrømmer enn sine egne. Vi kan selvsagt forestille oss at han ikke nødvendigvis er langt fra sannheten – de er tross alt et ungt par på sin første felles ferietur –, men vi kan ikke vite sikkert. Hans tolkning av ulike hendelser, som utgjør teksten vi leser, er nettopp det – én tolkning. I og med at fortellingen er utgått fra Meyers fortellerstemme, er dette riktignok naturlig. Like fullt er det verdt å dvele ved det i forbindelse med *Gjennom natten*, fordi romanen gjentatte ganger drar oppmerksomheten vår mot det uoverstigelige tomrommet mellom romanpersonene, som er illustrert gjennom Meyers forsøk på å forstå og tolke menneskene rundt seg.

Søsterens roman bringer oss nettopp tilbake i denne, for mange velkjente, problematikken igjen: hvordan man aldri kan nå helt fram til hverandre. Det vil alltid være igjen en rest av det ukjente i ens nærmeste, noe som muliggjør slike forskyvninger som søsterens bok utløser. Meyer diskuterer problemet direkte, og langt mer fatalistisk, når han befinner seg kilt fast i kjellerrommet i huset i Bratislava: "Ikke noe av det som er i meg blir noensinne en del av dem. Det de har blir aldri mitt. Eva, Ole-Jakob, Stine, jeg nådde aldri frem til dem, de nådde aldri frem til meg, vi var bare bilder i hverandres drømmer om hvordan vi ønsket at det skulle være" (op.cit: 242). Jeg ser en sammenheng mellom diskusjonen av søsterens bok – dens særegne innvirkning på Meyer – og innsikten Meyer vinner mot slutten av romanen. Tekststedene kaster lys over hvordan enhver hendelse eller hendelsesforløp oppfattes ulikt av

de som opplever det. Uansett hvor små forskjeller; fullstendig sammenfall vil det aldri være. Enhver hendelse fortolkes ulikt, gjennom et bestemt blick og et bestemt perspektiv, som kan være i uoverensstemmelse med andres oppfatning og reaksjon på samme hendelse. Dette kan virke selvsagt, men noe av poenget i *Gjennom natten* er hvordan denne innsikten gis et skrekkelig tilsnitt, som bygger opp under isolasjonen personene befinner seg i.

Søsterens skjønnlitterære skildring av Meyers yrke, med en hovedperson som minner om Meyer selv og som i hvert fall delvis er bygget over samtalene mellom søsteren og Meyer, vitner om at hun har hatt et annet blick på det samme stoffet enn hva Meyer har hatt. På denne måten er det som om teksten peker i retning av at det finnes alternative versjoner av oss selv i de andres bevissthet, deres versjoner av oss, en lang rekke med mentale dobbeltgjengere som ikke er forenlig med vårt eget selvbilde, slik at det å nå fram til hverandre blir en umulig oppgave fordi det er et uoverstigelig gap mellom den som ser og den som blir sett. Vi blir kun "bilder i hverandres drømmer", slik Meyer ser det. I denne sammenhengen kan vi se slektskapet mellom dobbeltgjengeren og det uhyggelige. Dobbeltgjengeren som motiv er uhyggelig i Freuds forstand fordi den er både noe kjent og ukjent på en og samme tid: så lik en selv, men samtidig en annen.

Meyer oppdager brått at for søsteren er han en annen: svært lik den han selv oppfatter seg som, men like fullt ikke en og samme person. For sin kone og sine barn vil han være atter andre gestaltninger av "Karl Meyer", og slik vil det være for alle andre han har et forhold til. Det finnes et utall versjoner av ham selv, som er mer eller mindre lik den han selv oppfatter seg som. I Walt Whitmans berømte dikt "Song of Myself" fra *Leaves of Grass* kan vi i parentes lese "I am large. I contain multitudes", som en forklaring på hvorfor det lyriske jeget motsier seg selv. I *Gjennom natten* handler det ikke så mye om at man huser et mangfold av personlighetstrekk, og det er en noe annerledes selvforståelse enn Rimbauds utsagn "Je est un autre", hvor den franske poeten blir klar over det lyriske jeget som konstruksjon, som noe annet enn et rent uttrykk for ens indre. Meyers selvoppfatning skiller seg fra Nietzsches "Du er alltid en annen", som sistnevnte sier når han diskuterer hvordan det man før tok for å være ruvende sannheter, nå framstår som feiltagelser, og hvordan dette griper inn i identiteten til selvet, som stadig er i forandring. Selvforståelsen i vår bok er heller ikke det samme som at man i postmoderne forstand presenterer ulike versjoner av seg selv i ulike sammenhenger, at man til enhver tid spiller roller. I *Gjennom natten* ligger trykket på at selvets mangfold manifesterer seg gjennom hvordan man til enhver tid oppfattes av andre. I Sæterbakkens

roman er dette en måte å skildre hovedpersonens ensomhet på, en måte å vise hvordan man ikke kommer nær nok hverandre på.

En nøkkelpassasje finner sted når Meyer skildrer sin egen tankegang under lesningen av søsterens roman: "Og jeg visste ikke om det var terminologien og de inngående detaljskildringene som gjorde det, men ulikt de andre bøkene hennes ga denne meg stadig vekk en opplevelse av at "dette kunne jeg selv ha tenkt" og "det er som jeg selv skulle ha sagt det!", sier han (op.cit: 92). Meyer kaller disse stedene berøringer, "hvor jeg i noen flyktige blikk var ett med fortellingen" (ibid.). Denne siste formuleringen, å være ett med fortellingen, synes jeg er svært interessant. Dette er et sted hvor narrativet drar oppmerksomhet mot seg selv ved en fordobling av seg selv. Søsterens bok er en roman om en tannlege i en roman om en tannlege. Søsterens romanhandling ligner på hans liv, men ikke helt, og hovedpersonen blir som en fiktiv dobbeltgjenger av Meyer selv.

Litteraturen blir her en inngang til diskusjonen av dette problemkomplekset. Meyers refleksjoner over å være ett med fortellingen synes ikke bare å dreie seg om å kjenne seg igjen, det synes å veie tyngre enn det: Er Meyer ett med seg selv i sitt eget liv – sin egen fortelling? Makter han å ta del i livet han lever, eller betrakter han alt på avstand i sine stadige indre monologer? Det er dette "å være ett med fortellingen" synes å betegne. Er han ett med sitt liv, eller er det slik at fordoblingene i narrativet peker mot at han ikke er det? Spørsmål om identitet stilles stadig vekk i narrativet, gjennom gjenkjennelige motiver som speilet og dobbeltgjengeren. At spørsmålene om identitet delvis utgår fra referanser til litteratur, gir romanen dens selvbevisste preg. Jeg vil følge opp tråden med selvbevisstheten igjen mot slutten av kapittelet, men allerede her kan det påpekes at den setter skrekkdropene *Gjennom natten* er fylt av i et annet lys. Det virker riktig å si at "å være ett med fortellingen" går rett i hjertet av identitets- og meningstapet hovedpersonen gjennomgår i romanen.

Speiling

Hittil har jeg diskutert hvordan dobbeltgjengermotivet dukker opp i romanen i forbindelse med hvordan man blir betraktet og opplevd av andre. Romanen peker mot en multiplisering av personer – ikke spatio-temporalt – men i andres bevissthet, i andres oppfatning av en selv. Misforholdet mellom den Meyer selv ser seg som, og bildet av ham i andres bevissthet, blir en kilde til skrekk og ensomhet. Men det finnes flere spor av en mer tradisjonell tilnærming til

motivet, og i det følgende vil jeg vie plass til noen slike eksempler. Ett mulig eksempel er dvergen som dukket opp i teateroppsetningen i Redenburg. Det kan være mulig å lese dvergen som en romlig fordobling av hovedpersonen, eller i det minste av hovedpersonens indre smerte. I forholdet mellom dvergen og Meyer, inntar speilet en viktig rolle motivisk sett.

Meyer er en person i krise, noe dobbeltgjengermotivet indikerer. Dobbeltgjengermotivet fungerer tradisjonelt som en form for speiling, der man kommer ansikt til ansikt med egenskaper i seg selv som går på tvers av det normative systemet man vanligvis navigerer etter. Motivet peker mot en splittelse i subjektet. Ofte inngår speil også i en mer uttalt, bokstavelig, forstand i denne sammenhengen. I Edgar Allan Poes klassiske novelle "William Wilson" kommer forholdet mellom speilet og dobbeltgjengeren godt fram. Hovedpersonen, hvis navn gir novellen dens tittel, er en ung, rik og moralsk korrumpert mann, som på kostskole oppdager at en annen person, med samme navn og samme fødselsdag, også er elev der. Denne etterligner fortelleren i både klesdrakt og væremåte. Wilson finner dette svært plagsomt, all den tid dobbeltgjengeren ikke er av samme stand som ham selv og også fungerer som en påminnelse om hvor pinlig prosaisk Wilson synes navnet sitt er. Det er et misforhold mellom hans sosioøkonomiske bakgrunn og hans navn, som insinuerer at han tilhører et lavere samfunnsjikt. Novellen skildrer hvordan "vår" William Wilson gjennom flere år og i flere land støter på dobbeltgjengeren sin, før han i raseri til slutt tar livet av ham.

I klimakset figurerer speilet i en prominent rolle. Etter å ha stukket den andre William Wilson gjentatte ganger med sverdet sitt, oppdager han etter en kort distraksjon at åstedet gjennomgår en materiell forandring, og et speil dukker opp: "A large mirror, - so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to mee me with a feeble and tottering gait" (Poe 2003: 129f). Det viser seg at det likevel ikke er snakk om et faktisk speil, men derimot er det Wilsons antagonist som står foran ham og forteller at han med dette har tatt livet av seg selv også. De er to sider av samme person: "You have conquered, and I yield. Yet henceforth art thou also dead – dead to the world, to heaven and to hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself" (op.cit: 130). Det Wilson et øyeblikk tror er et speil, viser seg å være ham selv. Speilet fungerer her som en påminnelse om hvordan de to navnebrødrene sammenlignes med hverandre. Ofte er det slik at dobbeltgjengeren er den som begår de moralsk korrumperte handlingene, men her er det

motsatt. Det er den første Wilson vi møter, fortelleren, som er den skurkaktige av dem, og holdt opp mot sitt speilbilde, blir han hele tiden påminnet om sin egen moralske underlegenhet.

Vi finner igjen speiltropen i *Gjennom natten* også. Gjennom speilbildet utløses det en fordobling. Flere steder oppdager Meyer sitt eget speilbilde, og passasjene skildrer en økende grad av distanse til ham selv. Første gang er når han er på vei hjem til Caroline. De har avtalt at han skal være modell i noen av hennes fotografier. De sitter i baksetet i en drosje, og Meyer fanger plutselig opp seg selv i speilet til sjåføren: "I bakspeilet hans fikk jeg øye på mitt eget ansikt og undret på om det var slik jeg kom til å se ut på bildet hun skulle ta av meg. Det så magert og dratt ut, og selv om jeg egentlig ikke lette etter noe å sammenligne det med, kom jeg til å tenke på flere dyr" (Sæterbakken 2011: 171). Meyer virker her fremmed for seg selv, noe han i enda større grad virker neste gang speilmotivet dukker opp, på hotellet i Bratislava: "[D]a jeg så meg i speilet, som var prikkete av små hvite flekker, var det som for å forsikre meg om at det virkelig var jeg som sto der" (op.cit: 193). En tredje gang tar han seg selv i øyensyn i huset i Bratislava: "Jeg kastet et blick i speilet og så ansiktet til en mager mann, avkreftefult uthungret, som en krigsfange, med en dyp skygge i hvert kinn og to altfor store øyne, trill runde, som stirret tilbake på meg med en villskap i blikket" (op.cit: 233). I de første eksemplene omtaler han speilbildet som sitt eget, men det gjør han ikke i det siste tilfellet. Her er han "en mager mann", slik at avstanden mellom Meyer og speilbildet har økt i løpet av ferden. Speilet, på lik linje med dobbeltgjengeren, indikerer en splittelse i subjektet. Det er som om det ikke er seg selv han ser lenger, men noe annet, noe han har et stadig svakere forhold til.

Det er påfallende hvordan Meyers beskrivelse av personen han ser i speilet, minner om dvergen i teaterstykket. De begynner å ligne hverandre fysisk. Det avkreftefult og uthungrede ved dvergen er nå også passende signalement av Meyer. Begge skildres som fanger – dvergen som en konsentrasjonsleirfange, Meyer som krigsfange. I en sekvens fra Redenburg skildrer Meyer at han får øye på to kvinner som ligner på hans kone og datter, og løper etter dem med "frakkeskjøtene baksende som et par vinger som var for tunge til å lette med" (op.cit: 188). Sammenligningen av frakkeskjøtene med et par vinger minner oss umiddelbart på den forpinte dvergen, som også er utstyrt med et par englevinger. Det er påfallende hvor sammenlignbare dvergen og Meyer etter hvert blir.

Kan dvergen og Meyer ses på som én og samme person? Likhetstrekkene mellom dem er etter min mening for oppsiktsvekkende til å unnlate en påpekning. I forbindelse med teateroppsetningen jeg diskuterte i forrige kapittel, argumenterte jeg for fordoblingen som oppstår nå vi observerer Meyer som observerer dvergen. Dobbeltheten strekker seg også til å gjelde det innbyrdes forholdet mellom Meyer og dvergen. Jeg mener at det kan være mulig å lese dvergen som en spatial fordobling av Meyer og hans indre turbulens – Meyers sorg gjort manifest.

Selve stedet der dvergen kommer til syne, skal igjen ikke underkommuniseres. Alle ser ham der hans står. Den jesu-lignende posituren påpekes direkte av Meyer, og det som slår leseren er to forhold. Det ene er at hvis dvergen kan settes i sammenheng med Meyers og hans indre, er det interessant å påpeke det masochistiske ved dvergens opptreden. Han står der oppe og lider i "det som følte som timer" (op.cit:155), og det er åpenbart et masochistisk trekk ved Meyers reise mot huset i Bratislava: Han vil oppleve det verste som kan hende ham. Han vil også lide. Det andre er at scenen er viktig fordi den viser fram alt, den synliggjør lidelsen. Kanskje er det også slik at Meyer ønsker å vise fram sin sorg og smerte, han vil at den skal bli sett, og gjennom fordoblingen dvergen utgjør, ser vi også dypet av hans indre finne en form. Dobbeltgjengermotivet og tekststeder der speilet spiller en rolle, gjør det klart at et sentralt trekk ved *Gjennom natten* er dens skildring av en person som mister grepet om seg selv og hvem han er, men også en person som forsøker å kommunisere denne jeg-forstyrrelsen.

Samtidig kan dobbeltgjengermotivet relateres til hvordan Meyer mister grepet om sin familie. Et eksempel på det kan vi finne når Meyer beskriver sin kones forandring etter dødsfallet. La oss ta i betraktning det følgende sitatet, som omhandler hvordan Eva søker tilflukt i kroppsarbeid for å komme seg gjennom dagene:

Alt utført med hard hånd, liksom det som en gang begrunnet handlingene hennes var gått tapt og det eneste som gjensto var å gjøre dem allikevel [...] Jeg kjente henne nesten ikke igjen. Hun var seg selv lik, men forandret til det ugjenkjennelige, en slags maskin som var satt til oppgaven med å holde ut, uten å vite hvorfor (op.cit:125).

Hva er det Meyer skildrer her, om ikke en, i freudiansk betraktning, uhyggelig versjon av sin egen kone – en robotaktig dobbeltgjenger, som er henne, men samtidig ikke? Det er som om noe annet har tatt bolig i henne, har tatt hennes plass. Igjen ser vi hvordan det mekaniske settes i sammenheng med det menneskelige. Tragedien som har rammet familien,

rekonfigurerer de etterlatte og fremmedgjør dem overfor hverandre. Dobbeltgjengermotivet spiller med i omkalfatringen av familieenheten.

En formmessig dobbeltgjenger

Hva kan dobbeltgjengermotivet si om romanen i et større perspektiv? I strukturkapittelet diskuterte jeg hvordan andre halvdel av *Gjennom natten* muligens kan ses på som enten et brudd med eller som en gjentakelse av første halvdel. I lys av diskusjonen om dobbeltgjengermotivet, har vi muligheten til å stille oss ytterligere et spørsmål: Kan den siste halvdel leses som en litterær dobbeltgjenger av den første, dens formmessige alter-ego, der den ved hjelp av skrekklitterære elementer gjør det den første, i et realistisk formspråk, ikke gjør: nemlig å fjerne hovedpersonen fra sorgen og fortvilelsen han i første halvdelens nåtidsplan ikke unnslipper? I så måte muliggjør dobbeltgjengermotivet i denne forstand en utvei for Meyer, en rute, som for å bli kvitt den, gjør fortvilelsen om til skrekk, selv om rømningsveien muligens leder fram til hans egen tilintetgjørelse.

Et trekk ved dobbeltgjengermotivet jeg ikke har vektlagt hittil, er hvordan det signaliserer en moralsk uoverensstemmelse i selvet. I så måte kan Meyers endelige mål regnes som en kollisjon mellom hans ønsker på den ene siden og samfunnets idealer på den andre. Han oppsøker sin egen undergang, noe som i følge ham selv kan regnes for "det siste tabu" (Sæterbakken 2011: 182). Dette gjøres i et formspråk som er tuftet på det overnaturlige. Skrekelementene i den andre halvdel av romanen er ikke bare til for å ryste hovedpersonen, de er også en del av et paradoksalt frigjøringsprosjekt: å komme seg bort fra den allestedsnærværende sorgen. Den andre halvdel av *Gjennom natten* framstiller verden i en annen drakt enn den første gjør, med et annet sett av litterære virkemidler. Meyers dødsønske og letingen etter hans største frykt, får utløp i et skrekkens narrativ som forvalter driftene hans på en annen måte, og slik sett kan Sæterbakkens roman sies å påkalle dobbeltgjengermotivet, i den forstand at motivet tematiserer avvikende drifter i hovedpersonen.

Romanformen spiller i så måte en sentral rolle. Det er gjennom romanens stilendring at Meyers destruktive drifter får større spillerom, selv om Meyers nye tilværelse også fortoner seg som et fangenskap, noe jeg vil diskutere nedenfor, med vekt på fordoblingene i romanen, men også på den romlige innsnevringen som foregår rundt Meyer. Hans oppsøking av det

negative, det man ikke ønsker å oppleve, kan settes i sammenheng med hamskiftet romanen gjennomgår. Skrekkenelementene som etter hvert dukker opp i narrativet, utgjør et passende motivisk landskap for Meyers selvødeleggende ferd. Igjen ser vi også hvordan Sæterbakken snur om på tropene han anvender. Han vrir og vender på dem, slik at de på en og samme tid framstår både som tradisjonelle og utradisjonelle, som en del av en skrekklitterær tradisjon, men også som en utforskning av denne tradisjonens muligheter.

Samtidig skal vi ikke glemme siste del av romanen begynner som en utprøving av en gammel idé Meyer har båret på. Tanken, som han nevner flere steder, er å kunne dukke opp sporløst, uten noen form for mental bagasje, å "bli en annen, starte på ny frisk, legge alt bak seg, begynne fra begynnelsen igjen, uten heftelser, uten en eneste forbindelse til det som har vært" (op.cit: 100). I Redenburg møter han fotografen Caroline, ved først å mista henne for en selvmordskandidat når hun står oppe på en bro og tar bilder, og med henne settes forestillingen forsøksvis ut i live. Meyer har sett for seg "hvor fri og ubekymret jeg ville ha levd i den andre byen, hvor utvunget og veltalende jeg ville ha uttrykt meg på det andre språket [...] hvor sensuelt og omsorgsfullt samlivet ville ha vært med den andre kvinnen" (ibid.). Han ser for seg en annen jobb, en annen kone, andre barn. Meyer drømmer om å iscenesette en alternativ versjon av seg selv, en slags idealdobbeltgjenger som lykkes i alt Meyer selv mislykkes i: en person som vil være ham, men samtidig ikke, siden det ikke finnes noe fortidig som kan tyngre ham. Interessant nok redder Meyer tilsynelatende en kvinne fra selvmord, noe han ikke maktet med hensyn til sin sønn. Når Meyer ankommer Redenburg er det som om plotet stopper opp og det settes av tid til å utforske denne umulige drømmen. Jeg vil snart skildre hvordan rommene i romanen krymper rundt hovedpersonen, men det er verdt å nevne at det også skjer en utreise i *Gjennom natten*, som kan knyttes til det Meyer allerede fra første gang omtaler som "den umulige drømmen" (op.cit: 99): Å unnsnippe seg selv og begynne på nytt.

Fordoblingens fangenskap

Det finnes også andre fordoblinger i romanen, både på tekstens mikro- og makronivå. Et åpenbart eksempel er livet Meyer lever før han og Eva går fra hverandre. Han lever et dobbeltliv: Han har et kjærlighetsforhold til en langt yngre kvinne, samtidig som han er gift og har to barn. Fordoblingen påpekes også av Meyer: "Som om det fantes en intakt far inni den falske ektemannen" (op.cit: 61). Mellomposisjonen Meyer plasseres i, fører til at begge

forholdene til slutt forvitrer. Et annet eksempel er den apokryfe historien om ham som bygde huset i Bratislava: "Det sies at mannen som bygde det, til seg og familien, at han fant ut at kona hadde bedratt ham, det var da han akkurat hadde begynt på grunnarbeidet, og at han ble gal og drepte både henne og de to barna deres. Etterpå støpte han likene deres inn i kjellergulvet" (op.cit: 215). Flere elementer ved legenden virker påfallende i lys av romanhandlingen. For det første har vi nok en gang med å gjøre en kjernefamilie: to voksne og to barn. Isolert sett er det ikke nødvendigvis noe oppsiktsvekkende ved det, men i sammenheng med de andre detaljene får det større betydning.

Også i denne fortellingen figurerer utroskap som et sentralt motiv, men i invertert form: Her er det kvinnen som har vært utro mot mannen. Velger man å lese hendelsene i siste halvdel av romanen som manifestasjoner av Meyers psyke, kan vi lese dette som en form for projeksjon, der han legger byrden av sitt eget utenomekteskapelige forhold over på noen andre. I en slik lesning kan imidlertid også ektemannen være en omskriving av Meyer selv, i den forstand at Meyers skyldfølelse over å ha forvoldt familien så mye smerte, og kanskje også død, blir mer og mer framtrædende, inntil de siste linjene av romanen avslører at det har funnet sted en brann som har forvoldt hans families død. Inntrykket mitt er at historien om denne familien er en måte å fortelle om familien Meyers undergang i en distansert, omskrevet form. Uansett har vi nok en gang, i svært komprimert form, med å gjøre et tilfelle av en familie som går til grunne under grufulle omstendigheter. Historien om Reuter er en forferdelig parallell til Meyers familietragedie – det er en fortelling om en familie som går til grunne i en større fortelling om en familie som går til grunne – en grotesk miniatyr.

Forholdet mellom drøm og virkelighet i romanen, utgjør en annen form for fordobling. I *Aurélia* skildrer Nerval "drømmens utbredelse i det virkelige liv" (Nerval 1975: 19). Alt får "undertiden et dobbelt preg", som han påpeker (ibid.). I *Gjennom natten* merker vi en tilsvarende fordobling, der drøm og virkelighet tidvis står i et uavklart forhold. En passasje fra slutten av del 2 synliggjør denne fordoblingen. Meyer er ute og går tur, og ser med ett sin avdøde sønn nærme seg ham:

På veien ned kom plutselig Ole-Jakob gående mot meg, jeg så ikke ansiktet hans på grunn av motlyset, men gjenkjente ham allikevel på gangen. Men da han kom opp på siden av meg og var en annen, hadde han fått noe fiendtlig over seg, han så ikke på meg engang, bare gikk rett på, så nært at jeg måtte gjøre et hopp til siden for ikke å bli rent over ende (Sæterbakken 2011: 122).

Selv når Meyer innser at det ikke er Ole-Jakob han møter, men en annen, fortsetter han like fullt å omtale opptrinnet som om det er sønnen han støter på. Først er det Ole-Jakob, så er det ikke ham, men så er det ham likevel. Altså er skikkelsen nærmest for en dobbeltgjenger å regne. Han "var en annen", sier Meyer, men fortsetter å skildre ham som Ole-Jakob, som på den ene siden kan referere til at Meyer aldri kjente sin sønn, og på den andre siden kan peke henimot et fordoblet fiksjonsunivers, der både Meyers indre demoner og den ytre virkeligheten, kjemper om definisjonsmakt. Meyer vandrer i en drøm og samtidig ikke, antyder denne sekvensen, og plassert i enden av andre del, forbereder den stemningsskiftet i siste del av romanen.

Fordoblingene gjør seg gjeldende både i form og i innhold, og er en definerende del av romanen som sådan. Elementer fra ett sted i teksten dukker opp igjen senere, slik at romanen på et vis bretter seg om seg selv. Dvergen er ett eksempel. Romanens første del avsluttes med at Meyer gjengir et eventyr han pleide å fortelle til Ole-Jakob da sønnen var liten. I eventyret skildres "en pukkelrygget dverg som heter Fabel, som ikke er spesielt modig, men som har den egenskapen at det vokser ut vinger på ryggen hans hver gang han blir redd" (Sæterbakken 2011: 21). Som vi merker, ligner eventyrdvergen påfallende mye på skikkelsen Meyer bevitnet i kunstgalleriet. Sistnevnte er også pukkelrygget, og er også bevinget. Slik er det en kobling mellom dvergen i Meyers eventyr, dvergen i teateroppsetningen og Meyer selv. Alle ligner de hverandre. En annen av personene i eventyret heter Caroline, som også er navnet på kvinnen Meyer blir kjent med under oppholdet i Redenburg. Motiv, navn og plot er elementer som gjenbrukes i *Gjennom natten*.

Løfter vi for eksempel blikket fra detaljnivået til plotet i eventyret, ser vi betydelige likheter mellom Meyers lille fortelling og den øvrige romanen. Eventyret omhandler en far og en sønn som er blitt atskilt, og handlingen skildrer hvordan de, gjennom ulike komplikasjoner, finner tilbake til hverandre igjen. Eventyret har, som eventyr gjerne har, en lykkelig slutt. Plotet i *Gjennom natten* kan sies å legge seg over eventyret, men i invertert form. I eventyret er det sønnen som reiser ut for å gjenforenes med sin far, mens i narrativet vi følger, er det faren som legger ut på leting etter sin sønn. Vi vet at dette er et umulig prosjekt, siden sønnen er død. Dermed hviler det en håpløshet ved prosjektet, samtidig som romanen munner ut i en slags gjenforening i det avsluttende kapitlet "Ikkeriket". "Ikkeriket" framstår som en fantasisekvens, og det er i fiksjonen far og sønn kan gjenforenes, når de ikke kan det i det "virkelige" livet. Fiksjonen blir en form for trøst, samtidig som den framstår som et slags

fengsel, all den tid de i avslutningen er fanget i en evig loop der de feirer jul igjen og igjen. Slik framstår fordoblingene og repetisjonene som et grep som anvendes for å skildre et mønster man ikke kommer ut av.

Freud skriver i "Det uhyggelige" om gjentakelse, og argumenterer via en selvopplevd anekdote for hvordan gjentakelse av det likartede kan utløse en uhyggefølelse. Han beskriver hvordan han en gang vandret rundt i en italiensk småby, for uforvarende å ende opp på samme sted flere ganger ganger: "[E]tter å ha vandret formålsløst rundt en stund til, befant jeg meg plutselig igjen i den samme gaten, der jeg nå begynte å vekke oppsikt, og at jeg nå fjernet meg raskt, førte bare til at jeg på en ny omvei ble dirigert tilbake dit" (Freud 2011: 163). Freud merket selv en følelse av "hjelpeløshet og uhygge" (ibid.) – en følelse som er gjeldene i Sæterbakkens roman også. Hjelpeløshet og uhygge siver ut av romanens porer. Alle fordoblingene, alle gjentakelsene av motiver, bidrar til denne fortvilte situasjonen. Selve tekstens utforming – motivisk, makro-strukturelt – virker å bære preg av hovedpersonens sinnstilstand, av sorgen han prøver, men ikke finner noen vei ut av.

2. Det fryktelige huset

Huset som trope

Fryktelig er et epitet som brukes i omtalen av huset i Bratislava, som når Meyer på et tidspunkt spør seg selv "hvorfor i all verden jeg ville inn i det fryktelige huset" (Sæterbakken 2011: 203). Et annet tilnavn er mystisk, som er den første beskrivelsen av huset vi støter på: "Jeg tror det var om kvelden samme dag at Boris fortalte om meg om det mystiske huset " (op.cit: 16). Epitetene er som formler å regne. Når huset omtales, følger adjektivene "fryktelig" og "mystisk" med. De er stemnings- og spenningsskapende, men samtidig er de også høyst tradisjonelle: De er klisjeer. De setter teksten i sammenheng med et velbrukt skrekklitterært formspråk. Huset i Bratislava har åpenbare fellestrekk med en av skrekklitteraturens mest kjente troper, "det hjemsøkte huset". Velkjente eksempler er blant andre Edgar Allan Poes novelle "The Fall of the House of Usher" Stephen Kings *The Shining* og Mark Danielewkis *House of Leaves*. Typisk nok retter Meyer oppmerksomheten mot årsaken til lydene han stadig vekk hører komme fra andre rom i huset, som i det følgende eksemplet, der han fra loftet mener å høre noen bevege seg nedenunder:

Og da jeg plutselig kvapp, var det uten begrep om hvor lang tid jeg hadde stått slik, men med en visshet om at jeg hadde hørt noe, en lyd, eller flere lyder, og at det hadde

kommet nede fra første etasje, at det var noen der, at noen hadde tatt seg inn i huset mens jeg sto der oppe og døste (op.cit: 235).

Passasjen, og mange med den, er steder der Sæterbakkens roman lener seg tungt på skrekklisjeer. Et resultat av at Sæterbakken mobiliserer et skrekklitterært formspråk, med alt det medfører av velkjente troper, er at Meyer tilbringer oppholdet i huset med å lete etter noe han ikke finner, noe som unnslipper ham gang på gang, og slik knytter an til større tematiske og plotmessige trekk i *Gjennom natten*. Meyers uttalte mål er å lete etter sønnen sin, men han leter også etter en form for kontakt med personene han omgås, enten det er familien eller personene han treffer på reisen. Sitatet ovenfor viser hvordan skrekkelementer inngår i og underbygger dette aspektet ved romanen. Slik blir også den mellommenneskelige kontakten som unnslipper Meyer gitt et skrekkinngytende tilsnitt.

Knut Ove Eliassen skriver i artikkelen "Tingene og tegnene" at "i det hjemsøkte huset er det vår nærmeste verden som vender seg mot oss. Verden opphører med å være om-verden, når det mest hjemlige, avslører seg ikke bare som fremmed, men også som fiendtlig- ikke domestisert" (Eliassen 1993: 80). Vi kjenner igjen den freudianske uhyggen i Eliassens diskusjon av skrekktropen. I det hjemsøkte huset blir det hjemlige, det kjente, til noe uhjemlig, ukjent. Samtidig skal vi huske på at heimlich også kan oversettes til hemmelig, slik at forholdet mellom de to motsetningene også kan sies å dreie seg om at noe ukjent gir seg til kjenne.

Huset i Bratislava er interessant i sin påkallelse av en velkjent trope og hvordan Sæterbakkens roman går i dialog med skrekklitteraturens språk, men det er også verdt å se huset i sammenheng med de andre rommene Meyer oppholder seg i i løpet av romanen. Rommene Meyer befinner seg i, spiller en viktig rolle i romanen. Jeg vil nå se huset i Bratislava kan settes i lys av de øvrige rommene i romanen, før jeg vender tilbake til å se på huset som en del av en skrekklitterær tradisjon. Fokuset på rommene romanen utspilles i, dreier seg om to beslektede trekk. Det ene er hvordan rommene virker å bli mindre og mindre etter hvert som romanen utvikler seg. Den romlige innsnevringen står i kontrast til, og undergraver, det Meyer begynner romanens tredje del med: å reise ut, å forsøke å begynne på nytt. Det andre er hvordan Meyer ofte er plassert i rommene. Gjentatte ganger befinner han seg mellom dem, på terskelen mellom to sfærer.

Romlig innsnevring

Huset i Bratislava er det siste i en rekke av rom i romanen, enten det er snakk om Meyers hus, diverse leiligheter eller hotellrom. Et hus, et hjem, er selvfølgelig av ytterste viktighet i et menneskes liv, et vern mot utsiden og en kilde til trygghet og stabilitet. Det har en sterk symbolverdi. I *Gjennom natten* kan man følge Meyers bevegelse fra hus til hus, fra rom til rom i romanen, og se forflytningen som en gradvis oppløsning av stabilitet, samtidig som rommene blir stadig mindre og mindre. Det foregår en stadig innsnevring av Meyers omgivelser, som gir romanen et sterkt klaustrofobisk preg. La oss se på hvordan denne innsnevringen arter seg i løpet av narrativet.

I utgangspunktet er familien Meyer, før tragedien inntreffer, som svært mange andre familier: Fire i tallet, to voksne og to barn, en erketradisjonell familiesammensetning – en middelklassetilværelse som beskrives via noen gjenkjennelige trekk: drikker rødvin på kvelden og ser krim på tv: CSI Miami, Dexter, svensk krim – referanser som gjerne kan leses som parodiske kommentarer til den norske middelklassens fritidssysler. Meyer er tannlege, og siden han møter Eva utenfor en forelesningssal, kan det tenkes at hun også har dette yrket. Den felles inntekten bør altså være god og stabil. Alt er som det skal være. De bor i et hus i et byggefelt der alt ser ut til å være likt alt annet, men i skildringen av huset deres aner man et visst forfall: "Vårt skilte seg ikke nevneverdig fra de andre. Espalieret Eva hadde overtalt meg til å lage sto der fremdeles, men oppgitt, ikke lenger under flittige hendes omsorg, overlatt til et flettverk av tørre bladløse grener" (Sæterbakken 2011: 105). Bildet av grenene, som er så "tett sammenvokst at det så ut som det var de som holdt espalieret på plass og ikke omvendt" (ibid), sender tankene i retning av en uorden, av en vanskjøtsel av eiendommen deres. At grenene er tørre og bladløse virker også relevant, særlig siden denne skildringen finner sted om sommeren. Der grønne blader minner om vår, om begynnelse, er dette motsatsen: Det virker kaldt og livløst.

Apropos espalieret kan vi merke oss at en bibetydning av ordet er to rekker av mennesker med ansiktene vendt mot hverandre, som for eksempel i et opptog. Det virker fristende å si at dette er en roman der personene er vendt fra hverandre, slik at espalieret ikke fungerer som det skal hverken i den ene eller den andre betydningen. Det bortvendte er et tilbakevendende motiv i teksten. Vestalinnen utenfor teaterforestillingen er ett eksempel, som setter det fravendte i forbindelse med det familiære. Tenk også på den ovenfor nevnte passasjen der Meyer mener å oppdage sin kone og datter i Redenburg, og forsøker å løpe etter dem. Men

han skyver dem bare lenger og lenger fra seg jo mer han løper. De er vendt bort fra ham. Denne bortvendtheten gjentar seg på de siste sidene som skildrer Meyers opplevelser i huset i Bratislava. Meyer går inn på kjøkkenet og finner tre mennesker sittende rundt et bord. Han forteller: "Den ene var en gutt, kanskje åtte eller ni år, han satt med ryggen til" (op.cit: 248). Meyer får ham ikke til å vende seg om: "'Hallo?" ropte jeg høyt. Gutten skvatt til. Men ennå ville han ikke snu seg" (ibid.). Disse konkrete eksemplene styrer tankene i retning av å være bortvendt på et mellommenneskelig plan, som romanen for eksempel skildrer gjennom familiens sorgarbeid etter Ole-Jakobs død. I denne fasen er det som om de snarere vender seg fra hverandre og inn i seg selv. Det skal også føyes til at det å se ansiktene deres, vil være det samme som å innse sannheten om at de er døde, som signaliseres ved metaforen "å løfte forhenget til side". Å komme ansikt til ansikt dreier seg både om mellommenneskelige forhold, men er også relevant rent på plot-nivået, siden det markerer den overrumplende vrien i romanen.

Totalt sett beskrives en på alle måter vanlig kjernefamilie, men samtidig hviler det noe foruroligende over hvordan huset skildres på, gjennom den ytre uorden, som om noe ikke er som det burde være. Det er altså denne stabile tilværelsen Meyer flykter fra når han blir sammen med Mona og flytter for seg selv. Men han makter ikke å gjøre den nye leiligheten til sin egen:

Jeg hadde knapt vært i min egen leilighet siden jeg flyttet. De nakne veggene skremte meg. Og ennå hadde jeg ikke fått meg til å henge opp noe der, det var som stedet fremdeles tilhørte dem som bodde der før meg, at det ikke var meningen at jeg skulle være der, at jeg ville forstyrre en orden dersom jeg satte tingene mine på plass, ennå sto det uåpnede esker med flyttegods i stuen (op.cit: 101).

Fra og med første gang han flytter ut fra familien, er det midlertidige rom han tilbringer store deler av romanen i, enten det er ungekarsleiligheten eller hotellrommene han bor i. Interessant nok gjøres det et poeng ut av at han virker å være eneste gjest i Redenburg-hotellet: "Ilden var i ferd med å dø ut, jeg reiste meg og la på et par kubber, og det slo meg at jeg så langt ikke hadde sett noen andre gjester. Jeg var kanskje den eneste?" (op.cit:147). Fra Redenburg går ferden til et hotell i Bratislava, og her ligger, som vi husker, vekten på hvordan hotellrommet gir inntrykk av å råtne hen: "En lukt kom fra ventilen ved siden av speilet, som om noen hadde krøpet inn der og dødd. Oppe i taket var det en mørk flekk som fordelte seg i rustbrune dråper utover den tapetserte himlingen" (op.cit: 193). Tendensen er tydelig: Rommene Meyer er i, preges i økende grad av ensomhet, av oppløsning, av forminskning.

Etter hotellet i Bratislava ender Meyer opp i huset i Bratislava, og der vandrer han etter hvert ned i kjelleren: "En dør med avsikret smekklås sto på gløtt. Innenfor var det et enda mindre rom [...] Delvis skjult bak hyllen førte en gang videre, så smal at jeg måtte gå sidelengs [...] Passasjen endte i et trangt rom, murt opp av lecablokker" (op.cit: 241). Her kan Meyer knapt røre på seg: "Jeg vred meg en halv omgang rundt, så godt det lot seg gjøre i sjakten av et rom" (op.cit: 242). Det er ikke bare som om huset lukker seg om Meyer, snarere ligger trykket på at Meyer selv aktivt oppsøker denne situasjonen selv. Han beveger seg lenger og lenger inn i huset inntil det blir så trangt at han ikke klarer å røre seg. Mens han står i den lille glipen mellom veggene, reflekterer han også over valgene han har: "Min tanke er fri, jeg kan velge hvordan verden skal være" (ibid.). Her er verden en sjakt av leca-blokker, i en kjeller i et ukjent hus.

Men det blir enda trangere når Meyer kommer seg opp til stuen igjen:

Jeg prøvde å løfte den ene armen, men fikk det ikke til, den bare lå der, som noe som ikke tilhørte meg. Jeg prøvde den andre, med samme resultat. Det var som jeg bare levde fra halsen og opp. Helvetes jævla menneskekropp. Noen måtte hjelpe meg. Hvis ikke ville jeg aldri komme ut derfra [...] Hadde jeg hatt en øks skulle jeg ha dasket meg. Så skulle jeg ha skilt de to delene jeg besto av. Så skulle jeg ha kløyvet meg selv i to (op.cit: 246).

Her er det menneskekroppen som framstår som for trang, eller kanskje det er riktigere å si at det er menneskesinnet som virker innestengende. Åpenbart framstår "helvetes jævla menneskekropp" som et ekko av tittelen på det første kapittelet, og det desperate utropt uttrykker den samme fortvilelsen og det samme sinnet – røde tråder romanen gjennom. Kroppen framstilles som et fremmedlegeme, som ikke er en del av ham, på samme måte som stemmen i *Besøket* gir hovedpersonen en følelse av uhygge. Videre virker "Hvis ikke ville jeg aldri komme meg ut derfra" som et tvetydig utsagn: Mener han huset, eller er det seg selv han snakker om, altså som en slags frigjøring fra seg selv? Men hva består frigjøringen i? De neste setningene kan gi oss en pekepinn. Ønsket om å kunne hogge seg selv i to, bringer tankene tilbake til den grå figuren Meyer i sin drøm så sitte på sengekanten og kutte i seg selv med øks. Den groteske figuren er i så måte ikke bare et drømmebilde; den er også noe Meyer identifiserer seg med. Dermed setter Meyer seg selv i kontakt med det groteske. Slik sett er dette et eksempel på hvordan den groteske estetikken i *Gjennom natten* ikke bare er knyttet til romanens "utseende", for på grunn av at romanen består av Meyers indre monolog, er det groteske også et filter han ser verden gjennom. Meyer ser det groteske rundt seg, men han ser også det groteske i seg selv. Her er det mennesket som er grotesk.

Det er mulig å tegne opp en linje fra rom til rom romanen igjennom: Fra familien Meyers hus til leiligheten han flytter inn og tilbake igjen. Fra hjemmet til hotellrommet i Redenburg, videre til tilsvarende losji i Bratislava før han endelig drar til huset han er på jakt etter. Vi følger ham fra rom til rom før han ender opp i kjelleren, nærmest fastlåst der nede, før det til slutt er ham selv han ikke kan bevege seg i, figurativt sett. Denne bevegelsen viser at alt snøres sammen rundt ham til det til slutt ikke finnes noen som helst utvei. Fra rom til rom blir det trangere og trangere. Et annet interessant aspekt ved rommene er hvordan Meyer er plassert i dem. Flere ganger er han plassert i en terskelposisjon mellom dem. Før vi vender tilbake til utforskningen av huset i Bratislava, la oss vie plass til den stadig tilbakevendende mellomposisjonen hovedpersonen befinner seg i. Det skal påpekes at vi kan få øye på det i både konkret og abstrakt form.

Terskler

Karl Meyer befinner seg på en terskel. Dette mener jeg ikke kun i overført betydning: Flere steder skildres Meyer som plassert mellom noe, ikke helt og holdent *i* noe. Et tidlig, og tilsynelatende banalt, eksempel finner vi i kapittelet "Noe må gå i stykker", der separasjonen fra Eva finner sted. Meyer er glad for å ha flyttet for at noe er hendt: "Noe var skjedd som ikke kunne gjøres om på. Endelig var det endt opp med noe. Endringen var funnet sted. Resultatet lå der rett foran øynene på meg. Alt kastet om kull. Som om det var meningen med det. At det var her jeg hørte hjemme" (Sæterbakken 2011: 85). Her har han altså gått fra Eva, etter å ha delt tiden sin mellom henne og den mye yngre elskerinnen Mona. Han har tatt et valg. I et forsøk på å glede seg over situasjonen, finner han seg en øl og setter seg ned. Motivet er her i sin enkleste, mest konkrete form: "Jeg fant en klappstol, plasserte den i døråpningen mellom stuen og kjøkkenet, satte meg på den og tok noen rommelige slurker av den velgjørende væsken" (ibid.). Tilsynelatende er det ikke noe spesielt ved dette bildet, men det er ikke den eneste gangen Meyer befinner seg i et slikt mellomrom.

Som et ekko av den ovennevnte passasjen, befinner Meyer seg i en lignende situasjon når forholdet til Mona tar slutt, og det følgende sitatet er fra hans drøftinger om hva han skal gjøre videre:

Helt oppradd for noe å foreta meg ble jeg stående i halvmørket inne i stuen mens jeg lyttet til henne, henne og den ublu samtalen hennes, med en klump i halsen som jeg ikke hadde kjent siden jeg var hjemme hos kamerater som liten og følelsen plutselig kom over meg av bare å være i veien for familiens daglige gjøremål, den smidige avviklingen av alt innøvd og nødvendig, den kameraten min var en del av, men ikke jeg (op.cit: 103)

Her er han plassert i et halvmørke, mellom den i sollys badede balkongen der Mona sitter og noe annet, noe han ennå ikke er sikker på – før han bestemmer seg for å forlate leiligheten for godt. Plassert mellom to muligheter, sendes tankene tilbake til barndommen og en følelse av ikke å høre til. I begge tilfellene dukker terskelmotivet opp i forbindelse med store omveltninger og store valg. I det første tilfellet handler det om å bryte opp et ekteskap, i det andre tilfellet dreier det seg om å bryte opp et kjæresteforhold.

Jeg skal trekke inn et tredje eksempel: Etter at han flytter hjem igjen, påkalles terskelmotivet igjen, og denne gangen i en mer abstrakt form: "Ikke hadde jeg druknet. Men ikke levde jeg riktig heller. Jeg hadde havnet et sted imellom. Det var det stedet jeg skulle tilbringe resten av mine dager" (op.cit: 113). Hver for seg virker de første eksemplene som mindre viktige enn det siste, som virker mer akutt eksistensielt sett. Likevel blir de påfallende interessante i lys av hverandre. Vi har med å gjøre et stadig tilbakevendende motiv, som gradvis blir mer abstrakt og prekärt. De konkrete terskelsituasjonene peker fram mot og forbereder en terskelsituasjon av mer eksistensiell art.

Samtidig skal det bemerkes at de mange terskelsituasjonene i romanen også impliserer Ole-Jakob, som i sine tenår ikke lenger er et barn, men heller ikke voksen enda. Terskelmotivet omfatter dermed, og fører sammen, far og sønn. De er begge i en mellomposisjon. Meyer og Eva diskuterer livsfasen Ole-Jakob er i når de begynner å merke forandringer i atferdsmønsteret hans: "[J]eg sa at det var naturlig at det ble slik, at det var en overgangsfase hvor man forkastet alt det man hadde vært opptatt av, samtidig som man ennå ikke riktig hadde funnet noe å erstatte det med" (op.cit: 114). Her er det en tenåringstilværelse som framstår som en terskelsituasjon – ikke lenger barn, men heller ikke moden. Dette er selvsagt ikke en revolusjonerende innsikt, snarere er det en stor del av hva tenårene dreier seg om, men tenåringslivet inngår her i et større kompleks, festet sammen av dette bestemte motivet. Slik sett knytter motivet an til potensielt destruktive krefter, med tanke på Ole-Jakobs dødsfall. Terskelmotivet kobles til det å ikke finne en tilhørighet, og i og med Ole-Jakobs dødsfall er det noe potensielt selvdestruktivt ved motivet.

I essayet "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" diskuterer den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin ulike typer kronotoper. Kronotop betyr bokstavelig talt "tid-sted", og Bakhtins essay utforsker hvordan sammenkoblingen av kategoriene tid og rom kommer til uttrykk i litteraturen. Han skriver:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history (Bakhtin 2000: 84).

En bestemt kronotop Bakhtin drøfter, er terskelen. Terskelen kaller han krisens eller bruddets kronotop, og i litteraturen har den alltid en metaforisk eller symbolsk betydning (op.cit: 248). Forsøker vi å lese terskelskildringene i *Gjennom natten* ved hjelp Bakhtins kronotopbegrep, kan vi si at terskelskildringene er steder som synliggjør hva som hender narrativt, altså det som har med utfoldelse av tid å gjøre. Romanen skildrer brudd: En far bryter med sin ektefelle, han bryter med sin kjæreste, han bryter med sin familie for andre gang når han reiser til Redenburg. Romanen skildrer kriser: En sønns krise, en fars krise, en families krise, og Meyers bemerkning om familiens søvngjengereksistens etter sønnens død plasserer dem alle i en mellomposisjon som kan knyttes til terskelkronotopen. Alle disse bruddene og krisene manifesterer seg i det tilbakevendende motivet. Terskelen – rommet – står i samsvar til bevegelsene i plotet – tiden, og med motsatt innfallsvinkel får vi øye på plotets fokus på kriser og brudd i terskelmotivet. Som kronotop synliggjør terskelen i *Gjennom natten* at handlingen dreier seg om hva som skjer når livet kastes om kull, og hvilke valg det frambringer. Vi finner også slektninger av terskelkronotopen idet Meyer og Eva står på trappen utenfor byfogden, rådville etter å ha tatt ut separasjon, og når Meyer står på yttertrappen til huset i Bratislava og vurderer hva som befinner seg innenfor. Her bryter han med omverdenen. Et sentralt utsagn i romanen er det uutholdelige ved det som varer; terskelkronotopen skildrer oppbrudd og forandringer. La oss vende tilbake til det vi begynte denne delen av kapitlet med å diskutere, og som alle andre romskildringer i romanen synes å forberede: det fryktelige huset.

Huset som symbol

Et spørsmål som melder seg, er hvorvidt huset, innenfor romanens virkelighet, faktisk eksisterer. Med referanse til E. T. A. Hoffmans fortelling "Der Sandman", påpeker Freud hvordan det uhyggelige kan oppstå når forholdet mellom virkelig og uvirkelig destabiliseres (Freud 2011: 156). Slik er det også i *Gjennom natten*. Spørsmålet om husets eksistens er todelt. For det første er Meyer selv ikke sikker på om det finnes, eller om det kun er et sagn. For det andre kan det også settes spørsmålsteget ved om ikke sekvensen som foregår der inne, kun finner sted i Meyers sinn. Svaret på det første spørsmålet er ja, siden Meyer til slutt finner huset. På et plotmessig plan eksisterer selvsagt huset, men med hensyn til hvordan sekvensen kan leses, er det flere ting som tyder på at vi befinner oss dypt inne i Meyers egen

tankeverden. La oss ta det fra begynnelsen, det vil si når Meyer direkte meddeler at det er dit han har tenkt seg: Idet Meyer forlater Redenburg, er det til fordel for noe han ikke med sikkerhet kan si finnes:

Det var ikke Carolines hus jeg skulle inn i. Det var et annet, et jeg ikke ante hvor var, eller om eksisterte, men som noe i meg allerede hadde bestemt var målet for alt sammen, slik man i en drøm kan være klar over at man drømmer og like fullt tro på alt det skrekkelige og merkelige man blir utsatt for (Sæterbakken 2011: 189).

På dette tidspunktet vet altså ikke Meyer om huset kun er en vandrehistorie eller ikke, men likevel skal han dit. Slik sett er det huset som idé som her omtales, og dette er et poeng som er like viktig som huset i seg selv. Som idé, eller som metafor, er huset et sted der alt håp blir knust, eller stedet der man lar alt håp fare – gjør det om til skit. Senere får han høre i samtalen med Johanides, at " det virker som et slags depressiva", og at de som går dit, kommer ut igjen fullstendig fortvilte (op.cit: 201). Men med Meyers ord er dette "huset" målet for reisen, og det ligger et ekstra trykk på at han velger det selv – noe i ham har allerede tatt avgjørelsen om å gå til grunne.

Dette kan vi se via romanens påkalling av en litterær trope som *point of no return* – ingen vei tilbake. Som vi kan minne oss selv på, forteller Zagreb at når nøkkelen er overrakt, har Meyer ingen mulighet til å ombestemme seg. Meyer brenner bruer romanen gjennom. Kanskje det tydeligste eksemplet på det er slettingen av kontakter og meldinger på mobiltelefonen, til det kun står to navn igjen – Ole Jakobs og Stines. Mobilen ringer stadig vekk, men han overser den, før han, rett før han går inn i huset, løsner dekslet, tar ut sim-kortet og kaster hele telefonen i en søppelkasse – et bilde på isolasjon sett gjennom den digitale og alltid påloggede samtiden.

Det er påfallende at huset forbindes med en viss form for glede eller forventning. Huset kan helt klart settes i sammenheng med negative impulser; det ligger rett og slett i eksistensberettigelsen til huset som idé – stedet der håpet går under. Dette kan man si står i motsetning til selve livet – for hva er vel det uten håp? I en drøm han har rett før han får tilgang til huset, ser Meyer for seg hva han vil møte der inne, og i og med premisset for fryktens hus er det en slående passasje:

Så gikk jeg bort til døren i enden, som var mindre enn de andre og som heller ikke hadde noe vindu slik de andre hadde hatt, og mens jeg sto der, kjente jeg en deilig beroligende visshet med hensyn til hva jeg ville se når jeg åpnet døren, og som var det som ville gjøre ende på alle lengsler, varmen fra et bankende hjerte, lyset fra et ansikt så kjært, et par lyseblå øyne gjenåpnet for aldri mer å skulle lukkes (op.cit: 209).

Vi merker oss den paradoksale roen Meyer målbærer her. Den samme rolige holdningen kan vi gjenfinne idet Meyer bokstavelig talt står på terskelen til huset og er i ferd med å sette nøkkelen i døren. Først ser han riktignok for seg hvilke uhyrligheter som kan tenkes å finnes bak inngangsdøren. Er det "fallemer og bankelyder i veggene, avsagde hoder under dynen? Var det folk som satt på lur med skumle masker, eller sto med liksminke i skapene, klare til å ramle i armene på meg når jeg åpnet et av dem?" (op.cit: 227). Her virker det som han ser for seg det hele som et middelmådig spøkelseshus – kun billige skremsler, bare juks og staffasje. Men samtidig vurderer han en annen mulighet: "Eller var det virkelig gjenferdet til Martin Reuter, den gale morderen, jeg skulle møte der inne?" (ibid.). Meyers forestilling om Reuters gjenferd, mannen som skal ha drept sin egen familie der inne, er av et annet stykke enn skuespillere leid inn for å skremme de som betaler seg inn. Den blir en motsats, noe virkelig horribelt.

Like fullt ligger det nok en gang en besynderlig ro bak Meyers handlinger: "Allikevel følte jeg en trygghet, som gjorde meg uredd, nå da jeg endelig sto der. Alle skremslene, de var bare der som et stengsel, en prøvelse man måtte gjennom, et hinder man måtte forsere" (ibid.). På andre siden av hindrene er Meyer overbevist om at Ole-Jakob befinner seg. Det er fullt mulig å lese skremslene ikke bare som et hinder, men som et endelig hinder. I en slik lesning er huset i Bratislava Meyers død – den siste terskelen han må trå over. Bildet av Meyer som en person i stadig mellomposisjon, stadig på terskelen mellom rom, kontrasteres av hans bestemthet i møte med huset. Til tross for frykten som vekkes der inne, til tross for sinnet som kommer opp til overflaten, vandrer han fra rom til rom uten å nøle lenge av gangen. Støter han på en potensiell fare, som en skikkelse bak et dusjforheng, trekker han det til side. Han virker å ha bestemt seg.

Huset er altså det store usikkerhetsmomentet i romanen: Finnes det, eller ikke? Det imøtegås med en blanding av frykt og forventning. Gjennom andrehånds fortellinger, fra Boris, fra Johanides, fra Zagreb, reises et byggverk som både har dennesidige, men også hinsidige kvaliteter. I samtalen med Zagreb er det snakk om husets "evne". Zagreb diskuterer huset som en bakvendt forretningsidé, der "man får det man ikke vil ha, i stedet for det man vil ha", hvorpå Meyer spør "Hvordan kan et hus ha en slik evne?" (op.cit: 214). Her blir Zagreb svar skyldig, og det synes som om husets kvaliteter unnslipper personene som omtaler det – som om det er noe som burde kontrolleres, men som unndrar seg kontroll. Det er påfallende hvordan denne evnen kan relateres direkte til Meyer og hans familie. *Gjennom natten* skildrer

en familie i oppløsning. Som Meyer sier: "Hva er det med det å elske noen som kan gå så fryktelig galt? " (op.cit: 187). Med andre ord: Meyer, og i forlengelsen av ham familien, har fått det de ikke vil, i stedet for det de vil. Alt har gått galt. Huset fungerer i så måte som et symbol på familiens feilgrep og nederlag. Det er her vi kan spørre oss om huset ikke trenger å leses som en faktisk destinasjon, men som et bilde på hvor galt det har gått for Meyer og hans familie.

Det uhjemlige hjemmet

Det er ting som tyder på at huset i Bratislava er satt sammen av detaljer fra Meyers sinn, og da fra ting han har sett og opplevd tidligere, fra ting vi allerede har lest, fra elementer som setter det i en tydelig sammenheng med de øvrige husværene i boken. For eksempel er det ene rommet helt hvitt, på samme måte som Carolines rom i Redenburg er det, og flere steder påpeker også Meyer at det er noe kjent ved rommene han befinner seg i: "Men det var noe underlig kjent med rommet allikevel" (Sæterbakken 2011: 235). Litt senere sier han: "Jeg ble stående og betrakte det som på en motbydelig måte var i ferd med å bli velkjente rom allerede" (op.cit: 240). Samtidig er det mulig å lese Redenburg-delen som oppspinn også, i og med at Caroline deler navn med en av eventyrfigurene i *Prins Uvitende*, og at byens utseende "minnet meg om noe, det hadde det gjort fra jeg så det fra kupévinduet, og først nå skjønnte jeg hva, det lignet en av tegningene i *Prins Uvitende*" (op.cit:139). Dermed kan man opprettholde argumentasjonen om at det foregår en form for resirkulering av bilder i romanen, en form for repetisjon, og repetisjoner i repetisjoner, som kan leses som tegn på hvordan hovedpersonen har gått seg fast i seg selv, i sitt eget sinn, og kun reproducerer, med visse variasjoner, hendelser som av ulike årsaker har festet seg i ham, noe han ikke kan komme ut av, det Freud kaller en gjentakelsestvang. Kan huset i Bratislava simpelthen være familien Meyers eget hus, der alt det fremmede ved det aksentueres, men som kan føres tilbake til noe kjent, i uhyggelig forstand?

Helt mot slutten av kapitlet er det som om huset forandrer fasong, kanskje framhevet av at Meyer våkner etter en tids søvn: "Glassbordet fløt med aske og sigarettneiper. Flasken sto der, og en kaffekopp jeg ikke forbandt noe med, i tillegg til en liten tinnfigur, et skjelett med solbriller og tyskerhjelme og en maskinpistol i den ene hånden, løftet som i triumf over hodet" (op.cit: 247). Våkner han her hjemme hos seg selv? Hvor kommer sneipene fra? Romanen er bevisst forvirrende når det gjelder framstillingen av tid. Hvor lang tid han faktisk tilbringer i

huset, er uvisst. På en og samme gang virker oppholdet å vare i noen timer, knapt det, og å vare mye lenger enn Meyers narrasjon synes å tilsi. Dette skyldes flere faktorer. Vi kan for eksempel forholde oss til Meyers egen oppfatning av hvordan tiden går, som når han i en tidligere sitert passasje undrer "hvor lang tid jeg hadde stått slik" (op.cit: 235). Meyers eget utsagn vitner om at hans begrep om tid er ustabil.

Et annet aspekt ved framstillingen av tid er hvordan det narrative tempoet senkes i kritiske situasjoner. Se på den følgende passasjen, der Meyer oppdager at noen står bak dusjforhenget på badet:

Men jo lenger jeg stirret, desto mindre sikker ble jeg på at det virkelig var noen der, om det ikke like gjerne var min egen hjerne som i halvmørket laget et lite menneske av bulkene og brettene i det gjennomsiktige forhenget. Jeg lente meg frem og trakk litt i den kalde plasten. Dvergen forsvant, i hans sted dukket en ny form opp, en som ikke lignet på noe som helst (op.cit: 236f).

Den første setningen er i narratologiske termer et sammendrag. Vi vet ikke hvor lenge han står og vurderer hva han skal foreta seg. Men i neste setning føres vi plutselig inn i et scenisk nå, der vi som lesere kan følge Meyers hånd på vei mot forhenget. Det er som om vi formelig kan høre hjerteslagene bli høyere og høyere etter som hånden beveger seg framover. Her er vi nær et nullpunkt hva angår forholdet mellom den fortalte og den fortellende tiden. Men i motsatt fall har vi de ulike ellipsene som preger skildringen av huset. Hele sekvensen strekker seg ikke over mer enn 18 sider, men er inndelt i fire mindre kapitler, alle med et visst tidshull mellom seg. For eksempel avsluttes det andre kapitlet med at Meyer skaller hodet sitt i vegg foran seg, før det tredje kapitlet begynner med "Inne på kjøkkenet var alt som før" (op.cit: 243). Hvor lang tid det går fra han står kilt fast nede i kjelleren til han er oppe på kjøkkenet igjen, er uvisst, og det behøver ikke å være snakk om mye tid heller. Poenget er at sekvensen i huset fører oss helt opp på siden av hovedpersonen i enkelt tilfeller, mens i andre mister vi ham av syne gjennom ellipsene. En påtagelig desorientering er effekten av vekslingen mellom det sceniske og det elliptiske, slik at forvirring trer fram som et sentralt trekk ved skildringen av huset. Meyer forvirres av de mange lydene han hører i huset, han forvirres av hvordan tiden strekker seg ut foran ham, og gjennom hans narrasjon gjør leseren det samme. Han unnslipper oss, på samme måte som lydene Meyer jakter på, unnslipper ham.

Den ovenfor nevnte tinnsoldaten har i hvert fall et åpenbart opphav. Den er å finne på Ole-Jakobs rom tidligere i romanen: "[P]å hver side av muren sto to hærstyrker oppstilt, den bakerste avdelingen på den ene siden besto av skjeletter med uniformer, hjelmer,

maskinpistoler, skjold og sverd" (op.cit: 74). Har han tatt med seg en av figurene da han reiste bort? Betyr oppvåkningen at han la seg til å sove i huset, eller har han, som jeg spør om ovenfor, våknet opp hos seg selv etter å ha drømt sekvensene i Redenburg og Bratislava? Om han ikke har drømt disse delene, kan de likevel være bilder på Meyers formørkede sinn? Det er uansett påfallende fellestrekk mellom husene, og det sentrale virker å være hvordan hjemmet, det næreste, vises som noe potensielt fremmed og fryktelig. Romanen kobler seg på en skrekklitterær tradisjon med hensyn til "det hjemsøkte huset", der skrekkeeffektene bidrar til å framstille huset som råttent, ubeboelig og nærmest fiendtlig.

I løpet av Meyers vandringer gjennom rommene i huset, merker vi oss en rekke detaljer rundt omkring i de forskjellige rommene. Først er det maten i kjøleskapet, deretter vaskebøtten med den skitne gulvkluten i det hvite rommet, en hengelås festet til en radiator, tallerkener med mugg på, en badekåpe på en knagg, en hvit pinnestol, en søppelsekk, et oppheng til klestørking. Skrekklisjeer som skygger, fottrinn, ubestemmelige lyder, er en del av sekvensen i huset, men etter hvert blir ansamlingen av disse uskyldige tingene, om enn dekket av mugg, så ladede, underliggjorte, at de framstår som de mest skremmende delene av kapitlet. Man er ikke klar over hvorfor de er der, hvem som har plassert dem der, og de virker så fryktinngytende i sin forlatthet, avsondret fra de som plasserte dem der. *Gjennom natten* er en roman der det nære, trygge og dagligdagse blir det uhyggelige. Hjemmet blir uhjemlig.

Romanens selvbevissthet

La meg avslutte med å diskutere tilsnittet av selvbevissthet som finnes i *Gjennom natten*. I innledningen til oppgaven nevnte jeg den styrende hånden som kan merkes ved det "å forvandle" fortvilelsen til skrekk. På samme måte som glasskulemetaforen vi finner i epilogen, dras oppmerksomheten mot selve skapelsesakten av fiksjonen. "Å forvandle" dreier seg om fiksjonen vi leser, mens glasskulen refererer til fiksjonen familien Meyer befinner seg i i julefeiringens evige gjenkomst. Grepene som tas, den styrende hånden, tydeliggjøres i teksten, og et metanivå kommer til syne.

Det metatekstlige aspektet omfatter flere forhold i romanen. Skrekkmotivene i Sæterbakkens bok trenger ikke kun ses på som klisjeer, som vi husker at Morgenbladets Kari Løvaas mente romanen var full av. En klisje er en klisje fordi noe gjentas for ofte, og i et narrativ der gjentakelsene er så mangfoldige og så viktige, kan det være interessant å nærme seg

konvensjonene på en annen måte. Jeg mener at via romanens selvbevissthet stilles bruken av skrekktroper som gjenferd, dobbeltgjengere, skjulte innretninger, mystiske lyder og epiteter som "fryktelig" og "mystisk" i nytt lys. Tropene gis merbetydning, de blir noe mer en bare konvensjoner. De blir som kommentarer til narrativet. Metanivået utgjør en ny fordobling i romanen. La oss se skrekktropene i lys av hovedpersonen selv.

På et tidspunkt er det som om han begynner å tvile på sin rolle som hovedperson i sin egen historie. Etter å ha trålet gjennom huset i Bratislava på jakt etter sin største frykt, begynner det å demre for ham at det kanskje ikke finnes noe fryktinngytende der inne, eller som han senere innser – at det fryktelige springer ut av en indre kilde som projiseres på omgivelsene rundt ham. Passasjen der han diskuterer det vanlige og dagligdagse ved huset, kan vi sitere i sin helhet:

Noen hadde levd der. Noe var blitt gjort der, sagt der, tenkt der, og det var det jeg kunne merke, og det var det som ga meg følelsen av å ha vært der før, ikke fordi jeg hadde vært der, men fordi det var de samme tingene som skjedde overalt til enhver tid, nesten de samme tingene til nesten samme tid, og som var omtrent de samme tingene som jeg selv ville ha foretatt meg dersom jeg hadde vokst opp i dette huset, dersom dette rommet hadde vært gutterommet mitt (Sæterbakken 2011: 238).

Det hefter ikke spesielle krefter ved huset, de ytre omgivelsene, snarere er det slik, mener Meyer, at det som har funnet sted der inne, er bare "en uoverkommelig mengde enkle menneskelige gjøremål, den endeløse rekken av henfarne daglige tildragelser" (ibid.). Skrekkkonvensjonene og skildringen av hendelser som "skrekkelige" eller "uhyggelige", er en del av dette komplekset. Det er som om teksten negerer sin egenart, som om den sier at det ikke er noe spesielt eller oppsiktsvekkende ved den. Selve romantittelen spiller inn her; hvor forslitt er ikke nattmetaforen som gir romanens dens navn?

Til slutt kommer Meyer fram til følgende innsikt: "Like gjerne som noen andres kunne det ha vært min historie *som ble tatt vare på mellom disse veggene*, tenkte jeg, en historie som ville ha vært til forveksling lik andres, som kunne ha vært byttet ut med nesten hvem som helst sin, uten at noen hadde merket noe" (ibid, min uthev.). Jeg mener at det kursiverte i sitatet kan leses som en metakommentar, der veggene kan stå som metaforer for permene som omslutter Sæterbakkens tekst. De tidligere beboernes historie er utbyttbare med Meyers historie, som igjen kan vike plass for en annens fortelling. Dette trekket går igjen tidligere også, når han tar inn på Hotel Lucia i Bratislava og begynner å reflektere over hotellgjestens stilling: "Samtidig var det noe ved det som ikke var ubehagelig. Jeg sto i en sammenheng. Jeg var én i rekken.

Etter meg ville det komme én til. Som kanskje fant ubehag, eller glede, i en av mine små utilsiktede forglemmelser" (op.cit: 193). Det er det som ikke er spesielt som aksentueres – fortellingen til Meyer er ikke unik, men i stedet til forveksling like mange andres, et ledd i en evig gjentakelse.

I en slik lesning har vi med å gjøre en protagonist som trekker sin egen rolle *som protagonist* i tvil. Han er ikke ett med sin fortelling, han er som vi har sett fordoblet, og han er et ledd i en evig gjentakelse, som en i rekken av hotellgjester eller besøkende i huset i Bratislava, men også som hovedperson i en roman som bevisst framhever sin gjentakelse av skrekkmotiver, som selvbevisst omgir seg med vante troper og et formelpreget språk. Tapet av egenart er et trekk som hovedpersonen og romanen han er plassert i, deler. Dette er frykten fordoblingen utløser: at det unike skal forsvinne. Vi vet at fordoblinger kan fungere som dødens forvarsel, og kanskje er det derfor romanen ender opp i "Ikkeriket", i det som ikke finnes, fordi individet løses opp og går under når dets egenart forsvinner. Det går en destruktiv åre gjennom romanen, som også romanspråket blir en del av. Skrekkthropene Karl Meyer omgis av, blir en del av et velkjent mønster han ikke kommer ut av.

Avslutning: Å skrive er det uhyggelige

Fordoblingene i *Gjennom natten*, enten det er snakk om romanstrukturen eller dobbeltgjengermotivet, er ikke engangstilfeller i Sæterbakkens forfatterskap. I "Å vente og våke", et etterord til en essaysamling Sæterbakken fikk utgitt på Flamme forlag, diskuterer Tom Egil Hverven hvordan "den andre", et begrep hentet fra Maurice Blanchot er viktig i Sæterbakkens essays "Umuligheten av å leve" og "Det fryktinngydende". "Den andre" utgjør en fordobling av selvet og en trussel mot det, "der følelsene av mindreverd, maktesløshet, fremmedhet og utsatthet utløses i denne relasjonen" (Hverven 2012: 76). Men fordoblinger, og den freudianske uhyggen de frambringer, er framtrædende i flere av Sæterbakkens tekster.

I tidligere nevnte *Besøket* utløses fordoblingen når hovedpersonen hører sin egen stemme på et lydbånd og ikke evner å jevnføre røsten med oppfatningen han har av seg selv. Ytterligere problematisk blir det når den gamle vennen som har spilt av båndet, blir værende hos ham og starter et tvetydig forhold med hans kone. Etter hvert i narrativet blir forholdet mellom mennene uklart, og karaktertrekk glir over i hverandre inntil det er usikkert hvem som faktisk er inntrengeren. Romanen tematiserer egenidentitetens skjørhet, og det gjør den blant annet ved å ta i bruk dobbeltgjengeren og motsetningsparet hjemlig/uhjemlig. Fremmedheten ved stemmen protagonisten hører, gjør ham fremmed overfor seg selv. Prosjektet hans blir snart å "komme ovenpå igjen...gjenvinne kontrollen over det hjemlige" (Sæterbakken 2006: 119). Dette refererer både til å bli kvitt inntrengeren, men også til å vinne tilbake kontrollen over seg selv.

Men også i flere andre av Sæterbakkens sakprosa-tekster dukker fordoblinger opp. I essayet "Hitler – en metafor fra Tyskland" diskuterer han først Charlie Chaplin som en komisk tvilling av Føreren, en dobbeltgjenger som kan utagere det latterlige ved en person som er avhengig av det største gravalvor. Dernest påpeker han det dobbelte ved Hitler selv ved på den ene siden å kalle ham megaloman, på den andre siden en pedantisk småborger. Til sist tillegger han også det nazistiske Tyskland en dobbeltkarakter, med sin "grenseløst strenge forvaltning og forsterkning av (det tyske) samfunnets tradisjonelle normer på den ene side, og opphevelsen av alle moralske anstendighetshensyn på den andre" (Sæterbakken 2012: 77). Ved å poengtere den doble karakteren til Hitler og Tyskland, trer paradokset fram som et definerende trekk ved det nazistiske regimet.

"Det fryktinngydende" kaller Sæterbakken følelsen som dukker opp i oss når vi oppdager noe vi hittil har vært blind for, en skammens utløser, "noe fryktinngydende vedrørende oss selv, vår person, vår vandel, hele vår fremferd i verden" (Sæterbakken 2012: 47). Det han sikter til er altså at man blir fremmed overfor seg selv, og "Det fryktinngytende" er nok ikke en tilfeldig valgt tittel, all den tid det Sæterbakken diskuterer minner svært mye om det uhyggelige – det nære og kjente blir plutselig noe ubehagelig fremmed i "Det fryktinngydende": "Som om et forheng trekkes fra. Som om et rulleblad trekkes ut. Som om et speilbilde kommer farende mot en. Som om man plutselig ser seg selv, som en annen, fremfor seg" (ibid.). Vi kjenner igjen dette fra *Gjennom natten*: Forhenget, speilet og dobbeltgjengeren. Sammenstiller vi det uhyggelige og det fryktinngydende, framstår det uhyggelige som noe som venter på oss, og som uvegerlig vil gi seg til kjenne. Vi kan ikke vite når det vil skje, men for Sæterbakken er det sikkert at det vil skje.

I samme essay skriver han inngående om det fryktinngydendes forhold til fordoblinger:

Vi er her, tror jeg, ved selve kilden til melankoli, som vel best kan utlegges som en uoverensstemmelse, den òg, en uoverensstemmelse mellom to elementer, som i virkeligheten er en uoverensstemmelse mellom fire, siden det finnes en uoverensstemmelse også innad i de to, det vil si primært en uoverensstemmelse mellom en selv og verden, denne to ganger doblet ved at det også eksisterer en uoverensstemmelse mellom en selv, slik man før eller siden, via det fryktinngydende, blir nødt til å innse at man er, og en selv, slik man skulle ønske at man var, på den ene siden, og en uoverensstemmelse mellom verden, slik man, ikke uten beklagelse, ser seg tvunget til å konstatere at den er, og verden, slik man skulle ønske at den var, på den andre: et firedoblet misforhold (op.cit: 54).

Fordoblingene knytter altså an til melankoli for Sæterbakken, og fremmedgjøringen som beskrives i "Det fryktinngydende" har sin fiksjonelle parallell i *Gjennom natten*, som i romanform skildrer en lignende fordobling i selvet og et misforhold mellom selvet og verden.

I "Å skrive er å uttrykke som forbrytelse, det som ble innsatt som lov" utløser synet av fotografier av hans foreldre som unge en fordobling. Når han ser dem i sine yngre dager, framstår de som radikalt annerledes utgaver av seg selv, som dobbeltgjengere av hans mor og far, og han ser plutselig for seg hvordan livene deres lett kunne ha fortont seg helt annerledes. For Sæterbakken rokker denne innsikten ved det han regner som det bestående: "Fremtredelsesformen til ting og mennesker er ikke nødvendigvis dekkende for deres hele og fulle identitet. Og den samme tanken, tatt litt lenger: Slik ting er, behøvde de ikke nødvendigvis være. Og enda litt lenger: Det er tilfeldig at det er slik" (ibid: 255). Denne

innsikten tar han med videre i en diskusjon av hva litteratur er, som han ser på som en utforskning av alt som kunne ha vært, og alt som kan være, annerledes: "Akkurat som de uhyggelige dobbeltansiktene som ble framkalt av mine foreldre i kjelleretasjens mørke rom fikk meg til å innse alle tings dobbelthet og vaklevorenhet og dermed ga meg motet til å trekke det i tvil" (ibid: 262). Her brukes altså fordoblingen som et ledd i Sæterbakkens argumentasjon for sitt litteratursyn.

Det gjør fordoblingen også i det siste eksemplet jeg vil vise til. I "God dag mann, Alter Ego" skriver Sæterbakken: "Å skrive er ikke å realisere seg selv. Å skrive er å undergrave seg selv, for å realisere et annet jeg, et jeg som først og fremst er tekstens jeg, som er bekjent av sitt opphav, men som også er fremmed for det" (ibid: 121f). Her ser vi hvordan dobbeltgjengeren og det uhyggelige påkalles i utlegningen av hva det å være forfatter er. Å skrive, for Sæterbakken, er altså uhyggelig. Han fortsetter: "I dette fremmede jeg'et finnes muligens mitt sanne jeg, som er det jeg'et jeg aldri vil kunne realisere selv" (ibid.) Han må være seg selv og samtidig ikke for å skape litteratur, konkluderer han. Dobeltheten gjelder altså for ham som forfatter, den er nødvendig for å skape kunst, men den gjelder også for det han undersøker i litteraturen: det dobbelte ved all ting, at alt vi tar for gitt kan undergraves. Dette blir forfatterens gebet: Å problematisere "sannheten". Det hviler da en ambivalens ved hans bruk av fordoblingen, som framstår som den sentrale figuren i hans forfatterskap.

Tom Egil Hverven påpeker i sitt essay at hyperbolen og oksymoronet er de viktigste kjennetegnene ved Sæterbakkens litteratur (Hverven 2012: 65). Både hyperbolen, overdrivelsen, og oksymoronet kan vi kjenne igjen i Sæterbakkens omgang med det groteske, som er tuftet på det formmessig overdrevne og på det ekstremt sammensatte. Jeg vil imidlertid framheve det uhyggelige som et tredje, og minst like viktig trekk ved forfatterskapet: Det uhyggelige er grunnlaget for forfattergjerningen, som samtidig er det uhyggelige farefullt fordi det, som jeg håper å ha vist i diskusjonen av *Gjennom natten*, også er knyttet til fremmedgjøring og isolasjon. Med fordoblingen blir alt også usikkert og uhyggelig.

Gjennom natten kan leses som Sæterbakkens poetikk satt ut i praksis. I romanen er det uhyggelige til stede både på form- og innholds nivå. Fordoblingene definerer romanen. I teaterforestillingen møtes det groteske og det uhyggelige, der dvergen både er en grotesk skikkelse i seg selv, men også en fordobling av hovedpersonen, en spatio-temporal

forskyvning som rommer all sorgen og smerten hovedpersonen forsøker å unnslippe. Mennesket blir grotesk i *Gjennom natten*, livet likeså.

To bevegelser kontrasterer med hverandre i romanen: På den ene siden finner vi flukten til Meyer, som både dreier seg om hans reise og – beslektet – om den umulige drømmen om å kunne begynne på nytt, uten fortiden som ballast. Dette kontrasteres med de mange gjentakelsene og fordoblingene på den andre siden, som igjen og igjen minner oss på at drømmen aldri vil gå i oppfyllelse. Det nytter ikke å slippe unna, for i Sæterbakkens roman dukker alt det man ikke vil fram fra mørket i groteske former, enten det er kloakken som strømmer ut på overflaten eller den lille, lidende skikkelsen oppe på scenen – dvergen, mennesket – romanens groteske emblem.

Litteraturliste

- Alighieri, Dante (1999). *Den guddomlege komedien*. Oslo: Det norske samlaget.
- Bakhtin, Mikhail (2000). "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". I M. Holquist (red.): *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 84-258.
- Bergström, Pia (2012). "Svart svar på Happy Happy". *Aftonbladet*, 6. September 2012. <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article15395402.ab> (lest 18. September 2014).
- Borges, Jorge Luis (2007). "Art of Fiction No 39". I P. Gourevitch, (red.): *Paris Review Interviews (Book 1)*. New York: Picador.
- Carroll, Noel (1990). *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge.
- Carroll, Noel (2003). "The Grotesque Today". I F. Connelly (red.): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Renzo, Anthony (1995). *American Gargoyles: Flannery O' Connor and the Medieval Grotesque*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Ekle, Leif (2011). "Sterkt og mørkt om det svake menneske". *NRK*, 12. September 2011. <http://www.nrk.no/kultur/bok/gjennom-natten-1.7788910> (lest 16. mars 2014).
- Eliassen, Knut Ove (1993). "Tingene og tegnene". I C. Lykke Christensen og C. Thau (red.): *Omgang med tingene*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Freud, Sigmund (2011). "Det uhyggelige" i I. Engelstad og J. Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Frobenius, Nikolaj (2013). *Mørke Grener*. Oslo: Gyldendal.
- Genette, Gerard (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoem, Cecilie Skram og Alf Van der Hagen (1993). *Et språk som gløder, men later som det ligger under kaldt, ildfast glass*. Vagant.no, 14. november 2013. <http://www.vagant.no/et-sprak-som-gloder-men-som-later-som-om-det-ligger-under-kaldt-ildfast-glass/> (lest 3. desember 2013).
- Hverven, Tom Egil (2012). "Å vente og våke". I *Der jeg tenker er det alltid mørkt*. Oslo: Flamme forlag.
- Jackson, Rosemary (1991). *Fantasy – The Literature of Subversion*. London, New York: Routledge.
- Kayser, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana State Press.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press.

Kundera, Milan (1992). *Romankunsten*. Oslo: Aventura.

Kvalshaug, Vidar (2011). "Skikkelig skrudd, men litt løs". *Aftenposten*, 17. september 2011. <http://kvalshaug.wordpress.com/2011/09/18/skikkelig-skrudd-men-litt-los/> (lest 16. mars 2014).

Langås, Unni (2012). "Om å bære dødens tyngde: fotografier og visuelle fortellestrategier i Gaute Heivolls roman Himmellarkivet". *Edda*(2), 66-85.

Larsen, Dag Eivind Undheim og Sandra Lillebø (2012). "En sentral outsider". Klassekampen, 26. januar 2012. <http://www.klassekampen.no/59836/article/item/null/en-sentral-outsider> (lest 4. April 2013).

Lindhom, Audun (2012). "En 23 år lang samtale". *Vagant.no*, 9. september 2012. <http://www.vagant.no/en-23-ar-lang-samtale/> (lest 13.mars 2014).

Løvaas, Kari (2011). "Programmatisk uhygge". *Morgenbladet*, 16. september 2011. http://morgenbladet.no/boker/2011/programmatisk_uhygge#.VGj5NMmAc6I (lest 16. mars 2014).

Mendelsohn, Daniel (2008). *The Lost*. Scranton: HarperCollins.

Miller, J. Hillis (1982). *Fiction and Repetition*. Oxford: Basil Blackwell.

Nerval, Gérard de (1975). *Aurelia*. Oslo: Solum forlag.

Nietzsche, Friedrich (2001). *The Gay Science [Die fröhliche wissenschaft]*. Cambridge: Cambridge University Press.

Poe, Edgar Allan (2003). "William Wilson". I D. Galloway (red.): *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books.

Poe, Edgar Allan (2003). "The Mask of the Red Death". I D. Galloway (red.): *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books.

Punter, David (1980). *The Literature of Terror*. London: Longman.

Sand Holth, Ole Øyvind (2011). "Natt uten ende". *Dagbladet*, 12. september 2011. <http://www.dagbladet.no/2011/09/12/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/18065435/> (lest 18. mars 2014).

Schwartz, Nils (2012). "Stig Saeterbakken: Genom natten". *Expressen*, 6. september 2012. <http://www.expressen.se/kultur/stig-saeterbakken-genom-natten/> (lest 18. September 2014)

Sontag, Susan (1990): "In Plato's Cave". I *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Surén, Odd W (2011). "Livet, døden og paradiset". *Dag og Tid*, 4. november 2011.
<http://old.dagogtid.no/nyhet.cfm?nyhetid=2148> (lest 18. mars 2014).

Sæterbakken, Stig (2012). "Det fryktinngydende". I *Der jeg tenker er det alltid mørkt*. Oslo: Flamme forlag.

Sæterbakken, Stig (2012). "Goddag mann, Alter Ego". I *Essays i utvalg*. Oslo: Cappellen Damm.

Sæterbakken, Stig (2012). "Hitler, en metafor fra Tyskland". I *Essays i utvalg*. Oslo: Cappellen Damm.

Sæterbakken, Stig (2012). "Å skrive er å uttrykke som forbrytelse, det som ble innsatt som lov". I *Essays i utvalg*. Oslo: Cappellen Damm.

Sæterbakken, Stig (2011). *Gjennom natten*. Oslo: Cappellen Damm.

Sæterbakken, Stig (2006). *Besøket*. Oslo: Cappellen Damm.

Van Atta, Taylor Davis (2012). "Taylor Davis-Van Atta reviews Stig Sæterbakken's *Through the Night*". *Asymptote journal*.
http://www.asymptotejournal.com/article.php?cat=Criticism&id=69&curr_index=18¤tPage=current (lest 18. September 2014).

Wood, James (2008). *How Fiction Works*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.