

# SJUKDOM OG DU-FORM I EIVIND GRIP FJÆR SIN ROMAN *DET STEMME IKKE*

Sondre Johan Chesney Kvamme

## Samandrag

Artikkelen reflekterer over samanhengen mellom du-forteljing og pårørandeforteljing i romanen *Det stemmer ikke* (2021) av Eivind Grip Fjær. Analysen av romanen syner korleis tradisjonelle omsorgshandlingar frå pårørande kan sementere den sjuke si rolle og kjensle som pasient og sjuk. Denne narratologisk forankra lesinga opnar opp for å nyansera tematiske lesingar innanfor medisinsk humaniora, og gjev nye innsikter i kva det vil seia å vera både sjuk og pårørande. Ved å fokusera på du-forma, kan romanen utvida forståinga av pårørandeforteljingar (curografiar) til å også inkludera den sjuke, og understrekar kor viktig eigenomsorg er for den sjuke.

## Nøkkelord

Eivind Grip Fjær, du-forteljing, pårørandeforteljing, narratologi, omsorg.

## Abstract

The article reflects on the relationship between second-person narrative and caregiver narrative in the novel *Det stemmer ikke* (2021) by Eivind Grip Fjær. The analysis of the novel demonstrates how traditional caregiving practices on the part of relatives can solidify the ill person's role and self-perception as a patient and as sick. This narratological reading offers new perspectives to thematical readings in Medical Humanities and offers insights into what it means to be both ill and a caregiver. By focusing on the second-person form, the novel expands the understanding of caregiver narratives (curographies) to also include the ill person and underscores the importance of self-care for the ill.

## Keywords

Eivind Grip Fjær, second-person narratives, illness narratives, narratology, care.

## Innleiing

I denne artikkelen reflekterer eg over samanhengen mellom du-forteljingar og pårørandeforteljingar, og korleis du-forma mellom anna kan bli nytta for å yta eigenomsorg. Artikkelen tek utgangspunkt i Grace Hibsham (2022), som argumenterer for at å unnfanga livet sitt som ei du-forteljing kan bidra til auka sjølvinnsikt, og eg nyttar Eivind Grip Fjær sin roman *Det stemmer ikke* (2021), ei du-forteljing om ein mann som vert diagnostisert med kreft, som døme. Romanen syner mange av dei ulike eksistensielle forhandlingsprosessane han gjennomgår i møtet med sjukdomen. I romanen vert protagonisten referert til som «du», men dette er ingen eksplisitt forteljar. Romanen skildrar du-et sitt møte med kreftbehandlinga, og den påfylgjande kvardagen med kreft i lag med kjærasten og næraste pårørande, Marianne. Du-et opplever å bli stigmatisert og definert som «sjuk» av både helsevesenet si behandling og av Marianne sin omsorg, og dette destabiliserer identiteten og livsnarrativet hans. Som ein respons til dette, tek

han rolla som forteljaren i romanen. Han nyttar du-forma for å kunne sjå seg sjølv utanifrå, og opnar opp for å fungera som sin eigen pårørande. Dermed tileignar han seg sjølv agens.

I konteksten sjukdom og pårørande koplar eg dette til eigenomsorg. *Det stemmer ikke* bryt med tendensen i typiske pårørandeforteljingar, som Linda Nesby kallar curografiar (2023), der det ofte er den pårørande som treng eigenomsorg i møte med si sjølvutslettande omsorgshandling. Slike forteljingar formidlar vanlegvis tydelege relasjonar og rollefordelingar mellom pårørande og pasient, der den pårørande typisk er protagonist, og ofte eg-forteljar,<sup>1</sup> medan den sjuke vert omtala som «du». Føremålet med denne artikkelen er å reflektera over korleis du-forma speglar og syner forholdet mellom pårørande og sjuk, og korleis du-forma kan leggja til rette for eigenomsorg.

### **Du-forteljingar og å unnfanga sitt livsnarrativ som ei du-forteljing**

I fylgje Monika Fludernik er du-forteljingar definerte som forteljingar der du-forma refererer til ein fiktiv protagonist (Fludernik 1993). Brian Richardson legg til at «[i]n most cases, the story is narrated in the present tense» (1991, 311). I tillegg omfattar definisjonen fokalisering:

We may define second person narrative as any narration other than an apostrophe that designates its protagonist by a second person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is often (but not always) the work's principal narratee as well. (2006, 19)

Det sentrale for Richardson er at protagonisten då ofte er det einaste fokaliseringspunktet i romanen, i likskap med Fludernik sin standard-definisjon, som omfattar ikkje berre at protagonisten vert omtala som andreperson, men inkorporerer også moment som fokalisering og diegetiske nivå (1993, 220).<sup>2</sup> Aller mest sentralt for Fludernik sin definisjon står allikevel adressering, då ho meiner at du-forteljingar er ein type «[f]iction that employs a pronoun of address in reference to a fictional protagonist» (217). Dermed etablerer ho at det ikkje berre må vera eit andrepersonspronomen for å vera eit andrepersonsnarrativ, men at det må vera eit adresseringspronomen. Vidare legg ho vekt på at du-et alltid må vera ein slags forteljar: «If there is address, there must be an *addressor*, an *I* (implicit or explicit), and hence a narrator, and this narrator can be a mere enunciator or also a protagonist sharing the *you*'s fictional existence on the story level» (219). Du-forma vil med andre ord implisera eit eg, eller ein forteljar, ein eller annan stad i forteljinga. I tradisjonelle pårørandeforteljingar er dette eg-et, og forteljaren, vanlegvis eksplisitt, medan forteljaren i *Det stemmer ikke* er i langt større grad implisert og uklar. Uavhengig av det vil det vera ein relasjon mellom du-et og eg-et, og som nemnd innleiingsvis, meiner eg at forteljaren er protagonisten.

Eit anna kjenneteikn ved du-forteljingar er at du-forma har moglegheita til å referera både til protagonisten i forteljinga og lesaren av forteljinga. Ei av dei truleg mest kjende du-forteljingane i ein internasjonal kontekst er Michel Butor sin roman *Modifikasjonen* (1992), først publisert i 1957. Romanen opnar slik: «Du har satt venstre fot på kobberskinnen, og med høyre

<sup>1</sup> Olaug Nilssen sin *Tung tids tale* (2017), Tordis Ørjasæter si sakprosabok *Kjærligheten har sitt eget språk* (2017), Hanne Ørstavik sin *ti amo* (2020) eller diktsamlinga *Alt som skranglar* av Erlend Skjetne (2022) er døme på dette.

<sup>2</sup> Diegetiske nivå er ulike hierarkiske nivå av ei forteljing, og markerer forteljaren sin posisjon i ei forteljing (Aaslestad 1999, 120). Ein intradiegetisk forteljar deltek i handlinga, medan ein ektradiegetisk forteljar er plassert utanfor handlinga. I tillegg skil ein mellom ulike nivå i ei forteljing: Det diegetiske nivået er der handlinga utspeler seg, medan narrasjonen skjer på det ektradiegetiske nivået. Eventuelle forteljingar fortald av personar på det diegetiske nivået vil utspela seg på eit hypodiegetisk nivå.

skulder prøver du forgjeves å presse skyvedøren litt lenger til siden» (1992, 7). Det er uklart om «Du» her viser til lesaren eller ein person i romanen. Helmut Bonheim (1982) hevdar at du-forteljingar har moglegheita til å utfordra lesaren gjennom eit uklart adressatforhold – kven er eigentleg «du», lesaren, protagonisten, eller nokon andre? Dette vidareutviklar Fludernik, ved å sjølv visa til Bonheim sitt omgrep «conative solicitude», som kort fortald seier at andrepersonstekstar skaper meir innleving: «namely, its decidedly involving quality, which provokes much greater initial empathy with second-person protagonists than with first- or third-person characters» (1994a, 286). Ho drøftar effekten av du-forma i ei forteljing slik:

Narrative *you* has as its distinguishing trait the closeness to generalizing *you* and the *you* of self-address, and for this reason its initial distancing effect – ‘Is this me, the reader? Or is this a character?’ – can develop into an increasing empathy effect, with the figural *you* (particularly in present tense texts) achieving maximum identification on the reader’s part. (1993, 227)

Du-forteljingar har med andre ord moglegheita til å visa til både lesaren og protagonisten, og det vil pågå ei stadig forhandling frå lesaren si side angående kven andrepersonspronomenet viser til, seg sjølv eller protagonisten. Etter kvart som forteljinga utviklar seg, derimot, vert nye detaljar om protagonisten presenterte som vil tydeleggjera skiljet mellom lesar og protagonist, fram til «the information gleaned about the *you* can no longer realistically be applied to the actual reader’s circumstances» (1993, 227). Som vist i dømet frå *Modifikasjonen*, kjem etter kvart fleire detaljar fram, som at du-et har ein koffert «som er i et grovt trekk av mørkt, flaskegrønt læ», og at han har «bare så vidt fylt 45 år» (1992, 7). Slike skildringar, som er særleg knytte til romanpersonen, aukar avstanden mellom lesar og protagonist. Dette er, med andre ord, ein forhandlingsprosess mellom lesaren og teksten, som ofte minnar om ein pendel mellom nærleik og distanse. Som eg skal sjå på seinare, meiner Nesby at det stadig er ei kontinuerleg forhandling og re-forhandling mellom nærleik og distanse, eller «innflytelse og løsrivelse», i curografien (Nesby 2023, 223-224).

Vidare viser Fludernik mellom anna til Brian Richardson (1991, 320-322) for å utdjupa potensialet til du-forteljingane. Via Richardson viser ho til omgrepet «autotelic mode», som kan «designate the insistent imperative function and its attendant psychological intricacies for the actual reader» (1991, 320). Det definerande kriteriet for «autotelic mode» er at teksten direkte omtaler eit «du» som tidvis er den faktiske lesaren, «whose story is juxtaposed to, and can merge with, the characters of the function» (320). Seinare forskning, som ved Rembowska-Pluciennik (2018, 2022), legg vekt på deltaking framfor tradisjonell innleving. Ho meiner at du-forma inviterer lesaren til å medverka i handlinga, snarare enn at han lever seg inn i teksten. Lesarmedverknaden vert knytt til eit handlingsrom der «eg», «du» og «vi» kan operera saman. Rick de Villiers (2024) utvidar perspektivet ytterlegare med omgrepet *implication*, der lesaren ikkje berre lever seg inn i forteljinga, men også blir konfrontert med medansvar for handlingar og moralske situasjonar.

Du-forteljinga kan skapa innleving hos lesaren, men det er også interessant å sjå undersøka kva funksjon du-forma har for personen som nyttar henne, slik vi ser hos forteljaren i *Det stemmer ikke*. Her er særleg Hibsham sin artikkel «Narrative, Second-Person Experience, and Self-Perception: A Reason It Is Good to Conceive of One’s Life Narratively» om å unnfanga livet sitt som ei du-forteljing interessant. I denne filosofiske artikkelen reflekterer ho over verdien av å «conceive of one’s life narratively» (2022, 616). Hibsham koplar dette opp mot å tenkja på seg sjølv, eller unnfanga seg sjølv, som andreperson. Ho argumenterer for at ein via

du-forma kan skapa ein viss distanse, og at denne distansen kan bidra til ei auka sjølvforståing: «I argue that conceiving of one's life narratively can contribute to one's flourishing by meditating to oneself a second-person experience of oneself, furnishing one with valuable second-personal productive distance from oneself and as a result self-understanding» (616). Sentralt for denne tanken er omgrepet *livsnarrativ*, definert som

a representation of a series of some of the significant temporal events of one's life (whether it be a live retelling, book, letter, song, film, play, poem [...]) that organizes, interprets and colours these events and mediates an experience of them to its audience. (617)

I artikkelen argumenterer ho for at den typiske måten å forstå sitt eige liv på, som ei første-personsforteljing, eller som eit individ som ser på seg sjølv som subjekt og «eg», av og til blir for nært. Frå eit narratologisk perspektiv kan ein sjå dette som ei spesifisering og vidareføring av narratologen Shlomith Rimmon-Kenan sin artikkel om sjukdom og narrativ identitet (2002). Ho lener seg på eit konstruktivistisk syn på kva identitet og narrativ identitet er, både som forteljingar me fortel til oss sjølve og andre, samt «the master narratives that consciously or unconsciously serve as models for ours» (11). «Master narrative» står her som ein tydeleg parallell til Hibsham sitt livsnarrativ. Vanlegvis opplever ein temporal kontinuitet mellom fortid, notid og framtid i livsnarrativet sitt, noko som skaper koherens (12). Opplevingar og erfaringar med sjukdom, derimot, kan fort forstyrre kontinuiteten og skapa ein diskrepans mellom livsnarrativ og det noverande narrativet. Sjukdom kan destabilisera eit livsnarrativ.

Ut ifrå det spør Rimmon-Kenan: «Does the breaking of continuity sometimes lead to a more radical fragmentation, and if so – is the term 'narrative' still applicable? Or, conversely, is narrative a way of creating a new continuity to replace that which was ruptured?» (2002, 10). Dette siste vil truleg variera frå individ til individ, eller frå roman til roman, men i *Det stemmer ikke* sitt tilfelle argumenterer eg for sistnemnde. Hibsham sin refleksjon omkring bruken av du-forteljing for å forstå sitt eige livsnarrativ er nemleg ein måte å imøtekoma dette på. Ved å skapa ein større distanse mellom seg sjølv, det «verkelege» narrativet, og livsnarrativet sitt, evnar protagonisten om mogeleg å forstå både seg sjølv og sin noverande situasjon betre, og skapa ein ny kontinuitet.

Amelia DeFalco (2011, 236) peikar også på distanse som ein viktig faktor, men ho gjer det i relasjon til omsorg, og spesifikt for den pårørande. I artikkelen «Moral Obligation, Disordered Care: The Ethics of Caregiving in Margaret Atwood's *Moral Disorder*» opnar ho med å etablere at eit sentralt spørsmål i etikken er korleis me møter andre sin smerte, men interessant nok så vinklar ho dette også mot ein sjølv: «What is one's obligation to other people, friends, family, strangers? And what is one's obligation to oneself?» (236). Ho meiner at ein må kunne distansera seg sjølv frå seg sjølv, utan å løysriva seg sjølv frå røynda. Denne logikken kan ein implementera i ein refleksjon omkring eigenomsorg med utgangspunkt i du-forma også. I likskap med å få ein «utanfor-kroppen-augeblink» som gjev ein eit nyansert syn på seg sjølv, kan det å sjå og forstå sitt eige liv utanfrå bidra til å skapa ein produktiv, narrativ distanse, som paradoksalt nok kan føra til ei utvida sjølvforståing og ein nærare relasjon til seg sjølv. Denne sjølvforståinga, fremja av ein narrativ distanse, vil eg hevde er ei form for eigenomsorg. Distanse er, som tidlegare nemnd, også eit sentralt trekk ved curografien, der den pårørande stadig står i ei forhandling mellom nærleik og distanse med den sjuke (Nesby 2023, 223-224). Ein ser dermed eit liksapstrekk mellom du-forteljinga og curografien: Gjennom (narrativ) distanse yter ein eigenomsorg.

Nesby meiner at «[c]urografien handler både semantisk og strukturelt om grader av nærhet, av ulike former for innflytelse og løsrivelse» med den sjuke (223-224). Ein curografi vil alltid vera avhengig av den sjuke, du-et, trass i at det er den pårørande si forteljing. Utan sjukdom, ingen pårørande. Via denne innsikta identifiserer Nesby at det alltid vil vera vanskeleg for ein pårørande å «ta plass», i ein pårørande-sjuk-relasjon (225). Både det, og den konstante forhandlinga mellom nærleik og distanse, meiner eg kan gje utslag i pronomenbruken, og du-forma er eit tydeleg døme på dette.

Reint formelt vert pårørande definert som nærstande, både familie og venar, i livet til menneske som er sjuke, har ei funksjonsnedsetting, eller som har rusproblem (Helsedirektoratet 2021). Ein pårørande vert sett i ein andreposisjon i relasjon til den sjuke. Det er ikkje den pårørande det i hovudsak handlar om, men den sjuke, då behandlinga og helseomsorgen primært er sentrert rundt denne. David Morris reflekterer over denne relasjonen i *Eros and Illness*:

Medical eros, in its focus on narrative, views pain in its social structure as always concerning at least two inner lives. There is, first, the person in pain; but pain also, most often, involves a second person: the person who observes the pain of the other. (2017, 183)

Det er logisk å tenkja seg at den pårørande er, eller opplever å vera, ein andreperson, eit «du» i relasjon til eit «eg». I curografiar, derimot, er dette ein relasjon som vert snudd opp-ned: Hovudpersonen, eg-et, er typisk den pårørande, medan den sjuke vert plassert i andreposisjon som eit du. Men sjølv om den pårørande no er både protagonist og eit agerande subjekt, så er curografien framleis prega av det faktum at det er forteljinga til nokon som lever i skuggen av ein annan sin sjukdom.

I fylgje Brian McHale er andrepersonsforma eit tydeleg teikn på at det eksisterer ein relasjon mellom eit eg og eit du: «The second person is *par excellence* the sign of relation» (1987, 289). Bruken av du-forma impliserer alltid at det er eit slags eg der, og i moderne pårørandeforteljingar, eller curografiar, er det ofte denne nære, men også tidvis distanserte, relasjonen mellom pårørande og sjuk som står sentralt. *Det stemmer ikke*, derimot, bryt igjen med den tendensen, då du-et, den sjuke protagonisten, opplever at hans næraste pårørande, og omsorga han får frå ho, bryt med livsnarrativet hans og sementerer rolla hans som sjuk. Det oppstår eit brot i kontinuiteten til narrativet, og koherensen i livsnarrativet vert destabilisert. Difor ynskjer han sjølv å ta på seg rolla som pårørande, for å kunne ha større definisjonsmakt over seg sjølv, og for å justera narrativet til å vera meir i tråd med livsnarrativet hans. Dette oppnår han ved å sjølv ta i bruk du-forma, som eg no vil sjå nærare på.

### **Du-et som forteljar og pårørande for seg sjølv**

*Det stemmer ikke* er, som nemnd, ei standard du-forteljing etter Richardson (1991) og Fludernik (1993) sine definisjonar. Hovudpersonen er ein ikkje-namnngjeven mann som vert referert til med andrepersonspronomenet «du», men han vert tilsynelatande ikkje tala til av forteljarstemma, berre omtalt eller referert til. Romanen startar i presens: «Du forteller ikke lenger om teaterstykker du spilte i som syttenåring, hvor du og din motspiller, i bare undertøyet, lot som dere pulte» (Fjær 2021, 5). Etter denne første delen går forteljinga derimot over til å vera fortald i etterstilt narrasjon. Hovudpersonen fungerer som fokaliseringspunktet i romanen, og lesaren får berre innsikt i tankane og kjenslene hans. Den einaste innsikta lesaren får i du-et sine tankar, er det som du-et antar at andre tenkjer, noko ein ser allereie i starten av romanen. Då du-et

fortel om den gongen han spelte i eit skodespel i vidaregåande «skjønte du ikke helt hvorfor de hverken lo eller fulgte opp. [...] Sannsynligvis tenkte de bare at du hadde oversett den alvorlige tonen til siste taler» (2021, 7). Som lesar erfarer ein alt gjennom hovudpersonen.

Sjølv om romanen opnar med å seia at du-et ikkje lenger fortel historia om den fingerte sex-scena i vidaregåande, er det likevel nettopp det som skjer: Ei historie blir fortald om då du-et vart sjuk, og korleis han opplever overgangen frå frisk til sjuk. Innbakt i denne forteljinga kjem også ei forteljing om korleis han og kjærasten Marianne møtte kvarandre. Litt seinare er du-et på ein fest i lag med nokre felles stipendiatar, og lesaren får veta at denne festen var sist gong du-et fortalde historia frå vidaregåande, fordi han og dei andre stipendiatane snakkar om ungdommen si seksuelle liberalisering: «Sist du fortalte denne historien, mens den ennå følte vesentlig nok» (2021, 6). Det er to ting å merka seg her: For det første er dette kvelden før han får kreftdiagnosen. For det andre har teksten gått over frå presens – «[d]u forteller ikke lenger om (5) – til preteritum: «[s]ist gang du fortalte» (6). Dette er eit døme på brot i kontinuiteten til livsnarrativet, og tempusendringa markerer både overgangen frå «frisk» til sjuk, og overgangen frå koherens til destabilisering. «Frisk» står her i hermeteikn fordi han tydeleg lid av kreftsymptom, men han har ikkje blitt diagnostisert enno. Det er primært denne tempusendringa som gjer at eg argumenterer for at du-et også er forteljaren: Han fortel frå ein stad utanfor handlinga. Rolla som «kreftpasient» er ikkje i effekt, og dermed oppstår ikkje brotet med kontinuitet før etter at han får diagnosen. Ein ser kimen til dette brotet i slutten av romanen, som kronologisk er dagen før diagnosen og dagen etter stipendiatfesten.

På den siste sida i romanen sit protagonisten og Marianne, slitne og fyllesjuke, i sofaen heima etter festen. Protagonisten gjekk tidleg heim fordi han ikkje var i form, medan Marianne blei lenger. På veg ut går protagonisten for å finna Marianne og seia hadet. Han finner ho bak lukka dører i eit soverom i lag med kompisen Nystrøm, som har på seg ein frakk og later som at han er naken under, og Marianne leikar interessert (199). Etter dette sniker Nystrøm seg ut, medan protagonisten seier at han reiser heim. Marianne blir igjen på festen. Du-et prøver å ikkje tenkja på det som skjedde, fordi «[u]ansett kunne du ikke tillate deg å mistenke noe, for sånn du var nå, var du ikke pålitelig» (200). Den påfylgjande kvelden er dei stille og distanserte, og Marianne svarer ikkje utfyllande på spørsmåla hans om korleis festen var:

Så du spurte ikke mer, for dere var begge for skjøre til å vurdere noe viktig, der dere satt stille og spiste i hver deres krok av sofaen, hun i bakrus, du nedbrutt av det du ennå trodde var en seig influensa, fortsatt med en tillit til livet, som om dere bestemte over framtida og kunne ombestemme dere om det viste seg at dere hadde valgt feil.  
(201)

Det er etter denne episoden at kreften gjer seg kjend, og sveipar vekk vona og trua hans om framtida og kontroll over eige liv. Før diagnosen hadde han framleis ei tillit til livet, og han hadde høve til å endra retning, eller ombestemma seg med tanke på forholdet til Marianne. Med kreften oppstår ei avmakt og eit tap av agens, og låser han fast.

No, post-kreft, fortel han ikkje lenger om desse «uviktige» hendingane som skjedde i fortida, som skodespelet, for kreften har brote med livsnarrativet, og han har eit behov for å oppretta eit nytt narrativ. Men det å fortelja om kreften vert også eit tydeleg brot med livsnarrativet, fordi det berre stadfestar kreften sin posisjon og tydeleggjer brotet. I tillegg opplever han at eksterne partar får autoritet over narrativet hans, framfor hans eigne, indre autoritet. Du-et opplever å bli forma av korleis andre ser han, og han opplever at identiteten hans vert stadfesta,

skapt, og halden ved like av andre. Særleg Marianne har ei sentral rolle her. Han er avhengig av omsorgen og hjelpa ho gjev han, samstundes som omsorgen ho viser han ytterlegare forsterkar rolla hans som sjuk, som han igjen koplar til identiteten sin:

Du likte ikke å få trøst, for du likte ikke å være en som trengte trøst, og det at hun trøsta deg, hvor velmenende den gesten enn var, gjorde at du følte deg liten, at hun som representant for alle andre tenkte *Stakkars deg*, samtidig som hun dytta deg inn i den framtida du forestilte deg med joggebukser og siste ønsker. (20)

Også helsevesenet si behandling, og sjølv diagnosen, har ein lik effekt, som då han får diagnosen for første gong:

Forbi sykehusresepsjonen og en kiosk fulgte du skiltinga ned i en kjeller, rundt et hjørne og bort en korridor, meldte deg i en resepsjon hvor ei dame pekte bort enda en korridor mot enda et venterom, hvor du satte deg og venta til en mann i hvit frakk sa navnet ditt og ba deg følge etter han inn på et lite kontor, hvor han kjente på halsen og det ble klart at det var kreft, uten at du fikk med deg overgangen hvor forklaringa di om at det var kysseyke, eller noe lignende, ble forkasta. (16)

Denne eksterne stadfestinga av eit (for han) feilaktig narrativ fører til eit brot i kontinuiteten av livsnarrativet hans. Han manglar med andre ord agens, og må etablera eit nytt narrativ. Det gjer han ved å sjølv fortelja om kreften, og korleis han hadde det, til seg sjølv. Han yter omsorg for seg sjølv ved å distansera seg frå sjukdomen og seg sjølv, justera livsnarrativet og tilpassa det til ei forteljing som stemmer meir med dei behova han har for omsorg. Dette opnar opp for at det sjuke du-et i fortida får ein pårørande som kan yta omsorg for han.

Ved å ta kontrollen gjennom å fortelja, oppstår ein interessant syntese mellom curografi-sjangeren og du-forma. Omgrepet «curografi» stammar frå *curo*, som tyder «omsorg», og *grafen*, som tyder «skrift» (2023, 222). Definisjonen peikar truleg i størst grad på at omgrepet tyder «skrift om omsorg», men ein kan også tolka det som at det er omsorg (*curo*) gjennom skrift (*grafen*). I *Det stemmer ikke* sitt tilfelle inneber dette å yta omsorg til seg sjølv gjennom å skriva, eller fortelja, til seg sjølv, og i eit utvida perspektiv også til lesarane. Hibsham legg vekt på at ein, ved å fortelja sitt eige liv som ei du-forteljing, medierer «how someone from a second-person perspective might perceive oneself and as a result yielding valuable selfunderstanding» (2022, 616). Sjølv fortelje- eller skrivehandlinga vert i seg sjølv ei form for eigen-omsorg, og eit døme på at han blir sin eigen pårørande.

Som sin eigen pårørande sørger han for kontinuitet i livsnarrativet, men det avhenger også av at han skildrar seg sjølv autentisk, på godt og vondt. Han skildrar både sympatiske og emosjonelle erfaringar med helsevesenet, men også meir usympatiske trekk ved seg sjølv. Skildringane frå sjukehuset og møta med helsevesenet er både intense og nære, og ein kan få både sympati og empati for du-et, i tillegg til at du-forma også kan posisjonera lesaren i rolla som den sjuke. Andre stadar i romanen vert han skildra meir jordnært og autentisk, og dette bidrar til å sementera han som eit individ. I midten av boka er han ute på ein luftetur mellom cellegift-rundene, og det einaste som interesserer han er å sjå på damer: «Du overså alt anna rundt dem for liksom å nærme deg, legge merke til den enkeltes særegenheter, hennes kurver, hår, gange, og hvis du kunne, så du dem i ansiktet, som for å lese noe i det» (Fjær 2021, 60). I andre delar av romanen framstår han mindre sympatisk, og tidvis som ein grenseoverskridande person. Mot slutten av romanen deltek han på ein disputasmiddag der han møter Eiril. Dei snakkar om skrivning og litteratur, og byrjar etter kvart å tenkja fram ei potensiell forteljing som ho kan

skriva. Protagonisten prøver å provosera Eiril til å skriva noko eige ved å laga ei forteljing om seksuelt overgrep mellom «han» og «ho», der han etter kvart impliserer at Eiril er «ho» og at han sjølv er «han»: «Så vi drar til en anna by, leier et hotellrom med store glassvinduer, ut mot ei travel gate, drikker oss litt fulle, og så skal vi pule på skrivebordet» (176). Forteljinga blir gradvis grovare, fram til Eiril tek tydeleg avstand frå det og omtaler forteljinga som valdtektsporno og uttaler at det var drygt (177). I desse delane av romanen framstår du-et som eit individ, og framstår med det meir som ein heilskapleg person, trass i, eller kanskje på grunn av, at han framstiller seg sjølv i eit tidvis dårleg lys.

James Phelan observerer denne tendensen i du-forteljingar: «the fuller the characterization of the ‘you,’ the more aware actual readers will be of their differences from that ‘you,’ and thus, the more fully they will move into the observer role» (1994, 351). Forteljaren observerer du-et, og ved å skildra seg autentisk og truverdig, aukar han innlevingspotensialet for seg sjølv. Han blir ein observatør av du-et sin smerte, eller som Morris skreiv: «the person who observes the pain of the other» (2017, 83). For lesaren vil desse autentiske, tidvis negative skildringane av du-et ha ein distansierende effekt, men for han sjølv vil dette føra han endå nærare seg sjølv, som i og for seg er ei fullstendig kontrasterande og nærast motseiande rørsle, i og med at han faktisk distanserer seg frå seg sjølv ved hjelp av du-forma. Dermed ser me nettopp denne tendensen Nesby identifiserer i curografiar som består av «ulike former for innflytelse og løsrivelse» (2023, 223-224).

Det er interessant at dei partia av romanen som i aller størst grad fører til eit tydeleg skilje mellom lesar og du-et, når mengda unike trekk og detaljar ved du-et utelukkar identifikasjon med lesaren (jfr. Fludernik 1993, 227), også er dei som i størst grad stadfester hans autonomi og agens. Han stiller seg sjølv i eit dårleg ljøs i sin eigen diskurs. Det er tydeleg at forteljaren ynskjer å framstå på ein viss måte, på godt og vondt, og dette speglar seg tydeleg i korleis du-et før tenkte om identitet i møte med andre:

Du kunne vise dem fram, men ikke bestemme hva de skulle se, du måtte gi dem anledning til å se det selv, samtidig som du måtte velge hvem du ville bli sett av. For om deres anerkjennelse skulle ha noen betydning, var du avhengig av at de betydde noe for deg også, sånn at du respekterte deres dom [...]. For de du møtte hadde alle en historie med å bli sett som kunne forklare hvem de var. Alle, inkludert deg, var en konsekvens av andre de hadde møtt. *Jeg er alle andre*, sammenfatta du denne innsikta som dreiv deg til å søke ut dem du ville bli sett av. (67)

Før identifiserer han seg via andre, men som tidlegare vist, får denne ytre valideringa etter kvart ein destabiliserande effekt på livsnarrativet hans. Heile romanen vert du-et sitt forsøk på skapa ei historie som forklarar kven han er, til seg sjølv. Han kontrollerer blikket på seg sjølv som sjuk, og får seg sjølv til å framstå som sitt eige idealbilete av seg sjølv, ikkje ein sjuk versjon. Ved å alltid fortelja om du-et tilpassar han den informasjonen som lesaren får – den er alltid sentrert rundt du-et, sidan han tross alt er både fokaliseringspunkt og forteljar, men nettopp fordi det er ei du-forteljing, og kanskje også særleg fordi det er ei sjukdomsforteljing om kreft, kan ikkje me som lesarar forneakta det bilete som vert framstilt, i alle fall ikkje utan etiske implikasjonar. På mange måtar minner denne relasjonen som oppstår mellom lesaren og du-et også om ein pårønderrelasjon: Den sjuke får all merksemda retta mot seg, og det er historia hans som blir fortald, og lesarane, eller dei pårørande, må observera smerta deira, og vil alltid stå i den sjuke sin skugge.

I den motsatte enden av denne skalaen skildrar du-et dei vonde erfaringane med kreftbehandlinga. Det kan påverka lesaren emosjonelt og føra til auka innleving. I analysen sin av Janne Teller sin roman *War: What If It Were Here?* (2016) drøftar Pernille Meyer funksjonen til du-forma i romanen. Ho legg særleg vekt på at romanen ikkje presenterer motstemmer til du-et, og at lesaren difor blir fortald nøyaktig det som du-et, eller forfattaren, ynskjer, og knyt dette spesifikt til skildringar «of a more emotional character» (2024, 172). Då vert også lesaren plassert i denne posisjonen, som om det er dei som erfarer det du-et erfarer. I *Det stemmer ikke* sitt tilfelle vert lesaren posisjonert som den sjuke, og får erfarar, eller ta del i, korleis det er å bli behandla for kreft. Eit døme på dette er når ein lege skal ta ultralyd av svulsten. «En lege kom inn og ba deg dra skjorta opp til brystet, og så spruta han oppvarma gel på magen din og smurte den utover med plasthåndtaket han brukte for å få vist det som vokste inni magen din» (2021, 25). Ei ultralydundersøking er vanlegvis relatert til svangerskap, men i dette tilfellet er det knytt til ein annan vekst inni kroppen som han opplever som «en anna form inni deg, en død form som pressa seg ut mot huden, yttergrensene, og som sakte tok over kroppen innenfra» (45). Denne innsikta i kreftbehandlinga gjer det truleg også lettare for lesaren å seinare få sympati og forståing for du-et, sjølv om dei på ein måte vert tvinga inn i denne rolla. Dette syner noko av det retoriske og affektive potensialet til ei du-forteljing. Difor møtte Teller sin roman ein del kritikk, fordi fleire opplevde at forfattaren tvang hennar meiningar på lesarane. Meyer skriver: «In reality, however, there is, as critical voices have pointed out, no dialogue; the reader is told what she is experiencing, thinking and feeling» (Meyer 2024, 164). Du-forma har eit potensiale til å formidla erfaringar og perspektiv på ein unik, tidvis rå og ufiltrert måte.

I NRK-podcasten *Åpen bok* sin episode om *Det stemmer ikke* (22.08.2021) svarar Fjær på spørsmål om kvifor debutromanen er skriven i du-form, at han har henta inspirasjon frå Tor Ulven sin roman *Avløsning* (1993), som går over til andreperson i løpet av romanen.<sup>3</sup> Intervjuaren poengterer at han opplevde du-forma som ubehageleg nær, og Fjær fortel at fleire lesarar har kalla romanen for konfronterande, nettopp på grunn av du-forma. Med andre ord, du-forma kan vera ein særleg stor retorisk ressurs, og ein ser dette potensiale i *Det stemmer ikke*, på grunn av relasjonen som oppstår mellom lesar og du-et. Men dette retoriske potensialet går andre vegen også: Det kan vera ein effektiv måte for den sjuke å kopla seg sjølv til seg sjølv, via den distansierende du-forma, gjennom ein syklus av innleving og lausriving til sitt eige liv.

### Du-forma og curografien: ei analytisk linse

Ei av dei mest interessante innsiktene som denne analysen får fram, er at den pårørande, som tradisjonelt vert rekna som ein primær omsorgsgjevar, også kan ha ein negativ effekt på den sjuke. I *Det stemmer ikke* slår dette ut i form av at det som aller tydeligast destabiliserer livsnarrativet til protagonisten, vert forsterka av omsorga som Marianne prøver å gje han. Dermed vert den pårørande si omsorgshandling i seg sjølv noko som kan ha ein omvendt effekt. Eigenomsorg kan få ei viktig rolle for personar som vert sjuke. Som ein avsluttande refleksjon ynskjer eg å sjå på korleis fokuset på du-forma i curografiar kan fungera som eit fornyande supplement til eit forskingsfelt som hittil har vore relativt dominert av enkelte perspektiv, som Arthur Frank (1995) sine sjukdomsnarrativ. Frank sin *The Wounded Storyteller* (1995) har fått stor slagkraft i litterære studiar innanfor medisinsk humaniora, sjølv om det eigentleg er ei medisinsk-sosiologisk bok om korleis menneske opplever sjukdom (som narrativ). I staden

<sup>3</sup> Fjær seier «ei bok av Tor Ulven», men eg antar at han her meiner *Avløsning*. Her seier Fjær at romanen går frå 1.- til 2.-person, men dette stemmer ikkje. Romanen går frå 3. til 2., og det skjer i løpet av dei første 10 sidene.

meiner eg at vinklinga mot du-forma og narratologisk teori, representert ved Rimmon-Kenan, Fludernik, og fleire som eg har presentert i denne artikkelen, kan bidra til å nyansera og utvida tematiske lesingar innanfor medisinsk humaniora.

I *The Wounded Storyteller* skildrar Frank ulike narrativ som han meiner representerer korleis sjukdom ofte vert opplevd av menneske. Han deler det hovudsakeleg inn i tre typar narrativ: restitusjon, oppdrag [*quest*] og kaos. Alle dei tre narrativa meiner han er til stade i dei fleste sjukdomsnarrativ, men i varierende grad (76). *Det stemmer ikke* kunne til dømes blitt forstått som eit restitusjonsnarrativ. I dette narrativet vert den friske kroppen eit symbol på idealtilstanden, og sjukdom er eit avvik (77). Ein tendens i slike narrativ er at den sjuke forblir nettopp «den sjuke» og må passivt ta imot behandling frå lækjarar, som då vert den aktive parten i narrativet. Pasienten vert ein passiv mottakar av helsevesenet sine tenester og behandling. Restitusjonsnarrativet er tydeleg i *Det stemmer ikke*: I rolla som sjuk vert du-et ein passiv mottakar av helsetenestene, og nærast umyndiggjort i møte med kreftbehandlinga. Men ei slik forståingsramme forklarar ikkje korleis protagonisten aktivt formar livet sitt gjennom narrativ for å koma seg vidare. Ein kunne vidare forsøkt å forstå romanen som eit kaosnarrativ, som Frank definerer som det motsatte av restitusjon: eit liv som aldri blir betre, prega av kaotiske skildringar utan tydeleg narrativ struktur (97). Ein ser denne tendensen i *Det stemmer ikke* også, i protagonisten sitt tap av kontinuitet og trua på framtida. Dermed kunne *Det stemmer ikke* endt opp som ein fragmentert, uleseleg roman om det kontinuitets- og koherensoppløysande møtet med kreft, men som analysen min har vist, er romanen meir nyansert: Er, som Rimmon-Kenan spør, eit kontinuitetsbrot synonymt med samanbrot?

Artikkelen syner at du-forma presenterer eit anna alternativ for protagonisten. Du-forma, og den påfylgjande distansen til seg sjølv, gjev han moglegheita til å kunne formidla noko som elles hadde vore for kaotisk og fragmentert. *Det stemmer ikke* er i stor grad ei utforsking, forhandling og reforhandling om identitet, og narrativ identitet. Som både Hibsham (2022) og Rimmon-Kenan peikar på, er sjølve utforminga av narrativet ein måte å imøtekoma både sjukdom og livet på. Det speglar Rimmon-Kenan sin refleksjon om narrativet sitt potensiale for å hela eit kontinuitetsbrot, kontra det fragmenterte: «narrative [is] a way of creating a new continuity to replace that which was ruptured» (2002, 10). Å omfortelja sitt eige liv og narrativ vert ei kreativ handling utøvd av nokon med agens, og vert då eit særleg tydeleg døme på eigenomsorg. Det er essensielt for ein sjuk eller pasient, og i *Det stemmer ikke* sitt tilfelle, handlar det om at den sjuke protagonisten sjølv tek kontroll over historia si, framfor å fylgja Frank sine tidvis passive narrativ.

## Avrunding

Curografi-forsking kan ha nytta av å ha ei narratologisk tilnærming. Det overordna fokuset på relasjonen mellom den sjuke og den pårørande er sentral i pårørandeforteljingar, og det å ha dette narratologiske perspektivet tilgjengeleg, kan bidra til å utvida forståinga av kva ein pårørande er, og eventuelt ikkje er. Det seier seg sjølv at fokuset i ein curografi er nettopp den pårørande, men som analysen av *Det stemmer ikke* har vist, er det ikkje alltid opplagt kven som er pårørande, eller at den pårørande er utelukkande fruktbar for den sjuke. Analysen nyanserer også kva omsorg i det heile er eller kan vera. Rollene som sjuk og frisk har tradisjonelt vore separerte og tydeleg åtskilde, men romanen syner korleis dette skiljet ikkje alltid er så tydeleg. Å bli sjuk eller å støtta nokon i møtet deira med sjukdom, handlar ikkje berre om å bli frisk fortast mogeleg og å finna somatiske løysingar. Det handlar om ei stadig og kontinuerleg

forhandling om roller, identitet og sjølvforståing i møtet med ei omkalfatrande hending i livet, både som sjuk og pårørande, og å bevara ei form for agens.

Sjølv om den pårørande vert meir sentral i ivaretakinga av den sjuke, så syner behovet for eigenomsorg som *Det stemmer ikke* viser fram at ein også kan fungera som sin eigen pårørande. Og protagonisten oppnår dette, for sjølv om han oppnår forteljinga med å seia at han ikkje lenger fortel om dei uviktige tinga som skjedde før kreften, så er det jo nettopp det han gjer no: Han fortel si historie.

## Litteratur

- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag.
- Bonheim, Helmut. 1983. «Narration in the Second Person.» I: *Recherches Anglaises et Américaines* 16: 69–80.
- Butor, Michel. 1957. *Modifikasjonen*. Omsett av Heddy Breien. Oslo: Gyldendal.
- Danske pasienter, 2025. *Hvem er pårørende i Danmark?* København: Danske pasienter.
- de Villiers, Rick. (2024) «You Equals Not-I: Avowal, Disavowal, and Second-Person Narration in Marlene van Niekerk's *Agaat*». I: *Critique - Bolingbroke Society*. [Online] 65 (5), 996–1007.
- Fjær, Eivind Grip. 2021. *Det stemmer ikke*. Oslo: Kolon Forlag.
- Fludernik, Monika. 1993. «Second Person Fiction: Narrative 'You' as Addressee and/or Protagonist.» I: *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 18 (2): 217–47. <http://www.jstor.org/stable/43023644>.
- Fludernik, Monika. 1994. «Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues.» I: *Style* 28 (3): 281–311. <http://www.jstor.org/stable/42946253>.
- Helse- og omsorgsdepartementet. 2020. *Vi – de pårørende: Regjeringens pårørendestrategi og handlingsplan*. Oslo: Helse- og omsorgsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/contentassets/08948819b8244ec893d90a66deb1aa4a/vi-de-parerende.pdf>.
- Hibshman, Grace. 2022. «Narrative, Second-Person Experience, and Self-Perception: A Reason It Is Good to Conceive of One's Life Narratively.» I: *The Philosophical Quarterly* 72 (3): 615–27.
- Kacandes, Irene. 1993. «Are You in the Text?: The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction.» I: *Text and Performance Quarterly* 13 (2): 139–53. <https://doi.org/10.1080/10462939309366039>.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- Meyer, Pernille. 2024. «Positioning You: Fictionality and Interpellation in Janne Teller's *War: What If It Were Here?*». I: Björninen, S., Meyer, P., Mäkelä, M., Zetterberg-Nielsen, H. (2024). *Dangers of Narrative and Fictionality, A Rhetorical Approach to Storytelling in Contemporary Western Culture*. Bern: Peter Lang.
- Morris, David B. 2017. *Eros and Illness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Nesby, Linda. 2023. «Curografi: Innflytelse og løsrivelse i pårørendefortellingen som genre i Hanne Ørstaviks *ti amo* (2020).» I: *Norsk litterær årbok 2023*, redigert av Nora Simonhjell og Benedict Jager, 123–45. Oslo: Samlaget.
- Nilssen, Olaug. 2017. *Tung tids tale*. Oslo: Samlaget.

- Phelan, James. 1994. «‘Self-Help’ for Narratee and Narrative Audience: How ‘I’—and ‘You’?—Read ‘How’». I: *Style* 28 (3): 350–65.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. 2018. I: «Second-Person Narration as a Joint Action.» *Language and Literature* 27 (3): 159–75.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. 2022. «Enactive, Interactive, Social—New Contexts for Reading Second-Person Narration.» I: *Narrative* 30 (1): 67–84.
- Richardson, Brian. 1994. «I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives.» I: *Style* 28 (3).
- Richardson, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/28066>.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. «The Story of ‘I’: Illness and Narrative Identity.» *Narrative (Columbus, Ohio)*. [Online] 10 (1), 9–27.
- Skjetne, Erlend. 2022. *Alt som skranglar*. Oslo: Flamme Forlag.
- Ørjasæter, Tordis. 2017. *Kjærligheten har sitt eget språk: En mors fortelling*. Oslo: Kagge Forlag.
- Ørstavik, Hanne. 2020. *ti amo*. Oslo: Forlaget Oktober.