



Universitetet
i Stavanger

HELENA HOLM LARSEN
VEILEDER: INGRID NIELSEN

“En dag kommer ingenting av det här som jag berättar om att spela någon roll längre, inte ens för mig”

En narratologisk analyse av *Kärlekens Antarktis*
(2018) av Sara Stridsberg

Masteroppgave 2024
Master i nordisk og lesevitenskap
Institutt for kultur- og språkvitenskap
Fakultet for utdanningsvitenskap og humaniora

Sammendrag

I denne oppgaven gjennomfører jeg en narratologisk analyse av *Kärlekens Antarktis* (2018) av Sara Stridsberg. Romanens skildrer en død forteller som hele tiden vender tilbake til sitt eget drap, og som prøver å skape en helhet ut ifra alle fragmentene som finnes rundt henne.

Jeg har vært opptatt av å undersøke hvordan den døde fortellerens stemme kommer til uttrykk, samt hvordan den døde forteller gjentatte ganger om sitt eget drap, og derfor lyder problemstillingen som følger: Hvordan fremstilles drapet og den døde fortelleren i Stridsbergs roman *Kärlekens Antarktis* (2018)? For å svare på problemstillingen har jeg nærlest romanen, og gått ut ifra ulike narratologiske aspekter i analysen. De narratologiske aspektene jeg har tatt for meg er, forteller, fokalisering, tid, varighet, rekkefølge og frekvens. Selv om romanen regnes som litterær fiksjon, har den trekk som kan knytte den til krimlitteraturen, og dette har jeg ansett som relevant for denne oppgaven, analysert gjennomgående. Ettersom romanens tema kan knyttes til etiske dilemmaer, har dette blant annet, også blitt drøftet i masteroppgavens av avsluttende del.

Mine funn viser at den døde fortellerens livshistorie til slutt blir komplett gjennom en gjentakende retrospektiv fortellermåte. Ved å fortelle omgjør hun den parterte, verdiløse kroppen om til noe verdifullt. Romanens utforming kan sees i sammenheng av denne fortellermåten. Den døde fortelleren kan sees på plastisk og hele tiden befinner seg i et mellomstadium, noe som gjør henne vanskelig å plassere. Hennes unike fortellerposisjon skaper undring rundt livet, slik vi vanligvis ser det. Det kan stilles spørsmål, hvorvidt denne stemmen er troverdig, men den skaper hvert fall nesten et utenkelig tankeeksperiment som vi bare finner i litteraturen.

Til slutt kan det nevnes at er en roman som stiller spørsmål ved vår fascinasjon om drap, og da spesielt på unge kvinner. Romanen skiller seg her ut ved å rette oppmerksomheten mot de undertrykte og bortgjemte i samfunnet, og gir dem en stemme.

Forord

Etter ett års arbeid med denne masteroppgaven kjennes det litt rart å være ferdig med et prosjekt som jeg har viet så mye tid til. Jeg er veldig glad for at jeg har fått mulighet til å bruke denne tiden på et prosjekt som jeg synes har vært utrolig interessant. Det har vært et utfordrende, spennende og lærerikt år. I denne prosessen har jeg heldigvis ikke stått helt alene, og jeg har derfor flere jeg vil takke.

Først og fremst vil jeg takke min veileder, Ingrid Nielsen. Takk for utrolig god veiledning og kloke råd. Takk for at du alltid har tid til å svare på spørsmål. Til slutt vil jeg si at jeg setter veldig pris på skriveøktene vi har hatt sammen dette siste året. De har hjulpet meg masse! Tusen takk!

Så vil jeg gjerne takke mine medstudenter, og da spesielt Erle og Ane. Takk for alle timene vi har tilbragt sammen på trange grupperom på universitetet. Disse timene har vært fylt med mye latter, gode samtaler, og et par tårer. Takk for at dere har gjort denne prosessen lettere.

Takk til Christiane for at du har lest gjennom oppgaven og kommet med gode innspill.

Takk til mamma for at du leste korrektur på oppgaven.

Til slutt vil jeg takke min kjære samboer, Simen. Takk for at du alltid har troen på meg.

Stavanger, mai 2024

Helena Holm Larsen

Det sägs att man dör tre gånger.
Min första gång var när mitt hjärta slutade slå under hans händer vid sjön i skogen,
den andre gången när det som var kvar av mig sänktes ner i jorden inför Ivan och Raksha vid
Bromma kyrka. Den tredje gången blir den sista gången någon säger mitt namn på jorden.

Sara Stridsberg, *Kärlekens Antarktis*

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	II
FORORD	III
INTRODUKSJON	1
SARA STRIDSBERG	6
RESEPSJON: FORSKNING OG ANMELDELSER	7
OPPGAVENS STRUKTUR	11
TEORI	12
NARRATOLOGIENS BETYDNING I OPPGAVEN OG ROMANEN	12
NARRATOLOGI	12
SENTRALE BEGREPER I NARRATOLOGIEN	13
POSTHUMOUS NARRATIVE – DØD FORTELLER.....	16
<i>Død forteller - Alice Bennett</i>	17
<i>Bennetts utvikling av Brooks teori om plott og avslutning</i>	19
<i>Døde kvinner som snakker – Brian Norman</i>	21
METODE	21
ANALYSE	24
PRESENTASJON AV <i>KÄRLEKENS ANTARKTIS</i>	24
TITTELEN - <i>KÄRLEKENS ANTARKTIS</i>	24
FORTELLER.....	26
<i>Førstepersonsforteller</i>	26
<i>Tredjepersonsforteller</i>	29
<i>Flytte fokus i tid og rom</i>	29
<i>Allvitende forteller</i>	33
<i>Ulik grad av allvitende forteller</i>	35
<i>En uhørlig stemme</i>	36
<i>Den døde forteller</i>	36
<i>Narrativ distanse – temporal plassering</i>	39
<i>Oppsummerende om forteller</i>	42
FOKALISERING	43
<i>Synsvinkelen/fokaliseringen blir kommentert av fortelleren</i>	44
<i>Ekstern og intern fokalisering</i>	45
<i>Ekstern fokalisering</i>	46
<i>Hun ser alt – nullfokalisering</i>	47
<i>Intern fokalisering</i>	49
<i>Oppsummerende om fokalisering</i>	51
TID.....	52
REKKEFØLGE	56
<i>Anakronier</i>	56
<i>Analepse</i>	56
<i>Fragmenter</i>	64
VARIGHET.....	65
<i>Scene og referat</i>	68
<i>Varighet oppsummering</i>	69
FREKVENNS.....	69
<i>Før drapet</i>	70
<i>Selve drapet</i>	73
<i>Etter drapet</i>	76
<i>Eskils død</i>	79

<i>Singulativ frekvens</i>	80
<i>Oppsummerende om frekvens</i>	82
AVSLUTTENDE DRØFTING	83
<i>Hvordan fremstilles den døde kvinnestemmen?</i>	83
<i>Hvordan fremstilles drapet?</i>	83
<i>Estetikk</i>	84
<i>Etisk potensial</i>	84
<i>Samfunnets sårbare mennesker</i>	85
<i>Mordmysterium, spøkelseshistorie, krimroman</i>	86
LITTERATURLISTE	90

Introduksjon

Jeg har så lenge jeg kan huske vært interessert i krim, og det var krimsjangeren som ledet vei inn i litteraturen. Men det er ikke bare krimlitteratur jeg leser. Jeg er også glad i krimdokumentarer, podkast, da gjerne basert på virkelige hendelser (true-crime), og tv-serier. Jeg har lagt merke til at de drepte ofte er unge kvinner. Det fikk meg til å tenke på hvorfor det er slik. Hva er denne fasinasjonen bak krimsjangeren?

Ifølge Patricia Bryan fra Carolina school of Law and Journalism, finnes det flere årsaker til at krimsjangeren er populær: «People are drawn to these sensational stories by curiosity about the motivations of the criminals, concerns about justice and the legal system and the thrill of solving a real-life whodunnit” (Bryan sitert i Jared, 2024). Folk dras mot oppsiktsvekkende historier som pirrer nysgjerrigheten vår. Som Whitney Phillips sier: “[V]iewers enjoy the mystery element. Novels and movies centered around a mystery have always proved popular, but true crime allows audience members that chance to feel invested in a real mystery unfolding before them (Gray, 2023). Litteratur og filmer som tar for seg mysterier har ifølge Phillips alltid vært populære, men akkurat det som defineres som true-crime “content about violence, nonfictional events that have specific characteristics that make it popular as entertainment” (Gray, 2023) har de senere årene blitt veldig populære.

Studies of true crime have found that white women are the largest demographic that enjoys the true crime genre. The hypothesis is that because “women, in particular, have anxiety about potential threats,” they turn to true crime to feel better prepared if something violent were to happen to them (Gray, 2023).

True crime-sjangeren ser ut til å fenge hvite kvinner, noe som også ser ut til å ha en innvirkning på hvilke typer saker det blir snakket om.

[...] often the victims in the stories shared are white and female, likely because the target audience is white women, and they tend to prefer to listen to cases they can insert themselves into. Phillips argues that this creates the idea that there is “only one type of victim” and that they are the only people whose stories are worth paying attention to (Gray, 2023).

Krimsakene det legges mest vekt på er saker som omhandler hvite kvinner. Ifølge Gray skaper dette et narrativ om at det kun finnes én type offer som det er verdt å fortelle om. Men selv om

en stor del av sakene tar for seg hvite kvinner, er det likevel ikke alle som kan regnes som å være «riktig» type offer: “For example, sex workers who are murdered or missing often are not considered a “good enough story” because the media’s perception is that they aren’t cared about as much as “innocent” white women” (Gray, 2023). Prostituerte kvinner blir ofte sett ned på av andre i samfunnet, noe som dessverre gjør at deres historier ikke blir rettet like mye oppmerksomhet mot som historiene til «uskyldige» hvite kvinner.

I vestlig kultur har begrepene *kvinne* og *død* blitt sett på som estetiske potente motiv. «De første antydningene til teoretiske overveielser omkring disse sammenkøplingene blir formulert på 1800-tallet, med Edgar Allen Poes erklæring fra 1846 av en vakker kvinnes død som ‘the most poetical topic in the world’ som den trolig mest kjente» (Hellang, 2005 s. 47). Utsagnet har ført til at han blitt anklaget for misogyni: «Beth Ann Bassein hevder at Poe ved å knytte kvinner til ‘den mest passive tilstand man kan forestille seg, nemlig døden’, har skadet «selvbilde og ambisjonene til generasjoner av sårbare lesere» (Bassein sitert i Bronfen, 2002, s. 85) Elisabeth Bronfen har undersøkt utsagnet til Poe, og skriver blant annet at det finnes en

[...] begrepsmessig motsetning mellom «vakker», «poetisk» og «død», ettersom døden medfører en oppløsning av form, et brudd i estetisk helhet. I tillegg til dette er frykten for døden så sterk at europeisk kultur har gjort liket til tabu. Den ser oppløsningen som kroppens mest urene tilstand, slik at det å se eller berøre et lik er forbundet med fare, og fordrer påfølgende renselse (Bronfen, 2002, s. 86).

Slik vi kan forstå Bronfen finnes det en motsetning mellom det vakre og den døde. Så hvorfor har døde kvinner vært populære motiver i litteraturen? Brenna Mulhall skriver i artikkelen “The Romanticization of the Dead Female Body in Victorian and Contemporary Culture” at romantiseringen av døde kvinner “exemplify the feminine ideal: passive, visionless, and voiceless” (Mulhall, 2017, s. 1). De døde kvinnene kan bli sett på som objekter ettersom de beskrives som passive, blinde og stumme. I artikkelen trekker hun også frem Poe og hans kjente sitat, men hun nevner også den franske poeten Charles Baudelaire, som eksempel på en som har hentet sin inspirasjon fra døde kvinner (Mulhall, 2017, s. 1). Etter å ha lest Bronfens teoretiske perspektiv på de døde kvinnene i litteraturen gikk det opp for meg at det lå noe mer her som kunne være interessant å undersøke nærmere.

Da jeg leste *Kärlekens Antarktis* av Sara Stridsberg, ble Bronfens og Mulhalls kritikk av fremstillingen den døde kvinnen mer kompleks, for her finner vi nemlig en død kvinne med en

tydelig stemme. Dette stritter imot det Bronfen og Mulhall peker på. Det at den døde i det hele tatt har en stemme, finnes bare i litteraturen, noe som gjør den oppdiktet, men det er en stemme som likefullt tematiserer reel vold og synliggjør utsatte kvinner. Noe som er typisk for Stridsbergs forfatterskap er at hun skriver om mennesker og steder som er såre, unike og som man ellers kanskje ikke ville lagt merke til. Dette gjør hun gjerne ved å trekke inn steder og mennesker som kan minne om virkeligheten, og det er også noe vi finner i denne romanen. Det må presiseres at romanen er fiksjon, men den har mange likheter med det faktiske drapet på Catrine da Costa i 1984 (Bye, u.å.). I denne sammenhengen er det ikke romanens forelegg som er det viktigste. Romanen klassifiseres heller ikke som true crime, men som litterær fiksjon. Stridsberg skriver selv i slutten av romanen at «*Kärlekens Antarktis* är en litterär fantasi och alla karaktärer är fiktiva. Romanens eventuella likheter med verkligheten har inta att göra med någonting annat än den realitet av våld ur vilken den är sprungen» (Stridsberg, 2019, s. 317).

Noe av det som fenger meg med krimlitteratur er at den er spennende, gjerne uforutsigbar, men i slutten får man løsningen på hva som har skjedd. I slik litteratur følger en gjerne en politietterforsker på jakt etter gjerningspersonen, og det legges ofte stor vekt på disse karakterene, men en får aldri høre offeret sin versjon av det som skjedde. *Kärlekens Antarktis* skiller seg ut, for her er det offeret som er i sentrum og ikke bare det: her er det det døde offeret som forteller. Slik sett er det ikke et mordmysterium i denne romanen, snarere en spøkelseshistorie i den forstand Alice Bennett skriver om i *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Her skriver hun at “the murder mystery and the ghost story are two of the most dominant models invoked and investigated in texts which employ a dead narrator” (Bennett, 2012, s. 99). Det som skiller det to kategoriene fra hverandre er at i *mordmysterier* rettes søkelyset mot det som har skjedd *før* protagonistens død, mens i *spøkelseshistorier* så er det det som skjer *etter* døden det legges vekt på (Carrard, 2020, s. 75). Innenfor kategorien *mordmysterier* finner vi døde protagonister som gjerne har vært utsatt for en voldelig eller unaturlig død og slike fortellinger har gjerne som mål å finne ut hva som har skjedd og hvem morderen er. Bennett skriver:

In conventional murder plot, the crime always remains outside the narrative, and is made unspeakable by the structure of the narrative itself: the detective plot constitutes, simply, an ‘unnarrated factor and its reconstruction’, because, the crime has already occurred outside the narrative; the story arrives on the scene with the corpse (Bloch, 1960, s. 254 sitert i Bennett, 2012, s. 107) This terminology of the unnarrated and the retrospective reconstruction is central to the temporal adjustments that the murder mystery expands the beginning of the story back in time, so that the story does not begin with a mute

corpse, and there is a new witness to the events of the crime scene (Bennett, 2012, s. 107).

I typiske mordmysterier har en gjerne en etterforsker som skal løse mordet, og selve drapshandlingen er holdt utenfor narrativet fordi fortellingen om hva som har skjedd starter med liket. Vi kan med andre ord si at fortellingen baserer seg på liket og etterforskeren må jobbe seg bakover i tid for å løse mysteriet. Videre skriver Bennett «with a dead narrator, the murder scene itself has a witness with a new voice, forcing it back into time again: rather than a sketch reconstruction of the of the unnarrated» (Bennett, 2012, s. 108). Det vil si at med en død forteller får man en ny stemme som kan bevitne om det som har skjedd. I et mordmysterium ville en etterforsker ha samlet sammen spor for å løse saken, eller morderen kunne selv velge å tilstå: “The victim – narrator telling the murder gives an entirely different sense to the murder mystery” (Bennett, 2012, s. 108).

Det som dessuten skiller spøkelseshistorier fra mordhistorier er at slutten kan være preget av uklarhet, tvetydighet og ubesvarte spørsmål (Bennett, 2012, s. 110). I mordmysterier vil en gjerne ha konkrete og håndfaste bevis som er med på å forklare mordet, mens det vil vi ikke kunne finne i spøkelseshistorier: “The implication is that the ghost story’s conventions and pleasures rely on the possibility that there are things beyond physical phenomena [...]” (Bennett, 2012, s. 112). Som Bennett, sier vil det i spøkelseshistorier være hendelser som befinner seg utenfor vår vanlige verden. Et trekk ved moderne spøkelseshistorier som regnes fra sent 1800-tallet, er at de tradisjonelt ble fortalt muntlig gjennom flere ulike personer som da er med å skape samhold og kredibilitet rundt disse historiene (Bennett, 2012, s. 110). Videre skriver Bennett at “[s]ome analysis of the ghost story has interpreted it as the antithesis to realism – and particularly nineteenth-century realism – in its refusal of certainty and rejection of materialism” (Bennet, 2012, s. 110). Spøkelseshistorien kan sees på som en motsetning til realismen i den forstand at den ikke er knyttet til det håndfaste og konkrete, og finnes utenfor det vi anser som virkelig.

In tradition of the unquiet spirit in the ghost story, the continuing existence of the ghost is the result of a crime which requires a solution. The conclusion of this plot frees the spirit from the earth, effectively solving the crime of their afterlife existence at the same time as it solves the crime of their death (Bennet, 2012, s. 113)

Det som gjør en historie til en spøkelseshistorie er at den har ubesvarte spørsmål, da gjerne relatert til en forbrytelse, som ikke fikk noen løsning i livet, og som en da søker svar på i

etterlivet. Mange mennesker er nysgjerrige og ønsker et svar på hvorfor noe er slik det er. Da jeg leste *Kärlekens Antarktis*, ble jeg også nysgjerrig på denne merkelige fortellestemmen.

Det var noe spesielt ved denne stemmen som festet seg hos meg. Jeg ble gående å tenke på denne underlige, oppdikta og dypt gripende stemmen som vi vanligvis ikke får høre. Så derfor vil jeg velge denne romanen som emne for min problemstilling:

Hvordan fremstilles drapet og den døde fortelleren i Stridsbergs roman *Kärlekens Antarktis* (2018)?

Sara Stridsberg

Sara Stridsberg er en svensk forfatter, oversetter og dramatiker. Hun debuterte som skjønnlitterær forfatter med romanen *Happy Sally* (2004), som tar utgangspunkt i den svenske langdistansesvømmeren, Sally Viola Bauer (Tolvhed, 2018). Stridsberg er kjent for å hente inspirasjon fra virkelige mennesker, steder og andre litterære verk, og flere av hennes verk bærer preg av dette. Hun fikk sitt store gjennombrudd med romanen *Drömfakulteten* i 2006, hvor hun har skrevet en litterær framstilling av den amerikanske forfatteren og feministen Valerie Jean Solanas (Albert Bonnier Förlag). Denne romanen fikk hun også Nordisk Råds litteraturpris for i 2007. I 2010 kom romanen *Darling River*, og her trekkes det paralleller og intertekstuelle referanser gjennom en av karakterene i boken, Dolores Haze, trekke paralleller og intertekstuelle referanser til Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955). I *Beckomberga* (2014), spiller mentalsykehuset med samme navn en viktig rolle for romanen. I tillegg til romaner, har Stridsberg også skrevet noen stykker som *Medealand Dissekering av ett snöfall og Konsten att falla* (Albert Bonnier Förlag). I 2021 kom hun ut med novellesamlingen *Hunter i Huskvarna*.

Noe av det som kjennetegner Stridsbergs forfatterskap er en eksperimentell skrivestil, poetisk språk og elementer fra virkeligheten som er flettet inn i et litterært, fiktivt univers. I essaysamlingen *Rapportar frå randsonene* skriver Margunn Vikingstad om Sara Stridsberg:

Krafta og kvaliteten i Stridsbergs skjønnlitteratur har utan tvil ein estetisk eigenverdi, og den næraste juridiske omsorga den utviser overfor det utsette menneske, er slåande. Men det er òg påtakeleg korleis den så ledig beveger seg mellom kvalitetslitteraturens estetikk og underhaldningslitteraturens normer (Vikingstad, 2021, s. 25).

Stridsberg har i sin litteratur en særegen måte å skrive på som gjør at hun får frem det vakre hos det utsatte mennesket. Hun viser også omsorg for disse menneskene. Men det er ikke bare Margunn Vikingstad som skriver om Stridsbergs forfatterskap. Birgitte Huitfeldt Midttun skriver dette:

Hennes litterære stemme er i kontakt med alle sjelens ytterpunkter slik hennes kvinnekarakterer også er det. Som forteller er hun rå og øm, nådeløs og varm, euforisk og dokumentarisk stringent, unnvikende, men bestemt. Hun går utenfor allfarvei i geografiske og mentale ørkenlandskaper, og formen er flerstemmig og svært nyskapende (Midttun, 2011, s. 221).

Som forfatter er ikke Stridsberg redd for å strekke seg langt for å beskrive disse kvinnekarakterene som ofte er karakteristiske for henne. Det samme gjelder stedene i litteraturen hennes, som gjerne har en tendens til å befinne seg utenfor der mennesker som oftest ferdes. Videre skriver Midttun:

Historiene er små og tette konsentrater av liv, og fortelleren er særdeles oppsøkende i sin virksomhet, direkte og nådeløst på sporet av sitt objekt, oftest for å få det i tale. Med fininnstilt kameralinse følger denne fortelleren sine kvinnelige objekter, avkledde på nedslitte hospitser, svømmende over den engelske kanal eller syke og dødende i ensomhet på stinkende hospitaler (Midttun, 2011, s. 221)

Stridsbergs historier kjennetegnes ved at de har et lite persongalleri med en forteller som er tett på det som opptar henne. Som vi kan se, er Stridsberg opptatt av å skrive frem litt underlige steder og situasjoner. Midttun nevner her steder som handlingen befinner seg i romanene, *Happy Sally*, *Drømmefaktultetet* og *Darling River*.

Resepsjon: Forskning og anmeldelser

Det har vært vanskelig å finne tidligere forskning på *Kärlekens Antarktis*. I et essay som introduserer Stridsbergs forfatterskap, legger Margunn Vikingstad vekt på at *Kärlekens Antarktis* gir stemme til en drept kvinne: «Kjærlighetens Antarktis er eit portrett som kan lesast som oppreising for ei myrda kvinne, men òg som eit skrift til alle kvinner som er utsette for overgrep og vald» (Vikingstad, 2021, s. 26). Vikingstad ser et politisk potensial i romanen. «Ved å gi røyst til ein stemmelaus kvinne, ei død kvinne, blir romanen eit eksempel på at brutale rapportar frå kvinneliv både kan ha ei politisk og ei potensielt frigjerande kraft» (Vikingstad, 2021, s. 26).

Det finnes en masteroppgave som undersøker romanen. I denne oppgaven undersøker Martina Jonsson hvordan prekariatet kan bli brukt som perspektiv for å analysere hvordan litteratur blir fortalt gjennom et individ og hvordan passive perspektiv kan fungere som en kritikk av samfunnet (Jonsson, 2021). Jonsson har valgt å fokusere på *Kärlekens Antarktis* og *De afghanska sönerna* av Elin Persson i sin analyse. Analysen viser til hvordan romanene kan fange det biopolitiske perspektivet, hvor politikk og liv smelter sammen (Jonsson, 2021). Jonsson skriver at lesningen av romanene har fokusert på aspektene ved kroppen, hierarkiske og samfunnsmessige aspekter, og viser hvordan romanenes individuelle perspektiv kan ha kollektive tendenser i relasjon til leserens evne til å føle solidaritet med karakterene i romanene

(Jonsson, 2021). Dette er den eneste oppgaven jeg har funnet som omhandler *Kärlekens Antarktis*, men det finnes andre oppgaver som tar for seg andre deler av Stridsbergs forfatterskap. I sin masteroppgave skriver Johanna Lindbo om grenseoverskridning i Sara Stridsbergs prosa, og hun har her tatt utgangspunkt i *Happy Sally*, *Drömfakulteten* og *Darling River*. Hun undersøker hvordan de kvinnelige romankarakterene søker seg over og forbi sine kroppslige grenser (Lindbo, 2013).

Vi kan bevege oss videre til en annen masteroppgave som tar for seg *Darling River*; hvor intertekst og motspråk står sentralt. I oppgaven gjør Ingrid Linnea Hatten en lesning av romanen for så å se på samfunnskritikken og den feministiske kritikken som kan leses ut fra romanen (Hatten, 2021). Hun tar utgangspunkt i kritikken i interteksten til Vladimir Nabokovs roman *Lolita* og «den mannlige diskursen.» Oppgaven tematiserer litteraturens samfunnskritiske potensial, og hun viser hvordan Stridsbergs roman sprenger den mannlige diskursen (Hatten, 2021). En annen masteroppgave som tar for seg en av Stridsbergs romaner, er Anna Marketa Restan Paulsen som utfører en stedsanalyse av *Beckomberga. Ode till min familj*. I oppgaven undersøker hun stedene som litterære, affektive, politiske og som representasjoner av en konstant tilstedeværende sykdom (Paulsen, 2020). Som vi kan se legger en del av oppgavene som vi har vært innom vekt på hvordan Stridsbergs forfatterskap tar for seg samfunnsmessige aspekter, feminisme og det kroppslige fra et mer tematisk perspektiv. Men jeg vil til slutt nevne en oppgave som legger vekt på det narratologiske og har derfor noen likhetstrekk med min problemstilling. Det er Anna Annerbo Långs masteroppgave «Til Valerie – Av Valerie – En läsning av berättarpositionernas tillhörighet i *Drömfakulteten* av Sara Stridsberg». I denne oppgaven analyserer Lång de narrative posisjonene til fortelleren i romanen. Lång skriver at den fiktive karakteren Valerie i *Drömfakulteten* har ulike fortellerposisjoner, noe som gjør at romanens fortellertekniske nivåer kollapser (Lång, 2023, s. 77).

Dersom en søker etter oppgaver som tar for seg Sara Stridsbergs forfatterskap finner en mange oppgaver som handler om *Drömfakulteten*, noe som kanskje ikke er så rart med tanke på at dette er hennes mest kjente roman. I tillegg finnes det flere oppgaver som tar for seg *Darling River*, *Beckomberga* og *Happy Sally*. Det kan se ut til at *Kärlekens Antarktis* har havnet litt i skyggen, men det gir meg en gyllen mulighet til å få frem denne romanen.

Kärlekens Antarktis har fått gode anmeldelser av både svenske og norske aviser. Det som alle anmeldelsene legger vekt på er språket i romanen. Språket blir beskrevet som poetisk, vakkert

og drømmeaktig med fantastiske formuleringer (Magnusson, 2019). Ingrid Elam skriver blant annet at Stridsberg viser stor omsorg for bildespråket (Elam, 2018). I sin anmeldelse skriver Endre Ruset (Dagbladet) at «Stridsberg syr sammen historiene med en suveren språkfølelse som gjennomlyser romanens altopplukende mørke.» Videre skriver han at det er en «[...] elektrisk spenning i språket, mørke og kaos kjemper med rester av poetisk lys, gir farge, kjærlighet og dybde til det tilsynelatende uutholdelig tragiske. Setningene balanseres mellom himmelhøye, sakrale bilder og mørke, underjordiske profane bestialiteter» (Ruset, 2019). Ruset ser her ut til å legge vekt på spenningene mellom det skjønne og grusomme i romanen. Selv om Stridsberg får ros for sitt språk skriver Sven Anders Johansson (Aftonbladet) «Vackra men också lite snöiga, aningen klichéartade bilder. Det är som om boken ibland förförs av sina egna formuleringar och metaforer. Detta är i mina ögon dess enda svaghet» (Johansson, 2019). Språket i romanen er vakkert, men kan av og til framstå litt klisjéaktig, mener Johansson.

I tillegg til å vise omsorg for språket viser hun også omsorg for romankarakterene, og spesielt for Kristina, noe som også vekker medfølelse hos leseren. Elise Winterthun (Vinduet) skriver i sin anmeldelse av boken at «styrken ved Stridsbergs prosjekt er ei insisterende merksemd retta mot desse skjebnane som samfunn ikkje veit korleis vi skal takle, og som vi av ubehag og motvilje skyv ut i periferen, kor dei blir ståande utan vern» (Winterthun, 2019). Dette henger også sammen med bokens tematikk og Stridsberg klarer å skrive om de vanskeligstilte i samfunnet, vold, mord, seksuelle overgrep, rusmisbruk, omsorgssvikt, kjærlighetslengsel og tapet av barn uten å trække over grensen til spekulasjon. I sin anmeldelse skriver Marta Norheim (NRK) at en av grunnene til at det ikke er spekulativt er fordi «... Stridsberg er så kompromisslaust lojal mot personane sine og fordi ho skriv med ein sjeldan poetisk råskap» (Norheim, 2021). Flere av anmeldelsene trekker også inn parteringsdrapet på Catrine da Costa fra sommeren 1984 og trekker paralleller mellom det virkelige drapet og handlingen i romanen.

Vi kan også trekke inn romanens komposisjon. Boken blir beskrevet som «velkomponert» av (blant annet) Johansson. Videre i sin anmeldelse skriver Johansson «Det är något omiskänneligt stridsbergskt över detta sätt att skapa minnesmonument av det fragmentariska» (Johansson, 2019). Romanen følger Stridsberg sin typiske stil ved at den er delt opp i ulike brudd, tempus og perspektiv, og har et drømmeaktig preg, men likevel er det skarpt. Som leser kan en også stille seg spørsmålet om det finnes en sammenheng mellom kroppens parterte biter og måten fortellingen er skrevet på. Videre i sin anmeldelse skriver Winterthun at boken utfordrer

[L]esaren sitt tolmod – det er heile vegen ein fare for at ein til slutt skal bli distansert i møte med desse scenene – men her balanserer ho godt. Det er i disse passasjene det sanselige språket til Stridsberg kommer til sin rett, og passasjene kjennes til tross for bestialiteten, underlig tiltrekkende og suggererende (Winterthun, 2019).

I romanen er det, i følge Winterthun offeret som får en stemme og vi får høre om hennes opplevelse av drapet som er sentralt. Det er noe som skiller seg fra typiske krimfortellinger hvor drapsofferet gjerne er taust og morderen er den interessante.

Selv om de fleste anmeldelsene er positive og romanen ser ut til å ha falt i god jord hos de fleste, finnes det likevel noen kritikere som mener at Stridsberg estetiserer drapet på hovedpersonen. Mikaela Blomquist i *Göteborgs-Posten* ser ikke ut til å være like begeistret for romanen og nevner at Stridsberg selv har snakket om vårt konsum av drepte og lemlestedde kvinner i flere intervjuer i ulike medier, i flere intervjuer og undrer seg derfor over hvorfor Stridsberg selv skriver om dette:

Men även om det inte finns några tvivel om var Stridsbergs sympati ligger blir även hennes bok, författad på lättsmält bloggprosa som den är, del i denna konsumtion. Det är också svårt att begripa varför Stridsberg lånar så många detaljer till sin berättelse från mordet på Catrine da Costa. Något som hennes avslutande insisterande på att bokens alla eventuella likheter med verkligheten inte har «att göra med någonting annat än den realitet av våld ur vilken den är sprungen» knappast ändrar på (Blomquist, 2018).

Blomquist ser ut til å mene at det finnes noe sympati hos Stridsberg for den drepte hovedpersonen, men romanen blir likevel en del av denne konsumpsjonen ettersom den retter oppmerksomhet mot temaet. Selv om andre anmeldere roser Stridsberg for hennes språk, ser Blomquist heller ikke ut til å dele deres entusiasme:

Men trots att läsaren befinner sig i huvudet på romanens berättare verkar Stridsberg inte eftersträva någon trovärdig psykologisk gestaltning av en ung, missbrukande människa. Den hetsiga smärtan i Kristinas liv beskrivs men kommer aldrig till språkligt uttryck. Hennes berättarröst är påfallande lugn och neutral, eftersinnad och allvetande tack vare döden. De få förklaring som ges har alla drag av kliché (Blomquist, 2018).

Hun ser på språket som klisjéfyllt og lite troverdig når det gjelder å beskrive livet til en ung rusmisbruker. Blomquist ser ut til å motsette seg det de andre anmelderne har å si om romanen.

Ut ifra de fleste anmeldelsene kan vi si at språket framstår som poetisk og billedrikt til tross for at handlingen er brutal og trist. Anmelderne virker enige om at Stridsberg skriver om vanskelige

temaer på en troverdig måte, unntatt Blomquist som sier seg uenig. Anmeldelsene er ganske samstemte og legger størst vekt på romanens språk, handling og tematikk.

Oppgavens struktur

Denne oppgaven er delt inn i fire deler. I den første delen har jeg introdusert tema og problemstilling. Denne delen tar også for seg Sara Stridsbergs forfatterskap, samt resepsjon som her vil si tidligere forskning og anmeldelse av romanen.

Del to tar for seg det teoretiske grunnlaget. Her blir teori om narratologi og posthum forteller introdusert, samt sentrale begreper definert.

I del oppgavens tredje del er analysen. Analysen er strukturert ut ifra ulike narratologiske aspekt, som forteller, fokalisering, tid, rekkefølge, varighet og frekvens. Disse aspektene er igjen delt inn i flere deler.

Den fjerde og siste delen tar for seg drøftingen. Her blir funnene i analysen drøftet, samt teorien om den døde fortellere vil også her få en mer fremtredende rolle.

Teori

Narratologiens betydning i oppgaven og romanen

Denne oppgavens problemstilling setter fokus på den litterære fremstillingen av døden i *Kärkelens Antarktis*. Derfor vil det bli viktig å undersøke de litterære grepene som i sum er vesentlige for denne fremstillingen. Kort sagt er døden ikke bare et motiv ved at hovedpersonen blir drept, men måten historien om dette drapet blir fortalt på, er avgjørende for hvordan døden blir fremstilt på. Derfor blir det narratologiske perspektivet på romanen viktig i analysen, og narratologi – og ikke minst i «posthum narrasjon» en del av det teoretiske grunnlaget for analysen. I romanen er det drapsofferet som får en stemme og vi får høre om hennes opplevelse av drapet, noe som skiller seg fra typiske krimfortellinger hvor drapsofferet gjerne er taust og det er morderen som er den interessante.

Narratologi

Hva er egentlig narratologi? Narratologi er et kjent begrep innenfor litteraturvitenskapen og dreier seg om strukturen til fortellende tekster (Aaslestad, 1999, s. 7). En tekst er bygget opp av ulike elementer som skaper en helhet. Disse elementene kan plukkes fra hverandre og analyseres hver for seg. Dette er noe av bakgrunnen til hvordan begrepet oppsto, og det springer ut ifra 1960- og 1970-tallets franske strukturalisme (Iversen & Nielsen, 2004, s. 7). Claudi skriver at:

Fra sine tsjekkiske forgjengere arvet de franske strukturalistene forestillingen om at litteraturen alltid inngår i og leses som del av et sosialt betinget tegnsystem, og at litteraturvitenskapen ikke bare bør interessere seg for enkelttekster, men også [...] bør forsøke å kartlegge det systemet tekstene er en del av (Claudi, 2013, s. 68).

Vi ser fra dette sitatet at narratologien betoner fortellingen som tekstlig størrelse, altså som en sum av tekstlige grep. Dette innebærer et syn på at fortellingens *hvordan*, altså fortellingens ulike språklige grep, er avgjørende for fortellingen som meningsbærende helhet. Slik sett markerer narratologien avstand til den hverdagslige forståelsen av at en fortelling er et handlingsforløp. Det som var viktig for strukturalistene var de *interne* relasjonene i den litterære teksten (Aaslestad, 1999, s. 11). Innenfor narratologien er det den enkelte teksten som er sentral, og dersom en utfører en narratologisk analyse, ser en på hvordan en fortelling blir fortalt (Claudi, 2013, s. 80).

Sentrale begreper i narratologien

Strukturen i en tekst vil beskrives i narratologien på ulike måter. Det er imidlertid konvensjonelt å skille mellom fortelling og historie (Aaslestad, 1999, s. 25-27). Historie refererer i denne sammenheng til begivenhetenes gang, mens fortelling refererer til en organisering, utvelgelse og strukturering av begivenhetene. I litterær tekst har vi bare tilgang til fortellingen, mens historien, som fortellingen synes å referere til bare kan rekonstrueres (Aaslestad, 1999, s. 28). Aaslestad introduserer også et tredje nivå: narrasjon: «Historien definerer vi som det narrative nivået. Fortellingen er selve *den narrative teksten*, det fortalte. Narrasjon er definert som *den produserende fortellerhandling* og reelle eller fiktive situasjonen som fortellerhandlingen finner sted i» (Aaslestad, 1999, s. 27). Aaslestads begrep om narrasjon er nært knyttet til fortellerhandlingens tid i forhold til det fortalte. I narratologien oppfattes tid som narrativ tid, altså tekstlig tid.

Genette nevner tre begreper når han snakker om narrativ tid og det er *rekkefølge*, *tidsutstrekning/varighet* og *frekvens*. (Genette, 1980, s. 11) «*Rekkefølge* viser til tidsrekkefølgen av historiehendelsene i forhold til den narrative presentasjonen av dem» (Lothe et. al., 2007, s. 230). Vi kan med andre ord si at hendelser i en tekst blir fortalt i ulike «tidsperspektiv». Det finnes ulike måter å framstille begivenhetene på. En måte å gjøre det på er kronologisk, som vil si at «forteljehandlingane ordnar stoffet slik at det følger utviklinga i fabelen, frå byrjing til slutt» (Vinje sitert i Aaslestad, 1999, s. 34). Dersom fortellerhandlingene viker fra en kronologisk fremstilling havner de inn under begrepet *anakronier*.

Anakroni betyr i narratologien, tidsstridig. (Aaslestad, 1999, s. 34) Her kan vi finne *prolepse* som er en «narrativ manøver som forteller om en begivenhet som er *forut* for det punkt i historien hvor fortellingen befinner seg» (Aaslestad, 1999, s. 37). Et annet ord en kan bruke for å beskrive prolepse er *frempek*. Som en motsetning til prolepse finner vi begrepet *analepse*. En analepse er «enhver begivenhet fortalt i *ettertid* sett i forhold til det punkt i historien hvor fortellingen befinner seg» (Aaslestad, 1999, s. 38). Her kan vi bruke også bruke *tilbakeblikk* for å beskrive hva en analepse er. Det må også nevnes at det finnes tre ulike former for analepser: *ekstern*, *intern* og *blandet*. En ekstern analepse vil ligge utenfor og før tiden i hovedfortelling (Lothe, 2003, s. 87). En intern analepse vil finne sted innenfor hovedfortellinga, men på et punkt tidligere i historien. (Lothe, 2003, s. 88). Mens «blanda analepse vil seie at tidsperioden som

analepsen dekkjer, tar til før hovvudforteljinga, men fører fram til eller grip inn i den» (Lothe, 2003. s. 88).

Varighet/tidsutrekning «kombinerer historiens tidsdimensjon med tekstens romdimensjon. Historien varer så og så lenge, og tidsuttrekningen den har, står i et forhold til lengden på teksten som presenterer historien» (Lothe et. al, 2007, s. 230). Tidsuttrekning eller varighet handler altså om hvordan deler av historien kan trekkes ut slik at tidsforløpet forlenges eller det kan også forkortes.

Frekvens er et begrep som i følge Aaslestad gjelder «forholdet mellom *repetisjon* av begivenheter i fortellingen og i historien» (Aaslestad, 1999, s. 71). Vi kan med andre ord si at frekvens handler om hvor ofte én hendelse nevnes i den narrative teksten.

Narrasjonens plassering også kalt *temporal plassering*, dreier seg om «plassering av *tid* i forhold til det fortalte» (Aaslestad, 1999, s. 111). Videre skriver Aaslestad at narrasjonens plassering «dreier seg om hvorvidt de begivenheter som gjengis (i fortellingen), er *forut*, *etter* eller *samtidig* med den fortellende handlingen som produserer fortellingen (Aaslestad, 1999, s. 111). Innenfor foranstilt narrasjon beretter fortelleren om noe *før* det har skjedd. Denne formen er sjelden, men den forekommer og er gjerne knyttet til profeter og spåmenn som kan forutsi hva som kommer til å skje. (Gullestad, 2018, s. 58) Etterstilt narrasjon er den vanligste formen hvor fortelleren beretter om noe *etter* at det har skjedd. Samtidig narrasjon beretter fortelleren om hendelsene samtidig som de utspiller seg. Det finnes enda en form for narrasjon, *innskutt*, hvor fortellerhandlingen ikke fremstår som uavbrutt, men hvor den skjer over tid. I følge Aaslestad kan denne formen bli sett på som en blanding av etterstilt og samtidig narrasjon (Aaslestad, 1999, s. 111). Tidsbegrepet i en tekst er relevant innenfor et narratologisk perspektiv. Det tar oss videre til en annen viktig del av narratologien, nemlig fortelleren.

Narratologien skiller mellom den historiske forfatteren av teksten og fortelleren i selve teksten (Gullestad, 2018, s. 51). Det er vanlig å skille mellom *førstepersonsforteller* og *tredjepersonsforteller*. Førstepersonsfortelleren blir også kalt *jeg-forteller* og denne typen forteller kan delta i handlingen i teksten som hovedperson eller biperson, men den kan også stå utenfor handlingen (Gullestad, 2018, s. 51). Tredjepersonsfortelleren står utenfor handlingen.

Fortelleren er nært forbundet med begrepet om *fokalisering*. «Fokalisering handler om hvor mye informasjon fortellingen kan gi ut fra fortellingens egen logikk» (Aaslestad, 1999, s. 84). En kan med litt enklere ord si at fokalisering handler om hvem det er som observerer i fortellingen, og denne observatøren/fortelleren kan ha ulik begrensning til kunnskap. Når det gjelder begrensingen av kunnskap skiller vi gjerne mellom tre ulike former for fokalisering: *intern*, *ekstern* og *nullfokalisering*. «Ved intern fokalisering sammenfaller sansingssenteret med en av personene, som altså blir det fiktive subjektet for den persepsjonen som formidles i fortellingen (Aaslestad, 1999, s. 85). Vi kan si at ved intern fokalisering kan vi sanse det som skjer gjennom en karakter som er med i fortellingen. Med denne typen fokalisering begrenses kunnskapen ved at fortelleren ikke har mulighet til å vite mer enn hva som er naturlig og personen ikke kan «se inn i andre enn seg selv» (Gaasland, 1999, s. 30). «Ved ekstern fokalisering befinner sansingssenteret seg på ett bestemt punkt i det fiktive universet, utenfor personene» (Aaslestad, 1999, s. 86). Ettersom sansingssenteret ved ekstern fokalisering befinner seg utenfor personene, begrenser dette fortellerens kunnskap om de andre karakterenes indre tanker og følelser. Det må også nevnes at fokalisering henger sammen med begrepet *synsvinkel*. I følge Aaslestad har man gjerne «[...] blandet observasjoner om *synsvinkelen* med spørsmål knyttet til hvilken *stemme* som taler i teksten» (Aaslestad, 1999, s. 83). I en tekst er det ikke alltid gitt at det narrative perspektivet og fortelleren er den samme, men det er heller ikke alltid så lett å skille ettersom det formidles gjennom språk. Begrepet *synsvinkel* kan sees på som litt misvisende ettersom den favoriserer synssansen, mens det egentlig er snakk om at alle sansene er i bruk. I denne oppgaven vil jeg i hovedsak bruke begrepet fokalisering, men ettersom selve ordet *synsvinkel* blir bruk i romanen, kommer det også til å bli nevnt.

Ifølge Aaslestad kan nullfokalisering «registreres i tekstsegmenter der fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke tillegger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iakttakelsen gjøres» (Aaslestad, 1999, s. 86). Nullfokalisering handler altså om at fortelleren ikke har noen begrensninger når det gjelder kunnskap om det som skjer. Et eksempel på en slik forteller kan være en guddommelig eller gudelignende forteller som for eksempel Volven i *Voluspå* som vet alt om både nåtid og framtid. I Stridsbergs roman har vi ikke guddommelig forteller, fortelleren er jo snarere en død kvinne. Likevel skal vi se at dette en er en stemme som har nullfokale trekk.

Posthumous narrative – død forteller

Romanen har en underlig forteller som beretter fra livets endestasjon – døden. Philippe Carrard skriver at “*Posthumous narratives*, – that is, a narrative preformed ‘from beyond the grave’ by one or several dead characters – has become an established subgenre of the current literary scene, whether in high or low culture” (Carrard, 2020, s. 71). *Posthumous narratives* dreier seg altså om at fortelleren forteller en historie etter sin død. Bennett legger vekt på at posthume fortellere kan forme en ideell form for livsfortelling fordi det er den døde som kan overskue livet som helhet: “The best time for making sense of life is, by this logic, after it is over” (Bennett, 2012, s. 149). Carrard skriver videre i sitt bidrag til *The Routledge Companion to Death and Literature* at frasen “beyond the grave” er en metonymi hentet fra François-René de Chateaubriands selvbiografi *Mémoires d’outre-tombe* (1848). “Chateaubriand wrote his autobiography over four decades ‘as if’ he had reached the next stage in his journey, the trope pointing both to the author’s highly retrospective stance and to the fact that the memoirs were published posthumously” (Carrard, 2020, s. 71). Måten Chateaubriands selvbiografi ble skrevet på, kan minne litt om den dødes narrativ i den forstand at den er skrevet i retrospektiv. Videre skriver Carrard at *posthumous narratives* som en undersjanger havner inn under kategorien som ulike teoretikere, Brian Richardson og Jan Alber kaller “unnatural”. I følge Alber blir *unnatural narratives* definert på et kognitivt nivå “as those that foil ‘the real-world cognitive parameters that derive from our bodily existence in the world” (Alber, sitert i Carrard, 2020, s. 72). For Alber er «unaturlige narrativ» altså narrativ som går ut over de menneskelige eksistensielle grensene, som for eksempel fødsel, død, kroppslighet.

Brian Richardson deler langt på vei Albers syn på hva et «unaturlig narrativ» er, men interesserer seg likevel mest for det antimimetiske ved denne formen for narrativer. De er “those that contain ‘significant antimimetic events, characters, settings, and frames,’ thus violating ‘mimetic expectations and practices of realism,’ and defying ‘the conventions of existing, established genres” (Richardson, sitert i Carrard, 2020, s. 72). Et unaturlig narrativ bryter altså leserens sjangerforventning om at romanen er en realistisk sjanger med en menneskelig forteller.

Norman ser også ut til å være enig i dette synet når han skriver at en posthum forteller er spesiell ettersom døden er en ubeskrivelig opplevelse, og de som opplever det kan ved definisjon ikke være til stede for å fortelle om det (Norman, 2013, s. 12). Døden kan bare forestilles og Norman nevner Sarah Webster Goodwin og Elisabeth Bronfen som sier at “every representation of death

is a misrepresentation” (Norman, 2013, s. 12). Enhver representasjon av døden vil derfor være en feilaktig fremstilling. En død forteller vil derfor prøve å løse dette paradokset.

I et posthumt narrativ der fortelleren er død har i følge Carrard omfattende konsekvenser for fremstillingen av det fiktive universet i det hele tatt. Han skriver at det posthume narrative

[...] does not agree with our knowledge of the world in general, of the human body in particular [...] deceased human beings can no longer speak or write [...] disrupts the canons of verisimilitude in “natural” storytelling, in texts that claim to be realistic, the dead neither speak, nor are staged as characters (Carrard, 2020, s. 72).

Det posthume narrative bryter altså med ideer om det realistiske, naturlige og det virkelige og har sine ulike undersjangere som har tematiske konsekvenser.

Død forteller - Alice Bennett

Alice Bennett skriver i *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction* at fortellinger med døde fortellere blir noe mer enn bare en stemme:

Narration by these spirits and bodies not only gives them a voice, but gives them a place in the story itself as a character, rather than an object whose story exists only in the past, to be discovered and told by others (Bennett, 2012 s. 100).

Den døde fortelleren blir sett på som en egen karakter i fortellingen, og den er gjerne delaktig i det som skjer. Måten den døde fortelleren fremstilles på kan variere, men denne fortelleren er med på å utfordre de tradisjonelle kategoriene vi har for fortellere:

The dead narrator has the potential to overturn every category used to talk about the narrator: from the distinction between hetero and homodiegetic narrators and the concomitant association of extradiegetic-heterodiegetic narrators with an extended knowledge, to any concept that the narrator might be a person, even an imaginary one (Bennett, 2012, s. 117).

Det at den døde fortelleren blir en egen menneskelig karakter, er påfallende ettersom det i virkeligheten ikke ville vært mulig. Her kan det også bli snakk om å viske ut skille mellom de diegetiske nivåene. Diegetiske nivåer handler om hvilket nivå fortelleren befinner seg, og om de står «utenfor» eller «innenfor» romanuniverset. Her skiller vi mellom tre ulike nivåer: *ekstradiegetisk nivå*, *diegetisk nivå* og *hypodiegetisk nivå*. Ekstradiegetisk nivå er «nivået der fortellerhandlingen (narrasjonen) utspiller seg» (Gullestad, 2012, s. 53). Ekstra betyr «utenfor»

og henviser til en forteller som selv ikke er en del av handlingen. Diegetisk nivå er «nivået der handlingen fortelleren beretter om utspiller seg» (Gullestad, 2012, s. 53). Hypodiegetisk nivå er «nivået der eventuelle beretninger fortalt av personer som inngår i handlingen på det diegetiske nivået utspiller seg» (Gullestad, 2012, s. 53). Hypo betyr “under” og viser til fortellinger som befinner seg i selve fortellingen.

Bennett skriver også om døde fortellere som allvitende:

Dead narrators insert themselves into this binary model of all-knowing God and ignorant humanity, and open the way for thought experiments implying other knowledges in between. The dead narrator also raises the problem of the status of narrators as people, as entities that have the capacity to know anything at all. They not only imply various partial but extended knowledges, which only approach omniscience within the limited world of a narrative function, but also remind us of how uncomfortable we should be with the narrator who is not a person, but tries his best to convince us that he is. All narration walks a line between the presentation of a speaking human being and the awareness that this voice is firmly not a person, but is created out of words. The dead narrator plays on this division spectacularly and often with unsettling effects. (Bennett, 2012, s. 117-118).

Bennett gir her fokus til forskjellen mellom den døde, allvitende fortelleren og det fortellende menneske, som alltid har en begrenset horisont, og avgrenset kunnskap om det han eller hun forteller om. Hun stiller også spørsmål om disse døde fortellerne i det hele tatt kan betraktes som mennesker ut ifra deres kunnskapsnivå som ikke kan sammenlignes med det vi ordinære mennesker har. Det finnes en linje mellom narrasjonen som utgir seg for å være fortalt av et menneske og en bevissthet om at denne stemmen ikke kommer fra et menneske. Bennett nevner at tanken om at denne fortellerstemmen egentlig ikke stammer fra et menneske, men som likevel prøver å overbevise oss om at den gjør, kan være med på å skape en forstyrrende effekt.

Videre skriver Bennett at når det gjelder døde fortellere og litteratur som omhandler etterlivet så kan det ofte være uklart hvor slutten er:

In contrast with novels which describe the lives of apparently real, living human beings, texts set in the afterlife do not have to preserve the fiction that they close at the end of a particular story, which is just an arbitrary cut-off point in the life of those concerned: this really is the end of the story because it is the end of all possible story-making activity. The dead narrator allows for both a supplement to life, in which time continues to pass and the plot can find solutions, but also for a time when nothing extra will happen, when no new elements can be introduced and nothing can continue to happen after the end of the story (Bennett, 2012, s. 103).

Bennett mener altså at den døde fortellerens fortelling skaper en slags underlig, og nesten utenkelig ettertid: Tiden fortsetter å utspille seg, i kraft av at fortellerhandlingen faktisk fortsetter, samtidig som denne tiden er «tom» i den forstand at ingenting nytt skjer, eller kan skjje. Slik sett er det en form for fortelling som – midlertid, så lenge denne fortellingen varer – endrer våre forestillinger om forholdet mellom tid og handling, liv og død, og språk og taushet. Et annet interessant poeng som Bennett nevner er at den døde fortelleren tilsynelatende er klar over at hen er oppdiktet:

Dead narrators not only suggest that the end is not really the end, and can be infinitely extended in fiction, they are also constantly aware of their own fictiveness – and this is only heightened by their play with genre fictions – so that their own endings are exposed as provisional and arbitrary (Bennett, 2012, s. 116).

Bennett sier her at den døde fortelleren viser til en slutt som ikke er endelig, men som kan strekkes ut i det «uendelige». Det er også interessant at hun nevner at den døde fortelleren selv er klar over sin egen uvirkelighet. Men det vil på et punkt måtte komme en slutt: “[...] the dead narrator’s plot closes when there is nothing more that can be narrated, either because everything will be eternally the same, or because there is nothing left for the narrator” (Bennett, 2012, s. 102). Dersom det ikke er noe mer som kan skjje med fortelleren, vil fortellingen på et punkt måtte avsluttes. Det gjelder også dersom fortelleren befinner seg et sted uten tidsbegrensning som da «evigheten», det er det samme som skjer, fortellingen må til slutt avsluttes.

Bennetts utvikling av Brooks teori om plott og avslutning

Bennett utvikler Peter Brooks forståelse av fortelling og død i boken *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Han skriver blant annet at alle fortellinger kan prinsipielt betraktes som nekrologer, altså som korte biografier til minne om en død person: “All narrative may be in essence obituary in that [...] the retrospective knowledge that it seeks, the knowledge that comes after, stands on the far side of the end, in human terms in the far side of death” (Brooks, 1984, s. 95). Brooks ser altså ut til å mene at fortellingen søker en helhetlig kunnskap om liv som egentlig bare er mulig etter at livet er avsluttet. Brooks støtter seg her på Walter Benjamin som hevder at vi i narrativ fiksjon søker kunnskap om døden ettersom det blir holdt borte fra oss i livet:

[...] the death that writes *finis*¹ to the life and therefore confers on its meaning. “Death,” says Benjamin, “it the sanction of everything that the storyteller can tell.” Benjamin thus advances the ultimate argument for the necessary retrospectivity of narrative: that only the end can finally determine meaning, close the sentence as a signifying totality (Walter Benjamin sitert i Brooks, 1984, s. 22).

Benjamin legger her vekt på at døden gjør det mulig å fortelle om livet, men også gi det mening. Det er ved slutten en har mulighet til å tenke tilbake for å se hva som har gitt mening i et liv, eller en fortelling. Benjamin nevner og at døden har noe å si for å kunne avslutte en fortelling. Men for at en fortelling skal kunne avsluttes, må det også finnes en begynnelse:

The sense of a beginning [...] must in some important way be determined by the sense of an ending. We might say that we are able to read present moments – in literature and, by extension, in life – as endowed with narrative meaning only because we read them in anticipation of the structuring power of those endings that will retrospectively give them order and significance of plot (Brooks, 1984, s. 94).

En struktur som er avgrenset av begynnelse og slutt er vilkår for narrativ mening, skriver Brooks' her, noe som igjen understreker hvor stor vekt han legger på den absolutte døden som fortellingens grense. Når Bennett utvikler Brooks resonnement, interesserer hun seg også for forholdet mellom fortelling og død, men da i fortellinger der den døde faktisk forteller. I den moderne romanen har den absolutte avslutningen blitt en narrativ «vanske» som romanen selv har tatt opp i seg gjennom å dvele ved avslutningen eller som Bennett siterer det hos Brooks “endgames”:

Ends, it seems, have become difficult to achieve. In their absence, or in their permanent deferral, one is condemned to playing: to concocting endgames (313). One way round writing after the realization that ends are both desired and deferred is to get them out of the way before the story has even begun, by making the narrator dead before the first sentences is even uttered. The problem of endings is therefore acknowledged, and the story can unfold in two complementary directions, as a retrospective account of a life, conventionally told from the end, and the new plot of life after the end (Bennett, 2012, s. 102).

For Bennett betyr ikke døden slutt, men kreative muligheter der den døde selv får komme til ordet. Videre forklarer Bennett at ut ifra Brooks tanker om plott kan man ta et steg videre og lage en forbindelse mellom den døde fortelleren og «snakkende» ånder som nekter å forholde seg innesperret i graver tilegnet dem, eller som føler at de hever stemmen fra deres tause

¹ «*Finis* er latin og betyr ende, slutning, grense eller formål». (Karlsen, 2020)

posisjon som drapsoffer (Bennett, 2012, s. 102). For Bennett fremstår den døde fortelleren som opprør mot en forteller som var ment til å bli bragt til taushet.

Døde kvinner som snakker – Brian Norman

Brian Norman skriver i *Dead women talking: Figures of injustice in American literature* at i litteratur som har en død forteller, er det ofte slik at denne fortelleren er en kvinne. Han nevner at en grunn til at “[...] the dead women have a distinct status, in both narrative function and social justice concerns. In part, the question of gender points us to the oft-noted and long-studied cultural association between femininity and death” (Norman, 2013, s. 8). Kvinners død har lenge vært et tema i litteraturen og samfunnet. Videre skriver at Norman de litterære døde kvinnene “constitute a tradition in which writers address pressing social issues that refuse to stay dead. When they talk, they speak not only to their own lives but also to matters of justice, history, and dearly held national ideals” (Norman, 2013, s. 1). Gjennom døde fortellere blir viktige temaer tatt opp. De døde fortellerne står opp for seg selv og retter søkelyset mot temaer som kjønn og stemme, seksualitet, vold og privilegier (Normann, 2013, s. 2). Claire Raymond mener at den døde stemmen har en kritisk funksjon og sier at “the trope of a disembodied posthumous feminine voice reveals the blind spot of the paternal metaphor’s alliance of women and death, of femineity and silence” (Norman, 2013, s. 12). Denne døde kvinnestemmen skiller seg ut ifra paternalismens sammenheng mellom kvinner og død, femininitet og stumhet. Den posthume kvinnelige stemmen er faktisk ikke stum. Med dette i tankene, hvilken funksjon har den døde fortelleren i romanen?

Metode

Prosessen med masteroppgaven begynte med spørsmålet: Hva kan man skrive masteroppgave om i nordisk? Jeg har lenge vært interessert i krimlitteratur, og tenkte at opprinnelig at dette var noe jeg hadde lyst til å undersøke, men jeg har flere ganger fått høre at krimlitteraturen er vanskelig å undersøke i en analysesammenheng, ettersom det er en sjanger som stort sett opererer ut ifra etablerte rammer, noe som kan gjøre det utfordrende å oppdage noe nytt. Derfor la jeg fra meg denne tanken om krimlitteratur, og begynte å undersøke Sara Stridsbergs romaner etter å ha blitt tipset om henne. Jeg la med en gang merke til *Kärlekens Antarktis* og begynte å lese den. Det vakre språket trakk meg inn i den grufulle historien. Jeg syntes det var interessant hvordan kontrasten mellom det poetiske språket og den groteske handlingen utspilte seg i romanen. Samtidig la jeg også merke til den underlige fortellestemmen, og bestemte meg for at dette var en roman jeg hadde lyst til å undersøke.

Det at romanen har en død forteller var nytt for meg, og jeg innså at dette er noe jeg vil undersøke nærmere. Til å begynne med var det litt utfordrende å finne teoretiske perspektiver som kunne si noe om den døde fortelleren. Etter å ha utvidet søket etter døde fortellere i engelskspråklig litteratur, fikk jeg en del treff, noe som tydet på at litteratur med døde fortellere kanskje ikke var så sjeldent likevel. Men selv om litteratur med døde fortellere ikke ser ut til å være fremmedartet i engelskspråklig litteratur, ser det ut til å forekomme sjeldent i nordisk litteratur. Her kan denne masteroppgaven bidra til å rette søkelyset mot en svensk roman med en død forteller.

I denne masteroppgaven har jeg valgt en *tekstintern* tilnærming, noe som vil si at jeg primært undersøker den skjønnlitterære teksten (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45). Gjennom å jobbe med det narratologiske gjennom ulike begrepslige perspektiv, har det i stor grad utgjort mitt analytiske arbeid. *Analyse* kommer fra gresk, som betyr oppløsning og handler i hermeneutisk forstand om å ta fra hverandre en helhet for å kunne studere enkeltdelene (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 47). I analyse av tekst er det vanlig å bruke *nærlesing* som metode, og det er noe som jeg også har gjort. For å kunne undersøke fortellestemmen har jeg valgt å basere analysen min på teoretiske perspektiver hentet fra narratologien og brukt disse for å så arbeide suksessivt med ulike lag eller deler av fortellerens stemme. Det vil si at jeg i perioder har hatt søkelys på en av de narratologiske aspektene, som forteller, fokalisering, tid, rekkefølge og frekvens.

Hermeneutikk handler om tolkning av tekster og forståelsen av dem. Hans-Georg Gadamer skriver:

Den hermeneutiske regel at man skal forstå helheten ut fra delen og delen ut fra helheten, har sitt opphav i den antikke retorikken, og har blitt overført fra talekunsten til forståelsens kunst av den moderne hermeneutikken. I begge tilfeller er det tale om en sirkelbevegelse (Gadamer, 2003, s. 33).

Gadamer mener at for å forstå en tekst eller et annet meningsbærende medium, så er en nødt til å undersøke enkeltdelene ut ifra helheten. Når en så har fått en forståelse av enkeltdelene, har det igjen innvirkning på hvordan vi forstår helheten. «Den hermeneutiske sirkel betegner at for å forstå noe som har mening [...], må vi alltid i fortolkningen av enkelthetene gå ut ifra en viss 'forhåndsforståelse' av helheten som detaljene hører hjemme i» (Alnes, 2020). Forståelsen som oppnås fra enkeltdelene virker tilbake på helheten og går derfor i en sirkelbevegelse. I arbeidet

med denne masteroppgaven har de ulike narratologiske aspektene vært i en kontinuerlig hermeneutisk prosess ved at delaspektene har blitt forstått i lys av romanen som helhet, og helheten som en sum av de narratologiske aspektene. I min undersøkelse av romanen har det vært en sammenheng mellom å forklare og å forstå denne stemmen.

Selv om det gjennom arbeidet med denne masteroppgaven har kunnet se et forhold mellom det dokumentariske, i form av likheter til drapet på Catrina de Costa, og det skjønnlitterære, så har dette falt utenfor problemstillingen ettersom det tar for seg en mer *tekstekstern* tilnærming. Likevel har masteroppgaven i drøftingen av teorien, satt et fokus på den døde fortellerens stemme og indirekte tematisere en form for vold mot kvinner som i liten grad er synlig. Dette vil med andre ord si at jeg i denne masteroppgaven har gått frem for å se på hvordan romanen fremstiller denne fortellestemmen på et tekstinternt nivå i analysen, men at denne stemmen også settes inn i en større kontekst i drøftedelen hvor den på et teksteksternt nivå kan vise sammenhengen mellom romanen og vold i samfunnet.

Analyse

Presentasjon av *Kärlekens Antarktis*

På historienivå blir vi kjent med Kristina, også kalt Inni, som er en prostituert narkoman i tyveårene. Hun begynte å ruse seg tidlig. Rus var ikke ukjent for henne ettersom hun vokste opp med foreldrene Ivan og Raksha som også var rusmisbrukere. Da Inni var barn mistet hun broren sin, Eskil, i en drukningsulykke. Årene går og hun møter Shane som hun forelsker seg i, og de får sønnen Valle. På grunn av narkotikamisbruk blir Valle først tatt hånd om av barnevernet før han senere flytter inn til en fosterfamilie. Inni blir gravid igjen, og denne gangen vet hun at hun må adoptere bort datteren etter fødselen, for at hun skal kunne få et bedre liv enn det hun og Shane kan tilby. Hun velger å kalle datteren for Solveig. Selv om Inni ikke er sammen med barna sine lenger, tenker hun likevel mye på hvordan de har det. Inni og Shane er ikke sammen lenger. En dag Inni står på gaten, kommer det en kunde bort til henne. Hun setter seg i bilen hans, og de kjører ut til en skog hvor mannen voldtar, dreper og parterer liket hennes. Vi får ikke vite noe særlig om hvem som er Innis morder, eller «jeger» som hun kaller ham. Det som kommer fram, er at han har et vanskelig forhold til moren sin noe som kan ha påvirket hans negative syn på kvinner.

De narratologiske grepene i romanen er omfattende, i den forstand at romanens plott avviker mye fra rekonstruksjonen av romanens historienivå, slik dette er skissert i avsnittet over. *Kärlekens Antarktis* starter med drapet på Inni, og det som er spesielt i denne romanen er at det er den drepte kvinnen som forteller historien om sitt eget liv. Romanen er delt inn i seks kapitler, men disse utgjør ikke en suksessiv handling. I alle kapitlene tar Inni oss med til dødsøyeblikket, tiden sammen med morderen og hvordan han detaljert beskrevet, voldtok, kvelte, halshugget og parterte kroppen hennes før han kvittet seg med hodet som aldri kommer til å bli funnet. Fra en ukjent plass kan hun se hvordan familien hennes lever videre uten henne. Det som skjer rett før drapet, selve drapshandlingen og tiden rett etterpå blir fortalt flere ganger, Inni sirkler hele tiden tilbake til dødsøyeblikket. Romanen veksler mellom drapet hvor Inni ser seg selv bli drept utenfra, samtidig som hun er til stede i selve handlingen og minnes sitt levde liv.

Tittelen- *Kärlekens Antarktis*

Romanen har en merkverdig tittel som også kan sees på som et paradoks i den forstand at kjærlighet sees på som noe varmt, mens Antarktis er kaldt. Ut ifra dette kan tittelen vise til kald eller vanskelig kjærlighet. Kjærlighet er et tema i romanen, men det er snarere mangel på

kjærlighet som er fremtredende. Opp igjennom sitt korte liv har dessverre Inni ikke fått kjent på så mye kjærlighet, og den lille kjærligheten hun har fått har vært komplisert og vanskelig. Men denne kjærligheten ovenfor hennes nærmeste ser ut til å være ganske ensidig ettersom hun ikke har mulighet til å foreta seg noe fra det stedet hvor hun nå befinner seg. I tittelen ligger også ordet Antarktis. «Navnet Antarktis er av anti-, mot og Arktis» (Njåstad, 2024). I navnet ligger det altså en motsetning til Arktis, og denne motsetningen kan også tas med inn i romanens tema, i den forstand at romanens beskrivelser av volden kan bli sett på det omvendte eller motsatte av kjærligheten.

För länge sedan brukade hon [Nanna] säga att hon skulle ta mig med sig till den stora glaciären vid Kebnekaise, där det inte finns någon fruktan, bara ljus, bara himmel och snö. Vi skulle ta med oss Valle dit och ingen skulle hitta oss där. Det blev inte så, jag såg henne aldrig efter att jag hade förlorat honom, och också glaciären är på väg bort, den smälter som den ryska tundran och Antarktis. Allt försvinner, allt man älskar dör (Stridsberg, 2019², s. 307–308).

Antarktis representerer et kaldt og avsidesliggende kontinent dekket av snø. Snøen har som egenskap å forvandle et landskap, og kanskje til og med skjule noe under seg, som senere vil komme til syne. Dette kan knyttes til fortellerstemmen i den forstand at morderen har ønsket at å gjøre Inni stum og prøvd å skjule henne, men han mislykkes, ettersom hun faktisk begynner å fortelle. Kanskje kan tittelen sees på som en kjærlighetshandling til seg selv, ved at hun ønsker å fortelle om livet sitt uansett hvor trist, og vanskelig det var, for å motvirke volden og det å være verdiløs.

Det er interessant hvordan tittelen flere ganger dukker opp i romanen. Når hun på et punkt snakker om Eskil sier hun at det er som om noe har stoppet opp i henne “[e]n besvikelse så dyp, så genomgripande, det är blodets fryspunkt, det är kärlekens yttersta Antarktis” (Stridsberg, 2019, s. 133). Kjærlighetens ytterste punkt kan kanskje sees på å gi slipp på noe. I denne sammenhengen må Inni gi slipp på Eskil fordi han nå er død. Det kan også handle om å gi slipp på noe for at det skal bli bedre. Inni velger å gi slipp på Solveig allerede før hun blir født for at hun skal få et bedre liv. Kjærlighetens frysepunkt kan også sees på som fraværet av kjærlighet.

² Romanen ble utgitt i 2018, men i denne oppgaven refererer jeg til utgaven fra 2019

Videre blir kjærligheten sammenliknet med snø: “Kärlek är som snö, den kommer och lindar in världen i sitt ljus, sedan försvinner den” (Stridsberg, 2019, s. 307). Som vi kan se ovenfor kan snøen bli sett på som noe brer seg utover og dekker landskapet. En kan se kjærligheten på samme måte, som at følelsen av kjærlighet brer seg utover. Ut ifra det som vites om romanens handling, kan kjærligheten her sammenlignes med dop og følelsen av rus. For Inni kan rusen være hennes kjærlighet. Hun velger også rusen ovenfor hennes egne barn og partner. Det skapes en eufori i henne når hun ruser seg som kan sammenlignes med kjærlighet, men denne rusen vil etter hvert forsvinne akkurat som snøen.

En har gjerne en fortelling om den evige gode kjærligheten, men ofte er det ikke slik og kjærligheten finnes bare i de små øyeblikkene, det er i hvert fall slik det fremstilles i romanen. Kjærligheten ser også ut til å være delt, og gjerne blandet med noe annet, kanskje noe destruktivt, gjerne rus. Tittelen kan også vise til en lengsel etter kjærlighet, og at en kanskje leter etter kjærlighet på en plass hvor den ikke finnes. Samtidig kan den også vise til at kjærligheten alltid er til stede uansett hvor vanskelig noe er. Tittelen kan ha flere betydninger, og kan sees på som et paradoks og som en metafor.

Forteller

I narratologien finner vi mange grunnleggende distinksjoner og av disse går det sentrale skillet går mellom førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller. I Stridsbergs roman er det, som vi skal se, imidlertid en forteller som både er førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller.

Førstepersonsforteller

Kärlekens Antarktis har en forteller som kan betraktes som en litt utenom det vanlige. Og hvorfor det er slik, finnes det flere grunner til. Umiddelbart framstår fortelleren som en klassisk førstepersonsforteller. I boken *Dei litterære sjangrane* skriver Anders M. Gullestad:

[N]år det gjelder *førstepersonsfortelleren*, også kjent som *jeg-fortelleren*, vil vedkommende omtale seg selv som «jeg». Oftest vil vedkommende selv delta aktivt i handlingen – enten som hovedperson [...] eller som biperson [...] – men det finnes også eksempler på førstepersonsfortellere som står utenfor handlingene de beretter om [...] fortellere som bruker flertallsformer som «vi» og «oss» [...], kan forstås som varianter av førstepersonsfortelleren. (Gullestad, 2018, s. 51-52).

Ifølge Gullestad er en førstepersonsforteller en jeg-forteller som oftest deltar i handlingen, men den kan også stå utenfor handlingen den beretter om.

Vi kan starte med et sitat i fra første side i romanen:

Vi var alltså i skogen. Det var någon sorts skymning, men ingen sol, ett brunaktig regnljus som sjönk över landskapet. Om jag hade kunnat ringa efter någon? Nej, det hade jag inte, för även om det hade funnits någon att ringa till så hade tiden runnit ut (Stridsberg, 2019, s. 7).

Her blir pronomenene «jeg» og «vi» brukt, noe som viser at teksten har en førstepersonsforteller. Som vi kan se i sitatet ovenfor, deltar fortelleren i selve handlingen som hun beretter om. På dette tidspunktet lever hun fortsatt, og hun forteller ut ifra hvordan hun opplevde øyeblikket før hun ble drept.

I noen deler av romanen hvor Inni tenker tilbake på hendelser som har skjedd tidligere i livet, framstår hun som det vi kan kalle en klassisk jeg-forteller:

Jag och Nanna brukade sitta på bron ovanför Kungsgatan och titta på bilarna som rusade under oss. Vi satt alltid högt upp och såg ner på gatorna och det skapade en evighetskänsla hos oss, i alla fall hos mig. Där uppe var vi oberörbara, ingen kunde komma åt oss där vi satt som gamla tjuvar eller änglar och bevakade människornas liv där nere (Stridsberg, 2019, s. 41).

I dette sitatet ser vi en jeg-forteller som er med i selve handlingen hun beretter om. Sitatet er et tilbakeblikk til da Inni levde. Hun og Nanna sitter oppe på en bro og ser ned på det som beveger seg under dem. Til å begynne med sier Inni først «vi» når hun snakker om denne «evighetskänsla». Men det virker ikke som hun er sikker på om denne følelsen også gjelder Nanna, så hun presiserer at hun «i alla fall» selv kjenner den følelsen. Hun observerer det som skjer og hva hun selv tenker. Ettersom Inni lever og er til stede i situasjonen det berettes om, er fortelleren på dette tidspunktet ikke allvitende, men en jeg-forteller som har et menneskelig begrenset perspektiv. Hun vet ikke hva Nanna føler. Det påfallende med dette sitatet, er at det imidlertid også peker i retning av Inni slik hun er i fortellerhandlingens nåtid. Når Inni forteller om sitt liv har hun nettopp en slags «evighetskänsla», hun er uberørbar og ingen kan nå henne. Den store forskjellen mellom evighetsfølelsen hun hadde med Nanna i den beskrevne situasjonen og i fortellerhandlingens nåtid er imidlertid at hun da hadde et menneskelig

begrenset perspektiv, mens hun nå ikke lenger har slike begrensninger og vet nå hva andre tenker, føler og ser.

Når det gjelder førstepersonsfortelleren vil jeg understreke den konvensjonelle nærheten mellom denne og personifisering: «Førstepersonsforteljaren er personifisert, antropomorfisert i teksten – han har kropp, ansikt, handlekraft, ønske, begjær, og formidlar éi eller fleire livshistorier gjennom en kombinasjon av perspektiv, stemme og andre verkemiddel» (Lothe, 2003, s. 35). En «menneskelig», personifisert forteller er lokalisert i tid og rom, kroppslig fundert og har et perspektiv som gjør at fortelleren ser og vet noe, og at det er noe som ikke sees, fortelles og som fortelleren ikke kjenner til. Det som fortelles vil jo være på avstand eller nærhet i tid, rom og engasjement. En litterær stemme er ikke menneskelig på alle disse måtene, men i begrepet om en fortellerstemme i en roman vil en likevel ta utgangspunkt i den menneskelige stemmens lokalisering. Fortelleren i Stridsbergs roman formidler sin livshistorie, fra en tid hvor hun hadde kropp, ansikt og handlekraft, men likevel: Fortellerhandlings tidspunkt er etter Inni er død, og hun har derfor ingen kropp, ansikt eller handlekraft. Fortelleren virker selv klar over at hun ikke har noen kropp:

Jag vill ha tillbaka mitt huvud, jag saknar det. Man gör sig alltid av med huvudet först, eftersom det är hemskt att möta blicken hos den döda. Det är blicken man vill göra sig av med, det är därför man dödar, för att släcka det där ljuset som finns i ögonen, främlingen som stirrar på en ur sitt främmande land. Ofta hamnar huvudet i ett sopnedkast eller i en container. Inte mitt, det sjunker långsamt till botten och försvinner i det där avfallshålet där ytan är rosa och när det sjunker står mitt hår som en liten fallskärm ovanför mitt huvud. Ingen kommer någonsin att hitta det, det tjocka bubblande vattnet fräter först bort mitt ansikte och sedan resten. Jag hade hellre blivit ett skelett i någon högstadieskola, jag hade gärna suttit där och stirrat som de dödas representant på jorden (Stridsberg, 2019, s. 95).

Det er underlig: Vi leser en fortelling, men blir her påminnet om at den som forteller til oss ikke har et hode, og altså ikke er en hel, menneskelig, levende kropp. Slik sett bryter fortellingen her med den antropomorferende forestillingen om at fortelleren i teksten er et menneske som forteller. Likevel, siden fortelleren her uttrykker savn etter det hodet hun engang hadde, blir ikke virkningen at fortellingen helt fremstår som «ren», deantropomorfisert tekst. Snarere skapes det her en forestilling om en stemme som ikke stammer fra et helt menneske, men fra en rest av et menneske, ja, som den eneste resten som finnes.

Denne nesten utenkelige og kroppsløse stemmen er tydelig framtrædende i teksten: “Men nu var jag oskadliggjord, inga fler bilder skulle komma till mig, och jag skulle inte försöka säga någonting mer. Tungan avskuren, huvudet slängt i gytjtjan, mitt ansikte strimmigt av lera och grus” (Stridsberg, 2019, s. 164). Inni sier her at nå som hun ikke lenger har et hode og tungen hennes er avskåret, så skal hun prøve å ikke si noe mer. Det er påfallende at hun nevner at hun skal prøve å ikke si noe ettersom hun fortsetter å fortelle. Det virker nesten som om hun likevel vet at hun har en stemme. På den andre siden sier hun at hun ikke har en stemme: “Min röst är borta, vatten och jord stockar sig i halsen och lungorna fylls med blod. Vad skulle jag säga om jag hade en röst? Vad skulle jag säga om tid ännu fanns? Jag vet inte” (Stridsberg, 2019, s. 257). Det at hun sier at hennes stemme er borte kan sees på at den er borte i fysisk forstand ettersom hun ikke har mulighet til å fortelle med vann og jord i halsen. Det er en stemme som hverken kan uttrykkes fysisk eller høres. Men selv om hun ikke har en stemme slik som vi gjerne forestiller oss, kommende fra et menneske, er det en slag lesbar stemme som forteller historien.

Så langt framstår alt i Inni som en førstepersonsforteller, men med trekk som er typisk for en tredjepersonsforteller.

Tredjepersonsforteller

I romanen finnes det noen tekstpartier som kan minne om en tredjepersonsforteller:

I skolan är han ensam, det är aldrig någon som pratar med honom, frågar han om han får vara med rycker de bara på axlarna och fortsätter där de var innan och då vet inte Valle vad han ska göra (Stridsberg, 2019, s. 173–174).

Fortelleren står utenfor handlingen og observerer hvordan Valle har det, og har innsikt i hans indre uten å være til stede i situasjonen. Det er en førstepersonsforteller, men den har trekk som minner om en tredjepersonsforteller slik Gullestad beskriver det: «Tredjepersonsfortelleren fremtrer ikke seg selv som en person i teksten. Snarere står vedkommende utenfor handlingen som gjengis, og befinner seg dermed på et annet nivå enn personene det fortelles om» (Gullestad, 2018, s. 52). Fortelleren kan her sies å befinne seg på det ekstradiegetiske nivået.

Flytte fokus i tid og rom

Videre skriver Andersen at en allvitende forteller «[...] kan vite hva som hender alle steder til enhver tid, og kan flytte fokus i tid og rom uten begrensninger (Andersen, et al, 2012. s. 50).

Fortelleren kan her rette sin oppmerksomhet mot det som er ønskelig uten noen form for begrensninger. Inni starter med å fortelle litt om seg selv og sin tilstand før hun flytter fokuset over på Solveig:

Jordens yta är täckt av oss döda, en mörk blandning av aska och gaser och organiskt material som ni trampar på varje dag. [...] De levande har alltid varit rädda för oss döda, men det finns ingenting att frukta, vårt utrymme på jorden fylls snart av dem som är kvar. Se bara på Solveig där hon ligger och blundar i soffan i Ellens knä med nyheterna i bakgrunden. I tv:n rapporterar man om blod och jord och förgänglighet och ikväll har det också varit ett inslag om mig. Det gör ingenting för Solveig lyssnar inte och hon vet ändå inte att det handlar om henne som en gång var hennes mamma. Jag hoppas att hon aldrig får veta. Solveig är uppfylld av människorna omkring henne, Ellen och Johan, deras kärlek blir till ett ljus inom henne. Jag tänker ofta på vem som har tagit min plats på gatan, vem som tar hand om Nanna, och jag undrar om någon ringer Raksha nu när jag aldrig gör det (Stridsberg, 2019, s. 168).

Den døde fortelleren, “oss döda”, vet at hun er en del av det organiske materialet som dekker jorden. Hun har også kjennskap til hvordan de levende har (i forstand av alle levende) «alltid» har vært redde for de døde. Men i hennes nåværende tilstand forteller hun at døden ikke er noe å frykte. Mennesker har ofte en tendens til å frykte det ukjente, men nå som Inni selv er en del av det ukjente, forteller hun om sin opplevelse av det. Romanen skaper her et perspektiv på hvordan døden kan være noe mer enn at kroppen blir til partikler som flyter rundt, og som ikke legges merke til, ettersom hun selv som død har mulighet til å fortelle og observere andre. Fortelleren er også klar over hva som kommer til å skje i fremtiden ettersom hun forteller at det vil komme nye mennesker som vil fylle de dødes plass.

I tillegg til å være oppmerksom på sin egen tilstand og ha mulighet til å se fremover, vet denne fortelleren også hva som skjer i rommet hvor Solveig befinner seg og hva hun tenker. Hun forteller hvordan Solveig ligger i fanget til fostermoren Ellen i sofaen med nyhetene på i bakgrunnen som viser et innslag om henne selv. Det er påfallende hvordan fortelleren først forteller om seg selv som død og av organisk materiale før hun plutselig retter sin oppmerksomhet mot Solveig som befinner seg i et rom med et tv-innslag som også her nevner organisk materiale som jord. Fortelleren kan også vite at Solveig ikke hører etter på tv-innslaget, og får derfor ikke med seg det som blir sagt. Inni ser ut til å vite hvordan kjærligheten fra fosterforeldrene påvirker Solveig, og dette ser ut til å virke trøstende på Inni ettersom hun valgte å adoptere bort datteren slik at hun fikk mulighet til å få et bedre liv enn det hun kunne tilby henne. Så flytter fortelleren fokuset bort fra Solveig, og tilbake til seg selv, og tenker over hvem det er som har tatt hennes plass på gaten, og om det i det hele tatt er noen som ringer moren

hennes nå som hun er død. Det er litt underlig at denne fortelleren som ser ut til å ha allvitende trekk, nevner at hun lurte på hvem hennes erstatter på gaten er, hvem som passer på Nanna og om noen ringer Raksha ettersom hennes observasjonsevne burde ha kunnet oppfattet dette. Dette kan tyde på at fortelleren ikke er helt allvitende, og at hun fremdeles har noen begrensninger. Ulik grad av allvitenhet vil bli nærmere analysert om litt.

Fortelleren ser ut til å bevege seg fritt i det som for oss er tid og rom, og det kommer tydeligst frem i skriftene mellom avsnittene. Inni kan gå fra å fortelle om en ting i et avsnitt for så å fortelle om noe helt annet i neste:

Han böjde sig över min döda kropp, den låg som en skugga mot jorden, en pöl av människoavfall i söndertrasade blodfläckade kläder. Han ansikte var orörligt, stelnat som världen omkring oss, mitt huvud såg så stort ut där det låg, som om det tillhörde ett djur. ”Jag vill ju bara vara med dig”, viskade han till det som alldeles nyss varit jag (Stridsberg, 2019, s. 206).

Tiden måste ha rusat i Valles värld för han ser så annorlunda ut. Han är större, som om han har vuxit flera storlekar sedan sist. Jag kunde inte tro det först, men han har verkligen slutat knarka, det är därför det där artificiella är borta (Stridsberg, 2019, s. 207).

I det første sitatet forteller Inni om da hun ble drept og om hvordan drapsmannen oppfører seg rett etter han har drept henne. Hun beskriver seg selv som en pøl av «menneskeavfall» i istykkerrevne blodflekkeklær med et stort hode som ser ut som det kunne tilhøre et dyr. Måten hun beskriver seg selv på, er dehumaniserende, og også det at hun ser sitt eget hode som at det skulle tilhøre et dyr, tyder på at hun nå ser seg selv helt annerledes. Hun ser ikke lenger på seg selv som et menneske. I det andre sitatet forteller hun om Valle og hvordan han har forandret seg. Fordi kroppen hans har vokst og han ser annerledes ut, konkluderer Inni med at det har gått lang tid siden sist hun observerte han. Fortelleren selv har ikke noe forhold til tid og påpeker derfor at “tiden måste ha rusat i Valles värld”. Det er Valle som lever og må forholde seg til tiden, det gjør ikke fortelleren. På det tidspunktet Inni døde, var Valle et barn, mens nå ser det ut til at han blitt ung voksen. Det er påfallende å se hvordan fortelleren har gått fra en tid hvor hun selv, eller rettere sagt, hennes døde kropp fortsatt befant seg i verden, til å nå observere sønnen Valle som nå har vokst og forandret seg. Sitatene som kommer rett etter hverandre i romanen viser tydelig hvordan fortelleren beveger seg mellom tid og rom uten noen begrensninger.

Store deler av romanen er preget av tekstpartier hvor fortelleren er død, og hun observerer hva som skjer videre, og har større innsikt i andre karakterers liv. Det vil si at hun her som forteller er allvitende, noe som er et typisk trekk fra en tredjepersonsforteller. I dette sitatet får vi et innblikk inn hva Raksha tenker:

Hon såg ner på sin kropp som låg där i karet, den var svampig och ful och över magen hängde lös hud som inte hade varit där förut, kanske för att det enda hon åt nu var sömntabletter. [...] Nu tänkte hon att hon hade vetat vad som väntade henne längre fram, hon hade hela tiden sett skuggorna som drev in i hennes liv, det var därför hon hade velat ge sig av för gott. [...] Egentligen hade hon vetat från början att både jag och Eskil var alltför underverksaktiga för att vara på riktigt, hon hade vetat att hon fått oss bara för at mista oss, en grym lek som underhöll gudarna när de var bakfulla. Och nu hade vi förvandlats till de orealistiska drömmar inom henne som vi egentligen alltid hade varit, ogripbara, undanglidande såpbubbleversioner. I drömmarna stod vi i våra vinterkoftor och grät och såg på henne, och försökte hon sträcka sig efter oss så försvann vi bara (Stridsberg, 2019, s. 83).

På dette tidspunktet er Inni død, men som forteller kan hun likevel se Raksha ligge naken i badekaret. I tillegg til å observere det som skjer, har hun også innsikt i Rakshas drømmer og tanker, og hun kan til og med se seg selv i drømmen til Raksha. Inni har altså mulighet til å se inn i morens og sønnens tanker etter hennes død, men det ser ut til at hun ikke har samme mulighet når det gjelder datteren Solveig. Når Inni forteller om Solveig blir hun ofte skildret utenifra:

Så jag er bort ännu en gång och när jag ser bort ser jag Solveig och hon tycks alltid befinna sig i ljuset. [...] Men Solveig går genom de gamla universitetsbyggnaderna med högt huvud, det finns en särskild sorts stolthet omkring henne, på så långt håll ser man att hon tycker om sig själv. [...] Men Solveig rör sig så lätt i den världen. Hon verkar röra sig lätt i alla världen, som om hon inte känner till reglerna och gränserna, eller så låtsas hon bara att hon inte ser dem (Stridsberg, 2019, s. 196–197).

Det kan tenkes at grunnen til at Solveig ofte bare skildres utenifra er fordi det finnes en større avstand mellom dem ettersom Solveig aldri fikk knyttet et tett bånd til sin biologiske mor. Solveig lever også et trygt liv, og det er noe som Inni ikke kan forestille seg. Valle, på den andre siden, ikke har hatt et stabilt liv ettersom han har flyttet til ulike fosterhjem. Dette kan være en utrygghet som Inni kjenner igjen i sitt eget liv, og dette kan derfor ha betydning for hennes innsikt i familiemedlemmene.

Allvitende forteller

Men hvilke trekk fra tredjepersonfortelleren er det vi ser hos Stridsberg? Under tredjepersonsfortellere finnes det også ulike typer, og en av disse er allvitende. En allvitende forteller har «komplett innsikt i tankene og følelsene til alle personene det fortelles om» (Gullestad, 2018, s. 56). Videre skriver Gullestad at en allvitende forteller i utgangspunktet bare gjelder tredjepersonforteller: «Skulle man ha en førstepersonsforteller som virkelig var allvitende, så måtte det i fall være snakk om en guddommelig eller overnaturlig skikkelse» (Gullestad, 2018, s. 56). Dette er relevant i denne sammenheng, for Inni – selv om hun er en førstepersonsforteller – har innsikt i andres tanker og følelser. Inni er død og er ikke lenger bundet til å være en «menneskelig», personifisert forteller. I det følgende sitatet er Inni faktisk selv usikker på hvor og hva hun er:

Kanske rörde jag mig redan utanför tiden, utanför världen fast jag samtidigt var kvar vid den här gamla sjön, jag visste inte om jag var levande eller om jag var någonting annat, jag visste inte om jag var jord eller blod eller intet (Stridsberg, 2019, s. 101).

Hun reflekterer her over sin egen grunnleggende identitet og status, ja, over sin egen eksistensielle modus, og har bare hypoteser og tvil å stille opp med. Hun har en idé om at hun er utenfor tiden og verden, og har samtidig en opplevelse av at det er noe kroppslig som ligger igjen ved sjøen. Det ser ut til å være denne splittelsen som gjør at hun ikke kan kjenne til hva eller hvor hun er nå.

Men det finnes likevel altså en stemme som fremdeles forteller om dette. Og det er en paradoksal stemme siden den ikke kan lokaliseres, hverken av fortelleren selv eller av oss som leser. Det er vanskelig å forestille seg en stemme som ikke er forbundet med en kropp. Det må være en sanseløs stemme, en stemme som ikke har kroppen som avgrensning og lokalisering. Som Bennett poengterer, blir døde fortellere fremstilt som mennesker uten å egentlig være det, og ikke bare det, de blir fremstilt som allvitende mennesker. I romanen har vi altså en stemme som ikke er menneskelig, men som prøver å overbevise oss om at hun er det.

Det at fortelleren henvender seg direkte til leseren er et typisk trekk for en allvitende forteller. Andersen, Mose og Norheim skriver i boken *Litterær analyse – en innføring* at «fortelleren fører ofte ordet på egen hånd, bruker mye beretning, og kan uten videre finne på å henvende seg direkte til leseren og komme med eksplisitte forfatterkommentarer» (Andersen, *et al.* 2012,

s. 50). I romanen finner vi flere eksempler på dette. I kommende sitat henvender fortelleren seg til leseren ved å spørre om vi fortsatt hører på historien som fortelles:

Lyssnar ni fortfarande? Det gör ingenting om ni inte gör det, det var länge sedan jag brydde mig om ifall någon hörde vad jag sa. Min erfarenhet är att de flesta är så självupptagna att de har svårt att höra något annat än sina egna tankar (Stridsberg, 2019, s. 228).

Sitatet starter med et direkte spørsmål til den implisitte leseren. Det at hun henvender seg til leseren er med på å skape nærhet, og oppnå kontakt til seg selv og tilhøreren. Et direkte spørsmål til den implisitte leseren kan også skape oppmerksomhet rundt at det som skal fortelles, er viktig, og at det for fortelleren er viktig å bli lyttet til. Samtidig, for Inni virker det som det ikke har noen betydning, siden hun sier at “[d]et gör ingenting om ni inte gör det”. Det er påfallende at hun fortsetter å fortelle, selv om hun sier at hun ikke bryr seg om noen hører etter. Dette kan tyde på at det finnes en slags drivkraft i henne som gjør at hun er nødt til å fortelle, og hun har et mål med å fortelle sin historie. Fortellerstemmens drivkraft vil jeg komme tilbake til.

Hvorfor har vi en jeg-forteller med så mange trekk fra en allvitende forteller? Fortellerhandlingen må tolkes i lys av plottet, nemlig det at fortelleren blir drept. I vår kultur tolker vi døden som tilintetgjørelse av stemme og perspektiv, men i romanen utvides perspektivet og dermed fortellerstemmens muligheter til å fortelle radikalt. Det vil si at fortelleren har mulighet til å ha innblikk i andres tanker og drømmer, og til å tre ut av den kronologiske tiden. Det er likevel ikke helt en allvitende forteller slik Andersen beskriver den: «Den allvitende eller olympiske forteller har «guddommelige» egenskaper, det vil si er allmektig, allvitende og allestedsnærværende» (Andersen, et al, 2012, s. 50). Fortellestemmen i romanen kan sies å ha «guddommelige» egenskaper i den forstand at den er allvitende og allestedsnærværende, men den er absolutt ikke allmektig. Inni har ingen makt over det som skjer med henne, eller familiemedlemmene. Hun er fullstendig avmektig i den forstand at hun ikke kan få noe til å skje, fordi hun er død. En dag ser Inni sønnen Valle stå på en stol med et tau rundt halsen:

Repet var starkt, det såg jag, och jag höll mig alldeles intill honom utan att veta vad jag skulle göra. Det spelade ju ingen roll, jag kunde ändå inte göra någonting. Han var långt borta, i en annan värld. Snart skulle han vara långt härifrån. [...] Jag kände hans rosslande andetag som om de hade varit mina egna, men jag kunde ingenting göra. Och

repet drogs åt, och han slutade andas. Jag skrek, men det kom inget ljud. Jag försökte slita ner honom, men jag hade inga händer. Jag försökte hålla fast honom och tvinga repet ur hans händer, men jag hade ingen makt på jorden, och ingen makt någon annanstans heller (Stridsberg, 2019, s. 231).

Som vi tydlig kan se i dette sitatet har Inni ingen makt over det som skjer. Hun ser på at Valle forsøker å ta livet sitt, og hun ønsker å hindre han i å gjøre det. Hun forsøker å bruke stemmen sin, men den er uhørbar i Valles verden. Hun sier til og med selv at hun ikke har noen makt. Det å ha makt er gjerne forbundet med evne om å oppnå noe konkret, og dette er bare mulig å få til ved å være et levende menneske.

Ulik grad av allvitende forteller

I romanen ser det ut til at fortelleren viser at det finnes ulik grad av allvitenhet. Bennett ser ut til å mene at døde fortellere i stor grad kan regnes som allvitende. ”Vi döda vet allt sägs det, bara vi vet sanningen, eller åtminstone tror vi att vi gör det, det gör oss ganska irriterande” (Stridsberg, 2019, s. 191). Inni sier selv at hun som død vet alt, men måten hun sier det på kan også tyde på at hun ikke er helt sikker. “Sägs det” tyder på at det ligger en grunnleggende sannhet bak, som sier noe om at det er sant at de døde vet alt, men det kan ikke bekreftes. Videre indikerer “åtminstone tror vi att vi gör det”, en usikkerhet i sin egen oppfattelse, men at det likevel finnes en del av dem som tror at de vet. Det en kan se her, er altså en forteller som ikke er helt sikker i sin egen kunnskap. Så langt kan en kanskje si at fortelleren i romanen ikke kan betraktes som fullstendig allvitende, men hun har trekk som gjør at hun skiller seg ut ifra levende fortellere. Videre finnes det et eksempel som viser at fortelleren ikke alltid vet alt: “Jag vet fortfarande inte vilket budskapet var. Om det som finns inni i människan vet man ingenting, man kan bara gissa” (Stridsberg, 2019, s. 159). Dersom hun som forteller hadde vært helt allvitende, kunne hun visst hva som fantes i mennesker. Det er litt påfallende at hun sier dette på et tidspunkt hvor hun er død, og derfor ikke har noen menneskelige begrensninger. Men det virker som om hun ikke har mulighet til å vite noe om morderens budskap, og hun nevner selv at hun “fortfarande” ikke vet, noe som kan indikere at hun ikke vet det på nåværende tidspunkt, men at det kan hende at hun vil kunne si noe om dette senere. Inni ser ut til å ha en forestilling om at graden av innsikt kan endre seg gjennom det å fortelle. Etersom hun bare har en stemme er den eneste måten hun kan komme seg videre, eller ha mulighet til å endre noe, å bruke stemmen.

En uhørlig stemme

Når det handler om de andre, får teksten en tredjepersonsforteller, men en får fortsatt inntrykket av at det er Inni som ser det og forteller:

Träden berättade ingenting, de rasslade med sina kronor och var likgiltiga för allting utom det där eviga sträckandet mot himlen. Eller så sakna de bara en röst som jag. “Mamma”, viskade jag, men ingen hörde mig (Stridsberg, 2019, s. 108).

I sitatet ser vi at trærne blir beskrevet med en kropp, men de har ingen stemme. Dette står i kontrast til fortelleren som har en stemme, men ingen kropp. Men selv om hun har en stemme, blir den likevel ikke hørt, eller den virker nesten uhørlig. Dette er ytterlige et paradoksalt trekk ved denne stemmen.

Et annet eksempel på at fortelleren har et typisk allvitende trekk finner vi i dette sitatet fra slutten av romanen. Her observerer Inni datteren Solveig, som ser ut til å klare seg bra i forhold til resten av familien: “Nu ska jag sluta störa dig. Kanske har du inte ens hört mig utan bara misstagit mig för en nattfågel eller en svart saga du en gång läste i tidningen” (Stridsberg, 2019, s. 313). I dette sitatet virker det som Inni snakker til Solveig. Vi kan gjennom romanen få en følelse av at Inni våker over familiemedlemmene sine, og at hun til tider snakker til dem. Inni sier at hun skal slutte å forstyrre, og har nok selv hatt en følelse av at hun har vært til bry for dem rundt henne. Men også her er det verdt å legge merke til at hun selv er klar over at hun ikke blir hørt. Det er noe gåtefullt med at hun som forteller føler at hun forstyrrer samtidig som hun går ut ifra at hun heller ikke blir hørt, og hun kan ha blitt tatt for å være noe annet som en nattfugl eller et svart eventyr. Selv om hun er død, har hun likevel denne stemmen. Men her på slutten av romanen synes hun å peke fram mot at stemmen og fortellingen skal opphøre. Ikke bare sier hun, henvendt til Solveig, at “[n]u ska jag sluta störa dig”. Enda nærmere romanens sluttavsnitt sier hun nemlig også at fortellingene om universets ekspansjon “gör det lättare för mig att släppa taget nu” (Stridsberg, 2019, s. 314). Fortellingens opphør ser altså ut til å falle sammen med at selve stemmen går over i stillhet.

Den døde forteller

Som vi kan se i avsnittene ovenfor har vi å gjøre med en død førstepersonsforteller som har trekk fra en tredjepersonsforteller. Men hvorfor ønsker Inni å fortelle historien, hva vil denne

stemmen? Inni virker fast bestemt på å fortelle sin historie selv om hun ikke har et hode lenger, fordi morderen har kastet det i et avfallshull etter at han parterte henne:

Huvudet slänger han i det där avfallshålet vars yta har samma skära färg som spyor. [...] Han står där en stund och ser ut över den bubblande tröga avfallsytan innan han försiktigt släpper det i sörjan. [...] och mitt huvud sjunker långsamt till botten, det är inte så djupt, bara någon meter. Det mörka håret står som en fallskärm ovanför huvudet så länge det befinner sig i rörelse och ingen kommer någonsin att hitta det för det kommer snabbt att frätas sönder av syrorna (Stridsberg, 2019, s. 9).

Inni vet at hodet hennes aldri kommer til å bli funnet, fordi syrene i avfallshullet kommer til å etse det bort. Hun regner med at ingen vil høre henne fortelle uansett, men det stopper henne ikke. Men noe som er påfallende er at selv om hun ønsker å fortelle, virker det som hun ikke vil at noen skal høre henne, eller se henne: “Jag hann tänka att jag inte ville at Raksha skulle se mig så, jag ville inte att någon skulle se mig, det hade jag aldrig velat” (Stridsberg, 2019, s. 294). Slik det framstår i sitatet kan det virke som at Inni aldri har hatt et ønske om at andre skal se henne. Men det er likevel noe paradoksalt med at hun ønsker å fortelle, fordi en vanligvis har et ønske om at andre skal lytte når en forteller noe. Hun har denne trangen til å fortelle uansett om det er ensomt og fortvilende, og motivasjonen hennes for å fortelle handler om noe personlig. Inni ser ut til å være en forteller med en eksistensiell drivkraft, slik Lothe beskriver det: «Førstepersonsforteljaren er [...] kjenneteikna ved at han kombinerer funksjonane som forteljar og person. I motsetnad til tredjepersonsforteljaren er han ein handlande aktør i plottet, og motivasjonen hans for å fortelje har det Stanzel kallar ei eksistensiell drivkraft» (Lothe, 2003, s. 39). Hun er med i historien som en slags karakter selv om hun er død, og har denne drivkraften for å fortelle. Men hvorfor ønsker hun å fortelle sin historie etter sin død? Svaret kan kanskje finnes i dette sitatet:

När vi sedan får passage återvänder vi till det som var innan, till det stora anonyma, till det kedja av liv och återfödande som kroppen tillhör, vi blir blommor och träd och maskar och fjärilar. I bästa fall. De flesta av oss blir nog bara aska och stjärnstoft. Men man måste ha tålamod, man får vänta här tills man får tillstånd att passera. Den sista gång då någon säger vårt namn på jorden får vi respass. Sedan behöver vi inte hänga kvar här längre, man får tillstånd att sjunka tillbaka in i det som var innan. Evighetens tystnad. Det är den man hoppas på (Stridsberg, 2019, s. 191–192).

Det kan virke som Inni ønsker å forsvinne inn i stillheten, og hun må derfor få fortelle sin historie for å kunne gi slipp på det uoppgjorte som har vært. Når hun endelig har fått fortalt sin historie, og hennes navn ikke lenger blir nevnt, kan hun forsvinne bort i ingenting. Inni vil altså

fortelle sin historie for å kunne gi slipp på livet sitt. Men det kan også virke som hun har et ønske om å bli glemt:

Det sägs att man dör tre gånger. Min första gång var när mitt hjärta slutade slå under hans händer vid sjön i skogen, den andra gången när det som var kvar av mig sänktes ner i jorden inför Ivan och Raksha vid Bromma kyrka. Den tredje gången blir den sista gången någon säger mitt namn på jorden. Så jag väntar på att det ska hända. Jag önskar att rösterna ska tystna snart. Jag tycker inte om att höra mitt namn, det kryper som insekter där mitt hjärta satt en gång (Stridsberg, 2019, s. 11–12).

Hun går og venter på at de skal slutte å si navnet hennes. Fortelleren spiller her på det jødiske ordtakket som sier at et menneske dør to ganger, første gangen er når mennesket dør på jorden og andre gangen, er den siste gangen noen sier navnet dets. Det fortelleren nevner som andre gangen en dør, viker ifra tradisjonen. Når Inni forteller om første gangen hun dør bruker hun fortidsformen som indikerer at dette allerede har skjedd. Det samme skjer når hun forteller om døden den andre gangen i begravelsen hennes, hvor de kroppsdelenene som ble funnet, ble senket i jorden. Den tredje gangen Inni dør har ikke skjedd enda, men det er noe hun venter på.

Det kan også se ut som om Inni og hennes fortellerstemme har gått gjennom en slags prosess, som gjør at hun ser ut til å ha endret mening. “För länge sedan tänkte jag på att hämnas, det brann i mig, men den känslan finns inte kvar längre och även om den fanns så är det inte möjligt” (Stridsberg, 2019, s. 239). Det kan kanskje tenkes at hun til å begynne med ønsket å fortelle sin historie for å hevne seg på morderen, og få frem det grusomme han hadde gjort mot henne. Men gjennom å fortelle, har tanken på hevn avtatt og hun har gått bort fra å fortelle for å straffe noen andre, til få fortelle for sin egen del.

Det med å forsvinne fra jorden kan se ut til å være målet med å fortelle denne historien. Hun har observert familien over lengre tid, og gjennom å fortelle ser det ut som om hun begynner å bli klar for å dra: “När jag kikade in hos dig och Clara häromdagen tänkte jag att det var sista gången, att jag skal åta dig vara från och med nu” (Stridsberg, 2019, s. 312). Inni hinter til at dette blir siste gang hun følger med på Solveig. Det virker som hun finner en slags trøst i Solveig som gjør at hun nå kan forsvinne, i tillegg til at hun nå har fått fortalt sin livshistorie. Selv om Inni nå forsvinner er hun likevel en del av universet, noe som også gjør det lettere for henne å endelig slippe taket og gå videre:

Det är faktiskt berättelserna om universums uppkomst som tröstar mig nu, särskilt det där du brukar berätta för studenterna om stjärnornas födelse. [...] Det är för övrigt samma ämnen som sedan bryter ner en kropp och gör den till stjärnstoft. Berättelserna om hur universum fortsätter att expandera gör det lättare för mig att släppa taget nu, tanken på att vi är del av en och samma oändliga rörelse. Jag tänker: Vad som än händer oss har det bara gått en sekund av evigheten (Stridsberg, 2019, s. 313–314).

Inni ser seg selv som en liten del av en stor sammenheng i den forstand at hun ser sitt eget liv som et lite sekund av evigheten. Et sekund er et målbart tidsbegrep, mens det er ikke “evigheten” og “oändlig”. Det kan også si noe om hvor liten og ubetydelig hun selv har følt seg i dette livet, men også hvor kort livet er. Inni ser også ut til å finne er slags ro og trøst i at selv om hun er borte, vil hun likevel være en del av universets bevegelse. Hun ser en sammenheng mellom de samme stoffene som skapte stjernene, og de som bryter ned en kropp. De samme stoffene skaper kroppen om til stjernestøv, noe som igjen gjør at hun ser at livet går i en slags sirkelbevegelse.

Narrativ distanse – temporal plassering

I litterære analyser vil det ofte være relevant å si noe om fortellerens *temporale plassering* i forhold til hendelsene det berettes om, det vil si om avstanden *i tid* mellom hendelsene og det tidspunktet hvor narrasjonen finner sted (Gullestad, 2018, s. 58). Som vi har vært inne på, er etterstilt narrasjon den mest vanlige formen. Gullestad skriver:

I og med at denne varianten er så utbredt at den nærmest fremstår som norm for den episke litteraturen, sier det i analytisk sammenheng lite om vi påpeker at vi har med etterstilt narrasjon å gjøre. Mer interessant blir det straks hvis vi er i stand til å si noe om hvor stor den temporale avstanden mellom hendelsene og fortellerens beretning om dem er (Gullestad, 2018, s. 59).

Det som Gullestad skriver her, er interessant fordi avstanden mellom hendelsene og når det fortelles er bemerkelsesverdig i *Kärlekens Antarktis* ettersom tidsbegrepet er underlig og utydelig. Vi kan se at ut ifra romanens tre første sider, at det fortelles i korte trekk med det vi kan anse å være en blandet form for narrasjon om drapet på Inni. En finner tegn på både etterstilt og samtidig narrasjon. Den etterstilte formen for narrasjonen viser seg ved at Inni beskriver hvordan hun og morderen sto sammen i skogen og hun tenker tilbake på reisen dit:

Vi var alltså i skogen. [...] Nu var det bara det sjunkande undervattensljuset och de stora träden och jättereन्द्रopporna som föll från grenarna som tårar från groteskt stora varelser och det var bara vi, han och jag, och känslan av att vara ensamme kvar i världen var så stark att ingen verklighet hade kunnat ändra den, inte bilarna vi mötte på vägen,

inte de opplysta telefonkioskerna vi for forbi, inte ljudet från radion där någon predikade med mjuk spinnande röst, det lät som en mässa (Stridsberg, 2019, s. 7).

Vi kan se at dette er etterstilt narrasjon, fordi vi kan finne verb skrevet i preteritum. Tidspunktet dette sitatet omhandler, er fra en tid hvor Inni fortsatt var i live, nemlig rett før hun ble drept. Når hun nå forteller om hendelsen, er hun ikke lenger i live. Det er påfallende at vi finner samtidig narrasjon i de første sidene av romanen, og det er rett etter morderen har drept Inni:

Och nu skär han det som är kvar av min kropp i sju delar och stoppar resterna i två resväskor. [...] Och sedan? Han går tillbaka längs stigen. Solen är på väg ner på andra sidan sjön. Ett stilla regn som faller över skogen (Stridsberg, 2019, s. 8–9).

Etter at Inni blir drept blir det som skjer forklart samtidig som det skjer, altså samtidig narrasjon. Hun har akkurat blitt tatt ut av den virkelige tiden, og beskriver hva morderen gjør med kroppen hennes, og hva han gjør etterpå. Det finnes også andre eksempler på samtidig narrasjon, også her rett før Inni blir drept:

Och nu trängde mannen in i flickan som låg där på marken, som var jag, i den mörka hålan mellan hennes ben, med händerna flätade som en korsett om strupen. En storm ven inom mig, kanske var det därför det var så tyst omkring mig. Jag såg en ensam fjäril som vobblade i det svarta gräset intill flickan och mannen, det måste ha varit en snöfjäril för den var vit, om det fanns någonting som hette snöfjärilar? (Stridsberg, 2019, s. 15)

Inni beskriver at mannen voldtar henne, og i det øyeblikket legger hun også merke til en sommerfugl og begynner å tenke over den.

Hennes egen stemme kommer fram som en avslutning på livet: “Jag har alltid älskat regn. Alltid, så kort det var. Så kort det var, livet” (Stridsberg, 2019, s. 9). Vi har allerede fått vite hva som skjer med Inni. Ettersom drapet blir beskrevet såpass tidlig i romanen, vil drapet alltid ligge i bakgrunnen av det som blir fortalt videre, og kan indikere at fortellerhandlingen i romanen i stor grad er preget av etterstilt narrasjon.

Basert på det vi har vært innom så langt er det rimelig å tro at fortellerens temporale narrasjon er etterstilt. Hun er død og tenker derfor tilbake på hennes eget liv, men hun ser også ut til å befinne seg utenfor tiden.

Jag tänker att jag borde berätta någonting om min barndom, men den känns så avlägsen här, som om den rör någon annan, och jag vet inte vad av allting jag ska berätta. Det är så mycket som hände långt senare som känns mer aktuellt, som att jag själv blev mamma, som at jag dog. Först är man själv dömd till att vara barn, det är lite som att sitta i fängelse, och så en dag kommer man ut och då är man ansvarig för sitt liv. Så vad spelar det egentligen för roll vad man har variet med om? (Stridsberg, 2019, s. 42)

Det som er påfallende med dette sitatet er den temporale avstanden til narrasjonen det fortelles om. Inni ser at hun bør fortelle noe om sin barndom, men for henne føles dette ganske fjernt og lenge siden. Det kan her tenkes at hun fortsatt har en del av det menneskelige tidsperspektivet i seg, men at hun nå ønsker å fortelle for å frigjøre seg fra dette tidsperspektivet. Det kan være nærliggende å tenke at det er lenge siden barndommen ettersom hun døde som voksen, men det virker også som at hun har dårlige assosiasjoner til det å være barn, og hun sammenligner det å være barn som å sitte i fengsel uten mulighet til å ha ansvar over sitt eget liv. For Inni føles det mer relevant å fortelle om at hun selv ble mamma og at hun døde. Det er ikke enkelt å si fra hvilken tid dette sitatet stammer fra annet enn at det er fra etter hennes død. Inni observerer sine foreldre etter sin død, og derfor kan vi se på et annet eksempel på etterstilt narrasjon:

De var ofta uppe på nätterna, Raksha och Ivan. Sedan sov de halva dagarna. In i deras värld kunde man inte nå, de hade stängt in sig i någonting som bara var de två. I det här första gryningsljuset ser de så unga ut, som de var innan, när jag betraktar dem nu ser jag hur kort de levte, hur lite de vet. Fast djupa fåror redan dragits genom deras ansikten. Jag betraktar dem som är mina föräldrar, Raksha och Ivan, där de dansar stilla i det första dagsljuset, kind mot kind (Stridsberg, 2019, s. 91).

Det kan virke som fortelleren her først tenker tilbake til en tid hvor hun var barn ettersom hun beskriver foreldrene sine som unge, men når hun ser dem nå, ser de eldre ut. Hun ser her tilbake til en tid før hun selv ble født, noe som har å gjøre med hennes allvitende trekk som vi allerede har vært inne på.

Foranstilt narrasjon

Foranstilt narrasjon er relativt sjeldent tatt i bruk, fordi det realistisk sett er umulig å forutse hva som kommer til å skje. Dette gjelder nok for en stor del av litteratur hvor fortellerne har menneskelige egenskaper som gir dem visse begrensninger. Profeter og spåmenn kan betraktes som fortellere som ikke er bundet til disse begrensningene og har mulighet til å forutse framtiden, som Volven i *Voluspå*. Inni kan nok ikke sammenlignes med en spåmann eller profet, men ettersom hun er død er hun ikke lenger bundet til de begrensningene en menneskelig

forteller har. I romanen ser vi det som kan tolkes som tegn på at hun vet hva som kommer til å skje:

Jag kunde ha berättat för polisen redan från början hur det skulle sluta. Jag kunde ha sagt med en gång att det inte var någon idé att ta in någon på förhör, att den skyldige skulle neka till allt, det är så de gör, jag hade kunnat berätta att han kommer att säga att han aldrig har träffat mig, att han aldrig har besökt den ödsliga gatan som löper som ett sår över Brunkebergsåsen (Stridsberg, 2019, s. 25).

Som vi ser, er fortellingen her etterstilt. Likevel henter det til at fortelleren kunne forutse hva som kom til å skje. Hun forteller at hun kunne fortalt politiet helt i begynnelsen før noe som helst hadde skjedd, hvordan denne historien kom til å slutte. Det kan virke som hun visste at hun kom til å bli drept. Hun vet også hva gjerningsmannen hadde sagt dersom de hadde snakket med han.

Oppsummerende om forteller

Så langt framstår Inni som en førstepersonsforteller, men hun har også et trekk som er typisk for en tredjepersonsforteller. I de tekstpartiene hvor Inni er med i selve handlingen framstår hun som en typisk «jeg-forteller». Men når hun står utenfor handlingen og beretter, altså når hun er død, framstår hun som en allvitende forteller som er et trekk ved tredjepersonsforteller. Hun kan kanskje betraktes som et slags spøkelse eller en overnaturlig skikkelse. En annen måte man kan se på de ulike fortellerne er ved å se de i forhold til hverandre:

Kontrasten mellom ein personifisert forteljar og ein forteljar som ikkje òg er ein person, det vil seie mellom ein førstepersonsforteljar og ein aural tredjepersonforteljar, synleggjer den viktigaste forskjellen i forteljemotivasjonen. For ein forteljar som er person, er denne motivasjonen eksistensiell; den er direkte knytt til dei praktiske erfaringane hans, til stemningane og behova hans [...]. For ein tredjepersonsforteljar eksisterer det derimot inga slik eksistensiell drivkraft (Stanzel sitert i Lothe, 2003, s. 34).

Som Stanzel skriver her, er den største kontrasten mellom fortellerne motivasjonen som ligger bak det å fortelle. For en personifisert forteller finnes det gjerne en eksistensiell drivkraft som er knyttet til behov hos fortelleren. Det som er påfallende med Inni som forteller, er at hun ikke er personifisert ettersom hun inngår i handlingen som en stemme uten kropp. Slik sett kan det være utfordrende å forestille seg en personifisert forteller, men likevel kan denne fortellerstemmen betraktes som en romankarakter. Men hun har likevel en motivasjon for å fortelle, i det at hun ønsker å fortelle sin historie for å kunne gi slipp og bli glemt.

Jag sa: "Kasta mina saker i strömmen, jag vill inte att det ska finnas någonting kvar av mig i världen." Sedan fortsatte jag: "Och en sak till. Dra inte ut på det. Gör mig inte mer illa än du måste" (Stridsberg, 2019, s. 289).

Hun forteller at hun ikke ønsker at det skal finnes noe igjen etter henne, og ber morderen kvitte seg med tingene hennes. Men likevel kan det virke som hun har et litt ambivalent forhold til det å bli glemt og forsvinne:

Den sista gången då någon säger vårt namn på jorden får vi respass. Sedan behöver vi inte hänga kvar här längre, man får tillstånd att sjunka tillbaka in i det som var innan. Evighetens tystnad. Det är den man hoppas på. Det är ändå ingen som älskar mig som pratar om mig längre. Det är de andra som babblar på, de där människorna som skriver i tidningen, folk som vet allting om allting. Men sedan kan jag inte låta att hoppas på att någon ska säga mitt namn, att Valle plötsligt ska säga mamma och mena mig (Stridsberg, 2019, s. 191–192).

Etter å ha levd et hardt liv virker det som hun ønsker å kunne gå ut av livet med en positiv følelse over at hun har gjort noe bra. Hun ønsker at Valle skal huske henne og kalle henne mamma selv om hun ga han bort, hun vil likevel være hans mor. Hennes fortellermotivasjon kan nok også knyttes til de praktiske erfaringene hun har opplevd, og kan sees på som mental prosessering ut ifra at hun forteller for seg selv, ettersom hun er klar over at ingen andre vil høre på det hun har å fortelle.

Som forteller plasserer hun seg stort sett i ettertid, ettersom det meste er fortalt etter hennes død. Fordi det er fortalt i ettertid er det kanskje også enklere å danne seg et helhetlig bilde over det som har skjedd. Det finnes også en sammenheng mellom Inni som forteller og måten hun forteller på ettersom fortellermåten framstår oppstykket og det er akkurat det hun er selv. Gjennom å fortelle kan det virke som hun ønsker å «samle» sin parterte kropp for å skape en helhet. Når det gjelder hennes fortellerposisjon er det litt vanskelig å gi et konkret svar på. En kan få en følelse av at hun befinner seg i et slags dødsrike, men det trenger ikke å være tilfelle ettersom hennes fortellerstemme kan betraktes som allestedsnærværende og fordi hun er død, er hun heller ikke bundet til et konkret sted å være.

Fokalisering

"Det här är dödens synvinkel [...]" (Stridsberg, 2019, s. 160). Sitatet vekker nysgjerrighet, hva vil egentlig «dødens synsvinkel» si? I *Kärlekens Antarktis* blir synsvinkelen eksplisitt kommentert av fortelleren, noe som er påfallende. Det er uvanlig at en forteller er så bevisst på

synsvinkelen og at selve ordet blir nevnt. Ytterlige påfallende er det at det er *dødens synsvinkel* som nevnes. For i døden er det eksistensielt sett umulig å se noe fra noe som helst perspektiv. Kort sagt: i døden finnes ingen synsvinkler. Men for fortelleren i romanen finnes det altså likevel en dødens synsvinkel. Hva er dødens synsvinkel og hva har dødens synsvinkel å si for romanens helhet?

Synsvinkelen/fokaliseringen blir kommentert av fortelleren

I denne romanen blir det ikke sådd tvil om hvor fokaliseringinstansen står, ettersom den blir kommentert av fortelleren. Selve ordet synsvinkel blir nevnt flere ganger. Vi er nå i øyeblikket hvor Inni blir kvalt av morderen og hun er på vei inn i døden, men han slipper taket og hun får puste for et øyeblikk:

Och när luften plötsligt kom tillbaka föll jag ner på jorden igen till den krälände markens synvinkel, och jag såg världen underifrån, jag såg himlen som löpte från fäste till fäste och ljuset som föll i gyllene strimmor genom trädskronorna. (Stridsberg, 2019, s. 17)

Sitatet viser at Inni kommer «tilbake til jorden» og går fra å ha et overblikk til å innta markens perspektiv på bakken. Hun blir nærmest gjort til et lite insekt som ikke kan forsvare seg. Fra bakken ser hun hvordan himmelen, lyset og trærne beveger seg over henne. Her beskrives synsvinkelen fra et konkret, levende vesen. Selv om det bare er snakk om en liten mark, får den likevel med seg det som skjer i et kort øyeblikk.

Men det er ikke bare markens synsvinkel som blir nevnt i romanen, det blir også dødens og evighetens synsvinkel. Det må nevnes at døden er en naturlig del av livet, så slik sett så er ikke døden unaturlig, men at dødens synsvinkel finnes, er dermed påfallende, ettersom det er umulig å observere noe fra dødens perspektiv. Men fordi fortelleren i romanen er død, blir det kanskje ikke så underlig likevel. ”Dødens synvinkel” blir nevnt flere ganger, blant annet når Inni observerer moren Raksha som ligger og dagdrømmer: “Från dödens synvinkel ser livet ut som en underlig dröm utan logik så för mig ter sig hennes dagdrömmande allt mindre konstigt” (Stridsberg, 2019, s. 304). Fra Innis perspektiv virker det som om livet er en drøm uten mening. Det er i retrospekt en ser hvordan et liv har blitt levd, og det kan derfor framstå underlig og uten sammenheng. Fra Innis døde synsvinkel opphører den kronologiske tiden, noe som fører oss inn i evigheten.

Evighetens synsvinkel er den tredje formen for synsvinkel i romanen og det er evighetens synsvinkel. Inni tenker tilbake på hvor forelsket hun var i Shane. “[...] men förälskad går inte riktigt att förstå i evighetens synsvinkel, det där lilla ljudet som vibrerar genom ens kropp när förnuftet lämnar den, det är ogripbart här att den vibrationen kan få så stora konsekvenser” (Stridsberg, 2019, s. 208). Inni forteller at det er vanskelig å forstå forelskelse nå som hun er død. Men det kan likevel se ut til at hun det finnes noe igjen i henne som gjør at hun kan beskrive denne menneskelige og kroppslige følelsen, men hun kan ikke huske konkret hvordan det var.

Evigheten henger sammen med døden, men det sees gjerne på som noe mer abstrakt enn døden. Evighet er et tidsbegrep uten noen definerbar slutt, men også uten en konkret begynnelse, mens døden kan her sees på som en slags ny begynnelse, i den forstand at hun som nå er drept går inn i et nytt perspektiv hvor hun observerer det som skjer. Så hva er egentlig forskjellen på dødens synsvinkel og evighetens synsvinkel? Som skrevet ovenfor blir det tidlig slått fast at Inni er død, men hennes perspektiv er litt flytende, det vil si at hun som forteller beveger seg mellom tilbakeblikk til en tid hvor hun var i live, og det ukjente stedet hvor hun nå observerer fra. Dette gjør at selv om hun er død og observerer fra dødens synsvinkel er hun likevel til stede og døden virker ikke like permanent som den er konstruert til å være. Selv om Inni snakker om både døden og evighetens synsvinkel, ser ut til å være en og samme synsvinkel for henne. Men for oss kan det virke som om at det finnes to ulike synsvinkler. Dødens synsvinkel kan sies å være forgjengelig, mens evighetens synsvinkel ikke er forgjengelig. Som vi ser i romanen, blir både “döden” og “evigheten” brukt om hverandre for å vise til hvilket perspektiv Inni innehar, og vi kan kanskje si at fordi hun nå er død, er hun også en del av evigheten.

Ekstern og intern fokalisering

Ut ifra det vi har sett om fortelleren i romanen, kan Inni betraktes som en jeg-forteller med allvitende trekk. Denne fortelleren kan «[s]ynsvinkelen eller fokaliseringsinstansen [...] skifte etter forgodtbefinnende, og fortelleren kan vite hva alle personene tenker og føler til enhver tid, også når de skjuler det for andre eller befinner seg helt alene» (Andersen et. al, 2012, s. 50). Fordi en allvitende forteller vet hva alle personene tenker, vil det også finnes tekstsegmenter som er preget av nullfokalisering. Det er også et typisk tegn på en allvitende forteller har ekstern fokalisering. Men ettersom det dreier seg om en forteller i førsteperson, er det også vanlig med intern fokalisering. Vi har altså en kompleks forteller som observerer det som skjer gjennom mange ulike perspektiver.

Ekstern fokalisering

Ved ekstern fokalisering ligger sanseapparatet hos en forteller som står utenfor handlingen. I store deler av romanen står Inni utenfor handlingen ettersom hun er død og derfor ikke deltar aktivt i det som skjer. Vanligvis vil ekstern fokalisering ligge hos en tredjepersonsforteller, men som vi har sett har fortelleren trekk som hører til en tredjepersonsforteller. Ved første øyekast kan det virke som fortelleren har en ekstern fokalisering ettersom hun står utenfor og ikke er en av aktørene på historieplanet.

Nyss såg jag en yngling stanna till i gryningen för att hjälpa en gammal kvinna som hade däckat på fyllan i Björns trädgård. Hon hängde med armarna om hans hals som ett sovande barn när han drog upp henne från marken. Innan han gick därifrån delade de på en cigarett och skrattade åt något som jag inte kunde höra. Men jag skräcken i hennes spruckna blåmatta blick långsamt ersattes av ett svagt ljus, jag såg hennes gamla slitna själ lysa till den första solen (Stridsberg, 2019, s. 11).

Vi vet allerede at på dette tidspunktet i historien er fortelleren død, og er derfor ikke med i handlingen. Hun står på et ukjent punkt utenfor handlingen og observerer det som skjer. Fordi denne formen for fokalisering gir henne begrensninger, har hun på dette tidspunktet ikke tilgang til andre personers tanker og følelser. Det at handling og personer blir skildret utenifra er karakteristisk for en tredjepersonsforteller, så det kan derfor være litt forvirrende at vi finner hyppig bruk av det personlige pronomenet “jag” i sitatet. Det kan virke som Inni selv ønsker å inkludere seg i historien, noe som er påfallende med tanke på at dette sitatet er hentet fra rett etter at hun har blitt drept, og kan indikere starten på hennes observerende rolle som fortsetter videre i romanen. Det kan også sees på som et stille opprør mot at hun har blitt drept. Et annet sitat som viser til hennes eksterne fokalisering er dette: “Jag hade den där lätta svirrande känslan av att betrakta allting ovanifrån, som om jag hängde i luften där uppe som en skakande ängel” (Stridsberg, 2019, s. 14). Her sier Inni at hun observerer det som skjer ovenfra og kan vise direkte til at hun står utenfor historien. Vi kan se på et siste sitat som kan hentyde til fortellerens eksterne fokalisering:

Här ser jag mig själv utifrån, som på ett fotografi, och om och om igen ser jag mig och Valle där vi sitter vid ett plastbord på Burger King och väntar på en hallick eller en dealer. [...] Varför går jag inte hem? Varför sitter jag bara där och låter tiden gå? (Stridsberg, 2019, s. 240).

Her sier Inni direkte at hun kan se seg selv utenifra sitte på Burger King med Valle, og hun ser det like klart for seg som hun skulle sett på et fotografi. Dette gir inntrykk av ekstern

fokalisering, men er det faktisk det? Er det mulig å se seg selv utenifra? En kan tenke at det å se seg selv utenifra handler om å prøve å forstå seg selv ved å se seg selv fra en annen vinkel. Hun stiller også seg selv spørsmål om hvorfor hun bare sitter der med Valle og ikke går hjem. Dette viser et ønske om å forstå sine egne handlinger, men også at der er en motstand der, hun kan ikke se inn i sine egne tanker og følelser for å forstå seg selv, selv om det er hennes eget minne. Sitatet ser ut til å peke tilbake på en hendelse fra virkeligheten og det virker som Inni nå reflekterer over hvorfor hun valgte å ta med seg den lille sønnen for å treffe en hallik eller dealer, og på dette tidspunktet ser ut til å angre på valget, kanskje fordi hun vet bedre nå som hun er død.

Det må nevnes at dette er en forteller som ikke passer tydelig inn i den kategorien fortellere med ekstern fokalisering gjerne skal ha, men at hun har trekk som gjør at hun til å begynne med kan sees på å ha ekstern fokalisering. Men det er ikke det eneste perspektivet vår forteller har tydelige fellestrekk med.

Hun ser alt – nullfokalisering

I romanen har fortelleren nemlig også et innblikk i de andres tanker. Et eksempel på dette er når fortelleren vet hva som finnes i Ivan av tanker og forestillinger: “Ivan hade inte träffat mig sedan jag var femton, i honom var jag fortfarande det där taniga barnet som Raksha hade tagit med sig på tåget för länge sedan” (Stridsberg, 2019, s. 63). I dette sitatet minnes fortelleren en episode hvor hun selv levde. Slik sett skiller ikke fokaliseringspunktet seg her vesentlig fra som vi gjerne omtaler som allvitende forteller. Mer underlig blir det når fortelleren har innsyn i andres opplevelser og forestillingsverdener på et tidspunkt der hun selv er drept og partert:

Ett svagt ljus rann genom de neddragna persiennerna i Rakshas sovrums och för ett ögonblick liknade de glaspärlor. Ivan låg och såg på de där pärlorna och Raksha låg intill och såg på honom. När hon blundade såg hon rovfåglarna ovanför skogsdungen i Hägersten sitta på resväskan och försöka komma åt de blodiga byltena som fanns där inne (Stridsberg, 2019, s. 143).

Vi kan her legge merke til at fortelleren kan se at Ivan ser på persiennene, men også at han forestiller seg at lyset som skinner inn mellom dem ligner på glassperler. Fortelleren har altså innblikk både i hva andre sanser og i deres indre forestillinger. Det samme gjelder Raksha: Fortelleren ser kofferten med de parterte delene av fortelleren selv. Dette er logisk sett umulig i eksistensiell forstand, men litterært sett er det mest interessant at synsvinkelen fremtrer som

paradoksal. Fortelleren, som er partert, ser en helhet hvor de menneskelige begrensningene i synsvinkelen er opphevet. Det finnes flere eksempler på at Inni har mulighet til å se inn i andre personers tanker, også denne gangen dreier det seg om Ivan. Han går ute på natten ved Haga slott og leter etter sitt savnede barn:

Han tänkte att han gick omkring och letade efter sitt barn som samhället hade slarvat bort. Han tänkte att de där uppe tog bättre hand om sina hundar än de tog hand om hans barn. På något sätt gjorde det mig glad att Ivan var ledsen för att jag var död, men jag önskade att han skulle låta allting vara, jag ville att han skulle ta hand om Raksha. Men allt jag kunde göra var att följa honom på avstånd där han sprang och föll i det våta leriga gräset (Stridsberg, 2019, s. 148).

Her vet fortelleren, som også på dette tidspunktet er død, vet hva Ivan tenker og føler. Hun vet at han tenker på at de som bor i slottet tar bedre vare på sine hunder enn han og samfunnet klarte å ta vare på hans egen datter. Som vi kan se, starter sitatet med Ivans tanker, før det beveger seg over til Innis tanker om at hun er glad for at Ivan er trist over hennes død, og hennes ønske om at han skal ta vare på Raksha. Selv om Inni har mulighet til å se inn i andres tanker og følelser har hun ikke mulighet til å påvirke noen. Alt hun kan gjøre er å observere det som skjer fra avstand på et ukjent sted.

På lik linje med å se inn i andres forstillinger, har Inni mulighet til å se inn i andres drømmer:

Hans existens är så skör, eksemen gör honom sårbar och han har svårt att sova om nätterna eftersom han har så mörka drömmar. Mardrömmarna kommer från mig och Shane. Jag har sett in i de där drömmarna, de är fruktansvärda, han jagas av flockar av vargar som vil döda honom (Stridsberg, 2019, s. 173).

Det er påfallende at hun kan se hva Valle drømmer om, eller retttere sagt har mareritt om. Hun ser for seg en flokk med ulver som jager han. I tillegg til å se inn i andres liv etter at hun er død, har hun også mulighet til å se seg selv:

Sedan såg jag mig själv, jag såg det gråaktiga skummet som bubblade ur min mun, en blandning av jord och blod och gråa sönderslitna slemhinnor. Jag såg mig ligga där i den mörka leran, naken och vriden i en underlig ställning som fick mig att likna en plockad kyckling eller en docka som någon slängt ifrån sig när barndomen var över. En strimma blod på kinden, ögon som var vidöppna men slocknade. Jag hann tänka att jag inte ville at Raksha skulle se mig så, jag ville inte att någon skulle se mig, det hade jag aldrig velat. (Stridsberg, 2019, s. 293-294).

Sitatet viser at Inni står utenfor handlingen samtidig som hun er med i den. Hun er med i handlingen i den forstand at hennes døde kropp som det for noen minutter siden var liv i, er noe konkret som er til stede, og blir værende i verden, men hennes stemme er en ukjent plass. Fra denne ukjente plassen observerer hun sin egen kropp ligge henslengt på bakken i skogen. Kroppen har blitt et livløst objekt som stemmen hennes, og da kanskje sjelen hennes, observerer utenifra.

Noe av det som er karakteristisk for nullfokalisering er at det finnes ingen begrensning på kunnskap, og det kan vi blant annet se i dette sitatet:

Vi döda vet allt sägs det, bara vi vet sanningen, eller åtminstone tror vi att vi gör det, det gör oss ganska irriterande. Det ger oss ett överlägset och suveränt drag eftersom vi inte har någonting att vara rädda oss själva (Stridsberg, 2019, s. 191).

Inni sier at de døde vet alt, og at de ikke har noen begrensninger. Men det kommer også fram at de som døde har et overtak på menneskene ettersom de ikke lenger trenger å være redde for noe ettersom det verste allerede har skjedd, nemlig at de har dødd. Derfor ser de «alt» fra “dödens synvinkel”. Ettersom Inni er død er hverken hennes utsagn begrenset i tid og rom noe som hører inn under nullfokalisering. (Aaslestad, 1999, s. 86).

Intern fokalisering

I en tekst med en førstepersonsforteller er det normalt at denne har intern fokalisering, og det kan vi også se i denne romanen.

När jag och Shane gifte oss hade vi stulit blommorna från en grav på vägen in i kyrkan. Ett fång vita liljor som han höll mot hjärtat där vi stod framför altaret. [...] I bland hade vi sovit i den här kyrkan, på golvet i bänkraderna, men nu var vi här för att gifta oss, trots att ingen av oss trodde på evigheten. Det var inte en sådan tid och vi var inte sådana människor. Jag såg på honom där han stod intill mig i en gammal kostym som vi hämtat på Stadsmissionen samma morgon, den var lite för stor, den luktade malmedel och Eau de Cologne (Stridsberg, 2019, s. 103–104).

Dette sitatet er et tilbakeblikk fra da Inni levde. Hun minnes det øyeblikket hvor hun giftet seg med Shane. Det som skjer, blir fortalt gjennom hennes sanser. Inni ser Shane stå der ved siden av henne, og hun kan også kjenne lukten av den gamle dressen hans. Ifølge Gaasland kan ikke den interne synsvinkelen «se inn i» andre enn seg selv (Gaasland, 1999, s. 30). Som vi ser i dette sitatet, har ikke Inni mulighet til å vite hva Shane tenker innerst inne. Hun observerer han

utenifra, og danner seg egne tanker om hvordan hun opplever situasjonen. Grunnen til dette er at på dette tidspunktet er i livet og det er derfor fysisk umulig for henne å vite hva andre mennesker tenker og føler med mindre de viser eller forteller det selv. Fokaliseringen ser ut til å være intern når det er tilbakeblikk til en tid hvor hun selv var i live og selv en del av selve historien.

Kärlekens Antarktis tar oss også tilbake til tiden rett før hun dør, og fortsatt kan sies å være i live og en del av handlingen.

Brunt vatten översvämmar världen, det rinner ner i mina ögon, döden fyller ådrorna och allt annat, näthinnan och livmoderns döda trasiga hinnor, en svart sörja som stiger och snart täcker mitt synfält. Näthinna och himmel glider ihop till ett enda, svart tusch eller svart bläck rinner över glaset som är världen. Hans ansikte hänger kvar ovanför mig som en hägring, en bild som hackar och skakar och flimrar, som om någon skurit med kniv i blicken eller i själva perspektivet. [...] jag vill att det ska bli mörkt omkring mig, att ljuset och tiden ska försvinna ur mina ögon. Jag ser allting försvinna iväg [...] Nu är hans ansikte hela min värld, allting som fyller mina ögon. [...] Jag önskar att den sista bilden skulle vara någonting annat, ett träd eller en blomma eller Rakshas ansikte för länge sedan, men det är för sent att önska sig nu (Stridsberg, 2019, s. 161–162).

Sitatet viser hennes siste konkrete observasjoner, og viser hvordan det siste øyeblikket dras ut. Nå er det Innis synsvinkel som er i fokus, det vil si det som hun i kroppslig forstand hadde mulighet til å observere. Inni beskriver blant annet her hvordan synet hennes blir uklart og begynner å forsvinne. Kroppens ødelagte hinner faller sammen, og det siste hun ser er morderens ansikt. En kan også koble dette sitatet opp imot intern fokalisering ettersom det handler om det siste Inni ser. Det påfallende og paradoksale ved dette sitatet er at det beskriver i bunn og grunn hvordan synsvinkelen slutter å fungere kroppslig sett, men likevel har fortelleren i romanen et fokaliseringspunkt hvor hun observerer fra.

Innenfor intern fokalisering dreier det seg ofte om at den som observerer er med i selve handlingen. I store deler av romanen er Inni død, og kan kanskje ikke betraktes som en aktør på selve historieplanet, men hun er likevel med som en slags karakter. Selv om mange av hennes trekk kan sammenfalle med det å ikke ha noen begrensninger, altså nullfokalisering, kan vi også finne tegn på at det noen steder kan se ut til å bære preg av intern fokalisering, selv om hun er død:

Jag tänker att jag ska låta er värld vara, men så plötsligt står jag där och kikar in igen. Det är så vackert på avstånd, den sköra blå atmosfären som hänger runt er planet, lite trasig men fortfarande där. [...] En värld lika stillastående som en gammal oljemålning på Nationalmuseum. Det är först när man kommer nära som man ser att det rör seg där nere, flygplanen och fåglarna fästa i sin himmel, människorna på sin jord, maskarna som krälar i blommorna och de dödas ögon (Stridsberg, 2019, s. 10).

Dette sitatet er hentet fra tidlig i romanen rett etter at hun har blitt drept. Her beskriver hun hvordan hun ser verden fra et sted utenifra, at den ligner på et oljemaleri på avstand. Når hun beveger seg nærmere, legger hun først merke til fly og fugler, før hun beveger seg enda nærmere for å se mennesker, og til slutt insektene som kravler rundt på bakken. Sitatet viser hennes egne observasjoner og en tanke om å «la vår verden være i fred». Her kan Inni framstå som en person som titter gjennom et slags vindu for å se på verden utenfor, eller kanskje nærmere bestemt, ovenfra.

Oppsummerende om fokalisering

Ettersom romanen kan tolkes som et slags selvportrett av en kvinnes liv, er det naturlig at hennes observasjoner kommer til syne. Vi ser alt gjennom Innis øyne. I romanen får vi også mulighet til å vite hva andre karakterer tenker og føler, også dette blir observert, og senere fortalt gjennom Innis perspektiv. Det finnes lite tegn på at hun er uvitende om andres tanker, og de tilfellene er i så fall knyttet til da hun selv var i live.

Fokaliseringspunktet ser ut til å skifte gjennom romanen. Når Inni er død har hun mulighet til å se inn i andres tanker og følelser, og det kan være et tegn på at vi har en ekstern fokalisering fordi den kan fritt skifte fokus fra den ene aktøren til den andre og se inn i tankene på hvem som helst.

Som nevnt er Inni død på fortellertidspunktet, og de periodene hun blir beskrevet som levende er tilbakeblikk. Det er i disse tilbakeblikkene hun har en tendens til å ha intern fokalisering, fordi hun som levende kun hadde innblikk i sine egne tanker. Likevel ser det ut til at romanen i stor grad er preget av nullfokaliserte tekstsegmenter, fordi Inni, etter hun er drept, står utenfor historienivået, og derfor ikke har noen begrensninger når det gjelder kunnskap om de andre personene og begivenhetene som finner sted. Det kan se ut som vi har å gjøre med en nærmest allvitende forteller i en tekst preget av nullfokalisering, men med trekk fra både ekstern og intern fokalisering.

Som vi allerede har vært innom er det påfallende at fortelleren i romanen selv påpeker bruk av synsvinkel. Ordet blir nevnt flere ganger, men fra det vi kanskje kan kalle ulike «perspektiv», nemlig “döden” og “evigheten”. Det kan tenkes at grunnen til at selve ordet «synsvinkel» blir nevnt er fordi det er vesentlig å få frem det narrative perspektivet i romanen. Så hva er egentlig «dødens synsvinkel»? Jo, det kan sies at hvis en ser noe fra dødens synsvinkel, så finnes det ingen begrensninger på hva man kan vite og hva man kan se, fordi en har tilgang på alt.

Tid

I denne romanen finner vi et tidsperspektiv som ikke sammenfaller med det vi vanligvis ville tenkt om tid. Ettersom fortelleren er død, står hun utenfor tid og rom, og har derfor ikke et forhold til tid. Hvordan arter da tiden seg i romanen og hvilken funksjon har det?

Dersom en ser for seg hele tidsforløpet i romanen ut ifra et lineært perspektiv, vil en få et inntrykk av at historien strekker seg over lang tid. Bruken av tilbakeblikk tar oss med til da Inni selv var barn, og en kan kanskje si at det er der historien om Innis liv begynner, og historien fortsetter til og med etter hennes død. Vi følger Valle og Solveig fra deres fødsel og til Valles død og Solveigs jobb på universitetet. Dette er med på å gi et inntrykk av at historien strekker seg over mange år. Selv om tidsperspektivet i romanen er forvirrende, finnes det noen tegn som viser til et konkret tidsforhold. Raksha bruker flere år på å få ordnet en gravsten til datteren:

Det saknas fortfarande en gravsten vid min grav. Ett enkelt träkors har stått där i alla år. Raksha har alltid tänkt att hon ska ordna en sten, men det har inte blivit av. Varje gång hon är där tänker hon att hon ska ordna med den där gravstenen, men åren har runnit förbi och blivit till decennier (Stridsberg, 2019, s. 304).

Sitatet viser at det har gått tiår siden Inni døde og fortsatt har det ikke kommet noen gravstein. Et tiår er et konkret tidsperspektiv som det er rimelig å forholde seg til. Men det er interessant at det er Inni som sier dette ettersom hun ikke har noe konkret forhold til tid. Det kan selvsagt hende at det ikke har tatt så lang tid å ordne en gravstein, men siden hennes tidsbegrep er annerledes, eller ikke-eksisterende, kan det for henne virke som at det har tatt så lang tid. Tid er for oss noe målbart som vi levende mennesker forholder oss til og lever ut ifra, og det vil da kunne være nærliggende å tenke at for en død forteller, så vil dette tidsperspektivet fremstå som merkelig. Og som vi nå skal se har Inni noen tanker om hvordan hun som død forholder seg til tiden:

[...] och jag tänkte att döden bara var att befinna sig utanför tiden, att befinna sig utanför en mänsklig kropp i vilken tiden kunde mätas, det var det enda sättet att förstå den på, döden, och tiden. Men nu fanns det inte mer att förstå, i alla fall inte för mig (Stridsberg, 2019, s. 79).

For Inni handler det å være død om å befinne seg utenfor tiden, og utenfor en menneskelig kropp. Ettersom tiden bare kan måles ut ifra et levende perspektiv, har tiden derfor lite betydning for en som er død. Ikke bare har tiden lite betydning, det er også vanskelig for Inni å kunne forholde seg til den ettersom hun ikke har noen konkrete tidspunkter å plassere ulike hendelser på. Fordi Inni etter sin død ikke har en konkret tidslinje å handle ut ifra, vil hun heller ikke klare å plassere seg selv i forhold til tiden. I tillegg er forståelse også knyttet til det å leve og lære nye ting, noe som Inni ikke lenger trenger å forholde seg til nå som hun er død.

Man blir lite bättre på å lyssna när man är död, för då hör man allting, när man har tid att spela upp alla samtal, man hör alla nyanser i det som en gång sas, och man missar ingenting, vilket också är fruktansvärt, eftersom allting för länge sedan är för sent (Stridsberg, 2019, s. 228).

Det som er interessant her, er at selv om hun er død, ser det likevel ut til at hun har noen menneskelige sanser igjen, nærmere sagt hørselen. Inni forteller at hun har tid til å høre på hva alle sier. Som død finnes det for henne ingen begrensninger fordi hun ikke er bunnet til vårt menneskelige forhold til tid. Likevel finnes det i romanen en spesiell form for tid. Det kan vi se ut ifra frasen “eftersom allting för länge sedan är för sent”. Hva vil dette egentlig si? En kan tenke at det dreier seg om noe som har skjedd tidligere i livet, og at det nå er for seint å endre på det nå. Det kan virke som Inni tenker tilbake på livet sitt og ønsker at hun kunne ha endret på noe, slik at det hadde blitt et annet utfall enn det som faktisk skjedde. Kanskje ville hun ha valgt sine egen barn ovenfor rusen. Nå er det uansett for sent for henne å endre på det, for hun har ikke lenger handlekraft, den mistet hun samtidig som hun mistet kroppen og livet sitt.

Nå som Inni er død, har hun også vanskeligheter med å forstå hvor hun er. Finnes det i det hele tatt noen plass for henne å være? Hun anser seg selv som å være utenfor tiden, men det kan vel også bety at hun befinner seg uten et fast ståsted? Som vi nå skal se har Inni problemer med å skille mellom lyset og mørke: “Och det är så svårt att skilja det ljuset från mörkret, och ännu svårare är det när man är ensam och tiden inte längre finns, och rummet är borta” (Stridsberg, 2019, s. 12). Tid og rom er noe vi mennesker konkret forholder oss til, men for Inni virker det annerledes. Nå er tiden borte, og hun har heller ikke noe sted eller rom å oppholde seg i. Men

hva menes egentlig med å skille lyset fra mørket? Vi forbinder vanligvis lyset med liv og positivitet, mens mørket forbindes gjerne med død og negativitet. Det kan tenkes at Inni befinner seg i overgangen mellom livet og døden, og at hun nå forteller rett etter sin død, og har derfor vanskeligheter mellom å skille mellom livet og døden, og derfor også mellom positiv og negativ, ja, alle forskjeller blir vanskelige å gripe for den døde Inni.

Innis forhold til tid ser ut til å være konkret når hun snakker om tiden før drapet:

Det är den sista tiden [...] han som snart kommer att strypa mig och den som var jag på den tiden när jag ännu hade ett jag, när jag hade en levande kropp, när jag ännu hade tid kvar, när jag ännu hade barn (Stridsberg, 2019, s. 284).

Inni enser at hun ikke har lenge igjen på jorda ettersom hun snakker om den siste tiden. Hun tenker tilbake til en tid før drapet skjedde, og forbinder denne tiden med noe konkret som da hun hadde en levende kropp og barn. På denne tiden hvor hun fortsatt var i livet hadde hun «tid igjen» og Innis tanker om tid kan derfor knyttes til livet. Livet kan også knyttes til bevegelse: «Tid är rörelse, säger hon. Rörelse är verklighet. Kanske är det så. Här rör sig ingenting, det är en evig stiltje» (Stridsberg, 2019, s. 225). Nå som Inni ikke lenger kan bevege seg finnes det heller ingen tid eller virkelighet. Hun beskriver at på det «stedet» hun nå befinner seg finnes det ingen bevegelse og det er en evig stillhet. Ordet evig kan heller ikke måles, noe som også kan vise til at hun befinner seg utenfor tiden. Evig stillhet og ingen bevegelse blir sett på som motsetninger til livet som består av bevegelse som går fra fødsel til død.

Man kliver in i en bil som tusen gånger förut, utan tankar på det förflutna eller framtiden, utan att tänka att ödet har förberett någonting särskilt åt en. Och ändå vet man. När man rör sig i minnet efteråt, då förstår man allt, då ser man allting som genom klart kallt vatten. Man ser hela hans själ, det ensamma rovdjuret som vilar under den darrande solen innan språnget. Man ser gudarna håller andan (Stridsberg, 2019, s. 40).

Inni forteller her at hun gikk inn i bilen uten å tenke noe mer over hva som ville skje. Det kan tenkes at det å sette seg inn i en kundes bil er noe hun har gjort mange ganger før, noe som da har blitt til en vane som hun ikke tenker så mye over. Men det er ikke før hun nå i ettertid forteller fra døden, at det ble siste gang hun satte seg inn i en bil. Som blant annet Brooks nevner, handler om at det å forstå og kunne se noe klart handler om å gå tilbake i tid. Et liv kan kun forstås i sin helhet retrospektivt sett. Derfor vil en aldri vite at noe er for siste gang før en selv er død og utenfor tiden.

På et punkt i romanen hvor Inni og morderen har kommet til frem til sjøen hvor hun skal bli drept, har hun en følelse av at det er verden rundt henne som har stoppet opp og ikke bilen. Men det er bilen som har stoppet, og kanskje hennes verden som har stoppet i form av at hun vet at det nå er over. Hun tenker tilbake over livet sitt:

Jag föll baklänges genom tiden med honom intill mig, ända ner till tidens början. Ur radion strömmade fortfarande den där mässan, fast svagare nu, jag tror det var Stabat Mater de spelade och vindrutetorkarnas lugna rörelser drog över fönsterrutan och det var verkligen som at vi föll bakåt tillsammans, neråt i tiden, och plötsligt var jag mamma igen, jag satt i förlossningsrummet med Solveig i min famn. [...] och sedan bar hon borta och istället låg en liten pojke som var Valle intill mig i den smala sängen på Sockenplan, [...] och sedan var jag inte längre någons mamma, men jag hade funnit Shane, han stod framför mig och spelade fiol på Rådmansgatan och jag stannade till och slängde en peng i hans mössa, och jag drogs till hans värld, det var magnetiskt. [...] Och jag fortsatte falla och där var jag igen, lite längre ner i tiden med Nanna, med jungfrusprutan i min hand och på spetsen dallrade en alldeles klar droppe, klar som en liten spegel innan den brast och jag såg det nu, tydligt som genom ett förstoringsglas, att det aldrig var ett val, det var någonting annat, någonting oförklarligt, en vind eller en främmande varelse som andades genom mig, ett ögonblick klarare än alla andra. Och sedan var jag tillbaka vid ån under en gul himmel, jag stod på knä i det kalla vattnet med Eskil i mina armar, [...] och sedan, som ett mirakel eftersom vi färdades bakåt i tiden, blev jag storasyster igen [...] Sedan ser jag dem igen, Raksha och Ivan, och nu är det bara de två, som de såg ut när de möttes den allra första gången på ett tivoli i Ängelholm. [...] Och det är nu det börjar för nu kysser de varandra framför det stora gyllene pariserhjulet som flyttats omkring i Sverige hele den där sommaren i slutet av 1950-talet (Stridsberg, 2019, 290–292).

Inni faller ned i tiden og det kan her se ut som hun har et tydeligere forhold til tiden enn det hun har i andre deler av romanen. Hun står nå ved slutten av livet og går kronologisk tilbake i tid, fra nåtid og helt tilbake til en tid før hun selv ble født, til da livshistorien hennes begynte med det første møtet mellom Ivan og Raksha. Hun minnes det store hendelsene i livet som at hun selv ble mamma, møtte Shane og Nanna, tiden sammen med Eskil og foreldrene. Det kan virke som om at livet hennes passerer i revy. Hun ser her ut til å fatte en sammenheng mellom alle hendelsene i livet. Hun nevner her flere ganger at hun faller ned i tiden, og det kan sees på som at hun nå ser ut til å gi slipp på livet sitt, hun klarer ikke lenger å holde fast og det kan indikere at hun er klar til å opphøre. Det kan nå virke som om hun har lykkes med å samle sammen bitene fra livet, og er på vei til å skape den helheten hun har vært ute etter. Brooks poeng om at en fortellings helhetlige kunnskap egentlig bare er mulig etter et endt liv, blir her relevant. Nå som Inni dør, klarer hun endelig å få frem helheten i livshistorien sin.

Vi skal snart se på rekkefølgen i romanen, men det kan nevnes her at dette tekstsegmentet ser ut til å være det eneste som forteller om hendelsene retrospektivt i en omvendt kronologisk rekkefølge.

Rekkefølge

Men det er ikke bare Inni sine tanker og forhold til tid som er interessant, for hvordan forholder romanen seg til tiden, narratologisk sett? Vi kan se for oss historien i kronologisk rekkefølge slik: Inni står på gaten og tilbyr å selge seksuelle tjenester. Det kommer en mann kjørende forbi og plukker henne opp. Sammen reiser de til en skog. I skogen voldtar mannen Inni før han kveler henne. Etter at han har drept henne, parterer han kroppen hennes og kvitter seg med de ulike kroppsdelenene og reiser fra skogen. Dette er helt enkelt romanens handling i korte trekk, men romanen er ikke konstruert på denne måten. Det finnes ikke noen kronologisk fremstillingsform av historien fordi den inneholder mange anakronier. Historien beveger seg fram og tilbake i tid. Inni reflekterer over hendelser og valg som har ledet opp til hennes død. Vi blir hele tiden tatt tilbake til dødsøyeblikket, noe som er med på å skape en sirkulær form.

Anakronier

Anakronier viser til at kronologien brytes opp og at det derfor ikke er samsvar mellom historie og diskurs. Anakroniene i romanen kan deles inn i analepser, som kan være eksterne, interne eller blandet. I denne delen skal vi se på hvilken funksjon disse anakroniene har i romanen.

Analepse

Ekstern analepse

Romanen har i stor grad et retrospektivt blikk og vi blir hele tiden tatt med tilbake til et tidligere punkt i historien. Nå som Inni er død, tenker hun tilbake på livet sitt og tenker på ulike hendelser som har preget henne. Det finnes analepser som befinner seg utenfor og før tiden i selve hovedfortellingen og det er såkalte *eksterne* analepser.

Hendelsen med lillebroren Eskil kan regnes som en ekstern analepse ettersom den befinner seg utenfor hovedhistorien og ikke har direkte påvirkningskraft på det som skjer i hovedfortellingen. Hendelsen med Eskil blir beskrevet flere ganger i romanen, men på ulike måter slik at vi hele tiden får ny informasjon som er med på å danne et helhetlig bilde på det

som har skjedd. Tidlig i romanen blir det beskrevet kort hva som skjedde med Eskil: “Eskil gikk ut i ån når vi var barn og kom inte tillbaka og långt senare gikk jag in i den stora natten för att leta efter honom” (Stridsberg, 2019, s. 12). Vi får allerede her vite at noe har skjedd med Eskil, at han har forsvunnet ved elva og at Inni leter etter han, men akkurat hva som har skjedd, får vi ikke vite helt enda.

Dersom vi beveger oss litt lenger ut i romanen får vi vite litt mer om hva som skjedde:

När jag var sju år fick jag en lillebror. Det var det finaste jag någonsin hade fått av Raksha och Ivan. Vi brukade ha honom i en tvättkorg som flyttades runt mellan rummen som ett litet tänt ljus som vi skulle hålla brinnande. Men några dagar innan jag skulle fylla tolv drunknade han i ån (Stridsberg, 2019, s. 32).

Her får vi vite at Inni ble storesøster i en alder av sju år og fem år senere mister hun Eskil i en drukningsulykke. Selv om det forrige sitatet antyder at Eskil kan ha druknet i elven, får vi ikke bekreftet det før nå. Men Innis tanker om Eskil stopper ikke der. Beveger vi oss enda lengre ut i romanen, blir vi tatt med enda lenger tilbake i tid til da Eskil ble født, og Inni fikk holde han for første gang:

Om jag ändå skulle berätta någonting så skulle det vara om den gången när jag kom upp på sjukhuset när jag var sju och fick hålla Eskil för första gången. Han luktade fortfarande starkt av sjö och urtid och han hade en liten slang i näsan eftersom han hade svårt att andas (Stridsberg, 2019, s. 42).

Dette ser ut til å være det første minne Inni har om Eskil. Noe som er påfallende med dette sitatet er at hun beskriver at Eskil lukter sjøvann og at han hadde problemer med å puste. Etersom en leser dette i ettertid av det som har skjedd, kan det trekkes linjer til det som kommer til å skje med Eskil på et senere tidspunkt, og at det her kanskje kan sees på som en slags prolepse ut ifra de direkte beskrivelsene om lukten av sjøvann og pusteproblemer.

Lenger ut i romanen blir vi tatt med tilbake til øyeblikket hvor Eskils kropp ligger på en brisk og han ikke puster lenger:

Eskil var inte längre en av oss, någonting hade slitit ut honom ur vårt universum. Han låg på en bris och vi stod intill honom, äntligen stod vi där alla tre, och över honom låg Raksha, hon ylade och ögonen brann av sträck och man såg att det var ett djur hon var, innerst, att bakom människokroppen var hon ett djur (Stridsberg, 2019, s. 116).

Inni forklarer hvordan hun og foreldrene står rundt den lille livløse kroppen hans, og det er ingenting de kan gjøre for å redde han. Raksha blir sammenlignet med et dyr, noe som kan indikere hvor hjelpeløs hun føler seg i denne situasjonen. Dersom vi går videre fra dette kommer vi til en tanke Inni har hatt om at hun visste at dette kom til å skje med Eskil:

Jag tänkte att jag hade vetat att det här skulle hända. Så varför hade jag inte sagt någonting till Raksha? Varför hade jag låtit honom gå ut i ån? Kanske lät jag honom för att det var lika bra att det hände genast om det ändå måste hända senare (Stridsberg, 2019, s. 117).

Her blir vi tatt med tilbake til et punkt hvor Inni sier at hun visste at dette kom til å skje med Eskil, før det faktisk gjorde det, men ettersom dette er fortalt i ettertid av det som faktisk skjedde, kan vi ikke vite om hun visste at dette kom til å skje. Inni legger skylden på seg selv for at Eskil druknet. Men fordi hun sier at hun hadde en følelse av at dette kom til å skje uansett, var det kanskje bedre å la det skje først som sist. At en har hatt på følelsen av noe fælt kommer til å skje, kan være enkelt å tenke på i etterkant, og en kan derfor klandre seg selv for at en lot det skje. Det er mer et utslag av sorg enn et bevis på at Inni er en profet eller spåmann.

Det finnes flere små partier i boken hvor Eskil nevnes, men som vi ser så langt finnes det ikke noen kronologisk rekkefølge i hvordan hendelsen fortelles. Ettersom drukningsulykken fant sted da de var barn og før Inni blir drept, kan den derfor sees på som en ekstern analepse. Når Inni beretter om hendelsen ser det ofte ut til å være på et tidspunkt hvor hun selv er død. Men det finnes et tilbakeblikk hvor det virker som Inni er i live når hun forteller om Eskil. Her er hun sammen med venninnen Nanna og de ruser seg:

Och där, i förtrollningen, möter jag äntligen Eskil, han kommer gående från ingenstans, som ur en saga. Samma illröda toppluva som förut, lika liten och vacker. Läpparna är svarta, men ögonen är klara och fyllda av ljus, som om han levde (Stridsberg, 2019, s. 51).

I rusdrømmen møter hun Eskil og fører en samtale med han: “Är du mycket arg, Inni?” (Stridsberg, 2019, s. 51) spør Eskil. Og Inni svarer at hun ikke er sint for at han druknet. I drømmen virker møtet med Eskil så levende, og det kan være rusen som har den innvirkningen, men etter samtalen imellom dem forsvinner han. Som vi kan se holdes analepsene om Eskil utenfor historien og har derfor ikke direkte kobling til det som skjer videre, men til tross for dette, er hendelsen med lillebroren en viktig del som er med på å prege resten av hennes liv.

Det er også interessant å se hvordan tekstsegmentene om Eskil blir fremstilt. De hopper frem og tilbake i tid, og en får hele tiden med seg små deler som er med på å skape en helhetlig historie om livet til Eskil. Kanskje kan dette knyttes sammen med Innis eget prosjekt om å frembringe en helhetlig livshistorie.

Intern analepse

Vi finner også flere eksempler på intern analepse i romanen. Det kan være litt problematisk å fastslå hvor historien slutter ettersom Inni sin stemme og observasjoner fortsetter etter hennes død, og historien kan i stor grad sies å bli fortalt i retrospektiv. Men vi kan først ser for oss at historien først starter med møtet mellom Inni og morderen og varer helt til hun blir drept i skogen. I historien, som dreier seg om drapet på Inni, finner vi flere tilbakeblikk som ikke blir fremstilt i kronologisk rekkefølge.

Romanens første setning viser til at Inni og morderen befinner seg i skogen: “Vi var alltså i skogen” (Stridsberg, 2019, s.7). Allerede her blir vi tatt med til stedet hvor drapet skal finne sted, og vi befinner oss tett på selve drapshandlingen. Det blir ikke nevnt noe mer om hvor de er, annet enn skogen. Men dersom en beveger seg litt videre i romanen får en vite mer om stedet hvor de befinner seg. “Vi var på väg genom skogen och den sista biten väg var smal och stening och när skogen till slut öppnade sig så fanns där en sjö som låg som en blank spegel i landskapet” (Stridsberg, 2019, s. 19). Det er ved dette vannet i skogen hvor Inni blir kvalt av morderen. Analepsens funksjon er å komplettere. Ved å hele tiden gå tilbake i tid, vil det ofte kunne dukke opp ny kunnskap som er med på å skape et helhetlig bilde over det som har hendt.

Noe som er påfallende, er at det kan se ut til at jo lenger en kommer ut i romanen, dess lenger går historien tilbake i tid. Det vil i korte trekk si at historien starter med selve drapet og avsluttes med det første møtet mellom Inni og morderen. Det kan vi blant annet se ut ifra sitatene i avsnittet ovenfor. Dersom vi beveger oss til slutten av romanen havner vi tilbake til en tid før drapet og møtet mellom dem. Her er det tilbake til en tid hvor morderen går rundt og dagdrømmer om å utføre et drap:

En bit bort från Herkulesgatan rörde sig mördaren redan i sina dagdrömmar. Som sin egen fånge körde han fram och tillbaka längs vägarna och sökte efter någonting, djur eller människa, flicka eller barn eller kvinna. Han visste ännu inte vem jag var, men han visste vad han sökte och hag stämde in på det signalementet. Någon som gick levande död genom världen, någon som inte längre trodde på räddning. En kall väg som steg

inom honom vid den tanken och till slut fanns ingenting kvar inom honom förutom den. (Stridsberg, 2019, s. 278).

Måten som begivenhetene i denne romanen fremstilles på, ved å gå tilbake i tid, kan sees på som å se sitt eget liv passere i revy. Inni tenker tilbake til de ulike øyeblikkene som har ledet opp til punktet hvor hun nå står. Ved å fortelle på denne måten er det også med på å skape en slags distanse til drapet ettersom vi gjennom fremstillingen blir dratt bort fra denne brutale hendelsen og tatt med tilbake til tiden før.

En kan si at historien beveger seg fra skogen til byen retrospektivt samtidig som vi nærmer oss nærmer oss drapet. Så langt har vi sett hvordan romanen starter med drapet og hvordan den på en måte slutter med introduksjonen mellom Inni og morderen. Men det er også spennende å legge merke til hvordan rekkefølgen på kjøreturen mellom byen og skogen blir fremstilt. Sitatene er nevnt i stigende rekkefølge ut ifra sidetall for å tydeliggjøre hvordan rekkefølgen av hendelsene viser seg i teksten.

Han körde långsamt genom regnet, som om han inte riktigt visste vart vi var på väg, men det visste han, han hade studerat kartorna, han visste allt om skogarna här omkring, han hade markerat avfallshålet vid den tusenåriga silversjön på sin karta (Stridsberg, 2019, s. 73).

Inni og morderen er på vei mot skogen. Akkurat hvor de nå befinner seg vites ikke av andre enn morderen. Dersom vi beveger oss litt lengere ut i romanen, havner vi tidsmessig tilbake i tid ettersom vi har en analepse som beskriver deres første møte:

Allt jag vet är att jag steg in i den där bilen den där halvnatten i början av juni. «Jag har väntat på dig», sa han lågt utan att se på mig när vi for förbi flygplatsen. Det var det första han hade sagt sedan vi satt oss i bilen. (Stridsberg, 2019, s. 76)

Inni tenker tilbake på hvordan det hele begynte, med at hun satte seg inn i bilen til morderen i begynnelsen av juni. Som vi kan se, veksler fortelleren mellom å fortelle om selve bilturen på vei til skogen og det første møtet mellom dem. Grunnen til at det veksles mellom møtet og bilturen er fordi de kan sees på som to viktige hendelser innenfor historien og disse regnes derfor som interne analepser. Både kjøreturen og møtet beskrives ulikt, og hele tiden er det noe nytt som nevnes. Dette henger sammen med romanens fragmentariske fremstilling. Møtet og bilturen beskrives mange ganger i løpet av romanen, og rekkefølgen varierer.

Vi hade nått grusvägens slut, vi hade åkt på den här vägen så länge, och tiden hade försvunnit där vi var, den gällde inte längre oss. Vi stannade till vid en gård, det såg inte ut som om någon bodde där, en grå hinna över allting, gödselbrunnar som stod öppna som gapande munnar. (Stridsberg, 2019, s. 125)

Nesten halvveis i romanen befinner de seg nå i enden av en grusvei som kan tyde på at de begynner å nærme seg skogen hvor drapet vil finne sted. Inni har en følelse av at tiden har forsvunnet og at hun ikke lenger er en del av den. Hun vet at det nå snart er for sent og hun vil bli tatt ut av livet som er synonymt med å bli tatt ut av tiden. Det virker som vi hele tiden er på vei mot skogen, noe som gir mening fordi det er del av tiden før drapet, og det er derfor viktig for Inni å fortelle om dette. Dersom vi beveger oss enda litt lenger ut i boken kommer vi tilbake på et tidligere tidspunkt i historien, nemlig til tiden rett før Inni og morderen møtes. Inni legger merke til at han sirkler området hun er på:

Det var en av de första varma sommarkvällarna, när hettan dröjde sig kvar länge efter at solen försvunnit, den sto som en ånga ur asfalten långt in på natten. När jag hade sett honom cirkla omkring oss en stund gick jag dit, jag böjde mig ner och mötte hans blick på andra sidan bilrutan, och när sänkte fönstret, oändligt långsamt och elektriskt, bad jag honom ta mig med någonstans. [...] Och han lutade sig fram och slog upp dörren och jag steg in i hans rike. Det var som att stiga in i en annan värld (Stridsberg, 2019, s. 184).

Igjen kommer vi tilbake til det første møtet, og ved å hele tiden komplementere små detaljer er det med på å skape et helhetlig bilde av Innis siste stund på jorden. Den konstante repetisjonen av tidligere hendelser er også med på å understreke hvor viktig denne siste tiden har vært for henne.

Ordensapektet i den narrative teksten kan sies å bevege seg mellom to hendelser innenfor historien. Når det gjelder interne analepser, så er det møtet med morderen og kjøreturen til skogen som er sentrale. Men det må også nevnes at historien avbrytes av analepser som tar for seg tidligere hendelser i Innis liv, og det hun forteller om etter hennes død. Fortelleren befinner seg utenfor tid og rom, og har derfor ikke noe forhold til tid, noe som viser seg i fremstillingen av analepsene. Vi kan se på rekkefølgen i romanen som kryssklipping, hvor fortelleren hele tiden beveger seg mellom ulike tilbakeblikk.

Et merkverdig aspekt er at denne romanen kan sees på som en motsetning av kriminallitteratur i den forstand at rekkefølgen på hendelsene er omstokket. Vi får helt i begynnelsen vite at det har skjedd et drap og hvem som er drept. Men likevel forblir morderen skjult. Det er ikke så

viktig å finne ut hvem som står bak drapet, ettersom det er offeret som er sentralt, og ikke morderen eller en detektiv. Likevel finnes det noen likheter som den mørke tematikken og at vi hele tiden får små biter av kunnskap som er med på å skape et helhetlig bilde over hva det er som har skjedd.

Blandet analepse

Det som betegner en blandet analepse er «en fortelling som begynner utenfor historien og avsluttes inni den». I følge Aaslestad kan for eksempel en persons forhistorie regnes som en blandet analepse. (Aaslestad, 1999, s. 40) Som nevnt har denne romanen et spesielt tidsperspektiv i form av rekkefølge, men også i form av forståelse. Ettersom Inni er død, har hun ikke noe forståelse av tidsbegrepet, men selv om Inni ikke har det, kan vi likevel se på hvordan tid, og rekkefølgen av den, fremstår i romanen. Vi kan se litt på forhistorien til Inni for å se hvordan den har påvirket henne. Som vi allerede har vært inne på tar hun det tungt når lillebroren dør, og dette er med på å påvirke både henne og foreldrene. Etter tapet av sønnen tyr Ivan og Raksha til alkohol:

De visste ingen annat sätt att leva, Raksha och Ivan, och utan alkoholen var de förlorade, Det var som om ett solljus steg inom dem varje gång de tog fram sina flaskor. En sol som blev en svart sol till slut, efter några dagar eller veckors drickande, men ända, de hade aldrig klarat sig utan det svarta ljuset. Det var en hunger jag ärvde från dem (Stridsberg, 2019, s. 91–92).

For å klare å leve videre uten Eskil, begynner Innis foreldre å drikke. Dette fører til et anstrengt forhold mellom dem, noe som er med på å påvirke Innis syn på kjærlighet. Foreldrenes alkoholmisbruk går også utover deres oppmerksomhet ovenfor Inni. “Efter Eskils död är jag alltid ensam. Ensam i min sort, ensam i mitt universum” (Stridsberg, 2019, s. 130). Inni blir glemt bort i foreldrenes alkoholfylte sorg, og hun føler seg ensom og alene. Hun legger også merke til hvordan Ivan og Raksha bruker alkoholen som hjelp for å håndtere sorgen over å miste et barn. Dessverre ser det ut til at denne måten å håndtere smerte på overføres videre til henne. Det kan også se ut til at Inni har et naturalistisk syn på livet:

Det fanns en förbannelse över vår familj, mörkret kom med de stora vattenfallen och det förorenade åvattnet och det rann vidare genom generationerna. När jag var barn tänkte jag att jag skulle kunna häva den där förbannelsen, men sedan följde jag med den istället, och det var så lätt, det fanns en gyllene riktning att följa, tydlig som ån där den ligger tung i landskapet. (Stridsberg, 2019, s. 153)

Som barn er Inni håpefull over at hun skal klare å bryte ut av det negative mønsteret som hennes familie har levd etter. Men som vi skal se, så klarer hun ikke det og hun faller inn i rusens verden.

Jag var så ung når det började, jag var inte ett barn, men hade ännu inte blivit en kvinna. Jag vet inte om jag någonsin blev det, men en dag stod jag inte längre ut med det vanliga, det var då jag klev över på den andra sidan. Jag stod i ett regn av glasskärvor med jungfrusilen i min hand och om jag kunde skulle jag berätta hur vackert det var, som om alla ting plötsligt var upplysta inifrån. En glasvägg som ljudlöst krossades och öppnade världen (Stridsberg, 2019, s. 47).

Det kan tyde på at Inni var i tenårene da hun ble introdusert for og begynte å bruke narkotika, ettersom hun ikke var et barn, men heller ikke en kvinne enda. I rusen ser det ut til å Inni klarer å finne en slags ro eller trøst etter det tragiske som hun og foreldrene har måttet gå igjennom. Hennes tidlige inngang til rusen har stor innvirkning på livet hennes senere i og med at det fører til at hun mister omsorgen over sønnen Valle, at hun velger å adoptere bort Solveig, splittelsen fra partneren Shane og til slutt prostitusjon. Prostitusjonen fører igjen til at hun møter morderen sin. Rusmisbruket kan sees på som en blandet analepse ettersom det er en sentral del av Innis fortid og det har hatt innvirkning på hvordan hennes livshistorie har utspilt seg. Hennes møte med narkotika fant sted utenfor historien og avsluttes innenfor historien.

I *Kärlekens Antarktis* er det er som sagt et merkelig tidsperspektiv og rekkefølge ettersom historien fortsetter etter at Inni er død. Selv om Inni ikke er en del av historien på historieplanet, er hun likevel med for å fortelle historien om hvordan familien lever videre etter henne. Vi kan med dette si at det som skjer med Valle og Solveig kan sees på som en slags blandet analepse i den forstand at de er en del av livet til Inni før historien utspiller seg. Men det som er påfallende her er at hun befinner seg utenfor historien og observerer dem etter hennes død.

Och det är det här som är helvetet, att se dina barn leva vidare utan dig. Du tror att du ska komma undan straffet genom att dö, genom att bli dödad och styckad och dumpad i vita resväskor och äten av fluglarver, men det räcker inte. Bestraffningen är att se på, utan att kunna ingripa. Men sanningen är ju att de har det bättre nu, när jag inte längre kan ingripa (Stridsberg, 2019, s. 158).

Som død ser hun hvordan barna lever videre uten henne, men hun har ingen mulighet til å gripe inn.

Romanens handling er fortalt i retrospekt. Men det finnes tekstsegmenter hvor fortelleren forteller om det som skjer etter hennes død. Derfor kan noen av anakroniene framstå som litt spesielle, og det kan vi blant annet se et eksempel på her:

Snart skulle våra vägar korsas. Det skulle vara en slump, och ända inte, det skulle vara den sista händelsen i den långa kedja av slumpartade händelser som kallas för ett liv. En kväll skulle jag stå framför honom på Herkulesgatan i min rävboa (Stridsberg, 2019, s. 278).

Inni forteller at hun og morderen snart kommer til å møtes. Dersom en legger merke til verbene så er de skrevet i framtid, og det gir ett inntrykk av at hun henter til at drapet kommer til å skje ettersom det blir nevnt at dette kommer til å bli den siste hendelsen i livet hennes. Det at en tekst henter til at noe kommer til å skje før det har hendt regnes som en prolepse, men ettersom vi allerede vet at drapet har skjedd og dette er fortalt i ettertid, er det likevel ikke en prolepse. Men måten dette er skrevet på er likevel interessant og er med på å skape «dybde» og variasjon i framstillingen.

Fragmenter

Som vi har forstått ovenfor, består denne romanen av mange ulike fragmenter. Vi finner fragmenter i fortellerteknikken i hovedsak ved hjelp av analepser, og gjennom språklige bilder, da spesielt Innis kropp som blir partert. «Analepsens funksjon er enten å *komplettere* [...] eller å *repetere* [...]» (Gaasland, 1999, s. 37), noe vi finner i måten Inni forteller historien sin på. Hun repeterer det som har hendt med henne, samtidig som hun kompletterer for å skape et helhetlig bilde. Måten fortellingen arter seg på er nært forbundet med det som skjer, og det finnes en sammenheng mellom disse. Gjennom hele romanen er det små biter av hva som har skjedd som blir fremstilt på en akron måte. Hun forteller om sin egen død og partering gjentatte ganger, og dette blir fremstilt annerledes hver gang. Men det er ikke bare hun som ser fragmenter av sin egen død, for det kan det virke som om morderen også gjør det: “Och när dödsbilderna någon gång dyker upp inom honom, strax innan han somnar eller när han precis har slagit upp ögonen på morgonen, är de trasiga, fragmenterade, utan sammanhang” (Stridsberg, 2019, s. 239-240). Det at morderen også ser for seg drapet til alle døgnets tider, kan si noe om hvor altoppslukende mordet er og det er noe en aldri vil klare å komme seg bort i fra. Det at disse bildene fra drapet dukker opp i fragmenter uten sammenheng, kan være grunnen til at Inni ønsker å fortelle om sitt drap. Hun prøver å samle sammen bitene for å skape en helhet, men samtidig har hun ikke noe forhold til noe helt. For henne kan historien sees på som et puslespill som trenger at alle

bitene skal passe sammen for at hun skal klare å legge drapet bak seg. For Inni finnes det en slags eksistensiell drivkraft som gjør at hun vil fortelle.

En dag kommer ingenting av det här som jag berättar om att spela någon roll längre, inte ens för mig. En dag kommer vi alla att vara en del av det tunna svarta lager av jord som täcker den här planeten, vi kommer att tillhöra alla dem som levde för länge sedan. Kroppen skadas så lätt, den består bara av vätskor och kemikalier. Det är den som ger oss en plats i tiden och tiden är en form för det onda, en behållare av mörka erfarenheter (Stridsberg, 2019, s. 30).

Men selv om hun ønsker å samle fragmentene for å fortelle sin historie, ser det ut til at hun har forståelse for at det ikke har noen betydning likevel. Nå som hun er død, har hun ikke noe forhold til tid og rom, og historien fortelles fra det perspektivet stemmen har nå. Fortelleren viser oss hvordan våre tanker om tid og rom er begrensende til forestillingsevnen vår. Hun prøver å vise oss en annen måte å tenke på som ikke passer inn i våre fastsatte tanker.

Varighet

Hvor lenge kan et menneskets siste øyeblikk vare? *Kärlekens Antarktis* viser at Innis dødsøyeblikk varierer i relativt stor grad ved at det fortelles flere ganger på forskjellige måter. Øyeblikk eller partier i en tekst, som dette dødsøyeblikket, kan forlenges for å rette oppmerksomheten mot noe som er viktig, men de kan også forkortes for å trekke oppmerksomheten bort fra noe.

I begynnelsen av romanen får vi vite at Inni blir drept. Her blir hendelsen relativt sparsomt beskrevet:

“Nu kommer jag att strypa dig och sedan kommer du inte att kunna säga någonting mer.”
“Gör det”, sa jag, “jag har ändå ingenting att säga.” Och nu skär han det som är kvar av min kropp i sju delar och stoppar resterna i två vita resväskor (Stridsberg, 2019, s. 8).

Inni blir kvalt, partert og kroppens parterte deler blir kastet. Det kan framstå som en forkortelse av episoden ettersom drapet blir beskrevet ganske kort og konkret i begynnelsen. Men som vi skal se er ikke dette alltid tilfelle. Selv om drapet her blir beskrevet kort, blir øyeblikket rett før forlenget:

Jag låg på marken i skogen och såg på trädens mörka rötter som långsamt trängde ner i sjöns vatten och allting var så stilla att även de långsammaste rörelserna blev synliga, trädkronorna som rörde sig i slow motion där uppe, insekterna som krälade på

undersidan av varje blomma och vattendropparna som släppte från trädens grenar och brast och slungades i ultrarapid mot marken, vattenspegelpärlor i miniatyr som for genom luften i en oändligt långsam rörelse, och det var kallt nu, urin och blod och avföring rann längs mina ben. Jag tänkte att träden hängde mellan människan och Gud, att de sträckte sina kronor upp i himlen och att rötterna grep som drakklor ner i jorden där de döda bodde, där jag också skulle befinna mig snart (Stridsberg, 2019, s. 8).

Her ser vi at fortelleren detaljert beskriver hva hun ser mens hun ligger på bakken. Hun legger merke til trærnes røtter og hvordan toppen av trærne beveger seg, insekter som kryper på blomster og små vanddråper. Hun ser nøye på alt og prøver å ta inn over seg alt det hun kan av inntrykk. Hun bruker sansene sine til å kjenne hvordan bakken er, og se på alt som finnes rundt henne. Samtidig kjenner hun også fysisk på kroppen hvordan blod og avføring renner ut av kroppen hennes. Det kan virke som hun på dette tidspunktet fortsatt har en slags kroppslig sansing. Men det kan også se ut til at hun her prøver å huske tilbake til hvordan disse minnene var, eller i det minste, rester av det. Vi kan forestille oss en stille kropp som ligger på bakken med et bevegelig øye som kikker rundt på det som finnes rundt, og at det hun nå sanser er bare en slags forsmak på døden, og at Inni begynner å miste tak i seg selv. Naturen er det siste hun ser og befinner seg i før hun dør, og det er det siste konkrete hun har å forholde seg til. Det kan derfor tenkes at hun for siste gang ønsker å ta inn over seg alt det hun ser. Fordi dette øyeblikket er et av de siste øyeblikkene i Innis liv er det viktig for henne, og derfor dras det ut. En kan også se hvordan adjektivet “långsamt” blir brukt flere ganger, noe som også er med på å vise hvordan dette øyeblikket dras ut.

Som vi skal se, finnes det flere eksempler på forlengelser av øyeblikk, og da spesielt øyeblikket før selve drapet. Hun vet at hun nå holder på å dø, og hun ser ut til å være klar for det som nå skal skje:

Och precis när man tror att slutet är där är det någonting som hejdar sig, i honom eller i tiden, en plötslig tröghet över alla hans rörelser. Han ser upp mot kronan på trädet där han har bundit mig, han ser bort mot skogen, på ljuset som rinner ur himlen ner över världen, som om han söker någonting. ”Vad väntar du på?” vill jag fråga, men det finns inga ord kvar och alla ord är böner och jag vill inte be, inte honom, inte någon, hellre gå under än att be om någonting. Det finns inga moln, bara den rökiga milda kupan som sjunker längre ner mot jorden. Det sista jag vill ha nu är en spricka att fly igenom, jag vill att det ska vara för sent, att det äntligen ska vara över, att det äntligen ska finnas någonting som är större än min vilja. Det finns det, för nu håller han sina händer omkring min strupe igen och jag ser himlen glida fram ovanför som på en skiva, himlens oerhörda silver där alla färger glider ihop till en enda som en vattenskadad tuschteckning. Varför är den aldrig blå den där himlen, varför finns det inga blåa himlar, bara grågröna och violetta och gula? (Stridsberg, 2019, s. 139–140).

Som vi kan se, virker det som at det som har skjedd opp imot dette punktet har gått veldig fort. Nå som Inni tror at slutten har kommet, virker det plutselig som tiden har stoppet opp, og mordernes bevegelser ser ut til å gå tregere. Hun beskriver hvordan han kikker rundt seg som om han leter etter noe. Inni har lyst til å spørre han om hva det er han venter på, men i hennes tilstand har hun ikke mulighet til det. På den ene siden ønsker hun å få det overstått fordi hun vet at det ikke finnes noen annen vei tilbake, hun vil ikke ha en vei tilbake heller, men på den andre siden så vil hun at øyeblikket skal vare lenger fordi hun ikke ønsker å dø. Også her kan vi legge merke til naturbeskrivelsene som kan si noe om at det nå nærmer seg kvelden ettersom det ikke finnes noen skyer og himmelen har fått et rødaktig skjær. Solen går ned samtidig som hennes liv går mot slutten. Inni legger detaljert merke til det som er omkring henne fordi hun vet at hun er på grensen til å miste alt som er jordisk som naturinntrykk og sanselighet. Men så kommer øyeblikket hun har ventet på, han kveler henne og hun dør.

Varighet dreier seg om tid, og kan vise til hvordan hendelser eller episoder kan variere i tid, det vil si at de kan forkortes eller forlenges. I romanen varierer varigheten mellom forkortning og forlengelse, og den temporale varigheten kan derfor sies å være plastisk. En kan være i en bestemt hendelse i historien, som så kan gi assosiasjoner til for eksempel en hendelse som har skjedd tidligere. Også her skal vi befinne oss i øyeblikket rett før drapet:

Han tog fram kniven. "Det är dags nu", sa han med samma mjuka röst som de använde på byrån när de skulle tvinga mig att ge bort mitt barn, när de till slut bad om nycklarna till vår lägenhet vid Sockenplan. Käkarna i hans ansikte var så hårt spända att jag skönjde kraniet därunder, skelettets kontur, den råa skissen till en människa, och jag kom ihåg hur jag och Shane hade skrattat när vi såg Valle första gången, ett litet skelett med grå konturer som slog kullerbyttor inne i en tv-apparat på mödravården (Stridsberg, 2019, s.137–138).

Fortelleren får her assosiasjoner fra morderens stemme til en hendelse som har skjedd tidligere, øyeblikket hvor hun var på barnevernskontoret og ble tvunget til å gi fra seg sønnen. Som det kan være naturlig å forestille seg, var dette et tøft og vanskelig valg for Inni å gi bort sønnen sin. Det kan også trekkes paralleller mot det at hun nå må gi bort sitt liv til morderen, eller rettere sagt, han tar det fra henne. Selve øyeblikket med morderen blir satt på pause idet hun får tankene over til Valle. Etter denne assosiasjonen går teksten tilbake hendelsen som skjer nå, som er voldtekten. Denne assosiasjonen kan bli sett på som en utvidelse av hendelsen, fordi den retter fokus mot noe annet som har skjedd før vi kommer tilbake til det som egentlig hender nå.

Selv om vi tydelig kan se hvordan øyeblikket før Innis død blir utvidet i teksten, er det påfallende å se at dette er noe hun også påpeker selv: “Hur som helst, han körde allt långsammare, som om han ville dra ut på ögonblicket så länge det var möjligt, för att det var så dyrbart. För mig var det också dyrbart eftersom det var mitt sista” (Stridsberg, 2019, s. 74). Vi kan tenke at dette øyeblikket er viktig for begge. Morderen nyter dette øyeblikket og ønsker at det skal vare lengst mulig nå som han endelig får mulighet til å agere på noe han har planlagt og drømt om lenge. For Inni er dette øyeblikket viktig fordi hun vet at det er hennes siste.

Scene og referat

I romanen finner vi også innslag av replikkvekslinger mellom Inni og andre karakterer. Men i denne sammenhengen blir det mest relevant å se på replikkvekslinger mellom Inni og morderen. I følge Aaslestad vil man ofte kunne finne refererende partier i en tekst med replikkvekslinger (Aaslestad, 1999, s. 62). Etter å ha kommet frem til skogen spør Inni morderen om hun kan ta seg en røyk:

“Får jag röka här?” frågade jag eftersom vi ända bara satt där och väntade. Jag undrade vad vi väntade på, på modet kanske, att ta mitt liv, det jag inte hade själv. Jag tänkte att han kanske också var rädd, som jag. Vad gjorde jag i den här fruktansvärda skogen vid den hemska sjön? “Visst, rök du om du behöver”, sa han och öppnade ett litet askfat på instrumentbrädan. “Vill du också ha en?” Jag brukade inte bjuda, jag brukade fråga efter cigaretter fast jag redan hade för att slippa stå utan. “Nej”, sa han, “jag avskyr cigaretter och sprit. Det er så fruktansvärt smutsigt”. Han var rolig, han hade glömt att han pratade med en knarkare. “Okej”, sa jag och tände det som skulle bli min sista cigarett, det visste jag och ännu en gång flammade den lilla ljuslågan upp framför mig, det blåa ljuset längst inne i elden och doften av svavel som svedde i näsan och röken som spreds snabbt i den lilla kupén. “Rök du, mitt barn.” [...] “Jag trodde det var din mamma”, sa jag för att vinna tid, för plötsligt ville jag ha mer tid. Till vad? Vad skulle jag med den tiden till? Tiden var ju slut och det var det jag hade velat, att det inte skulle finnas mer tid (Stridsberg, 2019, s. 97–98).

Vi har her replikker mellom Inni og morderen med følgende referat som forteller noe om omstendighetene rundt replikkene. Inni spør først om hun får lov til å røyke, noe morderen svarer ja til. Det ser ut til at i dette tekstpartiet er det en relativ kronologisk rekkefølge av det som fortelles uten tidsavbrudd. Det eneste som bryter opp tiden, er referatene som forteller noe om hva Inni tenker om situasjonen de nå befinner seg i. Innenfor narratologien vil tempoet som kan måles i en scene vanligvis befinne seg i tilnærmet likt hvor lang tid selve hendelsen tar. Tempoet beskrives gjerne som hverken hurtig eller tregt og «kjennetegnes av at fortelleren gjengir det som skjer uten verken å utbrodere eller utelate hendelsene» (Gullestad, 2018, s. 64).

Selv om Inni ikke ser ut til å utbrodere spesielt mye om det som skjer, er det påfallende at hun selv sier at hun ønsker å dra ut tiden, når hun begynner å spørre morderen om hvem som er på bildet som ligger på dashbordet. Hun ser ut til å forstå at hun nå er fortapt, og ønsker å dra ut øyeblikket, samtidig nevner hun at hun vil at tiden skal ta slutt. Dette er med på å skape et ambivalent forhold til tiden.

Varighet oppsummering

Varighet dreier seg om tempo i teksten og en skiller gjerne mellom å dra ut tiden eller å forminske den. I denne romanen ser det ut til å finnes en plastisitet, altså et bevegelig mønster av en slags mellomtilstand. I tillegg ser det ut til å være et fokus på å dra ut tiden rundt drapet slik at det skal vare lenger, både fra henne som forteller og drapsoffer, og for morderen når drapet skjer. Ved å dra ut dødsøyeblikket rettes oppmerksomheten mot det som er viktig for fortelleren, nemlig å fortelle om hennes siste tid på jorden.

Frekvens

Ettersom romanen inneholder en rekke gjentakelser, vil det første inntrykket være at romanen er repetitiv i sin frekvensform. Drapet på Inni og Eskils drukningsulykke er viktige hendelser i historien som romanen hele tiden kommer tilbake til. Selv om tapet av lillebroren har en stor innvirkning på fortelleren, så er det likevel selve drapet som kan betraktes som den mest sentrale hendelsen i romanen. Akkurat hvor mange ganger drapet blir fremstilt i romanen er litt vanskelig å gi et konkret svar på, ettersom det kan være vanskelig å avgjøre akkurat hvor selve drapet begynner. Ettersom historien avviker fra en kronologisk rekkefølge, vil de ulike tidspunktene som omhandler drapet også fremtre i en merkelig rekkefølge. For å prøve å skape en oversikt over drapet, har jeg derfor valgt å dele hendelsen inn i tre ulike deler: før drapet, selve drapet og etter drapet. De tre delene er viktige på hver sin måte og er med på å skape en helhetlig framstilling av drapet. Det som innebærer i selve drapet, er øyeblikket hvor Inni blir kvelt og kroppen hennes dør. Men det er også vesentlig å se på det som leder opp mot drapet og tiden rett før. Her kan vi regne med møtet med morderen, bilturen til skogen og gjerne Innis tanker og observasjoner rett før hun blir drept. I tillegg er det relevant å se hva som skjer med Inni etter hun blir drept, ettersom dette også blir fremstilt flere ganger. Vi skal nå se på de ulike delene av drapet og hvorfor de blir fremstilt på denne måten.

Før drapet

I romanen blir det som vi kan betegne som begynnelsen på drapet fortalt flere ganger, nærmere bestemt rundt ca. 21 ganger. Dette er likevel ikke et konkret antall, men mer et estimat som følge av de litt uklare skillene mellom tid før drapet og selve drapet. Vi kan nesten si at begynnelsen på drapet starter med en gang Inni setter seg inn i bilen til morderen. Han har lenge hatt et ønske om å drepe og har vært på jakt etter det «perfekte» offeret da han finner Inni:

Han står en bit bort på Herkulesgatan och betraktar mig. Kanske har han redan stått där många gånger och tittat på mig. Jag borde släppa den frågan och låta den vara, men den kommer hele tiden tillbaka: Varför har han valt just mig? Det kommer jag aldrig att få veta. Spelar det någon roll? Det här är i alla fall den första gången vi pratar med varandra, för plötsligt står han där intill mig med sina ljusa ögon, jag tror att han är kortare än jag, men kanske är det bara mina klackar som är höga. ”God kväll”, säger han (Stridsberg, 2019, s. 287).

Her ser vi at Inni tenker tilbake på det første møtet mellom henne og morderen, og lurar på hvorfor han valgte å drepe akkurat henne. Det får hun ikke noe konkret svar på. Men dersom vi blar tilbake til tidligere i romanen, får vi faktisk et svar på dette når morderen sier: “Jag har väntat på någon som inte frukter någonting, någon som inte längre är rädd om sitt liv” (Stridsberg, 2019, s. 77). Etter at Inni møter morderen, setter hun seg inn i bilen hans, og de kjører mot skogen: “Jag klev in i hans bil och vi for längs höghusen och fälten och vidare in i det gröna landskapet, det var sista gången jag såg staden” (Stridsberg, 2019, s. 222). Inni blir tatt med bort ifra byen. Men det er ikke bare denne setningen som beskriver hvordan hun setter seg inn i morderens bil, for dette blir nevnt flere ganger: “Allt jag vet är att jag steg in i den där bilen den där halvnatten i början av juni” (Stridsberg, 2019, s. 76). Inni forklarer kort hvordan hun satte seg inn i bilen til morderen. Men det finnes også et eksempel på en mer detaljert beskrivelse av hvordan Inni opplever det å sette seg inn i bilen:

Och han lutade sig fram och slog upp dörren och jag steg in i hans rike. Det var som at stiga in i en annan värld. Inne i kupén var det stilla och tryckande, solheta säten, den kvävda luften och klassisk musik som strömmade lågt ur en radio. Han sa ingenting och han såg inte på mig, jag tror inte ens att jag sa mitt namn, kanske visste han redan vag jag hette, han bara tryckte lätt på gasen och mjukt rörde vi oss framåt, förbi de stora bankpalatsen och parkeringshusen. Och jag såg allt en sista gång: flickorna som stod där i sina korta pälsjackor och strumpbyxor och rökte sig genom natten. Ovanför varje flicka svävade ett litet rökmoln som ett paraply. Jag fick för mig att det var Nanna som stod lutad mot bankpalatsets port med en bok uppslagen i handen, men när vi for förbi såg jag att det inte var hon. [...] Det var det sista jag tänkte, innan vi svängde ut på motorvägen och vidare in i den stora natten. Om natten kom dimman. (Stridsberg, 2019, s. 184–185).

Hun tar inn alle inntrykkene hun kan fra bilen og mannen som sitter i den. Inni sier at det å sette seg inn i morderens bil, er som å tre inn i hans rike og en annen verden hvor hun lenger ikke har kontroll over det som skjer. Men det kan likevel virke som hun prøver å ta over denne kontrollen ved å fortelle om det hun ser. Her forteller hun detaljert om møtet i bilen og hvordan de begynner å bevege seg ut av byen: “Vi for ut ur staden. När jag vände mig om och såg ut genom bakrutan var vägen vi lämnade bakom oss ett sjunkande dyigt ruttnande intet där husen störtade ner i avgrunden” (Stridsberg, 2019, s. 27). Inni blir fraktet ut fra byen. Hun blir også sakte tatt bort fra sitt eget liv ettersom livet hennes befinner seg i byen, og vi kan derfor se på bilturen som en reise mot døden. Ettersom dette er et planlagt drap fra mannens side, og han vet hva som kommer til å skje før Inni, kan vi tenke oss at drapshandlingen allerede begynner så fort hun setter seg inn i bilen hans. Det at Inni setter seg inn i morderens bil blir fremstilt flere ganger viser til at dette øyeblikket er viktig for henne, og det viser til en repetitiv frekvensform. Hvorfor akkurat denne hendelsen er viktig kan være fordi den minner henne om øyeblikket hvor hun mistet makten over sitt fysiske liv. Ved å fortelle om dette flere ganger, prøver hun å motvirke dette. Det er ikke bare øyeblikket hvor hun setter seg inn i morderens bil i begynnelsen av historien som blir fortalt flere ganger, også deler av bilturen på vei til skogen blir ofte nevnt:

Vi for längs motorvägen och jag vet inte om det var regnet eller om det var tiden, att den rann ut nu som sanden ur ett timglas, men på vissa ställen där landskapet öppnade sig efter kilometer av granskog kunde man verkligen se att jorden var rund, att den krökte sig i en båge längs remsan av tändstickssmå träd i fjärran (Stridsberg, 2019, s. 71).

Inni tas vekk fra den kjente byen og er stadig på vei mot det som for henne på det tidspunktet var ukjent. Det ukjente i denne sammenhengen kan sees på som et fysisk sted, men også døden: “Och vad var det mer han sa där i bilen som for fram längs landsvägen mot en okänd skog?” (Stridsberg, 2019, s. 81) Ut ifra hennes observasjoner på bilturen legger hun merke til at de nærmer seg skogen: “Men nu mörknade det av de stora svarta träden som omgav vägen där vi for fram. Våldiga tunga regnfulla trädkronor som böjde sig som i bön och landskapet slöt sig omkring oss som en bur” (Stridsberg, 2019, s. 75). Det mørke landskapet rundt dem blir sammenlignet med et bur, noe som kan vise til den tilstanden Inni nå befinner seg i. Hun holdes i fangenskap av morderen. Skogen tetter seg rundt henne på samme måte som hun blir tatt med mot sin siste tid på jorden. Ettersom skogen er Innis siste plass i livet blir veien dit nevnt flere ganger. Disse øyeblikkene dras ut og legges tydelig merke til. Inni beveger seg hele tiden sakte

og delvis mot drapet. Den tette skogen sees på som et bur som Inni på et punkt har lyst til å bryte ut ifra, og ser sitt snitt når de stopper opp på vei til skogen. Men rømmingsforsøket mislykkes:

Når vi satt i bilen igjen etter att jag försökt springa och vägen blev smalare, skogen allt mer intensivt påträngande omkring oss, hade jag bestämt mig för att be om nåd, men kroppen lät sig inte besegras så lätt. På slutet tog någonting över, jag slogs och ropade på Raksha (Stridsberg, 2019, s. 258).

Beskrivelsene av at veien og skogen rundt dem snevrer seg inn, viser til at det samme hender i Innis liv. Jo lenger de kjører inn mot skogen, dess mindre tid har Inni igjen å leve. Så langt ser vi at skogen blir hyppig nevnt, ettersom det er stedet hvor drapet vil finne sted. Det blir hele tiden nevnt små deler av turen mot skogen. Etter å ha kjørt en stund, kommer de endelig fram til skogen. “Vi var i skogen. Himlen ovanför oss var genomskuren av svarta trädgrenar, jag tänkte att det var mörka blixtsprickor som ledde in i en annan värld, att det var den värld jag färdades mot nu” (Stridsberg, 2019, s. 14). Innis observasjoner om skogen rundt henne får henne til å tenke på en annen verden som hun snart skal bli en del av, nemlig døden. Men selv om de nå har kommet til skogen, er det ikke akkurat der selve drapet kommer til å finne sted. Det finnes enda flere biter som må samles for å kunne fortelle hele historien.

Etter å ha kommet til skogen, går Inni og morderen gjennom den for å komme til et vann: “Vi var framme vid sjön, vid kanten av skogen där vägen tog slut, vi hade färdats i en evighet på den leriga vägen som försvann bakom oss, så kändes det” (Stridsberg, 2019, s. 96). De har endelig kommet til veis ende, og Inni ser ut til å tenke at nå er livet hennes over. Hun sier at det har føltes som de har vært på reise i en evighet. Ettersom hun forstår at dette er hennes siste øyeblikk, blir det viktig for henne å dra ut tiden ved å fortelle om turen til skogen flere ganger.

Gjennom romanen blir små biter av historien fortalt. Det virker som Inni prøver å samle alle disse øyeblikkene for å skape et helhetlig bilde ved å fortelle på denne måten. Hun forteller med en repeterende frekvens om det som har skjedd, men alltid på en litt ulik måte. Det er ikke bare det første møtet med morderen, og turen bort til skogen som blir fortalt flere ganger. Det er også det hun tenker før hun blir drept, og når hun forstår at slutten er kommet. “Jag önskade att jag skulle slippa slutet. Men slutet kom, och jag var där” (Stridsberg, 2019, s. 101). Inni forstår at det er for seint og at hun nå har liten tid igjen før morderen dreper henne. Det som er påfallende her er hvordan fortelleren håper på at slutten på livet nå har kommet:

“Men jag tror på döden, jag tror att döden är slutet, jag hoppas det, att allting verkligen slutar där” (Stridsberg, 2019, s. 103). På en måte så har slutten jo kommet i form av at hennes kropp ikke lever lenger. Men sett fra en annen vinkel fortsetter likevel denne kroppsløse stemmen å fortelle, så derfor er det kanskje ikke helt slutten på livet likevel? Morderen prøver å bringe Innis stemme til taushet, det er det han forteller henne skal skje:

Det var för sent att be om hjälp nu, för sent för böner, tiden var ohjälpligt slut. Han sa: “Gå ner på knä” och jag gick ner på knä i det svarte gräset. “Jag kommer att binda för dina ögon nu. Det blir enklare så”, sa han. “Så bra”, sa jag och undrade för vem av oss det skulle bli enklare. “Nu kommer jag att strypa dig och sedan kommer du inte till att kunna säga någonting mer.” “Gör det”, sa jag, “jag har ändå ingenting att säga.” (Stridsberg, 2019, s. 8).

Men morderen får ikke rett i at hun ikke får mulighet til å si noe mer selv om hun er kvalt og drept. Romanen er et uttrykk for at morderens makt ikke var total, slik han ønsket at den skulle være. Vi kan slik se på romanen som et forsøk på å «redde» en stemme som var ment å bringes til taushet.

Måten tiden før og det som leder opp mot drapet er skrevet og fremstilt på, skaper et inntrykk av at det ikke finnes noen håp form for håp for Inni. Hun forsøker å samle sammen små, detaljerte biter på en vei som blir smalere og smalere på vei rett inn i døden. Det er påfallende at tiden før drapet og det som leder opp mot det blir fremstilt flere ganger enn selve drapet. Grunnen til dette kan være at det er viktig for henne som forteller å få frem sine siste øyeblikk i livet, og ved å fortelle om de igjen og igjen er det med på å utvide hennes tid på jorden. Hovedfokuset ligger derfor på hendelsen i tiden før selve drapet.

Selve drapet

Dersom en skal prøve å gi et svar på hvor mange ganger selve drapet blir nevnt, ender vi opp med ca. elleve ganger. En kan tenke at selve drapshandlingen er da morderen kveler Inni slik at hun ikke får puste og dør. Vi skal nå se på noen tekstutdrag som tar for seg selve drapshandlingen.

Den här var stilla som en ödla innan han ströp mig, han rörde vis min kropp försiktigt och blodlöst och lite valhänt. Sedan lade han sig på mig och knäppte händerna kring min hals. Jag skrek inte, för jag kunde inte skrika, mina stämband var trasiga och det blödde ner i lungorna (Stridsberg, 2019, s. 177).

Inni legger merke til hvordan morderen ter seg, han er stille som en øgle og fremtrer kanskje litt lite selvsikker i måten han tar på henne til å begynne med. Men så legger han hendene sine om halsen hennes og klemmer til slik at hun kveles. Det er flere eksempler som viser at Inni blir kvelt: “Men sedan, när hans händer kramade om min hals och han våldtog mig, kom bedövningen som rann genom ådrorna och gjorde allting stilla och kvillrande och jag var inte rädd längre” (Stridsberg, 2019, s. 258). Her får vi også vite at Inni blir voldtatt. Det virker også her som at kroppen hennes på dette tidspunktet blir bedøvet, kanskje fordi dette er rett før hun dør, som gjør at hun ikke kjenner seg redd lenger. Hun forstår også at slutten har kommet og det ikke finnes en vei tilbake:

Nu rör han vid mitt bröst, han rör mitt ansikte, vid mina läppar och ögon, och i hans blick är begäret och hatet för evigt sammantvinnat. Och här är jag, naken och kall framför honom, och nu sliter han huvudet av min kropp som et insekt, och för ett svindlande ögonblick är mina ögon ännu levande, fast huvudet är skilt från kroppen och några sekunder ser jag verkligen himlen innan den slocknar och ljuset försvinner, kolsyre kallt vatten forsar in mellan hjärna och skallben (Stridsberg, 2019, s. 220).

Dette sitatet viser også at han rører ved kroppens hennes. Øyeblikket rett før han kveler henne blir dratt ut i form av at fortelleren beskriver hvordan morderen tar på henne. Dette er det siste kroppslige Inni kan kjenne på ettersom hun snart skal dø. Det finnes også ord som blir gjentatt flere ganger her som “ögon”, “huvud” og “kropp” og det kan være fordi det er noe konkret som forbindes med livet, og det er noe som snart blir tatt fra henne, og derfor fremhevet: “Nu sliter han huvudet av min kropp som et insekt” blir her brukt som en metafor for å beskrive at hun kveles. Sitatet fanger også opp kroppens siste lille øyeblikk før alt blir svart:

“Ropa du”, sa han och böjde mitt huvud bakåt och jag hörde mina skrik, de ekade över sjöns vatten, var det verkligen jag som skrek, ja, det var det, för det var bara vi där, och fast han inte hade skurit sönder min kropp ännu så var allting redan i delar och stycken inom mig, min röst och mina tanker. Det var det han hade väntat på, att jag skulle be för mitt liv. En signal. Och mitt skrik försvann, mitt huvud föll at sidan och han skakade min kropp som om han ångrade sig och ville ruska liv i mig igen, men jag var inte där längre, han bet mig, rev mig med naglarna, han slickade på mig som en gammal hund, som om han ville ha mig tillbaka (Stridsberg, 2019, s. 138–139).

Her blir “skrik” nevnt tre ganger, noe som viser til redselen som finnes hos Inni. Ved at det blir nevnt flere ganger, blir det tydelig lagt merke til. Hun virker nesten litt overrasket over at det er hun selv som skriker, og sier selv at alt inni henne er i deler. Det kan virke som om hennes følelser og virkelighet ikke helt samsvarer.

“Det här är ögonblicket han har väntat på, när jag äntligen ber för mitt liv. ‘Gå ner på knä’, säger han. Jag går ner på knä i gyttjan. Han pressar tummarna mot min strupe och trycker till” (Stridsberg, 2019, s. 296). Som vi kan se i dette og forrige sitat, ønsker morderen at Inni skal be for sitt eget liv. Han vil vise at det er han som står med makten over om hun skal få leve eller dø. Det å skulle be for sitt liv er kanskje noe av det mest desperate en kan gjøre. Vi kan også legge merke til at sitatene viser hvor kort avstand det er mellom liv og død. Det kan vi også se her: “Han lät mig återvända ett ögonblick innan han en sista gång grep med händerna om min strupe och höll kvar. Skogens dunkla grönskimrande ljus och ljudet av fåglar kom tillbaka några gånger innan det försvann för alltid” (Stridsberg, 2019, s. 297). Drapet blir her beskrevet ved at morderen legger hendene sine rundt Innis hals og holder dem der slik at hun kveles. Det at morderen bruker kvelning som drapsmetode blir fremstilt flere ganger med litt variasjon. “Hans händer drogs åt som ett rep om min hals, hans ansikte och bröst utan hårstrån trycktes mot mig. Jag kunde inte andas, det bubblade i lungorna när lungblåsorna brast, jag försökte hosta, jag såg saker.” (Stridsberg, 2019, s. 293) Her blir morderens hender sammenlignet med et tau som strammes rundt Innis hals. Dette gir konnotasjoner til Valles selvmordsforsøk, men også til Eskils død, ettersom han også mister pusten som følge av drukning.

Det vi kan se ut ifra sitatene som omhandler selve drapet er at det finnes en del likheter. Flere av dem beskriver hvordan morderen kveler henne med hans egne hender, men som vi kan se blir det beskrevet med litt ulike formuleringer som “knäppte händerna kring min hals” (Stridsberg, 2019, s. 177), “sliter han huvudet av min kropp som et insekt” (Stridsberg, 2019, s. 220), “han pressar tummarna mot min strupe och trycker till” (Stridsberg, 2019, s. 296), “grep med händerna om min strupe och höll kvar”(Stridsberg, 2019, s. 297) og “hans händer drogs åt som ett rep om min hals” (Stridsberg, 2019, s. 293). Ved å bruke ulike formuleringer for å beskrive samme hendelse er det med på å rette oppmerksomheten mot det som blir sagt. Ettersom fortelleren hele tiden kommer med nye formuleringer som beskriver drapet henter det til at hun aldri blir ferdig med å fortelle om det som skjedde. Selve drapet blir fortalt flere ganger fordi det er viktig for fortelleren. Aaslestad skriver at den repetitive frekvensformen kan ha noe å si for fortellerens tanker om sentrale begivenheter:

Man kan i det hele tenke seg at repetitiv frekvensform vil være hensiktsmessig å benytte i tekster som fokuserer på en persons tvangstanker om sentrale begivenheter. Fortelleren kan føle behovet for på ny og på ny gjenta hvordan «det skrekkelige» fant sted, inntil

for eksempel en psykologisk bearbeiding gjør det mulig å legge begivenheten bak seg (Aaslestad, 1999, s. 78).

Det kan virke som Inni ønsker å fortelle om drapet og det som skjedde med henne for å kunne gjøre seg ferdig, men også for å få fortalt det i sin helhet. Drapet beskriver en dramatisk og brå slutt på livet, og det virker ikke som Inni er klar for å la dette gå, og hun har et behov for å fortelle om det, om og om igjen. Hun forsøker å fortelle om det absolutte som drapet er, men samtidig er det å dø så absolutt at det ikke kan fortelles helt ferdig. Det kan likevel se ut til at hun prøver å fortelle slik at hun på et tidspunkt kan si seg ferdig, og forsvinne inn i evigheten.

Etter drapet

Det som skjer med Innis kropp etter drapet blir også fortalt flere ganger. Det varierer gjerne mellom hva morderen gjør med kroppen hennes rett etter han har drept henne og hvordan de parterte kroppsdelene blir «behandlet». Dersom vi skal gi et estimat på hvor mange ganger dette forekommer i teksten havner vi på ca. 15 ganger. Etter at Inni blir drept, velger morderen å partere kroppen hennes og dele den opp i sju deler: “Och nu skär han det som är kvar av min kropp i sju delar och stoppar resterna i två vita resväskor. Huvudet slänger han i det där avfallshålet vars yta har samma skära färg som spyor” (Stridsberg, 2019, s. 8). Her får vi en kort og konkret beskrivelse av hva morderen velger å gjøre med kroppen. Det er Inni som forteller om hvordan hennes egen kropp blir delt opp: “Nu lägger han det som är kvar av mig i två vita resväskor och stoppar in dem i bagageluckan” (Stridsberg, 2019, s. 165). I disse to sitatene går “nu”- et igjen og det virker nesten som om drapsøyeblikket vedvarer, som at det fortsatt pågår og gjør hendelsen veldig nærværende i teksten. Fremstillingen er veldig direkte, saklig og kald ettersom det som faktisk skjer blir beskrevet uten følelser:

Mitt huvud släpper han i det gamla avfallshålet, visst berättade jag det? Att det fanns sådana på den tiden, eftersom min hals bär märken av hans händer och naglar. Sedan placerar han ut resväskorna med det som var jag längs motorvägen så att han skak unna köra förbi där varje dag och tänka på mig och det som hände i skogen (Stridsberg, 2019, s. 142).

Inni får her frem hvordan morderen kvitter seg med kroppen hennes på ulike plasser. Hodet kastes for seg selv i et avfallshull, mens resten av kroppen blir fordelt i kofferter. Avfallshullet har en spesiell betydning i form av at det virkelig kan få noe til å forsvinne:

Det fanns sådana på den tiden, mörka hål där man kunde slänga saker som man ville få att försvinna, verkligen försvinna, en pöl av rosablank frätande sörja över vilken de grönglänsande spyflugorna samlades på sommaren. Kanske finns de inte kvar längre, de där avfallshålen, kanske tillhörde de en annan tid, jag vet inte så noga (Stridsberg, 2019, s. 73).

Gjentakelsen av ordet “försvinna” rett etter hverandre skaper en amplifikasjon, altså en forsterkning av dette at gjerningsmannen så og si vil utradere henne. Avfallshullet beskrives som en frastøtende rosa søle fullt av spyfluer, og det at det er der han velger å kaste Inni sitt hode, viser til hvor dehumaniserende denne handlingen er:

Jag ser mig själv ligga under träden, störtad i gyttjan. Han sitter på huk och ser på mig, han rör vid blåmärket på min strupe, det ser ut som en fjäril som har landat där, min tröja är sönderriven, min blick är levande ännu några sekunder innan den stelnar. På ett ögonblick förvandlas min kropp till ett fotografi som ligger utslängt i landskapet, en sten eller ett blad. Han vänder på mig och blottar mina skuldror, där sitter märken efter vingar som har slitits bort, det är inte han som har gjort det, det är någon annan som har gjort det för länge sedan. Och nu tar han fram kniven igen, det blänker som en spegel i hans hand (Stridsberg, 2019, s. 141).

Inni blir forvandlet til hva som helst og er ikke lenger et menneske. Det siste sekundene av livet hennes blir fanget opp. Blåmerket på halsen som stammer fra den brutale drapshandlingen blir sammenlignet med en sommerfugl, og det virker nesten som fortelleren prøver å se noe vakkert i det brutale. Det at hun ser for seg en sommerfugl er kanskje ikke så underlig i og med at det ofte kan sees på som et symbol for forvandling, frihet og oppstandelse. Fortelleren forvandler tegnet på vold og drap, til en forvandlende mulighet, gjennom det å fortelle. Det er hun, hun som forteller, som er i stand til å omskape i en viss forstand en partert kropp til en menneskelig helhet, både gjennom det å fortelle (hele) sin livshistorie, og gjennom å virkeliggjøre «levendegjøre» drapet. Det å fortelle kan forstås som et forsøk på å motvirke parteringen, bortkastingen. I tillegg til å fortelle, blir også kroppen hennes forvandlet fysisk i den betydningen av den går fra å være levende, bestående av kjøtt og blod, til å bli noe helt annet.

Jag låg i stycken på stranden och ingenting fanns att frukta mer. Och det gick snabbt nu, ljuset försvann ur himlen och det blev mörkt vid sjön. Han tvättade sitt ansikte i sjöns söta vatten och satt sedan en stund och såg ut över vattnet och granarnas siluetter på andra sidan. Sedan släpade han väskorna nerför den lilla slänten och lade försiktigt ner det som var kvar av mig. Jag var en hög med kött som låg i gräset. Jag var rå natur, en oförlig ljusröd köttmassa som inte liknade en människa, jag var förstadiet till jord, till stjärnstoft, ett kadaver bland andra kadaver. Var det detta som var åtrån i sin renaste form? Att besegra den andres kropp (Stridsberg, 2019, s. 259).

Kroppen er nå formløs og Inni ser på seg selv som en haug med kjøtt. Hun er på vei til å forvandles tilbake til stjernestøv. Ved å fortelle prøver hun å gjenfinne en form ettersom det å fortelle handler om å skape form. Det er påfallende at det blir beskrevet at morderen legger det som er igjen av henne “försiktig” ned i koffertene, det er som han viser mer omsorg for denne kjøttmassen enn han gjorde for Inni da hun var i live. Han har nå fått den makten han har ønsket seg ved å bryte Inni ned til formløs kjøttmasse uten menneskelige trekk. Men det virker som om Inni ikke ønsker å gi ham denne makten, og ved å fortelle, er hun med på å motvirke dette.

Så hvorfor forteller Inni om drapet på denne måten? Gjennom den gjentatte og stadig mer detaljrike fortellingen skaper Inni et stadig mer helhetlig bilde av dødsøyeblikket. Det er også rimelig å se Innis ønske om å fortelle stadig mer helhetlig i lys av det at hun parteres. I det følgende avsnittet ser Inni en sammenheng mellom parteringen og sin egen fremstilling:

Snart låg jag utspridd i sju delar på stranden, snart hade han skrapat ur mitt underliv och dragit ut mina inälvor. Världen var sönder nu, sju spegelskärvor låg i gräset och visade sju bitar av himlen, sju bitar av jägarens okända ansikte. Det är därför det är så svårt att minnas för att erfarenhet kommer uppstyckad i bitar. Så har det alltid varit. Det blir aldrig en hel bild av världen, aldrig en enda bild (Stridsberg, 2019, s. 163–164).

Inni synes her å måtte fortelle på en repetitiv måte med stadig nye fragmenter fordi parteringen også var en oppstykking av hennes erfaring. Fortellermåten står altså for henne selv, i forhold til erfaringen av å ha blitt delt opp i biter. Når hun likevel føyer disse bitene inn i den helheten som fortellingen utgjør, kan det tolkes som et forsøk på å motvirke parteringen, eller å samle sammen en helhet. Det er påfallende at tallet sju blir nevnt flere ganger: hun er delt opp i sju deler og det ligger sju biter igjen av et speil som viser sju biter av himmelen og morderens ansikt. Tallet sju er i flere religioner et hellig tall som symboliserer helhet og evighet. Inni prøver gjennom det å fortelle, å samle disse bitene for å skape en helhet. Det er et arbeid som gjenstår for å kunne legge fra seg ordene og bli ferdig med å fortelle. Det kan se ut til at hun ønsker å skape denne helheten for å kunne gjøre seg ferdig med sin historie og sitt liv slik at hun så kan få muligheten til å reise inn i evigheten. Hun ser ikke muligheten for å virkelig dø før hun har fått sagt alt det hun ønsker å si.

Hvorfor blir det som skjer etter drapet fremstilt så mange ganger? Det kan være for å få frem hvor grusomt morderen behandler den døde kroppen. Den har ikke lenger noe verdi og det finnes en voldsom brutalitet. Måten dette fremstilles på er også med å vise kontrasten mellom

liv og død. Likskjendingen kan også være et bevisst valg for å hindre at hun skal fortelle om det som har skjedd.

Felles for sitatene fra etter drapet, er at de fremstår kalde og saklige. Det er påfallende at fortelleren hele tiden kommer tilbake til de samme kalde hendelsene. Det er som hun ikke vil at fortellingen om det grusomme som skjedde med henne skal dø, og hun vekker det derfor til liv ved å stadig fortelle om det.

Ettersom denne romanen består av anakronier, har det en innvirkning på hvordan drapet blir fortalt. Det er sjeldent at de ulike delene av drapet opptrer i samme rekkefølge. Det vil si at det vanligvis ikke er det som leder opp til drapet som nødvendigvis står først. Drapet kan bli beskrevet først, før vi så blir tatt med videre i teksten, men tilbake til tiden før selve drapet.

Det er ingen tvil om at drapet blir fremstilt flere ganger. Dersom en skal prøve å anslå hvor mange ganger de ulike delene av drapet blir fremstilt til sammen ender det på rundt 47 ganger, et høyt tall som er med på å understreke viktigheten av å få frem drapet for Inni. Som vi kan se ut ifra sitatene rundt drapet får vi hele tiden ny tilleggsinformasjon, og det er alltid hva som skjer i Inni i overgangen fra levende til død som vi stadig får vite mer om: hva som skjer kroppslig og hennes siste tanker. I sum får dermed selve dødsøyeblikket tilført varighet og dermed betydning gjennom romanens respektive frekvens.

Eskils død

Som nevnt innledningsvis til denne delen, er Eskils død også en viktig hendelse i Innis liv, som i stor grad kan sies å ha hatt innvirkning på hvordan livet hennes ble. Etter drapet, er historien om Eskil og hans død den hendelsen som repeteres flest ganger. Det kan se ut som om at Eskils død blir repetert ca. 13 ganger, noe som også er et merkverdig og høyt tall. I likhet med fremstillingen av drapet, blir også Eskils død fremstilt ulikt fra gang til gang, samtidig som en hele tiden får frem detaljer som er med på å utfylle historien. I begynnelsen får vi vite at Eskil går ut i elven og forsvinner som barn. “Eskil gick ut i ån när vi var barn och kom inte tillbaka och långt senare gick jag in i den stora natten för att leta efter honom” (Stridsberg, 2019, s. 12). Det antydes at han drukner i elven, og litt senere får vi bekreftet dette. “När jag var sju år fick jag en lillebror. [...] Men några dagar innan jag skulle fylla tolv drunknade han i ån” (Stridsberg, 2019, s. 32). Disse to sitatene beskriver ganske kort hva det er som skjer med Eskil. Det står

skrevet at han drukner i elven uten at det her finnes tanker og refleksjoner rundt det som skjer. Men fortelleren går også dypere inn i det som skjer rundt Eskils død:

Man tror att saker och ting hör ihop, fast kanske gör de inte alls det. Kanske är allting helt slumpmässigt. För Eskil var det hur som helst för sent, det sa man sedan till oss på sjukhuset, hur länge jag än hade hållit på hade jag aldrig lyckats blåsa liv i hans lilla själ igen. *Ett andetag, två andetag, tre andetag* och så väntan med en hand på hans taniga bröstorg som var alldeles stilla, vatten och sand rann ur hans mun och om jag bara inte slutade så skulle han komma tillbaka snart. Sedan dess har jag alltid haft hans lilla mun mot mitt öra, jag lyssnar fortfarande efter de där andetagen som aldrig kommer. Världen bortom oss två är bara ett avlägset sus. Den kommer aldrig närmare (Stridsberg, 2019, s. 124).

Etter ulykken ved elven, blir han tatt med til sykehuset hvor de sier at det er for sent å redde Eskil. Inni tenker over hvordan livet er fullt av tilfeldigheter. Det legges vekt på ordet “andetag” som går igjen tre ganger. Åndedrag handler om å puste, som igjen handler om å leve. Ved å repetere dette ordet rettes oppmerksomheten mot skillet mellom livet og døden, og hvor lite avstand det finnes mellom dem.

Så langt har vi sett at romanen ser ut til å ha en repeterende frekvensform. Romanen er fortalt i retrospekt hvor hun husker tilbake og forteller om hendelser som har vært viktige og hatt stor innvirkning på livet hennes. Hendelser som har festet seg hos henne, velger hun å fortelle om igjen og igjen for å kunne bearbeide dem. Men som vi skal se, så er det ikke alle hendelsene som blir fortalt flere ganger.

Singulativ frekvens

Det er sjeldent at en fortelling er fullt og helt en av de ulike formene for frekvens, vanligvis finnes det en veksling mellom de ulike frekvensformene. Mer vanlig er det å snakke om tekstpartier som har en spesiell type frekvens. I slutten av romanen ser fortelleren ut til å legge mest vekt på hendelser som finner sted etter hennes død, og disse hendelsen ser ut til å være beskrevet «singulativt», altså én gang. Valles selvmordsforsøk blir beskrevet én gang:

En dag sto Valle med ett rep om halsen på en stol. Blicken var stilla som glas, en hinna av feber över hans ansikte, han såg alldeles lugn ut, blank och len och liksom svävande. [...] Sedan drog han upp fötterna, men utan att sparka bort stolen. [...] Jag vet inte om det var därför han plötsligt lyckades slita av sig repet och föll ner på golvet. Han grät så att kroppen skakade, han kräktes och hostade, och ovanifrån såg det ut som någon hade tagit tag i honom och ruskade honom (Stridsberg, 2019, s. 232).

Valle prøver å henge seg, men tauet ryker og han mislykkes. Denne hendelsen finner som sagt sted etter fortellerens død, og er derfor en ny hendelse for Inni. Det er ikke en hendelse som hun kan tenke tilbake på og prøve å fortelle om på samme måte som sitt eget drap og Eskils død. Men selv om dette er en hendelse som blir beskrevet i detalj én gang, blir den likevel referert til en gang til: “Jag trodde inte att jag skulle våga titta in hos honom efter det där med repet, jag var säker på att jag skulle hitta honom på bårhuset, kall som snö” (Stridsberg, 2019, s. 233). Her nevner hun hendelsen en gang til, men velger å ikke gå i dybden, med å fortelle om den, noe som skiller seg ut ifra tidligere beretninger om hendelser som har skjedd i livet hennes, uansett hvor grusomt det har vært. Det kan ha noe å gjøre med at hun ønsker å skape en helhet ut ifra å fortelle det som har skjedd med henne, samtidig som hun forteller for å kunne lette på sitt eget hjerte ved å fortelle flere ganger om det tragiske livet sitt. Men denne hendelsen er ikke en del av Innis liv på samme måte som drapet og Eskils død, her er hun en observatør uten makt etter sin død, og det virker ikke som hun har samme innflytelse over å fortelle om slike nye hendelser som finner sted.

I tillegg til Valles selvmordsforsøk, blir også hans død beskrevet én gang:

Man skulle kunna tänka att det var ett misstag, att det var ett tillfälligt återfall, att det han inte klarade samma styrka som förut efter att ha varit ren så länge, men jag tror inte det var så. Och morfindöden är en mjuk och vänlig död, det är en sådan död som alla drömmer om. Jag tror att han hade varit ensam för länge och att han inte visste vad han skulle göra med allt det där som han plötsligt fick, kanske blev det för svårt att komma in i ljuset så snabbt, att plötsligt få en syster som Solveig, jag vet en del om vad hoppet kan göra med en (Stridsberg, 2019, s. 309–310).

Her forteller Inni relativt detaljert om Valles død. Det kommer frem at Valle døde av en overdose. Hun forteller at det til å begynne med kunne virke som om overdosen ikke var med vilje, men Inni tror at han mente å ta livet sitt. Hans død blir beskrevet én gang for å få frem at dette har skjedd, men det legges ikke noe mer vekt på det. En annen hendelse det fortelles om én gang, er da Solveig reiser til Stadsarkivet for å finne informasjon om sin biologiske familie:

Men en dag går hon till et arkiv och tar reda på allting. Hon sitter en hel dag i Stadsarkivet på Kungsholmen och läser allt som finns att läsa om oss. Jag ser henne sitta där ensam under den lilla gröna lampan i den dunkla läsesalen. Intill henne står de nio kartonger där allt som rör vårt liv finns att läsa, både polisutredningen och Socialbyråns anteckningar (Stridsberg, 2019, s. 226).

Hun har tidligere blitt fortalt at hun er adoptert og at hennes biologiske mor er død, men hun har lyst til å finne ut mer om sin biologiske familie og leser alt hun kan om dem. Denne hendelsen har innvirkning på Solveigs liv, i den grad at det fører til at hun treffer Valle. Men den har ikke noen annen innvirkning enn at den fører historien videre. En siste hendelse som nevnes én gang er Shanes død. “Han dog bara några månader efter mig, och precis som jag hamnade han i någon sorts väska, en svart plastkokong, som man lade ner direkt i jorden” (Stridsberg, 2019, s. 311). Det fortelles ikke noe særlig om omstendighetene rundt Shanes død annet enn at hans kropp ble begravet i plast.

Oppsummerende om frekvens

Kärlekens Antarktis har store tekstsegmenter som består av å repetere hendelser, og disse viser seg tydelig når fortelleren tenker tilbake til den tiden hun var i live. Hun forteller flere ganger om hendelser som har spilt en stor rolle i livet hennes, som tiden før drapet, drapet og Eskils død. Den repetitive måten å fortelle om dødsøyeblikket på fungerer som en forlengelse av dødsøyeblikkets varighet, narrativt sett. Det skaper et inntrykk av at dette øyeblikket er eksistensielt absolutt for Inni. Men det som skiller seg ut ifra den repetitive frekvensen er den singulative frekvensen som kommer frem når hun observerer og forteller som hendelser etter sin død.

Avsluttende drøfting

I denne delen vil jeg først gi et svar på hvordan den døde fortelleren fremstiller drapet i romanen ut ifra det som har kommet frem i analysen. Deretter vil jeg videre i drøftingen påta meg en tekstekstern tilnærming for å se hvilket etisk potensial romanen kan ha.

Hvordan fremstilles den døde kvinnestemmen?

Den døde fortellerstemmen ser ut til å passe inn i de karakteristikkene som er satt for en død forteller, men på noen områder skiller hun seg ut. Bennett skriver at en død forteller er allvitende, og det stemmer ikke helt med Inni, fordi hun ikke alltid er allvitende, og det blir mer passende å kalle henne en forteller med allvitende trekk. Fordi hun har allvitende trekk, kan hun også flytte fokus i tid og rom selv om hun ikke har noe forhold til tiden.

Som forteller er hun klar over sin egen dødelighet, men velger likevel å fortelle selv om hun vet at ingen kan høre henne. Carrard snakker om at den døde fortelleren ikke kan sees på som en karakter, mens Bennett ser ikke ut til å være av samme oppfatning, og regner den døde fortelleren som noe mer enn bare en stemme. På noen steder kan Inni oppfattes som en karakter i den grad hun selv er involvert i historien, og det dreier seg som oftest om tilbakeblikkene hvor hun selv var i livet. Når hun observerer familien etter hennes død, ser hun ut til å befinne seg på det ekstradiegetiske nivået, og kan nok heller bare betraktes som en stemme. Men ettersom hele romanen dreier seg om Innis liv, og hennes rolle som både forteller og objekt, vil det kunne være rimelig å anse henne som en fullverdige karakter.

I denne romanen finner vi en stemme som er plastisk og bevegelig, altså en stemme som forandrer seg. Det er en stemme som både er allvitende og ikke-allvitende, og som både har kroppslige minner og ikke-kroppslige minner. Det finnes også noe mellom-menneskelig og ikke menneskelig med denne karakteren. Ut ifra dette ser det ut som om Inni hele tiden befinner seg i en slags mellomstasjon. Dette kan kanskje sees på som en metafor for skjærsilden i den katolske troen, hvor hun gjennom å fortelle kan rense seg selv for menneskelige minner og legge bak seg sitt menneskelige perspektiv.

Hvordan fremstilles drapet?

Som vi har sett i analysen, finnes det en tydelig repetitiv frekvens av drapet. Det blir anslått at Inni fremstiller drapet sitt 47 ganger, noe som viser til hvor viktig det er for henne å få fortalt

om det. I analysen kommer det frem at Inni ønsker å fortelle om drapet, men også andre sentrale hendelser fra livet. Dette gjør hun for å samle sammen livshistorien sin til en helhet, som for henne nå gir hun mulighet til å kunne gi slipp på det som holder henne tilbake. Ved å fortelle omgjør hun den parterte, verdiløse kroppen om til noe verdifullt.

Romanen kan nesten sees på som en nekrolog, i den forstand at den forteller historien om et levd liv. Det som er påfallende her, er at nekrologen blir fortalt av den døde selv. Det kan antydes at Inni forteller denne historien til minne om seg selv.

Estetikk

Estetikk handler om utforming, og ordet blir ofte brukt i sammenheng om noe vakkert. Gjennom ulike narratologiske aspekter i analysen, har romanens estetikk kommet frem. Vi har tydelig sett hvordan romanens spredte og kaotiske deler blir samlet sammen gjennom en fortelling av språklige bilder. Det skapes en kontrast mellom den groteske handlingen og det poetiske språket. Ved å beskrive et drap på denne måten, kan en havne i fare for å for å estetisere og glorifisere det. Det å fremstille et drap og død som noe vakkert kan bidra til å undergrave viktigheten av det, samtidig som det kan reise etiske spørsmål.

Etisk potensial

Ettersom romanen handler om en kvinne som beskriver sitt eget drap, kan vi derfor stille spørsmål ved romanens etiske potensial. I *Hva er en roman* nevner Tone Selbo et poeng om hvordan en roman kan fremstille mennesker. Hun ser på romanen:

[...] som en privilegert inngang til å forstå forholdet *mellom* mennesker, vi godt kan kalle det *romanens moralske eller etiske potensial*. Det er i personkonstellasjonene det etiske potensialet først og fremst blir tydelig. På sitt beste kan romanen formidle hva en person tenker, gi oss innblikk i hennes indre liv, skape forbindelser mellom mennesker og stille dem i situasjoner som representerer valg med implikasjoner for de involverte i romanen, men også med konsekvenser for leserne *utenfor* romanen (Selbo, 2015, s. 11).

Romanen kan vise samspillet mellom mennesker og gi oss en forståelse av hvordan deres valg vil få konsekvenser. I romanen ser vi hvordan Innis valg har ført til at hun blir drept. Vi kan også se at fra morderens side har drapet vært et bevisst valg over lengre tid. Men det er ikke bare Innis egne valg som har ført henne dit hun har havnet. Hennes oppvekst med en lillebror som druknet som barn og foreldre som prøvde å håndtere sorgen ved hjelp av alkohol har også

hatt stor innvirkning på livet hennes. Selbo nevner at det etiske potensiale i romanen, kan også ha noe å si for mennesker utenfor romanuniverset. Tematikken, altså drapet, blir fremstilt i en litterær sammenheng, men det beskriver likevel en virkelighet for noen mennesker. Som flere svenske anmeldelser av romanen påpeker, får de assosiasjoner til det virkelige drapet på Catrina de Costa. En kan kanskje stille seg spørsmålet om det er etisk riktig å hente inspirasjon fra et virkelig drap. Men når det er sagt, så hentes inspirasjon ut ifra samfunnet rundt og drap ser dessverre ut til å være del av det å være menneske. Det som er positivt med romanen er at det er offeret som får en stemme, og sånn sett rettes oppmerksomheten mot den undertrykte.

I tillegg til å kunne beskrive forhold mellom mennesker, og vise hvordan ulike valg får konsekvenser, gir romanen oss også en mulighet til å forestille oss hvordan andre liv kan være.

Romanen forestiller seg og utforsker andre menneskers liv, også dem som ligger fjernt fra vårt eget. Slik kan romanen bli en kilde til kunnskap, forståelse og medmenneskelighet. Romanen kan være en betimelig påminnelse om betydningen av dette – et «sted» og en form som utforsker hva empati er eller kan være, og ikke minst, viser de fatale konsekvensene av mangel på empati. [...] Romaner lærer oss, eller snarere minner oss på, det vanskelige ved å være menneske (Selbo, 2015, 46-47).

Kärlekens Antarktis viser en virkelighet som kanskje de færreste av oss kan kjenne oss igjen i, nemlig det å være heroinist og gateprostituert. Fortelleren befinner seg i en marginalisert gruppe som kanskje mange mennesker har lite kjennskap til, og store fordommer mot. Ved å skrive frem en slik karakter på denne måten er det med på å øke forståelse og kunnskap rundt andre menneskers liv.

Samfunnets sårbare mennesker

Brian Norman skriver at døde fortellere som oftest er kvinner som har et behov for å fortelle om sitt eget liv, men også om viktige temaer knyttet til samfunnet som kjønn, seksualitet, vold og privilegier. Det er noe Stridsberg retter fokus mot ved å skrive fram en prostituert og drept ung kvinne. Stridsberg retter fokuset mot en gruppe av sårbare mennesker som samfunnet har en tendens til å se ned på og glemme:

Det är sant, vi kommer från ingenstans och är inte på väg någon särskild stans. Och pengarna är någonting som alla förstår, det finns en hederlighet i det. Det är rent. Och om en av oss plötsligt försvinner så kommer en annan. Det är ett rum som alltid pågår, det står öppet för vem som helst. Allting är tillåtet där och vi är alltid där, man får göra vad man vill med oss. Likt skuggor uppstod vi i regnljuset ur en gatlykta. Ur våra

kroppars hålor strömmade någon sorts förlåtelse eller tröst, jag tänkte ibland att de kom till oss för att gråta. Och efteråt försvann vi ut i den natt som vi kom ifrån. Det var som om vi anlände till världen i den ögonblicket då de fick syn på oss. När de har tömt sitt avfall i oss vill da att vi ska försvinna, våra kroppars mörka hålor, våra bortvända ögon, och då gör vi verkligen det, vi försvinner och är borta. Det är som att bikta sig, fast utan Gud (Stridsberg, 2019, s. 127–128).

Ikke bare skriver Stridsberg frem den døde, men en død, prostituert kvinne. Det er kanskje den personen en minst ville ha tenkt kunne fortelle noe. Hun forteller selv at de fremstår som objekter som alltid er til tjeneste og dersom en forsvinner, vil det alltid komme en ny. Som nevnt ovenfor er romanen med på å gi oss et inntrykk av hvordan andre mennesker lever sine liv. Det at det er den prostituerte kvinnen som skrives frem, er med på å skape oppmerksomhet rundt en type offer som gjerne blir glemt og bortgjemt.

Mordmysterium, spøkelseshistorie, krimroman

Alice Bennett nevner blant annet at litteratur som har en død forteller gjerne kan deles inn i to kategorier: *mordmysterium* og *spøkelseshistorie*. Det som er påfallende, er at denne romanen kan inneholder kvaliteter som gjør at den kan havne inn under begge kategoriene. Den kan sees som et mordmysterium i den forstand at den inneholder et mord med en ukjent gjerningsmann. Men poenget med et mordmysterium er at et mysterium skal løses av en etterforsker eller detektiv, og det er ikke tilfellet i romanen. Det finnes ingen etterforsker som skal finne ut hvem det var som drepte Inni og gjerningsmannen forblir ukjent for oss. Inni nevner selv at hun det har ikke noen betydning å si hvem det var som drepte henne, for henne er det for seint likevel. Det er ikke det mystiske rundt drapet hennes som er viktigst for henne, men det å kunne fortelle om sitt liv. Det at noe er uløst og uoppgjort på jorden er gjerne grobunn for det som regnes som spøkelseshistorier, som denne romanen også kan plasseres under. Fordi Inni ikke føler seg ferdig sitt liv på jorden og det gjenstår noen ubesvarte spørsmål, blir hun et slags spøkelse som søker svar. Hun befinner seg utenfor verden og forteller om det hun har opplevd tidligere, samtidig som hun ser hvordan livet til de nærmeste fortsetter å utspille seg. Romanen gir inntrykk av at det fortsatt finnes ubesvarte spørsmål i Innis liv. Selv om vi får vite hvordan Inni blir drept og hva morderen gjør med kroppen hennes, forblir motivet ukjent for både Inni og oss som lesere. Som vi ser, henter romanen trekk fra de to kategoriene, men kombinasjonen av dem gjør at den likevel skiller seg ut.

Romanen vender oppmerksomheten mot det som vi kaller krimlitteratur eller krimroman. En klassisk kriminalroman vil nok passe inn i den kategorien som Bennett da kaller for

mordmysterium, som vi allerede har etablert at denne romanen ikke passer inn i. På mange måter kan det se ut som denne romanen viker fra krimlitteraturen ettersom det eneste som plasserer den i den kategorien, er at det har skjedd et grusomt parteringsdrap. Vi får aldri svar på hvem morderen er og hvorfor han drepte Inni, så romanen drives ikke frem av et ønske om å finne ut av hva som har skjedd. Ettersom fortelleren er allvitende, kunne hun enkelt ha forklart oss hvem morderen var. Men det er tydeligvis ikke det som er poenget i denne romanen. Her er det offeret, den drepte kvinnens ord som skal frem. Den som vanligvis ikke har en stemme får nå en mulighet til å fortelle sin historie. Det er noe av det som er så spesielt med denne romanen, vanligvis ville man lagt merke til etterforskeren eller morderen fordi det er de som fascinerer oss. Offeret kan jo ikke si noe, så hvorfor skal vi bry oss om dem når det uansett er for sent for dem å gjøre noe likevel? Det er her romanen tar ett oppgjør mot denne interessen for drap og det tause offeret:

Det är som med mordserierna som alltid är på tv, där är det också folk som babblar hela tiden. Det händer att jag också fastnar vid dem när jag far förbi. Allt på tv handlar om mord nu. Jag vet inte varför det är så, men folk verkar älska det. Det är samma sak där, poliser och kriminologer som spelar någon sorts hjältar och sitter i olika välstädade rum i sina blanka frisyrier och pratar om mördaren. Och samtidigt målas min värld upp, liksom lite diskret stiger en farlig underjord upp intill deras ljusa värld. Fylld med narkomaner och horor och brottslingar och andra desperados. Men egentligen är det bare mördaren som intresserar dem, den döda finns ju ändå inte. Ja, det brukar vara en hon och hon är bara en blekgrön kropp som skymtar förbi hastigt, sedan är hon borta ur bilden, hon försvinner ner i det intet som hon kom ifrån. Jag tror att människorna som är huvudpersonerna i tv-serierna innerst inne är imponerade av mördaren, av hans viljestyrka och Napoleonkänslan som omger honom när han försvinner in i natten att lämna spår efter sig. Vad har den döda att komma med? Ingenting. Hon har i alla fall ingenting att säga (Stridsberg, 2019, s. 192–193).

Som nevnt innledningsvis finnes det en voldsom interesse for temaet, og som Stridsberg også nevner her, ligger stort sett interessen på morderen og hans grusomheter. Morderen er interessant i den forstand at han gjerne skiller seg ut ifra resten av befolkningen ettersom drap er noe de færreste mennesker begår, spesielt da drap som er nøye planlagt over lengre tid og som drives av ekstreme lyster eller andre indre motivasjoner. Som mennesker dras vi gjerne mot det som anses for å være ukjent og derfor litt spennende. Men denne fascinasjonen kan også henge sammen med at vi gjerne har et ønske om å finne svar på hva det er som har skjedd slik at vi har mulighet til å løse mysteriet. Uansett hvor spennende dette er, er det som oftest morderen som vies all oppmerksomhet, mens offeret ser ut til å glemmes. Denne romanen endrer på dette ettersom Stridsberg skriver frem offeret, gjør henne til en karakter og gir henne

en stemme. Hun gir oss et perspektiv på den drepte. Det vises lite interesse for morderen i og med at han beskrives vagt, og hans behov for makt og viljestyrke blir heller ikke lagt vekt på, men heller kjempet imot ved at offeret får beholde stemmen sin etter sin død.

Videre blir det også nevnt hvordan disse nyhetssakene om forsvinning og drap blir sidestilt med underholdning.

Det låg en tidning framför Ivan på bordet. Sedan några dagar drunknade min kropp i trycksvärta på löpsedlarna och så nu Rakshas andfådda röst i luren efter alla år. Ännu hade inte fotografierna på mitt ansikte publicerats, och det fanns inget namn, men artiklarna om min sargade kropp hade fladdrar förbi i Ivans liv som nyheter gör, som snabba fladdermöss i natten, lika delar skräck och underhållning. Jag var den sortens nyheter som drog en cirkel av ljus kring läsaren, inom denna cirkel fanns värmen och gemenskapen, där var man trygg. Utanför cirkeln fanns vi som var skuggorna (Stridsberg, 2019, s. 61–62).

Det at Stridsberg med denne romanen retter oppmerksomheten mot det drepte kvinnelige offeret og gir henne en stemme, og slik sett gir oss et perspektiv fra den andre siden, er noe som gjør at hun skiller seg ut fra det vi kan anse som tradisjonell krimlitteratur. Men hvis vi trekker frem kritikken til Blomquist om at denne romanen «skal forstå» fra denne fascinasjonen for krim, så er det vanskelig å komme seg unna ettersom Stridsberg portretterer en drept og partert ung kvinne. Ved å skrive om dette rettes vår oppmerksomhet mot den grusomme handlingen og den triste skjebnen til denne prostituerte kvinnen. Dette blir også gjentatt x antall ganger, som gjør at oppmerksomheten til leseren aldri er langt unna dette grusomme drapet. Men samtidig som vi dras inn i denne verdenen, kan romanen få oss til å tenke at det ligger noe mer bak denne historien enn et brutalt drap. Den kan få oss til å tenke mer over at det finnes et offer i denne historien, og ikke bare anses det som «lett» underholdning hvor fokuset som regel alltid ligger på morderen eller en etterforsker.

Avslutningsvis kan en konkludere med at dette er en roman som bryter med etablerte konvensjoner i krimsjangeren, eller hvert fall en roman med elementer av krim, ved å flytte fortellerstemmen til offerets perspektiv. På denne måten tilbyr teksten et unikt tankeeksperiment hvor den døde får fortelle sin versjon av historien, noe som ellers er umulig i den virkelige verden, men som presenterer seg som en mulighet i litteraturen. Ved å gi den døde en stemme åpner teksten et rom for en fortellerstemme en vanligvis overser på grunn av dens umulige posisjon, at den døde ikke har mulighet til å fortelle sin historie. Samtidig problematiserer teksten troverdigheten ved den døde fortelleren; er dette en forteller vi kan stole på tross av at

hun er død, eller forblir dette umulig siden vi aldri kunne ha visst hva en død forteller ville sagt. Stridsbergs roman blir således interessant fordi leseren tvinges til å ta stilling til dette, om fortelleren er til å stole på til tross for at hun er død. Vi blir på denne måten invitert inn i en paradoksal randsone hvor den fortellende hvor den fortellende som ikke hadde mulighet til å gi sin beretning nettopp får denne mulighet. Som leser blir vi på denne måten nødt til å reflektere over offerets agens. I en tid hvor leserens oppmerksomhet ofte trekkes mot morderen eller detektiven, er det forfriskende at en roman som Stridsberg sin åpner opp og utforsker nye perspektiver på «krimsjangeren» gjennom å blåse liv i en død forteller.

Litteraturliste

- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi – En innføring i anvendt fortellerteori*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Albert Bonnier Förlag. (u.å). *Sara Stridsberg*. Albert Bonnier Förlag.
<https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/6656/sara-stridsberg/>
- Alnes, J. H. (2020, 9. desember). Hermeneutikk. I *Store norske leksikon*. Hentet 13. mai 2024 fra <https://snl.no/hermeneutikk>
- Andersen, P. T. Mose, G & Norheim, T. (2012). *Litterær analyse – En innføring*. Pax Forlag.
- Bennett, A. (2012). *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. Palgrave Macmillian.
- Blomquist, M. (2018, 14. september). Förenklat om kvinnomord. *Göteborgs-Posten*.
<https://www.gp.se/kultur/litteratur/litteraturrecension/forenklat-om-kvinnomord.8dc0ff17-964a-41b1-aecc-a8cfb04c40a7>
- Bronfen, E. (2002). Det «mest» poetiske emnet. I I. Iversen (Red.), *Feministisk litteraturteori*. (s. 85 – 103). Pax Forlag.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative*. Harvard University press.
- Bye, V (u.å.) Så kort var livet. <https://aschehoug.no/litteratur/bokmagasin/romaner-og-noveller/sa-kort-var-livet-om-kjaerlighetens-antarktis>
- Carrard, P. (2020). Dead Man/and Woman Talking: Narratives form Beyond the Grave. I Wang, W. M., Jernigan, D. K., & Murphy, N (Red.), *The Routledge Companion to Death and Literature* (s. 71-82). Taylor & Francis Group.
- Claudi, M. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.

- Elam, I (2018, 13. september). Recension: Kärlekens Antarktis är Stridsbergs hittills starkaste och mörkaste roman. *Svt nyheter*. <https://www.svt.se/kultur/recension-karlekens-antarktis-ar-stridsbergs-hittills-starkaste-och-morkaste-roman>
- Gaasland, R. (1999). *Fortellerens hemmeligheter – Innføring i litterær analyse*. Universitetsforlaget.
- Gentte, G. (1980). *Narrative Discourse*. Basil Blackwell.
- Gray, J. (2023, 28. august). *The true crime genre is popular, but it is ethical?* University of Oregon: School of Journalism and Communication. <https://journalism.uoregon.edu/news/true-crime-genre-ethics>
- Gullestad, A.M., Hamm, C., Sejersted, J.M, Tjønneland, E &. Vassenden, E. (2018). *Dei litterære sjangrane: Ei innføring*. Samlaget.
- Iversen, S. & Nielsen, H. S. (2004). Introduktion. I S. Iversen & H. S. Nielsen (Red.), *Narratologi: Moderne litteraturteori* (s. 7-25). Aarhus Universitetsforlag.
- Jared, S. (2024, 11. januar). *Why are we fascinated by true crime?* The University of North Carolina at Capitol Hill. <https://www.unc.edu/posts/2024/01/11/why-are-we-fascinated-by-true-crime/>
- Johansson, S. A. (2019, 13. mai). Brottstycke på liv och död. *Aftonbladet*. <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/J157PJ/brottstycke-pa-liv-och-dod>
- Jonsson, M. (2021). «Den här platsen krossar de som är gjorda av glas.»: *Prekaritetsläsningens möjligheter i Sara Stridsbergs Kärlekens Antarktis och Elin Perssons De afghanska sönerna* [Masteroppgave, Linnéuniversitetet]. <https://lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1568839/FULLTEXT01.pdf>
- Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 45-61). Universitetsforlaget.

- Hatten, I. L. (2021). «Jag hade alltid en känsla av att jag befann mig i någon annans dröm»: *Intertekst og motspråk i Sara Stridsbergs Darling River* [Masteroppgave, NTNU].
<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2781949/no.ntnu%3ainspera%3a77751980%3a14970296.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hellang, B. (2005). Så talte den døde: Kvinne, død og estetikk i *Den eldre Edda*. I U. Langås (Red.), *Den litterære kroppen: Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. (s. 43-64). Høyskoleforlaget.
- Karlsen, E. (2020, 21. september). Finis. I *Store norske leksikon*. Hentet 15. mai 2024 fra <https://snl.no/finis>
- Lindbo, J. (2013). *Att fly sin kropp: En studie om gränsöverskridning i Sara Stridsbergs prosa* [Masteroppgave, Göteborgs Universitetet].
https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/33378/gupea_2077_33378_1.PDF?sequence=1&isAllowed=y
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Lång, A.A. (2023). *Till Valerie – Av Valerie: en läsning av berättarpositionernas tillhörighet i Drömfakulteten av Sara Stridsberg* [Masteroppgave, Uppsala Universitetet].
<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1776625/FULLTEXT01.pdf>
- Magnusson, M. (2019, 11. februar). Marie Magnusson: Vackert, poetiskt och förfärligt sorgligt. *Smålandsposten*. <https://www.smp.se/kultur/marie-magnusson-vackert-poetiskt-och-forfarligt-sorgligt/>
- Midttun, B. H. (2011). *Vi er tiden: Møter med kvinner i skandinavisk litteratur*. Humanist Forlag.

- Mulhall, B. (2017). The Romanticization of the Dead Female Body in Victorian and Contemporary Culture. *Aisthesis*, 8(2), 1-8.
<https://pubs.lib.umn.edu/index.php/aisthesis/article/view/46/43>
- Norheim, M. (2021, 6. desember). Kloke ord frå dødsriket. *NRK*.
https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-kjaerlighetens-antarktis-av-sara-stridsberg-1.14398084
- Norman, B. (2013). *Dead Women Talking: Figures of Injustice in American Literature*. Johns Hopkins University press.
- Njåstad, B. (2024, 9. april). Antarktis. I *Store norske leksikon*. Hentet 13. mai 2024 fra <https://snl.no/Antarktis>
- Paulsen, A. M. R. (2020). «Ett slott på botten av världen» En stedsanalyse av Beckomberga. *Ode till min familj* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].
<https://www.duo.uio.no/handle/10852/78672?show=full>
- Ruset, E. (2019, 26. januar). Sara Stridsberg er vanvittig god. *Dagbladet*.
<https://www.dagbladet.no/kultur/sara-stridsberg-er-vanvittig-god/70695399>
- Selbo, T. (2015). *Hva er en roman*. Universitetsforlaget.
- Stridsberg, S. (2019). *Kärlekens Antarktis*. Bonnier Pocket.
- Tolvhed, H. (2018, 8. mars). Sally Viola Bauer. I *Svenskt kvinnobiografiskt lexicon*. Hentet 8. mai 2024 fra <https://skbl.se/sv/artikel/SallyBauer>
- Vikingstad, M. (2021). *Rapportar frå randsonene*. Pelikanen Forlag.
- Winterthun, E. (2019). Som skuggar frå ei gatelykt. Om Kjærlighetens Antarktis av Sara Stridsberg. *Vinduet* (tidsskrift). <https://www.vinduet.no/kritikk/som-skuggar-fraa-ei-gatelykt-om-kjaerlighetens-antarktis-av-sara-stridsberg/>