

Hele historien?

Om en spiral av taushet som holder fortellinger og hemmeligheter i en skrustikke.

En tematisk analyse av Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* (2011).

INGRID E S WÖLLERT

VEILEDER

Nora Simonhjell

Universitetet i Agder, 2023

Fakultet for humaniora

Institutt for nordisk språk og litteratur

Forord

Takk til dyktige forelesere og flotte medstudenter ved UiA som har lært meg så mye! Takk for at dere har sett meg og inkludert meg! Takk for oppmuntring og støtte!

For meg har disse årene vært en reise i utfordrende og spennende litteratur og litteraturteori. Det har vært en reise i meg selv der jeg har gjenoppdaget kunnskap jeg hadde fra tidligere, og fremfor alt en reise som har gitt meg ny kunnskap og forståelse for litteratur.

En spesiell takk til min dyktige og ikke minst tålmodige veileder, professor Nora Simonhjell!

01.05.2023

Ingrid Wöllert

Denne oppgaven er skrevet i henhold til norsk APA 7, 2022¹

¹ Redaksjonen for norsk APA-stil. (2022). Norsk APA-manual: En nasjonal standard for norskspråklig APA-stil basert på APA 7th (Versjon 1.8). Unit. <https://www.unit.no/tjenester/norsk-apa-referansestil>

Innhold	3
Forord	2
Sammendrag	5
Abstract	8
Forskningsspørsmål, oppgavens metode og tematiske oppbygning	11
Romanens narratologiske form	13
Innledning	16
Taushet og stillhet	19
Hva er taushet og stillhet? Teoretiske perspektiver	22
Simons taushet	23
Skyld og skam – teoretiske perspektiver	26
Simons skam-stemme	27
Evas skam-stemme	28
Flere perspektiver på taushet og stillhet	29
Taushet og stillhet i romanen – en utdyping	31
Tvunget til taushet og fornektende stillhet	35
Flere perspektiver	37
Oppsummering	39
Demens	42
Demens i romanen	43
Demens i et litterært perspektiv	45
Teoretiske perspektiver	47
Demens i romanen – en utdyping	49
Mirija og ondskapens banalitet	51
Flere litterære fremstillinger av temaet – en utdyping	54
Orfisk omsorgsrolle	55
Alderdom og demens	58
Oppsummering	61

Minner og traumer 63

Minner 63

Evas traumer 65

Simons traumer 71

Traumer – teoretiske perspektiver 74

Traumer i litteraturen – teoretiske perspektiver 75

Flere teoretiske perspektiver på traumer 78

Traumenes effekter 80

En teoretisk utdyping av traumenes effekter 83

En utdyping av hovedpersonenes traumer med

en overgang til etterminne 86

Oppsummering 89

Etterminne – postmemory 92

Etterminne i romanen 92

Teoretiske perspektiver på etterminne – postmemory 97

Minneoverføring – teoretiske perspektiver 101

Fotografier – noen perspektiver 105

Minneoverføring og fotografier i romanen 107

Inter- og transgenerasjonell overføring av etterminne – postmemory 109

Overføring av etterminner i romanen – en utdyping 111

Oppsummering 113

Avslutning og svar på forskningsspørsmålene 115

Litteraturliste 121

Sammendrag

Masteroppgaven *Hele historien? Om en spiral av taushet som holder fortelser og hemmeligheter i en skrustikke*. En tematisk analyse av Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* (2011), består av 126 sider inkludert litteraturliste. De fire forskningsspørsmålene strukturerer hovedtemaene i oppgaven; Taushet og stillhet, demens, minner og traumer og etterminne – postmemory. Jeg stiller det samme spørsmålet til alle de fire temaene og spør: Hvordan beskrives de og hvilken betydning har de? Fortellingen er lagt til nåtiden og blir fortalt i en temporal blanding av presens, preteritum og preteritum perfekt. Slik får romanen både en simultan og etterstilt narrasjon. Den narrative strukturen minner om et tradisjonelt autobiografisk mønster med forbilder i vitnefortellinger. Romanens narratologiske form er i hovedsak en monologisk 1. personsfortelling av hovedperson og forteller Eva. Den monologiske formen gjenspeiler tausheten og den manglende kommunikasjonen mellom romanens personer, og dette er et viktig tema både i romanen og i min oppgave.

Romanen handler om det aldrende pensjonerte ekteparet Eva og Simon og deres tre voksne døtre. Eva var lektor norsk på videregående og Simon var lege. Livet deres preges av en svært traumatisk fortid som de holder hemmelig for døtrene. Simon er jøde og hans traumer har direkte forbindelser til andre verdenskrig og Holocaust. Da Eva var tenåring, fikk en sønn som ble adoptert bort da han var seks måneder gammel. Disse traumatiske hendelsene blir også holdt skjult for døtrene. Tausheten får konsekvenser for døtrenes mulighet til en ekte og sannferdig identitetsdannelse, og fører også til at det blir brudd i minneoverføringen mellom foreldrene og døtrene. Fortellingen er lagt til nåtiden samtidig som Evas mange retrospeksjoner avslører den traumatiske fortiden. Romanen har derfor en ikke-lineær form og mange skifter frem og tilbake mellom nåtid og fortid. Tausheten, manglende tillit og kommunikasjon i familien blir ytterligere forsterket da Simon blir dement. Hjem søkende minner og hyppige gjenopplevelser av fortidens traumer preger ekteparet, noe som skaper vanskelige forbindelser mellom da og nå.

Innledningen bemerker at romanen både fikk *Kritikerprisen* i 2011 og vant *Nordisk Råds Litteraturpris* i 2012. Lindstrøms litterære stillhet er gjennomgående i forfatterskapet og tematikken i denne romanen beskriver hvordan blant annet manglende kommunikasjon,

demenssykdom og traumer fra fortiden kan prege livene våre. Lindstrøm skriver om alvorlige mellommenneskelige temaer og det er innenfor den psykologiske realismen denne romanen lever. Hendelsene i romanen beskrives på en nøktern og presis måte, og Evas fortellerstemme er det bærende elementet. Det betyr ikke at romanen er udramatisk, men understreker at det først og fremst er i hovedpersonenes indre at denne historien lever.

I oppgavens første hoveddel beskriver jeg hvordan tausheten ytrer seg i romanteksten, deretter belyser og beskriver jeg med teorier som for eksempel Simonhjell (2012) og Skårderud (2001), hva taushet og stillhet er. Deretter beskriver jeg spesielt Simons taushet, hvordan den kommer til uttrykk i romanteksten og hvilken betydning den har. Skamfølelser er ofte årsak til taushet, og skammen ytrer seg gjennom mange ulike skam-stemmer. Jeg beskriver Eva og Simons ulike skam-stemmer, antyder hva som har forårsaket de ulike skam-stemmene og hvilke konsekvenser de har for dem personlig og for forholdet mellom dem. Jeg viser hvordan skam også påvirker og forsterker tausheten, før jeg til slutt oppsummerer denne delen.

I oppgavens andre del om demens, beskriver Eva at Simon begynner å vise tegn på demens, noe som gjør henne urolig og bekymret. Hun beskriver Simons hans atferd og sin egen uro og bekymringer i sin nye omsorgsrolle. Hun opplever omsorgsetiske dilemmaer som for eksempel om hun skal søke om fast plass for Simon på et eldreheim eller om han skal fortsette å bo hjemme, og dette gjør dagliglivet mer utfordrende for henne. Fortellingen hennes er preget av ambivalente følelser som uttrykkes i monologer og tankestrømmer. For ytterligere å belyse temaet, henter jeg inn teori både fra medisinskfaglig- og fra litteraturvitenskapelig teori som for eksempel Simonhjell (2012, 2013, 2017a, 2017b, 2021). Jeg drar også veksler på andre litterære tekster med samme tematikk, som for eksempel Orfeus i underverdenen i Ovids *Forvandlinger* (1989, 2005) Enger (2016) *Mors gaver*, og Tjafdrup (2006) *Tarkovskijs heste*, noe som bidrar til en utvidet og mer nyansert forståelse av tematikken. Avslutningsvis oppsummerer jeg dette temaet.

Oppgavens tredje del handler om hva minner og traumer og hvordan effekten av dem påvirker hovedpersonene i deres daglige liv. Både Eva og Simon sliter med hjemsøkende og smertefulle traumer etter hendelser i fortiden og jeg undersøker hvordan de beskrives i romanteksten og hvilken betydning de har. Gjennom ulike teoretiske perspektiver som for eksempel Langås (2016, 2020, 2021, 2023) og Kolk (2014, 2021) og romanteksten selv,

belyser og beskriver jeg hva minner og traumer er og hvordan de kan beskrives.

Utgangspunktet i romantekstens egne beskrivelser sammenholdt med det teoretiske grunnlaget, leder meg tilbake til romanteksten der jeg aktualiserer forskningsspørsmålet med større forståelse for romanfigurene og tematikken. Jeg belyser og utdyper hvilken betydning traumer har for dem personlig og avslutningsvis oppsummerer jeg temaet.

Oppgavens fjerde del handler om etterminner - postmemory, og blir aktualisert av Simons traumatiske minner fra andre verdenskrig, hans fortid og etniske opphav. Denne delen er på mange måter en fortsettelse og en utvidelse av tematikken rundt minner og traumer. Imidlertid kan de ikke sammenstilles eller direkte sammenlignes, fordi etterminne eller postmemory i selv både beskriver og henvender seg til andre verdenskrig, dens overlevende og etterkommere. Med utgangspunkt i romanens egne beskrivelser, bruker jeg ulike teoretiske perspektiver som for eksempel Hirsch (1997, 2008, 2012), og Langås (2016, 2023) for å forklare, belyse og utdype, og slik få en bedre forståelse av hva etterminne eller postmemory er, samt hva inter- og transgenerasjonell overføring av etterminne er og hvordan de kan beskrives. Til slutt hvilken betydning dette har for overføringen av etterminner innenfor romanens familie spesielt. Gjennom den siste delen av spørsmålet blir temaet taushet igjen aktualisert, fordi tausheten påvirker overføringen av etterminner fra Eva og Simon til døtrene.

I masteroppgavens oppgavens siste og avsluttende del, «Avslutning og svar på forskningsspørsmålene», oppsummerer jeg hvert tema og svarer på forskningsspørsmålene.

Abstract

Master's thesis *The whole story? About a spiral of silence that keeps concealments and secrets in a vise*. A thematic analysis of Merethe Lindstrøm's novel *Dager i stillhetens historie* (2011), consists of 126 pages including bibliography. The four research questions structure the main themes of the thesis; Silence, dementia, memories and trauma and remembrance – postmemory. I ask the same question to all four topics and ask: How are they described and what significance do they have? The story is set in the present and is told in a temporal mixture of present tense and past tense. In this way, the novel acquires both a simultaneous and pository narration. The narrative structure is reminiscent of a traditional autobiographical pattern with role models in witness narratives. The narratological form of the novel is essentially a monologic 1. personal narrative by the main character and narrator Eva. The monological form reflects the silence and lack of communication between the characters of the novel, and this is an important theme both in the novel and in my thesis.

The novel is about the ageing retired couple Eva and Simon and their three adult daughters. Eva was a Norwegian lecturer in high school and Simon was a doctor. Their lives are marked by a very traumatic past that they keep secret from their daughters. Simon is a Jew and his trauma has direct connections to World War II and the Holocaust. When Eva was a teenager, she had a son whom she put up for adoption when he was six months old. These traumatic events are also kept hidden from the daughters. The silence has consequences for the daughters' ability to create a genuine and truthful identity, and eventually it also leads to a break in the memory transfer between the parents and the daughters. The story is set in the present while Eva's many retrospections reveal the traumatic past. The novel therefore has a non-linear form and many it switches back and forth between present and past. The silence, the lack of trust and communication in the family are further exacerbated when Simon becomes demented. Haunting memories and frequent reliving of past trauma characterize the couple, creating difficult connections between then and now.

The introduction notes that the novel both won the *Critics' Prize* in 2011 and won *The Nordic Council Literature Prize* in 2012. Lindstrøm's literary silence is a recurring theme in her writing, and the themes in this novel describe how lack of communication, dementia and trauma from the past can affect our lives. Lindstrom writes about serious interpersonal themes and it is within the psychological realism that this novel lives. The events in the novel are

described in a sober and precise manner, and Eva's narration is the main element. This does not mean that the novel is undramatic, but emphasizes that it is primarily in the inner life of the main characters that this story lives.

In the first main part of the thesis, I describe how silence manifests itself in the novel text, then I illustrate and describe with theories such as Simonhjell (2012) and Skårderud (2001), what silence is. I then describe in particular Simon's silence, how it is expressed in the text of the novel and its significance. Feelings of shame are often the cause of silence, and shame manifests itself through different voices of shame. I describe Eva and Simon's voices of shame, suggesting what has caused them and what consequences they have for them personally and for the relationship between them. I show how shame also affects and reinforces silence, before finally summarizing this section.

The second part is on dementia. Eva describes how Simon begins to show signs of dementia, which makes her uneasy and worried. She describes Simon's behaviour and the change in him as a person. She tells about her own uneasiness and concerns in her new caring role. She experiences ethical dilemmas such as whether she should apply for a permanent place for Simon in a retirement home or whether he should continue to live at home. All these thoughts and questions in her mind, makes the daily life more challenging for Eva. Her narrative is characterized by ambivalent emotions that are expressed in monologues and streams of thought. To further elucidate the topic, I draw on theory from both medical and literary theory such as Simonhjell (2012, 2013, 2017a, 2017b, 2021). I also draw on other literary texts with the same theme, such as Orfeus i underverdenen in Ovid's *Forvandlinger* (1989, 2005), Enger's (2016) *Mors gaver* and Tjafdrup (2006) *Tarkovskijs heste*, which contributes to an expanded and more nuanced understanding of the theme. In conclusion, I summarize this theme.

The third part of the thesis is about what memories and trauma are and how their effects affect the protagonists of their daily lives. Both Eva and Simon struggle with haunting and painful traumas from events in the past, and I investigate how they are described in the novel text and what significance they have. Through various theoretical perspectives such as Langås (2016, 2020, 2021, 2023) and Kolk (2014, 2021) and the novel text itself, I elucidate and describe what memories and trauma are and how they can be described. The starting point in the novel

text's own descriptions in conjunction with the theoretical basis leads me back to the novel text, where I actualize the research question with a greater understanding of the characters and themes. I elucidate and elaborate on the significance trauma has for them personally, and in conclusion I summarize the topic.

The fourth part of the thesis deals with post-memory memories, and is actualized by Simon's traumatic memories of World War II, his past and ethnic origins. This part is in many ways a continuation and an extension of the theme of memories and trauma. However, they cannot be compiled or directly compared, because postmemory itself both describes and addresses World War II, its survivors and descendants. Based on the novel's own descriptions, I use various theoretical perspectives such as Hirsch (1997, 2008, 2012), and Langås (2016, 2023) to explain, elucidate and elaborate, and thus gain a better understanding of what postmemory is, as well as what inter- and transgenerational transmission of memories is and how they can be described. Finally, what significance this has for the transmission of postmemories within the novel's family in particular. Throughout the last part of the question, the topic of silence is again brought to the fore, because the silence affects the transmission of memories from Eva and Simon to their daughters.

In the final part of the master's thesis, "Conclusion and answers to the research questions", I summarize each topic and answer the research questions.

Forskningsspørsmål, oppgavens metode og tematiske oppbygning

Gjennom hele oppgaven tar jeg utgangspunkt i primært teksten for å finne svar på forskningsspørsmålene. Evas monologer, beskrivelser og refleksjoner blir slik styrende for hvilket teoretisk grunnlag jeg mener er viktig og nyttig for forståelsen og besvarelsen av spørsmålene. På den måten går jeg fra romanens tekst og ut til teorien som belyser og beskriver temaene, for så å trekke teorien inn i teksten igjen å forsøke og skape et meningsbærende svar. På denne måten er målet mitt å hele tiden underbygge og sannsynliggjøre mine observasjoner og egen forståelse av romanens tematikk. Min metodiske tilgang er slik den litteraturvitenskapelige nærlesingen, hvor jeg lar romanens ulike tematiske orientering prege og være bestemmende for hvilke teoretiske perspektiver som tas inn i den analytiske sammenhengen.

Det er hovedsakelig i det indre av Eva og Simon denne historien lever, og det påvirker dem personlig og deres rolle i den lille familiegruppen. Forskningsspørsmålene og oppgavens struktur er et forsøk på å speile det tematiske omdreiningspunktet i romanen, og samtidig utforske hva som kan være årsak til tematikken, dens opphav og virkninger. Jeg ser taushet og stillhet som et tematisk omdreiningspunkt i romanen. Forskningsspørsmålene lar seg derfor ikke verken enkelt eller kort besvares, fordi taushet ligger under og påvirker alle temaene jeg skal behandle i oppgaven. På den måten kan jeg si at taushet og stillhet blir et tematisk omdreiningspunkt ikke bare i primært teksten, men også i min oppgave. Slik Evas indre monologer og tankestrømmer strukturerer fortellingen i romanen, er det forskningsspørsmålene som strukturerer oppbygningen og den tematiske behandlingen av denne oppgaven.

Den første delen av oppgaven har tema taushet og stillhet. Eva uroer seg fordi Simon stadig blir mer taus og hun undres på om dette også betyr at den pakten de har om en felles og gjensidig taushet om fortiden fremdeles gjelder. For min del er jeg interessert i å finne ut hva fenomenene faktisk er og hvordan de kan ytre seg. Det neste jeg må belyse er hvilken betydning de har for personene. Det første forskningsspørsmålet mitt er derfor;

1. Hvordan beskrives taushet og stillhet i romanen, og hvilken betydning har de?

Den andre delen tar for seg temaet demens. Simons helse begynner å svikte ved at han blir desorientert i forhold til tid og sted. Han viser også tegn på kognitiv svikt, noe som fører til redusert evne til god kommunikasjon. og Eva mistenker demens, det andre forskningsspørsmålet er derfor;

2. Hvordan beskrives demens, og hvilken betydning har den?

Et viktig trekk ved fortidens uløste traumer, er at de er invaderende, repetitive og aktualiseres i nåtiden. Både Eva og Simon er plaget av at fortidens minner og traumer kaster mørke skygger over livene deres. Jeg vil derfor først beskrive hvordan traumene ytrer seg for Eva og Simon, dernest vil jeg gjennom teorier beskrive hva et traume er og hvilke effekter det kan ha på den traumatiserte. Til slutt vil jeg belyse traumeerfaringene med teorien og beskrive hvilken betydning de har for ekteparet. Det tredje spørsmålet mitt er derfor;

3. Hvordan beskrives minner og traumer, og hvilken betydning har de?

Gjennom romanen får vi gradvis kunnskap om Simons etniske opphav og traumatiske fortid. Slik blir Simons eget behov for å fortelle døtrene både om sitt etniske opphav, sin traumatiske krigshistorie og sin dramatiske familiehistorie, et gjentakende tema både mellom Eva og Simon og i romanen. I denne delen beskriver jeg hvordan etterminne uttrykkes i romanen. Jeg belyser og utdyper hva etterminne – opprinnelig postmemory – er, ut fra ulike teoretiske innfallsvinkler. Videre diskuterer jeg fotografiets rolle i overføring av etterminner. I denne siste delen blir temaet taushet særlig fokusert og aktualisert. Det fjerde og siste forskningsspørsmålet er derfor;

4. Hvordan beskrives etterminne (postmemory), og hvordan påvirkes den inter- og transgenerasjonelle overføringen av etterminner?

Etter hvert forskningsspørsmål oppsummerer jeg den tematiske og teoretiske behandlingen sett i lys av spørsmålet som skal behandles. I den siste og avsluttende delen, oppsummerer og beskriver jeg hvert tema, belyser og utdyper med teorier og svarer på forskningsspørsmålene.

Romanens narratologiske form

Dager i stillhetens historie er i hovedsak en fiksjonell fortelling med enkelte innslag av biografisk dokumentariske innslag, som gjengivelser av historiske og samtidige hendelser og navngitte historiske og familiære steder. Narrasjonen i 1. person starter side 5 og avsluttes på side 215 etterfulgt av 5 blanke sider, det vil si 210 skrevne sider inndelt i 19 kapitler der nytt kapittel markeres med seks ekstra linjeskift i tillegg til avstand mellom avslutningen av det foregående kapitlet og det nye. Fortellingen er lagt til nåtiden og blir fortalt i en temporal blanding av presens, preteritum og preteritum perfekt. Slik får romanen både en simultan og etterstilt narrasjon. Den narrative strukturen minner om et tradisjonelt autobiografisk mønster med forbilder i vitnefortellinger.

Eva er jeg-forteller og har perspektivet i romanen, og hun tar på seg ansvaret for å både fortelle om familielivet generelt, om seg selv og egen fortid, og om ektemannen Simon spesielt. Simons egen forståelse av tilværelsen med alderssvækkelse og demenssykdom, blir tolket og fortalt av Eva. Hennes tilstedeværelse i teksten varierer derfor idet hun erindrer tilbake både til selvopplevede hendelser, men også til Simons minner om hendelser i fortiden. Det er i delene om Simon at hun trekker seg tilbake og blir mindre synlig som forteller. Synsvinkelen ligger likevel nesten konsekvent hos Eva, noe som også beskriver den manglende kommunikasjonen i romanen. Jeg-fortelleren Eva er allvitende skaper av sin egen fortelling der hun også autoritært iscenesetter hendelsene. Hun tillater få innsigelser fra de andre karakterene, men hun har enkelte innslag av personer som «talks back», som for eksempel yngstedatteren Helena. Fortellingen får på den måten sitt forankringspunkt i Eva.

Romanen føyer seg inn i etterkrigstidens litteratur som Bakhtin (2017)² og Hays (2005),³ kaller monologisering, noe som innebærer at forfatteren forsøker å føre skrevne tanker bort fra en dialogisk tekst og å lede diskursen til kun en enkelt stemme. For det meste gjør fortelleren Eva krav på at bare hun kjenner sannheten og derfor er det også bare hun som får målbare denne. Hun forneker de andres stemme eller later som om de ikke eksisterer, og slik

² Bakhtin, M. (2017). *Latter og dialog*. Utvalgte skrifter.

³ Hays, C.B. (2005). The Silence of Wives: Bakhtin's Monologism and Ezra 7-10, *Bakhtin and the Biblical Imagination*.

lukkes romanteksten for nyanserte meninger og oppfatninger. Med referanse til Bakhtin vil jeg si at romanteksten i hovedsak er monologisk. Dermed får romanens narrative struktur også flere lag som i en kinesisk eske – en eske bestående av flere esker med samme form som passer inn i hverandre – underforstått dersom de passer inn i Evas autorale og monologiske fortelling.

Eva forteller om livet deres og sin egen fortid, samtidig som hun reflekterer over Simons minner fra fortiden – minner han fortalte om før han ble dement og taus. Eva reflekterer retrospektivt over hendelser, og alle handlinger og tanker presenteres fra hennes perspektiver, med kun ett lite unntak på side 146 der hun lar Simon selv fortelle. Dette kan ha en dobbel virkning i og med at leseren får et utydelig bilde av omgivelsene og personene i den, samtidig et svært detaljert bilde av fortellerens indre liv. Eva er selv deltaker i sin egen historie og det betyr at hun er både forteller og hovedperson. Simon er også en hovedperson i romanen, selv om det er Eva som forteller hans historie. Romanen har noe dialoger, men struktureres primært av Evas tankestrømmer og indre monologer. Hun forteller både gjennom retrospeksjoner til fortiden, og simultant om nåtidige hendelser. Dette betyr mange skifter mellom tidsplanene, noe som fører til at historien blir fragmentert og oppstykket. Noen hendelser blir bare så vidt nevnt for så å dukke opp igjen noen ganger før de blir avslørt. Det fører til en mystifisering og retrospeksjonene fungerer som kompletterende og supplerende informasjon. Retrospeksjonene er slik sett et makroelement i romanteksten og utgjør en del av helheten og har slik innvirkning på forståelsen av historien.

Fortiden, som markeres ved ovennevnte tempusskifter, inneholder Evas fragmenterte fortid, familielivet og døtrenes oppvekst, men er til dels mer konsentrert om Simons traumatiske opplevelser under andre verdenskrig. Gjennom traumefremstillingene er det eksempler på hjem søkelse eller hauntologi, og det er spesielt i møte med de virkelige traumatiske erfaringene at et metaperspektiv om språkets muligheter og begrensninger kommer til syne. Det er imidlertid Simons nåtidige oppførsel og forandringer i oppførselen, som er Evas utgangspunkt for historien. Språket er enkelt med mange sideordnede setninger. Dette kommer stilistisk til uttrykk i en dramatisk tone som har et tydelig preg av undergangsstemning. Sideordnede setninger og undertekster som antyder hva som ligger forut for og i fortsettelsen av ordene som sies, er med på å beskrive og sette fokus på den komplekse og mangfoldige tematikken og det rike spekteret av ulike motiver i romanen.

Noen eksempler på tematikk kan være de denne oppgaven behandler; taushet og stillhet, demens, minner og traumer og etterminner - postmemory. Eksempel på motiver kan være 'inntrengeren' som kan tolkes som et bilde på Evas sønn og som både åpner og avslutter romanen. Maleriet *Hidden Secrets* som kan tolkes som et bilde på det å åpne seg og å lukke seg for andre mennesker, sorg og savn, er også et motiv som både åpner og avslutter romanen. Omslaget på romanen som prydes av maleriet, fungerer også som en imaginær bro inn i romanens tematikk, og er preget av farger som er dempet, med svake kontraster og preget av urørlighet og stillhet. De adskilte og ugjennomtrengelige veggene i rommene som vises i bildet, underbygger ensomhet og innestengt-het samtidig som det bygger opp under temaene taushet og stillhet. Selve rommet i maleriet kan tolkes som en metafor på en eksistensiell tilstand, og slik sett er romanen preget av det statiske. Temaene taushet og stillhet er bærende konstruksjoner i hele romanen, og kan derfor tolkes som romanens tematiske omdreiningspunkt.

Innledning

Merethe Lindstrøm (f. 1963) vant med romanen (2011) *Dager i stillhetens historie* *Kritikerprisen* i 2011, og *Nordisk Råds Litteraturpris* i 2012. Lindstrøm går i dybden på sine fiktive personer og det er innenfor den psykologiske realismen denne romanen lever. Tematikken i denne romanen og i forfatterskapet for øvrig, er alvorlig og reflekterer mellommenneskelige forhold som for eksempel taushet og fortelser, sykdom og traumer og hvordan de kan prege livene våre. Hendelsene i romanen beskrives på en nøktern og presis måte, der Evas fortellerstemme er det bærende elementet. Det betyr ikke at de er udramatiske, men derimot at det først og fremst er i hovedpersonenes indre at denne historien lever.

Det pensjonerte ekteparet Eva og Simon har tre voksne døtre som har flyttet ut. Simon er mye eldre enn Eva og har nå fått demens. Synsvinkelen ligger hos Eva og det er gjennom hennes tankestrøm og monologer vi blir presentert for fortellingen. Taushet og stillhet er ikke enhetlige fenomener – de kan også kan bære i seg en lengsel etter å bli forstått uten ord. Omslaget på romanen viser maleriet *Hidden secrets* av Ida Lorezen som motivisk er statisk og uodynamisk. De tomme rommene preges av livløshet og manglende kontakt med det som fins utenfor vinduene. Rommene kan tolkes som at rom kan bli lukket og låst uten mulighet til selv å slippe ut, men også uten mulighet for å slippe andre inn. De representerer slik følelsesmessig tomme rom som balanserer mot de konkrete rommene, og kan symbolisere at det emosjonelle og det mentale hos det eldre ekteparet Eva og Simon ikke har noe tydelig rom å eksistere i. Mulighet og rom for å kommunisere vanskelige og traumatiske følelser, uro og tanker både om fortid og nåtid, er ikke til stede. Fortidens hendelser har slik blitt til dypt bevarte hemmeligheter som det ikke kan snakkes om, og som heller ikke blir snakket om. Eva og Simons fortid er til stede hos dem, men de kommuniseres den ikke videre. Maleriet symboliserer slik fortelser og hemmeligheter som er stengt inne i ekteparets avlåste og stengte rom, eller bak grå og ugjennomtrengelige vindusflater. Fortiden blir holdt skjult for parets tre voksne døtre selv om muligheten får åpenhet er til stede, som lysstripen som faller inn fra det halve vinduet. Både romantittel, maleriets tittel og motiver introduserer romanens tematikk og kan tolkes som en metafor på de mellommenneskelige relasjonene man blir konfrontert med i romanen. Det lukkede og det avstengte, kontrasten mellom lys og mørke, åpenhet versus hemmelighold, samtale versus taushet og fortelser, er en svært viktige og bærende del av romanens oppbygning.

Ekteparet lever med mørke skygger av fortidens traumer, men det er ikke primært hendelsene som førte til at traumene oppsto som beskrives, men snarere effekten av dem. Det er avtrykket og effekten av traumene og hvordan de påvirker Eva og Simon i nåtiden som beskrives.

Ekteparet er skadet både fysisk og psykisk, og beskrivelsene av dem illustrerer hvor utsatte og sårbare de er, både for andre menneskers handlinger og for det uforutsigbare. Hushjelpen Mirija fra Latvia kommer inn i livet deres med liv og latter og alle blir svært begeistret for henne. Sjøkket er stort da det viser seg at hun er en rasistisk jødehater, og igjen blir fortelsene aktualisert da de sier henne opp uten å forklare til noen hva årsaken er. Evas retrospektive refleksjoner over hendelsen har en intertekstuell forbindelse til Hannah Arendts (2007) ord om ondskapens banalitet. Hendelsen viser også hvordan Eva og Simon blir fanget i sine egne 'hemmelige rom' fordi de stenger for kommunikasjon både med Mirija og døtrene.

På mange måter mangler de både kontroll over og forståelse for eget følelsesliv. Atferden deres, hemmeligholdet, fraværet av ord og informasjon om fortiden, kan være et forsøk på å beskytte seg selv og døtrene. De vil stenge ute det som er farlig og ukontrollerbart, og slik gjenvinne kontrollen i eget liv. Tausheten, skammen, traumer og manglende tillit både til seg selv og døtrene, fører imidlertid til at døtrene blir frarøvet viktig kunnskap om egen etnisitet, familiens og slektens historie – kunnskap som hadde vært helt essensiell i deres egen identitetsdannelse. I stedet lever de voksne døtrene helt uvitende om at deres far er jødisk, at de har en storebror de aldri har sett, og at de både etnisk, personlig, familiært og kulturelt er knyttet til Holocaust – det største traumet i vår tid.

Simons taushet og atferd tyder på at han har fått demens. Evas blir usikkert og bekymret for hvordan det skal gå med Simon og henne selv. Som pårørende til en dement opplever hun frustrasjon overfor lege- og helsepersonell som ikke gir henne nok informasjon, og heller ikke nok og tilpasset omsorg til Simon. For skriveprosessen hennes betyr det at fortellingen får en ikke-lineær fremstilling. Den veksler mellom nåtids og fortidsplan – mellom tid og sted, mellom sjokk og fortvilelse - og aksept. Alle familier har hemmeligheter, der noen kanskje er knyttet til skam, andre til smertefulle minner og erfaringer. Simon plages av invaderende og traumatiske minner om krigen og en følelse av skyld fordi han overlevde Holocaust. Han lider og sørger over sin tapte familie – og over i sin egen manglende evne til å fortelle døtrene at han er jøde og at slekten led store tap krigen. I romanens familie har konstruksjonen av stillhet og taushet definert det indre livet, og de ulike strategiene som blir brukt for å bevare

denne stille tausheten, er en del av familiens dynamikk. Familien fungerer slik på sin egen spesielle måte med egne koder for hva som kan deles og snakkes om, og for hva det må legges lokk på og forbli usagt.

Også Eva lever med invaderende og vonde minner om fortiden. Hun føler skyld og skam over adopsjonen, og selv om hun føler dypt og stort savn etter sønnen, fornekter hun det og forteller heller om Simons traumer. Evas egne traumer synes slik å bli overskygget av Simons og selv om hun formidler hans traumatiske minner, greier hun ikke helt å vise den forståelse og empati som kreves av en terapeutisk lytter. Simon på sin side, søker tilflukt i taushet og stillhet – en stillhet han senere ikke greier å bryte ut av. Han mister evnen til å fortelle om seg selv, sin jødiske identitet og sin traumatiske fortid, noe som igjen forsterker følelsen av maktesløshet og ensomhet. Romanen fokuserer ikke på krigens realiteter, men på betydningen de har for personene i ettertid og dette skaper vanskelige forbindelser mellom da og nå.

Taushet og stillhet

Det er underlig, at alle minner som kommer over meg, har to egenskaper. De er alltid fylt med stillhet, det er det sterkeste i dem, og til og med når de ikke engang eide denne stillheten, synes det meg som om den hadde vært der. De er en slags tause åpenbaringer som taler til meg med blikket og fakter uten ord – det at de tier, er nøyaktig det som plager meg.

Erich Maria Remarque (1982 s. 78) *Intet nytt fra Vestfronten* ⁴

I denne første delen vil jeg med ulike teoretiske innfallsvinkler belyse og beskrive hva begrepene og fenomenene taushet og stillhet er. Jeg beskriver også hvordan de kan ytre seg, og hvordan de kommer til uttrykk og beskrives i romanen. Spørsmålet som deretter tvinger seg frem, er; Hvilken betydning har den for romanfigurene og deres liv? Min hypotese er at tausheten og stillheten mellom Eva og Simon, og overfor de tre døtrene spesielt, har sitt opphav i ulike skamfølelser frembragt av traumatiske hendelser. Det kan igjen forklare ekteparets fastlåste reaksjonsmønstre og atferd. Skammen er både innadrettet mot dem selv, og utadrettet mot den andre. Forstått slik er tausheten og stillheten direkte virkninger og ulike uttrykk for skam.

Allerede på omslaget av romanen blir man introdusert for tematikken taushet og stillhet. Ida Lorentzens maleri *Hidden Secrets*, ⁵ gir et illustrerende bilde og en interessant paratekst til temaene. Ifølge Genettes (1997 s. 3-5) begrep «paratekst» omfatter det elementer ved en bok som både forbereder og kontekstualiserer innholdet. Maleriet fungerer slik som en imaginær bro inn i romanens tematikk. I *Norsk Litterær årbok* (2012) Ordene er inngangen til ham. Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* (2011), beskriver Nora Simonhjell maleriet. Ifølge Armstrong og Langås (2020) ⁶ betyr begrepet beskrivelse – en skriftlig fremstilling av et kunstverk, som for eksempel et maleri. Ved å beskrive maleriet med ord, levendegjør hun det med en fortelling – med en ekfrase.

⁴ Remarque, E. M. (1955) *Intet nytt fra Vestfronten*. Originaltittel *Im Westen nichts Neues*.

⁵ Ida LorentzenI (2005) malte et bilde hun kalte *Den forunderlige stillheten*. (2009) *Hidden Secrets* kan ses som en utvidelse av temaet stillhet.

⁶ Armstrong, Langås, (2020) *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*.

Lorentzens maleri viser tre rom etter hverandre og det ene rommet har en skarp asurblå vegg. Den skarpe fargen får blikket til å stanse opp og se ut gjennom et halvt vindu ... et vindu som bare viser den grå luften utenfor. Simonhjell (2012) skriver;

«Ein ser heller ingenting utanfor vindauga, og slik får ein mest kjensle av at verda berre finst i desse romma. Det er som om dei er alt som er. Dei er tause vitne om det som har vore, og er opningar mot det som kan bli.» (2012 s. 89)

Hun skriver videre i ekfrasen at man ikke ser noe utenfor vinduet, og at man derfor får inntrykk av at verden bare eksisterer innenfor disse rommene. Ekfrasen kan tolkes som at vinduet slipper lyset inn, men blikket kan ikke komme ut. Utenfor er det tåkete, livløst og uodynamisk. Likeledes kan beskrivelsen av rommene tolkes som at rom kan bli lukket og låst uten mulighet til selv å slippe ut, og også uten mulighet for å slippe andre inn. På den måten blir omslaget en metafor for de mellommenneskelige relasjonene man blir konfrontert med i romanen.

Simonhjell ser på metaforen som en svært viktig og bærende del av romanens oppbygning. Når Eva uroer seg over Simons taushet skjer dette nettopp gjennom en romlig metafor, sier Simonhjell og siterer (s. 123): ⁷ «Det kjennes som han er i et annet rom, et sted jeg ikke slipper inn». (Sitert i Simonhjell 2012 s. 89) Hun sammenligner rommene som er synlige i maleriet med følelsesmessig tomme rom som balanserer mot de konkrete rommene. Det kan tolkes som at det emosjonelle og det mentale hos Eva og Simon ikke har noe tydelig rom å eksistere i. Mulighet og rom for å kommunisere vanskelige og traumatiske følelser, uro og tanker både om fortid og nåtid, er ikke til stede. Jeg tolker derfor Simonhjell som at fortidens hendelser slik har blitt til dypt bevarte hemmeligheter som det ikke kan snakkes om, og som heller ikke blir snakket om. Eva og Simons fortid er på den måten til stede hos dem, men de kommuniseres ikke videre fordi de er stengt inne i ekteparets hemmelige rom. Fortiden blir slik holdt skjult i «små, trange rom» der det bare er plass til dem. Muligheten for åpenhet ligger der, som lysstripen som faller inn fra det halve vinduet.

⁷ Ved referanse til primærteksten *Dager i stillhetens historie* (2011) markeres her, og i oppgaven heretter, kun med henvisning til sidetall.

Utenfor vinduet finnes imidlertid ingenting, det er bare grå ugjennomtrengelig luft. Det kan tolkes som at de begge er preget av en følelse av tomhet, og at de ikke ser noen mulighet til forandring på situasjonen. Det understrekes ytterligere gjennom at maleriet ikke har noen fysiske dører. Det er bare dørkarmene uten dørstokk som fremstilles. Det kan antyde at det ikke er noen mulighet verken for å slippe andre inn, eller for selv å utvide det strengt private rommet, ved å åpne døren ut. I min forståelse betegner samtidig fraværet av dørblad og dørstokk en flytende overgang mellom rommene, noe som kan tolkes som at tanker og følelser flyter fritt innenfor veggene i rommene, men at det er vanskelig å stanse opp og avbryte denne affektive strømmen og trekke seg tilbake for refleksjon og erkjennelse. Verken Eva eller Simon greier eller har tillit nok til å fortelle døtrene om egen traumatisk fortid. Den grå massen utenfor vinduet symboliserer slik både usikkerhet og manglende forståelse for hva som egentlig skjedde med dem og hvilke virkninger det har på dem selv personlig og på døtrene. På hver sin måte strever de med dette og de velger ulike strategier for å takle det. Slik blir Eva og Simon både «fanget i sin fortid»⁸ (Unni Langås 2016 s. 35), og i sin nåtid - de er fanget i sine egne små hvileløse rom.

Vi vet ikke hvorfor Eva begynner å fortelle, påpeker Simonhjell (2021) i *An Aging Woman`s dilemma*.⁹ Er skriveprosjektet ved kjøkkenbordet en måte å takle Simons oppførsel på? spør hun. Da kan det å fortelle ha en terapeutisk virkning på henne og kan tolkes som at skrivingen gir Eva mulighet til å tenke over sitt eget liv, og det livet hun og Simon har hatt og har sammen. Evas tanker og monologer både karakteriserer og uttrykker hennes indre overveielser, og samtidig forteller samtaler hun har med seg selv og lange tankerekker, om hendelser og handlingsforløp. Simonhjell (2012, 2021) mener at Eva grubler over fortiden for å forstå hvorfor mannen er blitt så taus, og selv antyder hun demens som en årsak. Som leser får man tilgang til Evas tanker og private erfaringer, men likevel er det Simon som har mye av fokuset i romanen. Forholdet mellom ektefellene kompliseres av en kvelende taushet av fortelser og fornektelser – en taushet som stenger intim, meningsfull og konstruktiv kommunikasjon ute – både dem imellom og i forhold til døtrene.

⁸ Unni Langås (2016) *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fanget av fortid s. 35.

⁹ Simonhjell, N. (2021) *An Ageing Woman`s Dilemma*. The Varieties of Silence in Merethe Lindstrøm`s Novel (2011) *Days in the Histories of Silence*. *Cultural Histories of Ageing: Myths, Plots and Metaphores of the Scented Self*.

Tausheten er en følge av alt som ikke har blitt satt ord på – alt som er for vanskelig å snakke om, mener Simonhjell. I min forståelse fremhever primærtteksten kontrasten mellom å tie og å tale og slik balanserer mellom de to, og at nettopp dette er en viktig del av hvordan romanen er bygget opp. Hun hevder at tausheten i primærttekstens familie fører til at døtrene ikke kjenner til familiens fortid, og at dette skaper en avstand mellom dem og at den manglende kunnskapen om familiens fortid også skaper usikre og svake bånd i familiens nåtid. Hun hevder videre at Eva forteller sin egen historie fordi hun har behov for å fortelle om hvordan det føles å leve sammen med et menneske som har blitt helt taus. Simonhjell påpeker at stillhet, taushet og demens ligger hele tiden under og bak ordene og er til stede både på det metaforiske og det konkrete planet.

I min forståelse eksisterer stillheten først og fremst mellom Eva og Simon, men det er også en helt konkret stillhet og fra vær av lyd og ord i hjemmet deres. Det er derfor også et fravær av de livshistoriene som kunne fortalt og belyst den tause fortiden deres. Man kan si at stillhet brer seg i familier som fortier det traumatiske og tabubelagte, i stedet for å bearbeide det sammen. Slik strukturerer stillheten selve romanen på et metaforisk plan, det vil si at de ulike formene for stillhet forsterker hverandre og løftes opp på et overordnet, høyere plan. Skrivningen gjør det mulig for Eva å uttrykke tanker om de tause og stille sidene av livet deres, dette preger derfor teksten og kan tolkes både som tilståelser og betroelser. Gjennom skrivearbeidet kan hun bearbeide og uttrykke sine innerste følelser og bekymringer med ord – helt uten drama og forstyrrelser. Slik jeg tolker romanteksten kan skrivearbeidet hennes ses på som et oppgjør og en klargjøring av fortiden, en status på nåtiden og et usikkert, diffust og bekymret perspektiv på fremtiden.

Hva er taushet og stillhet? Noen teoretiske perspektiver

I den klassiske psykoanalysen ble taushet sett på som en motstand mot å assosiere (Freud 2012). Bowlby (1980) *Attachment and loss* som bygger på Freuds teorier, hevder at tausheten ikke er et enhetlig fenomen, fordi den også kan bære i seg en lengsel etter å bli forstått uten ord. Den kan være et uttrykk for selvstendighet og autonomi – man bestemmer selv hva man vil fortelle om, og hva man vil holde for seg selv. En samlende synsvinkel er å se på tausheten som en kommunikasjon. Taushet er med det ikke bare fravær eller opphør av tale, men er i seg selv tale – en talende og meningsbærende taushet. Hva en slik stum taushet

uttrykker, er imidlertid avhengig av situasjonen den oppstår i og eventuelt fortsetter å leve videre i.

Langås (2023, 2021)¹⁰ på sin side understreker at: «Taushet er for øvrig et typisk element i fortellinger om Holocaust, og skaper interesse for en fortid med et ofte traumatisk innhold, og for å finne ut hva den skjuler.» (2021 s. 178)¹¹ Hun påpeker at taushet slik driver spenningen fremover og skaper både interesse og mystikk i en fortelling. Historikeren Jay Winter (2006) *Remembering War*, utvider dette ytterligere ved å påpeke at stillhet ikke er ingenting. Han mener at stillhet har en viktig rolle og bør vies oppmerksomhet. For å kunne bruke og tolke stillhet må man imidlertid anerkjenne at den eksisterer og er meningsbærende. Videre beskriver han stillhet som et sosialt konstruert rom der samtaleemner og ord ikke kommuniseres eller sies. Videre at stillhet i seg selv er moralsk nøytral og at den derfor både kan brukes til å betegne respekt og også være en form for ignorering. Likeens kan stillhet brukes til å markere et tap, men også til å slippe unna erkjennelsen av noe smertefullt.

Figenschoug og Jodalen (2021) Stillhet,¹² skriver at stillhet som fenomen kan avhengig av situasjonen, være både konfronterende, kalibrerende og bearbeidende. Videre at alle disse typene av stillhet kan opptre alene og ha mening. De påpeker at det er vanlig å reagere med usikkerhet på stillhet, og at den kan oppfattes som fare – en fare som både kan oppstå og som kan skapes. De fremhever at de ser dette som helt grunnleggende forhold ved stillhet. Videre at den oppståtte stillheten ofte oppleves som et problem, og at den kan være både intendert (viljestyrt) eller uintentert.

Simons taushet

Det er særlig den intenderte, viljestyrte stillheten som er av interesse for tolkningen av romanens stillhet. Dette fordi den viljestyrte stillheten ifølge Figenschoug & Jodalen, betyr at noe eller noen aktivt skaper den. En slik stillhet må også aktivt holdes vedlike, og den oppleves ofte som noe mer enn en passiv situasjon. Videre at det er fordi den skaper forventninger om og behov for, at noe må følge etter – noe som bryter og også avslutter

¹⁰ Langås, U. (2023) *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Oslo: Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning.

¹¹ Langås, U. (2021) Krigsminner i nye norske romaner. I T. Bjerkås, T. V., H. Hagen & G. Aaby (Red.). *Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig i fortid og nåtid*. (Kap. 7 s. 169-191).

¹² Figenschoug, Ø., Jodalen, H. (2021) Stillhet. Tidsskrift *Den norske Legeforening*. Publisert: 7. januar 2021.

stillheten. Relatert til romanen kan det gi svar på og forklare noe av Evas undring og uro over ektemannen Simons taushet:

Noen dager husker jeg ikke preget den hadde, stemmen hans, om den virkelig var så mørk som jeg tror, jeg klarer ikke tenke meg den. Tausheten hans. Ordene blir gradvis færre, som om noe tørker opp i mangel på næring. (s. 15)

Simon og familien måtte gjemme seg på et loft under krigen, og de måtte være stille hele tiden for ikke å bli oppdaget av nazistene. Tausheten var pålagt dem – ham, broren, foreldrene og de andre som holdt til der. Kroppene måtte venne seg til en dempet måte å bevege seg på, som for Simons del aldri slapp taket, men ble en del av ham og av kroppsspråket hans. I skjulestedet på loftet kunne samtaler bare holdes i et nyansert uttrykk av ansiktsbevegelser; korte nikk, et løftet øyebryn eller annen mimikk. De hadde bare hverandre, og det skapte en kombinasjon av både begrensninger og intimitet. Eva beskriver denne tausheten som «en innebygget del av kretsløpet innenfor de små rommene.» (s. 22-23) Etter å ha hørt Simon fortelle om sin fortid, blir Eva også vitne til hans lidelser og de traumatiske gjenopplevelsene fra barndommen. Hun velger å skjule denne kunnskapen for døtrene, og reaksjonen hennes kan tolkes som en måte å beskytte barna mot de traumatiske fortellingene og slik beskytte dem for mulig traumatisk smitte. Ved å skjule disse delene av farens fortid, gjør hun dem samtidig til noe unevnelig – en hemmelighet omhyllet av mørke.

Lindstrøms filosofiske roman *Steinsamlere* (1996) har også motiv og tematikk omkring taushet og kan knyttes til den østerriksk-engelske filosofen Ludwig Wittgenstein. Det understreker og underbygger at spørsmålet om hva man kan snakke om og hva man må tie om, er viktig. Det er nettopp denne spenningen mellom å tale og å tie som er relevant for primærteteksten. Familiens hemmeligheter – alt det de har tiet om, har imidlertid forbindelser og konsekvenser langt utenfor det intime familierommet. Dette fordi fortidens minner og traumer dels er knyttet opp mot historiske hendelser, og dels opp mot den enkelte opplevelser, valg og handlinger. Slik utforsker stillheten også landskapet mellom det familiære og det kollektive. Nettopp det sosiale rommet som en familie utgjør, blir fremhevet i Bjerregaard & Lenz (2006)¹³ som et sted som er godt egnet for minneutveksling om fortiden.

¹³ Bjerregaard, K. Steller, Bjerg, H. og Lenz, C. (2006) *Køn, Generation og Historiebrug i Besættelseserindringer i Danmark og Norge*.

De understreker imidlertid at erindringer ikke er ferdige fortellinger som det er enkelt å gi videre til neste generasjon. Jeg forstår Bjerregård & Lenz som at minnutveksling i det familiære rommet kan være utfordrende fordi samtalene der hele tiden former og skaper nye historier om fortiden. En slik erindringsprosess som utvider og forandrer minnehistorien kaller de for «tradering». Familien skaper en spesiell sosial sammenheng fordi det er følelsesmessige bindinger mellom medlemmene. De opplever og minnes fortiden gjennom episoder og historier som blir fortalt i nåtiden, og det tolker jeg som at familierommet er et sted der samtaler og minner kan deles fritt. I primærtekstens familie er imidlertid situasjonen en annen, og da Eva blir pensjonist endrer dagene seg brått for henne:

I begynnelsen var det godt at det bare var Simon og meg. Den gradvise forandringen hans begynte for et par års tid siden. Men kanskje rastløsheten hans var der lenge før det, kanskje den er et uttrykk for noe han har ønsket lenge. Å gå sin vei. (s. 13)

Eva forteller om en taushet som vokste frem over tid, og som kanskje bare var forbigående: «Noen dager glemmer jeg nesten tausheten hans. Da kjennes det bare som en forbigående stillhet, at vi snart kommer til å snakke sammen.» (s. 122) Hun forteller at tausheten kom gradvis over noen måneder, at han kunne si takk for maten eller ha det når han gikk. Hun sammenligner Simons taushet som en slags indre sult – en sult som har en urovekkende effekt på tilhørigheten hans i hjemmet. Videre bemerker hun at han noen ganger er veldig fraværende; «som om det virkelig er en reise bort han har foretatt.» (s. 16)

I skjulestedet under krigen hadde Simon og familien bare hverandre. Tausheten var pålagt Simon og broren og når de beveget seg, måtte det skje uten en lyd – både tale og bevegelser ble slik kneblet og holdt tilbake. Oppholdet i de små og støvete loftsrommene skapte både intimitet og begrensninger – begrensninger som også fysisk ble påtvunget Simon. Han forteller om et minne han har fra denne tiden i skjul., og beskriver hvordan det ble holdt et håndkle foran munnen hans dersom han skrek eller snakket for høyt. Den voksne Simon synes fremdeles å leve med følelsen av å bli kneblet og kvalt i dette håndkleet. Gjennom utallige mareritt gjenopplever han følelsen av frykt og fengsling – en kroppslig følelse som viser det traumatiske ved disse minnene. Eva forklarer at det bare var takket være skjulestedet at Simon og den nære familien ble reddet. De fleste andre i kretsen rundt Simon er radert ut av historien

– store deler av den øvrige familie og slekt, vennene han lekte med, jenter han likte, naboer – de er alle borte ... og Simon føler skyld (s. 32).

Skyld og skam – teoretiske perspektiver

Tausheten må vurderes innenfor den sammenheng den forekommer i, og hvordan den oppleves avhenger igjen av mottakerens sinn, sier Skårderud (2001 tema 1613-17) ¹⁴ For én mottaker kan en avventende taushet virke stimulerende – for en annen kan en slik taushet vekke skam og en følelse av mindreverd. Etterkrigstidens skyldfilosofi er også tett knyttet til flere andre følelser, ikke minst til skammen. Skyld er knyttet til handling, skam til væren, sier Sara Ahmed (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Dette viser seg særlig hos mennesker som er en del av en kollektiv etniske gruppe. Man kan skjermes over andres ugjerninger, ved at man ikke evner å adskille seg selv fra de skyldige. Det kan bero på at man anerkjenner gjerningsmennene som medmennesker og medborgere. Det kan også bero på at man føler en tilskuerskyld, det vil si at man skjermes over ikke å ha gjort noe – eller ikke nok – som kunne ha hindret ugjerningene som man var vitne til. Ahmed hevder at mange mennesker som opplevde og overlevde Holocaust og krigen, følte overlevelses skyld. Relatert til romanen føler Simon skyld og skam fordi han overlevde. Det er slik forståelig at Eva i møte med Simons dype og tause skyld- og skamfølelser, blir både fortvilet og tankefull.

Skårderud viser til Wurmser (1981, 1987), ¹⁵ og hevder at det er mange hendelser i et liv som kan resultere i følelser av skam. Den kan for eksempel være et resultat av manglende empati og forståelse fra nærstående andre. En empatisk respons bidrar til et positivt selvbilde og å trøste seg selv. Et menneske som møter manglende empati og forståelse i forsøket på å ytre seg om følelser, opplever ofte at skammen vokser, påpeker Skårderud. Videre at den mest smertefulle formen for skamopplevelse er å vise sin tillit for så å bli avvist. Felles for negative erfaringer man kan oppleve i forsøket på å håndtere skamfølelser, er at de risikerer å ødelegge for samhandling og dialog mellom mennesker. Det kan tolkes som at negative erfaringer kan bli til en bekreftelse av en dårlig selvfølelse, og slik føre til en ond sirkel av skam- og skyldfølelser.

¹⁴ *Tidsskr Nor Lægeforen* nr. 13, 2001; 121: 1613–7. Skammens stemmer – om taushet, veltalenhet og raseri i behandlingsrommet.

Skårderud (2001) Det tragiske mennesket. Skampsykologi II. Forsøk på teori. I Wyller, T. red. Skam. *Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*.

¹⁵ Léon Wurmser (1981) *The mask of Shame* og (1987) *Shame. The many faces of shame*.

Videre hevder Skårderud at forståelsen av fenomenet skam, kan på én side knyttes til krenkelser og til traumer, men på den annen side kan skammen også følge i kjølvannet av en annens reaksjon og atferd. Skammeren - den som påfører andre skam – er den som ydmyker og som utøver fysisk og eller psykisk makt overfor den andre. Den dype skammens fremste uttrykk er *tausheten* (min utheving), fordi det å snakke om egen skam nettopp aktiverer den skammen. En dyp skam kan ytre seg på mange ulike måter, men de har alle til felles at de er *skam-stemmer* (min utheving). Den dype skammen er noe mer enn bare minner om ulike pinlige situasjoner man har opplevd. Skammens vesen er knyttet til det å iaktta seg selv, å se seg selv med andres blikk. Skårderud understreker at med den dype skammen, menes skammen som en grunnleggende og stadig tilbakevendende affekt.

Med henvisning til Wurmser (1987 s. 64-92) påpeker han at man kan skille mellom god og dårlig skam. God skam er den som forebygger uønskede avsløringer, det er respekten for andre, for seg selv, takt og diskresjon. I dagliglivet kan den gi beskjed om hva som er akseptabelt og ikke akseptabelt blant mennesker, og derfor har den også blitt kalt vår eneste moralske følelse, hevder Skårderud. Han påpeker at den dårlige skammen derimot, rommer selve skamreaksjonen, den aktuelle og akutte reaksjonen knyttet til å føle seg avslørt eller i unåde i forhold til andre eller til seg selv. Skam kan slik tolkes som frykten for å bli avslørt som en annen enn den man ønsker å være.

Simons skam-stemme

Skammen har ulike skam-stemmer i romanen. Simons skam-stemme kan relateres både til den deprimerte og den forbeholdende skam-stemmen. Han er deprimert og føler skyld fordi han overlevde Holocaust – en overlevelsesskyld – og fordi han ikke kunne redde de som ble deportert og drept av nazistene – en tilskuerskyld, jfr Ahmeds (2006) ord om skyld for handling. Samtidig sørger han over den nære, og den utvidede storfamilien som han har mistet. Den forbeholdende skamfulle nøler – Simon nøler, som om han ikke har tillit til egne ord og derfor må reservere seg og ta forbehold. Tillit er nødvendig for en åpen og god kommunikasjon. Har man ikke tillit til den andre, er tillitens bakside nettopp fortier og hemmelighold. Skammen Simon føler kommer til uttrykk både gjennom handlingslammelse og hemmelighold, noe som særlig viser seg i det nølende forsøket på å fortelle døtrene om fortiden sin. Det finnes også veier til skam som ikke forutsetter åpenbare krenkelser, og et nøkkelbegrep i psykologiens teorier om selv-pleie er empati. Manglende empati kan føre til

en skam som vokser på grunn av den manglende responsen. Med Skårderud kan man si at den alvorligste formen for skam-opplevelse kan oppstå dersom man viser frem følelser for så å bli avvist. Det kan føre til at en følelse av at mindreverd preger selvbildet.

Et eksempel på Simons skam-stemme i romanen, er turen hjem fra fjellet der Eva hysjer på han og slik kveler hans behov for å fortelle. Her viser Simon sin tillit til Eva ved å fortelle, samtidig som han viser kjærlighet og omsorg for døtrene og deres behov og rett til å kjenne til sin egen etnisitet og familiehistorie. En analogi til Simons skam-stemme, kan være foreldrenes atferd overfor hjelpere fra utsiden av skjulestedet under krigen. Foreldrene snakket alltid lavmælt og forsiktig til mennene og kvinnene som kom med mat og forsyninger. Det var maten hjelperne kom med som holdt dem i live, og avhengigheten gjorde dem enda mer innelåste, enda mer hjelpeløse. Hjelperne kunne når som helst forandre mening og forsvinne. Simon oppfattet hvordan denne usikkerheten og underdanigheten gjenspeilte seg i foreldrenes uttrykk. Selv om hjelperne kunne være både utålmodige og sure, torde de likevel aldri å si imot (s. 148). Dette kan tyde på at Simon har blitt preget av foreldrenes forsiktige og underdanige atferd. Som foreldrene var avhengige av hjelpere under krigen, har han blitt avhengig av Eva som hjelper i eget liv og på den måten blitt et lett bytte for den forsiktige og forbeholdende skam-stemmen. Det at Simon og familien bodde i skjulte og hemmelige rom og ble bragt mat av gode hjelpere, viser også symbolsk hvor prisgitt man er andre mennesker når man ikke blir anerkjent som del av det vanlige ordinære samfunnet. Maleriet *Hidden secrets* kan tolkes som en imaginær bro inn til motivet å leve i skjulte og hemmelige rom av frykt for represalier.

Evas skam-stemme

Når det gjelder Eva uttrykkes hennes skam-stemme blant annet gjennom en nummen stemme. Det gjenspeiler at hun har dårlig kontakt med egne følelser, og selv om hun kjenner ubehag greier hun ikke å beskrive hvorfor. Et eksempel kan være inntrenger-episoden som hun ikke greier å sette ord på og beskrive hvorfor hun blir usikker og urolig ved å tenke på den. Ifølge Skårderud betegner Wurmser en slik nummenhet som en «alksitymiens steinmaske» som betyr «uten ord på følelser» (Skårderud s. 1616, Wurmser 1981 s. 7). Det kan forstås som at følelsene ikke er tilgjengelige, og at de er ukjente eller frosset.

En annen av Evas skam-stemmer er den rasende. På turen hjem fra fjellet nekter hun Simon å fortelle om sin traumatiske fortid og forlanger at han ikke skal «dra mørket» inn til dem. Et annet eksempel er når hun benekter at hun noen gang har savnet sitt førstefødte barn som hun adopterte bort. Den rasende representasjonen av skamfølelsen, beskriver en person som ikke innfrir forventninger og som absolutt ikke tåler nederlaget. For en person som i tillegg har narsissistiske trekk, er det lite som skal til før et raseri eller indignasjon blir utløst. Ifølge Skårderud er en skjønnlitterær sammenligning og beskrivelse av et skamraseri, romanen (1851/1972) *Moby Dick* der kaptein Ahabs ikke overlever den hvite hvalens krenkelser (den unnsjapp) mot hans æresfølelse som den store hvalfangeren. Relatert til Eva kan kaptein Ahabs krenkede æresfølelse sammenlignes med hennes syn på seg selv og sin rolle som den ansvars- og omsorgsfulle, beskyttende moren.

En tredje skam-stemme som kan relateres til Eva, er den skamløse stemmen. I denne stemmen er skammen sterkt til stede, men den er benektet og skjult for den som bærer den. Den kan ses på som et forsvar mot den tause skammen, og ifølge Skårderud kan mennesker med en skamløs skam-stemme, utføre fornedrende handlinger i den hensikt at de skal lindre den smerten de føler. Slike fornedrende handlinger utføres nettopp fordi de er fornedrende – det er derfor de gjør det, fordi det skamfulle blir blottlagt og offeret skammer seg, påpeker han. Felles for Eva og Simons skamfølelser imidlertid, er at de bidrar til å ødelegge for gode dialoger og fellesskap. I stedet blir skamfølelsene en bekreftelse av det negative – det blir mer av det samme, som en taus ond sirkel av skam.

Flere perspektiver på taushet og stillhet

Hvordan kan taushet og stillhet ytre seg? Relatert til romanen er det å fortelle noe av det som tynger og opptar Simon. Han har betrodd seg til Eva, men han har ikke fortalt døtrene om sin traumatiske fortid, ei heller om sin etniske identitet. Dette viser at tausheten kan komme inn i en spiral – en taushet som forsterker og fører til ny taushet. En teori om en slik taushetsspiral ble presentert av den tyske statsviteren Noelle-Neumann (1977) *The Spiral of Silence. Public Opinion. Our Social Skin*, der hun hevder at man tier på grunn av frykten for avvisning.

Taushetsspiralen definerer en atferd der man velger å tie av frykt for represalier. Frykten for å bli utpekt, avvist eller å være den som skiller seg ut fra flertallet, kan føre mennesker inn i en ond spiral av taushet, påpeker hun. Hennes intensjon er å forstå hvorfor noen mennesker velger å tie om bestemte meninger, hendelser eller opplevelser. Taushetsspiralen svarer til et

grunnleggende behov for ikke å føle seg isolert og at som sosiale skapninger er det få ting som er så traumatiserende for mennesket som å bli avvist, leve i isolasjon eller bli angrepet.

Unni Langås (2016) hevder at Simons taushet har et «liturgisk element» (ibid s. 5), noe som kan bety at tausheten uttrykker en form for religiøs bønn. Kanskje er Simons taushet hans måte å be om tillatelse til å fortelle ... tillatelse til å bli hørt? Simon har ikke fortalt at han er etniske jøde – døtrene vet derfor heller ingenting om sin egen jødiske avstamning. De vet heller ikke at faren levde i skjul under krigen, og at de fleste i familien på farssiden ble drept under Holocaust. Eva på sin side har aldri fortalt døtrene at hun fikk en sønn da hun var ung. Hun har ikke hatt kontakt med sønnen siden han var et halvt år. Siden hun har valgt å tie – valgt å holde det hemmelig for døtrene, vet de ikke at de har en storebror. De er helt uvitende om foreldrenes traumer og fortelser, og de er frarøvet nødvendig kunnskap for egen identitetsdannelse. Døtrene er avskåret fra å gi både positive og negative tilbakemeldinger på dette – og Eva og Simon er beskyttet fra å motta dem.

Simonhjell (2012) sammenligner overflaten av romanen med et kammerspill – noe som kan bety at hun ser det ytre av romanen som et slags teaterstykke med få roller på en intim scene. På nåtidsplanen begynner Eva og Simon å bli eldre. De lever stille og tilbaketrukket i et stort hus, et hus som er blitt for stort for dem etter at døtrene ble voksne og flyttet ut. Hun mener videre at romanen legger til rette for å vurdere kontrasten og balansen mellom taushet og tale, og at det nettopp er denne kontrasten som er romanens bærende konstruksjon. Hun underbygger sin oppfatning ved å vise til en av Evas mange tankestrømmer, og hevder at det i tankestrømmen ligger en spenning mellom å tale og å tie:

Noen dager husker jeg ikke preget den hadde, stemmen hans, om den var så mørk som jeg tror, jeg klarer ikke å tenke meg den. Tausheten hans. Ordene blir gradvis færre, som om de tørker opp i mangel på næring. [...] Noen dager glemmer jeg nesten tausheten hans. Da kjennes det bare som en forbigående stillhet, at vi snart kommer til å snakke sammen. (Sitert i Simonhjell 2012 s. 90, romantekst s. 15, 122)

Lacan (1995) *Listening to what cannot be said. Broken narratives and the lived body*, skriver om det å snakke uten å få svar – uten å få respons: «What I seek in speech is the response of the Other. [...] There is no speech without reply, even if it is only met with silence.» (ibid s.

40, 86) De nevnte utsagnene fra Simonhjell og Lacan kan beskrive noe av den frustrasjonen og fortvilelsen romanens Eva føler over manglende dialog og kommunikasjon i ekteskapet.

Taushet og stillhet i romanen – en utdyping

For Eva og Simon er tausheten en del av deres liv sammen – det er slik de lever – og det er for en stor del gjennom taushet og stillhet de kommuniserer. De har nærmest et eget språk – uten ord og uten lyd, bare blikkene, mimikken, kroppenes bevegelser – og en overveldende taushet som stadig blir til en ny taushet. Hver ny taushet blir lagt til den eksisterende – en taushet som avler mer taushet. Den starter på toppen av denne spiralen og svinger seg nedover i det mørke dypet av fortelser og hemmeligheter. Frykten for å bli avslørt – avslørt som en annen enn den de ønsker å være, eller i det minste fremstå som, frykten for å bli avvist holder den i spiralens skuestikke. De har derfor holdt sannheten om fortiden skjult for sine egne døtre.

Kan tausheten være et valg fra Simons side? I min tolkning kan det å være taus og heller trekke seg tilbake, oppleves både et fristed og et slags 'fengsel'. Forskjellen på de to må være som forskjellen på det man velger selv og det man ikke er i stand til å bryte ut av. Etter min mening er det ikke et utvetydig svar på dette, verken så tidlig i den tematiske behandlingen, eller overhodet. Det er for meg mer nærliggende å tenke at det er en kombinasjon av de to. Eva på sin side tenker på navnet hans: «[...] Simon. Det betyr den som lytter.» (s. 23) Hun forteller at han aldri har vært snakkesalig, men at nå – på romanens nåtidsplan – snakker han nesten ikke i det hele tatt. Eva gir retrospektive glimt av Simons fortid, og gjennom dem kan man skape et ganske nyansert bilde av hans personlighet. På den måten kontrasterer Eva mannen han en gang var, med mannen han har blitt. Simon har ingen egen stemme i romanen, og man blir dermed tvunget til å stole på Evas perspektiver på, og beskrivelser av hans mentale tilstand. Er hun til å stole på? Er Evas fremstilling kanskje en protest mot Simons taushet? Og er tausheten Simons måte å straffe Eva? Som leser blir man stilt overfor mange ulike dilemmaer.

Simon har lenge vært bestemt på at han på et eller annet tidspunkt ville fortelle døtrene om seg selv og sin fortid. Dette til forskjell fra Eva som aldri har villet eller ønsket at døtrene skal få kjennskap til hennes. Når det gjelder Simons fortid argumenterer hun med at hun vil skåne dem fra en slik *dårlig nyhet*. Slik setter romanen også søkelys på foreldres generelle ansvar for god og åpen kommunikasjon innenfor en familie. Simon ønsket å fortelle da han var

ynge, men etter han ble eldre finner han aldri «det rette tidspunktet». Eva har vært vitne til hvordan Simon sliter med ønsket om å fortelle, men hun har aldri oppmuntret eller støttet ham i dette. Hun beskriver selv at hun husker tilbake til en gang da Simon spurte henne om hun ville at barna deres skulle vokse opp uten å vite noe om sin familie og sin jødiske bakgrunn. Jeg syns ikke vi skal snakke om det nå, hadde hun svart. Eva beskriver det Simon snakker om, tankene han sliter med og som plager ham, slik:

Det var som å kjøre inn i en tunnel, stenge lyset ute. Jeg syns ikke vi skal snakke om det nå, sa jeg. Men når skal vi snakke om det, hvisket han. [...] Jeg ville ikke ha det alvorret [...] Jeg ville holde det adskilt, holde dem utenfor den mørke tunnelen. De kommer til å ønske det selv, sa han, å få vite noe. (s. 35)

Scenen viser tydelig hvordan Eva både sensurerer og skammer Simon, og dermed hindrer hun ham i å artikulere sin traumatiske fortid og jødiske identitet. Hun kveler ikke bare forsøket hans på å arbeide seg gjennom fortiden, men hun hindrer også overføringen av minner til barna. Hennes sensur er motivert av eget ubehag og også en frykt for å utsette barna for farens traumer. Hun vil ikke at Simons mørke skal bli en del av deres liv og identitet. En slik frykt blir av Cathy Caruth (1995) *Trauma*, betegnet som en frykt for traumatisk smitte. Hun hevder at frykten for traumatisering hos lytteren kan fjerne den eneste muligheten for overføring av minner. Det kan forstås som at Eva ikke evner å være en empatisk og terapeutisk lytter.

Til sammenligning kan man si at Evas taushet kommer fra fortielser. Ordløshet, og taushet som kommer fra fortielser, er to forskjellige former for stillhet, noe også Eva og Simon og de ulike hendelsene bærer preg av. Simon har behov for å overføre sin historie med smertefulle traumer, og samtidig har han behov for å komme ut av egen isolasjon – en isolasjo som er preget av påtrengende og hjem søkende minner. Den sosiale isolasjonen forsterkes av fraværet av sin egen nære familie og slekt, og sin egen situasjon som jødisk flyktning i Norge. Selv om han er godt assimilert, er han avskåret fra familien, kulturen og samfunnet som han har tapt. Eva skriver om en gang Simon ville fortelle om barna på vei til gasskammeret under krigen:

Han snakket om det igjen mens vi kjørte. Jeg syntes det var noe taktløst over det, som om han var indiskré, grov, som om han hadde fortalt noe upassende. Det passet ikke

inn. Bevegelsene i bilen. Døtrene våre som sov. [...] Jeg hysjet på ham. [...] Ikke dra det mørket hit, sa jeg.

Jeg skjønner ikke, sa han. At det går an å la være å tenke på det. [...] Og da han sa det, kjentes det som en anklage. Jeg ble fornærmet. (s. 36-37)

Relatert til Skårderuds (2001) og Wurmsers (1987 s. 65-92) skamteori som tidligere nevnt, er dette eksempler på Evas rasende skam-stemme – en stemme full av sinne og forakt – og av egen krenkelse. Eva blir her Simons skammer – hun påfører ham skam med sin sensur og med sin sinte skam-stemme. Lindstrøm skildrer slik sensuren Eva utøver som en mildere form for et tabu: «det var noe taktløst over det» (s. 36).

Med henvisning til teorien over kan man si at Eva her styrker et tabu og utøver press, noe som skaper en undertrykkende sensur av Simon. Utilsiktet kan hun også ha re-traumatisert Simon ved å kvele talen hans og på den måten sendt ham tilbake til minnene han har av fysisk å bli kneblet av håndkleet i skjulestedet under krigen. På grunn av Evas følelse for «takt» og frykt for traumatisk smitte, kveler hun Simons arbeid med å jobbe seg igjennom minner og traumer. Det ville gjort ham bedre i stand til å skille mellom fortid og nåtid, og også bedre i stand til å gå inn i fremtiden.

Senere i romanen beskriver Eva at hun finner et sneglehus i skapet på soverommet deres, og det kan tolkes som en intertekstuell referanse til Abraham & Toroks (1994) *The Shell and the Kernel*,¹⁶ fordi «sneglehus» kan oversettes både «scale» og «shell». Rand, som har oversatt og skrevet introduksjonen av utgaven, hevder at formålet med *The Shell and the Kernel* er å gjenopprette den blokkerte kommunikasjonslinjen i sinnet som av en eller annen grunn er blitt nektet å ytre seg. Eva er overbevist om at det er Simon som har lagt sneglehuset i skapet, men hun forstår ikke meningen med det. Simon er kanskje overbevist om at norsklektoren Eva vil forstå den litterære og henvisningen til skjellet, og håper på den måten at han stille og symbolske bønn om tillatelse til å fortelle, både blir funnet og forstått av Eva. Et sneglehus er for øvrig også noe en snegle alltid bærer med seg, og kan også beskrive det å leve i to verdener med to temporaliteter; i nåtiden og samtidig i en stillstand og en tid som stopper opp – et rom man bærer med seg. Rommet (sneglehuset) som man bærer med seg i den progressive nåtiden, og fortiden i dette rommet kan tolkes som en metafor på den

¹⁶ Abraham, N. og Torok, M. (1994) *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Volume 1. Edited, translated, and with an Introduction by Nicholas T. Rand.

eksistensielle tilstanden som er preget av det statiske. Sneglehuset og sneglen hører sammen, og slik kan det også ses på som en metafor for Simons jødiske opphav og den traumatiske fortiden.

Simon greier ikke slutte å vende tilbake til den mørke tunnelen av traumatiske tap. For Eva derimot er det enkelt å «ikke fortelle, å forbli taus». (s. 37) ¹⁷ Hun forventer at Simon skal holde den smertefulle fortiden unna familien, selv om hun vet at Simon har et stort behov for å fortelle både om fortid og identitet. Dette traumet i Simons liv blir fremstilt i lys av hans bakgrunn, og det fører derfor til en konflikt mellom det fortrenkte traumet og behovet og ønsket om å fortelle. Eva vil glemme, hun vil ikke forholde seg til fortiden og kanskje håper hun at minnene skal forsvinne av seg selv en dag. Dette forholdet skaper både skyldfølelse, tvil og en slags forsoning. Det oppstår også en kontrast mellom å tenke tilbake på hendelser og å betrakte dem i etterkant. Eva beskriver tanker og følelser hun får når hun ser på et fotografi av seg selv som ung:

I dette øyeblikket, i motivet, finnes det heller ingen fortid, tenker jeg. Ikke når du er så ung, ikke når du er så ung som på bildet. Mellom alt som har skjedd og alt som skjer, går et skille, tydelig og definert, som en mur, og på baksiden holder fortiden til, stengt av, glemt. (s. 62)

Simon ikke greier å frigjøre seg fra de hjem søkende traumatiske hendelsene. Den konstruerte tausheten i romanen har en uoverkommelig effekt på Eva og Simon. Simon trekker seg tilbake og blir enda mer taus, og Eva plages av tvil om hun har håndtert dette riktig; Har det vært riktig å holde alt skjult for døtrene? Eva sammenligner tausheten og fortielsene med et spill ungene pleide å spille da de var små. De lekte en lek med en pakt om ikke å snakke, og det var om å gjøre og holde ut lengst. Bare et magisk ord fra en av de andre kunne oppheve pakten og bryte stillheten. I en analepse ¹⁸ tilbake til fortiden beskriver hun sin egen hjelpeløse situasjon slik:

¹⁷ Bryhni, A. L. (2013). *Det er overraskende enkelt å ikke si noe – om fortidens ringvirkninger og kulturmøter i Merethe Lindstrøms roman Dager i stillhetens historie* (2011). Masteroppgave UIO

¹⁸ Aaslestad, P. (1999) *Narratologi*.

Jeg hadde ikke det ordet. Og der gikk vi rundt i huset, og det var noen ganger, tenkte jeg, at det virket som han bare ventet på at jeg skulle komme med noe, et svar. Som om stillheten var en utfordring mer enn mangel på ord. (s. 149-150)

Analogien fremhever det umodne i forholdet mellom dem, men også alvoret i Evas manglende evne til å bryte den kvelende tausheten. Eva rettferdiggjør sine valg med at hun ville at døtrene skulle vokse opp i en trygg og lykkelig familie, uten å involvere dem i Simons eller egen fortid. Hun understreker at hun bare prøver å beskytte dem ved å holde det adskilt – holde dem utenfor den mørke tunnelen. Relatert til *Hidden Secrets* og Simonhjells ekfrase som tidligere nevnt, blir spørsmålet om å tie – og spørsmålet om en åpen eller lukket fortidig historie – en metafor som også gjelder kontrasten mellom lys og mørke. Eva er redd for at døtrene vil bli skadet dersom de får kjennskap til en så gruffull historie. Hun vil heller spare dem for en slik kunnskap. Hennes valg om ikke å fortelle, om å velge tausheten, kan derfor også forstås som en mors omsorg for sine barn.

Tunget til taushet og fornektende stillhet

Å bli tvunget til taushet er åpenbart vanskelig for Simon. Å frata et menneske muligheten til å velge og handle i eget liv, tilsvarer å «dehumanize and objectify» (sitert i Bjørkøy 2020 *Samtidslitterære alderdommer* s. 161, 2018 Nussbaum & Levmore s. 17) mennesket på en særlig krenkende måte, sier Bjørkøy. Simons sosiale rolle og identitet er i oppløsning, og fremtidsperspektivet er svekket. Han har et sterkt for å fortelle og bygge bro mellom døtrene og den jødiske delen av familien og familiehistorien, men Eva behandler han nærmest som en underordnet som blir tvunget til taushet. Idet han blir eldre med en begynnende demenssykdom, blir han mer avhengig av Eva – som ikke er gjensidig avhengig av han. Det skaper en ubalanse i forholdet mellom dem – en ubalanse som det kan se ut som Eva utnytter til sin fordel.

I mange kontekster kan stillhet være moralsk forsvarlig. Man kan velge å ikke lytte og ikke respondere når andre snakker. Det betyr at man har mulighet til å velge, og slik sett er stillhet relatert til handling. Lindstrøms roman veksler som før nevnt mellom nåtids- og fortidsplan, og avslører med det en gradvis utvikling og virkning av taushet og fortielser. Eva har gjennom flere tiår pålagt Simon taushet om egen etnisitet og krigsopplevelser, og de vet heller ikke om at de har en halvbror. Da Simon trekker seg tilbake i stillheten og blir enda mer taus, vet

derfor ikke døtrene at dette kan være en posttraumatisk reaksjon på opplevelser fra krigen. Alderdom og livets uunngåelige avslutning spiller en viktig rolle for hvordan Eva strukturerer sin fortelling, og for hvordan hun vurderer egen forpliktelse til å bringe fortidens historie videre til barna. Hun er en eldre kvinne som har flere år bak seg enn foran seg, og oppmerksomheten hennes rundt dette, gjør at romanen til dels også kan kalles en «avslutningsroman». Simonsen (2016, 2014) påpeker at erkjennelse av egen aldring og død er blant de viktigste kjennetegnene på denne sjangeren. Eva vet at hun begynner å bli gammel og at muligheten for å fortelle døtrene om alt som er blitt holdt skjult for dem, snevres inn. Som leser vet man mye mer enn det døtrene gjør, og denne ubalansen eller forskjellen er bakt inn i de etiske betraktningene omkring stillheten og tausheten i romanen. Dersom Eva ikke forteller Simons historie, vil det ikke være noen andre som kan videreformidle den etniske og historiske arven til døtrene.

I litteraturen generelt er stillhet et moralsk forsvarlig tema, men Lindstrøms bruk av de ulike formene for stillhet understreker hvor komplekst begrepet stillhet er. Det å kneble en annens historie, involverer en aktiv og bevisst handling som kan betraktes som vold og sensur. Men vil virkelig Simon at hans historie skal fortelles, enten av ham selv eller Eva? Og er historien hans så viktig at den bør fortelles, uavhengig av eventuelle konsekvenser? Dette ligger hele tiden under overflaten i romanen – venter og krever svar. Det tok Eva noen år fortelle om adopsjonen til Simon. Han ble svært sjokkert over at hun ikke hadde sagt noe tidligere. De hadde på det tidspunktet vært gift noen år og de hadde kjent hverandre enda lenger. Simon ville at hun skulle prøve å finne sønnen sin, og slik får Eva støtte av Simon når det gjelder egen hemmelighet – mens hennes støtte til Simon imidlertid er svært begrenset. Hun bekrefter Simons behov for å fortelle slik:

Han ville fortelle dem det. Han sa det var på tide at jentene fikk vite noe. I dagene etterpå forberedte han seg, gjorde seg klar til å fortelle det vi ikke hadde klart å si gjennom alle disse årene, jeg tror han leter etter det rette øyeblikket. Vil det forandre noe, husker jeg at jeg tenkte. Vil de bare bli enda mer sinte, for at vi ikke har sagt noe tidligere? Han kunne ikke slutte å snakke om det. Det var som om han tok sats, om og om igjen. (s. 143)

Jeg forstår Evas monolog som at det kan tyde på at båndene mellom henne selv og Simon, og båndene mellom dem som foreldre og egne barn, er svake og preget av manglende tillit fra begge parter. Ekteparets pakt om ikke å fortelle er et resultat av uttalte og stilltiende krangler med etterfølgende kompromisser. Pakten er sterk så lenge begge er til stede og er villige til å opprettholde og vedlikeholde den. Det skal to til å realisere en slik pakt, og det blir etter hvert tydelig for Eva at pakten ikke lenger er gyldig. Hun føler at Simons taushet undergraver pakten – avtalen de har om ikke å si noe. Eva blir dermed den eneste som er i stand til å fortelle om hemmelighetene, og hun spør seg selv om dette gir henne et større ansvar? Hun setter også spørsmålstegn ved måten de har taklet dette på. Har det vært den rette? Har hun nå en større forpliktelse til å fortelle om Simons traumatiske fortid) Og hva med hennes egen hemmelighet om sønnen? Skal hun fortelle at de har en bror? De ambivalente og sterke følelsene plager henne, og hun blir distansert og fraværende. Forholdet til døtrene har også blitt dårligere, og Simon har stengt henne ute. Eva tenker stadig mer på sin førstefødte sønn, og hun spør seg om hun tross alt savner ham? Burde hun ha lett etter han slik Simon ønsket?

Flere perspektiver

Simonhjell (2021) *An Ageing Woman`s Dilemma*,¹⁹ redegjør for hvordan ulike typer stillhet, og da særlig den fornektende opererer. Hun bruker H. C. Andersens eventyr²⁰ *Keiserens nye klær* som sammenligning. Alle kan jo se at kongen er naken og ikke har noen klær på – men ingen, bortsett fra en liten gutt tør si det høyt. Simonhjell hevder at en slik kollektiv taushet sier noe om samfunnets maktstruktur i Andersens eventyr. Relatert til romanteksten, ser vi noe av den samme maktstrukturen i det intime familierommet. Simon ønsker å fortelle, men tør ikke av frykt for represalier fra Eva, samtidig frykter han kanskje for avvisning og manglende forståelse og respekt fra sine døtre.

Eva på sin side er kanskje redd for å miste sin posisjon overfor døtrene. Å fortelle om sønnen og forsvare adopsjonen og samtidig at hun aldri har hatt kontakt med ham etterpå, er kanskje ikke forenlig med det bildet hun har av seg selv. Overfor andre, og spesielt overfor den nære familien, ønsker hun å fremstå som et ansvarlig menneske, en god og omtenssom mor og ektefelle. I stedet for å benytte Simons begynnende demenssykdom – det mentale fraværet –

¹⁹ Artikkel i *Cultural Histories of Ageing: Myths, Plots and Metaphors of the Senescent Self*. Routledge 15 s. 276-296.

²⁰ Andersen, H. C. (2005). *Keiserens nye klær*. Org.tittel: (1837) *Keiserens nye klæder*.

som en anledning til å fortelle, benytter hun den til å holde på tausheten og også forsterke den, ved å fortsette fortielsene og unndragelsene av sannheten om fortiden.

Mens jeg sto der, begynte jeg å tenke på Simon, om han savnet noen å betro seg til. Jeg tenkte på ønsket hans om at jeg skulle oppsøke sønnen min. Igjen dukket den tanken opp, at under alt sammen, huset, barna, alle årene med bevegelser og uro, har den ligget der, denne stillheten. (s. 133)

Eva og Simon fremstår som klare kontraster, fordi de tenker så ulikt. Ved å sette søkelyset på hvordan de vakler mellom flere mulige måter å forholde seg til egen fortid på, reises spørsmål om hvilken rolle den individuelle historien skal spille på nåtidsplanet. Spørsmål om fortidens katastrofer på individuelt plan, og hvordan fortiden kan være til stede i livet deres og også bli aktualisert og levende for døtrene, tvinger seg frem. Simon har ufrivillig mistet nesten all kontakt med familien etter krigen, og det gir ham både skyldfølelse og stor sorg. Eva derimot har frivillig gitt fra seg et barn – et barn hun på det tidspunktet ikke ville ha:

De sa jeg kunne få en adresse, men jeg ville ikke det. Jeg var så lettet da jeg var kvitt ham. De runde kinnene, armene som grep i lufta. All gråten. Det gikk år før jeg tenkte på ham igjen, eller lot meg selv tenke på ham. Det var et mislykket forhold, det eneste jeg kjente var lettelse. (s. 131)

De har begge traumatiske livserfaringer, men de er svært forskjellige og har ulike strategier for å takle dem. Samtidig har de begge en merkelig følelse av fremmedgjøring og av å stå utenfor samfunnet:

Vi hadde begge, det var jeg sikker på, den samme forståelsen av ikke å være ønsket. Det var en følelse av skam, at vi kunne ha misforstått, lest tegnene på gjestmildhet så feil og trodd at den omfavnet oss, at vi uten videre kunne passe inn og bli mottatt. (s. 103)

Slik blir den komplekse fortiden filtrert gjennom Eva. Romanteksten viser hvordan fortidens traumatiske hendelser forblir ubearbeidet, fordi de blir fortiet og skjult. Ekteparet har hatt en åpen dialog seg imellom, der hun har fortalt om sønnen og han har fortalt om sin jødiske

bakgrunn og opplevelser under krigen. Men ingenting blir fortalt videre til døtrene, og slik vet de ikke at de har en personlig tilknytning til det største traumet i etterkrigstidens historie. Stillheten og tausheten ligger som en tykk svepe over store og viktige eksistensielle spørsmål.

Oppsummering

I denne delen har jeg belyst og beskrevet ulike teorier om taushet og stillhet og vist at taushet og stillhet ikke nødvendigvis betyr fravær av ord eller lyd. De kan også betegne tilstander av vennlighet, og motsatt av straff og selv om fenomenet stillhet står i kontrast til både tale og lyd generelt, kan den likevel betraktes som en naturlig del av kommunikasjonen mellom mennesker. Taushet er med det ikke bare fravær eller opphør av tale, men er i seg selv tale – en talende og meningsbærende taushet.

Omslaget på boken viser maleriet *Hidden Secrets* av Ida Lorentzen og introduserer tematikken. Med henvisning til Simonhjells (2012) ekfrase, kan man si at det emosjonelle og mentale hos Eva og Simon ikke har noe tydelig rom å eksistere i. Mulighet og rom for å kommunisere vanskelige og traumatiske følelser, uro og tanker både om fortid og nåtid, er ikke til stede. Fortidens hendelser er blitt til dypt bevarte hemmeligheter som det ikke kan snakkes om, og som heller ikke blir snakket om. Simonhjell (2021) hevder at stillhet, taushet og demens ligger hele tiden under og bak ordene og er til stede både på det metaforiske og det konkrete planet. Det er derfor også et fravær av de livshistoriene som kunne fortalt og belyst den tause fortiden deres. Hun påpeker at stillheten slik strukturerer selve romanen på et metaforisk plan, og det kan tolkes som at de ulike formene for stillhet forsterker hverandre og løftes opp på et overordnet plan.

Skårderud (2001, Wurmser, 1901, 1987) viser hvordan skam kan være en underliggende årsak både til Evas og Simons taushet og stillhet. Videre hvordan opphavet til de forskjellige reaksjonsformene hos Eva og Simon er ulike skamfølelser som ytrer seg i ulike skamstemmer. I skammens univers fins det både skam og skamfølelser, og noe eller noen som påfører eller «skammer» denne skammen og skamfølelsene. I den klassiske psykoanalysen ble taushet sett på som en motstand mot å assosiere (Freud, 2012) i Bowlby (1980) *Attachment and loss* som bygger på Freuds teorier, hevder at tausheten også kan bære i seg en lengsel etter å bli forstått uten ord. Den kan være et uttrykk for selvstendighet og autonomi – man

bestemmer selv hva man vil fortelle om, og hva man vil holde for seg selv. En samlende synsvinkel er å se på tausheten som en kommunikasjon.

Tausheten og stillheten mellom Eva og Simon, og overfor de tre døtrene spesielt, har sitt opphav i ulike skamfølelser frembragt av traumatiske hendelser. Det kan igjen forklare ekteparets fastlåste reaksjonsmønstre og atferd. Skammen er både innadrettet mot dem selv, og utadrettet mot den andre. Forstått slik er tausheten og stillheten direkte virkninger og ulike uttrykk for skam. Bevisst eller ubevisst påfører de både seg selv og hverandre smertefulle og ødeleggende skamfølelser. Taushet og skam tyder på at det er manglende tillit og dermed også svake bånd mellom ekteparet og døtrene, og konstruksjonen av stillhet og taushet definert det indre livet i familien. Tausheten brukes både som et middel til manipulering og som en måte å beskytte seg selv på. Ved bevisst ikke å si noe unngår man represalier fra den andre. Den kan også komme inn i en taushets-spiral – en multipliserende og forsterkende gjentakelse av taushet, fortelser og hemmelighold.

Det eksisterer en stillhet mellom dem – en stillhet som både ligger i språket selv – og i den som er resultat av fortelser. Simons stillhet begynner i barndommen hans. Som en direkte følge av Holocaust blir han fjernet fra sine kjente omgivelser og satt inn i et skjulested fylt av stillhet og begrensninger – en verden der han ikke hørte hjemme. Nazistene frarøvet og ødela slik Simons mulighet til en særegen og personlig historie. Allerede i skjulestedet preges livet hans av en type kaldt vakuum der det ikke snakkes – samtalene var stillheten, mimikken og gestene. Han og familien var isolert i mørke og avlåste rom. Dette skjulestedet kan ses som en refleksjon av hans indre landskap, for Simons emosjonelle tilstand virker deformert og ødelagt. Selv om han som voksen forsøker å finne overlevende i slekten sin, ligger det i kjernen av hans natur en tomhet som ikke lar seg fylle.

Eva blir vitne til Simons fortelling, og til hans marerittfylte gjennomlevelser av den, men hun gjør ingenting for å bygge bro ut av stillhet og isolasjon. Han mangler ord for å fortelle, han greier ikke dele historien med døtrene sine – han er fanget av sin egen sykdom, sin egen traumatiske fortid og i sin egen stillhet. Simon plages av invaderende minner om fortiden og av skyldfølelse – en skyldfølelse som både har rot i det å være overlevende av Holocaust – og i sin egen manglende evne til å fortelle døtrene om deres etniske opphav og om familiens fortidige tap. Eva er også fremmedgjort for og mangler kontakt med sine indre følelser.

Fortiden hennes er preget av fortelser og hemmelighold, blandet med skam og skyldfølelser. Imidlertid er hun ikke i stand til å anerkjenne at disse følelsene er i henne og at opphavet til følelsene angår henne og preger hennes liv også i nåtiden. Taushet og stillhet i familien kan oppsummert sammenlignes med en hukommelse – de eksisterer både på det private, det familiære, det historiske, det lokale og på det globale planet.

Demens

Myten om Orfeus handler om Orfeus som vil hente tilbake sin avdøde kone Eurydike fra dødsriket. Han trosser dødsgudenes vilkår om ikke å se seg tilbake før han er utenfor dødsriket, og Eurydike styrter derfor ned i døden igjen. Det er dette tragiske og illevarslende Lindstrøm refererer til i fremstillingen av Evas tanker om at; «hvis jeg snur meg nå, er han borte for alltid.» *Hele historien?* (s. 17)

Det andre forskningsspørsmålet dreier seg om hvordan demens beskrives i romanen og hvilke virkninger den har. For å besvare dette ser jeg først på hvordan situasjonen og sykdommen beskrives fra det offentlige, dernest hvordan demens diskuteres i primærteksten spesielt og i litteraturen generelt. Jeg sammenligner med andre verk med samme tema og ulike teorier belyser og forklarer og brukes til en dypere forståelse av tekstene. Til avslutning følger et kort sammendrag av viktige punkter med svar på forskningsspørsmålet.

Demens er en fellesbetegnelse for organiske sykdommer i hjernen som fører til generell intellektuell svikt. Sykdommene kjennetegnes ved gradvis identitetstap, kognitiv svikt, svekket orienteringsevne og til en gradvis svekket forståelse av hvem de har vært og hvem de er nå. Endringer i følelser og personlighet, språklig svikt og svekket kommunikasjonsevne generelt er andre kjennetegn på demens, i tillegg til en generell redusert evne til å fungere i dagliglivet (2017, 2018 *St.melding* 15 s. 124) Sykdommen fører til at de demente blir annerledes enn de har vært før, og mange kan oppleve både depresjon og angst. I januar 2022 hadde over hundre tusen mennesker i Norge demens, et tall som forventes å doble seg innen 2042. Demens rammer både enkeltmennesket, de nærmeste pårørende og alle andre med tilknytning til den demenssyke. Det betyr at demens rammer veldig mange, men likevel kan fenomenet demens fremdeles oppleves som et skambelagt tabu i samfunnet. Derfor kan litteraturens fremstillinger av demens gi kunnskap og også utfordre vårt syn på mennesker som lever med demens. (*Nasjonalforeningen for demens*, 2022)

Demens rammer ikke bare de såkalt «gamle» over 65 år, for det er minst fire tusen yngre mennesker i Norge som har en demenssykdom. Gjennomsnittsalderen på de som blir rammet av sykdommen i ung alder, er 57 år ifølge en norsk studie fra 2020. Mange unge lever altså i flere år med glemskhet, språkvansker, atferdsendringer og forvirring uten å vite hvorfor. Før

endelig diagnose er stilt, lider mange familier betraktelig i denne fasen. De problemstillingene litteraturen aktualiserer, angår derfor også denne yngre gruppen som hittil har vært usynlige i virkeligheten så vel som i fiksjonen. (mai 2022 *Dagens medisin*)

Demens i romanen

Eva forteller om flere episoder som beskriver Simons økende forvirring og manglende evne til å finne veien hjem. Det å ikke vite hvor man er og heller ikke hva som skjer rundt en selv, kan skape sinne, fortvilelse, tristhet, og også depresjon. Simon har en forhistorie med depresjon i forbindelse med den traumatiske fortiden, og Eva beskriver sin egen skremmende opplevelse av denne tunge perioden, samtidig som hun bekrefter egen taushet og mangel på åpenhet overfor døtrene:

Det gikk ikke an å forklare. Han kunne ikke forklare det til noen, det kom så plutselig. Depresjonen. I de tunge periodene kunne han gå i flere uker uten å være til stede, uten å merke at dagene gikk. Det var bare jeg som visste. Ikke barna. Jeg har ikke fortalt dem om det, om solformørkelsen. Om slektningene, alle menneskene fra fortiden hans som er borte. (s. 34)

Simons stillhet og taushet på nåtidsplanet, kan forstås som en del av en begynnende demensutvikling. Eva forteller at det skjedde en forandring med han, at setningene hans ble fylt med lange pauser – pauser av stillhet. Videre påpeker hun at Simon ikke lenger fullfører setningene sine, og hun bekymrer seg også for at han svarer det samme hele tiden. Ofte er det bare enkeltstående ord uten mening eller innhold – ord som ikke blir forstått og dermed blir hengende i luften mellom dem. Eva forteller videre at det er «som om han synker inn i seg selv og sin egen verden av taushet. [...] en taushet som kom gradvis over noen måneder.» (s. 15, 16) Det å miste evnen til å kommunisere gjennom det verbale språket er et symptom på demens. Imidlertid er legen de konsulterer usikker og diagnosen uklar, og han antyder at Simon ganske enkelt er blitt gammel og at forandringene er normale i forhold til det som kan forventes ved høy alder:

Forandringene i hjernen når man blir gammel, det åpenbare, og så alt det andre. Uforståelige. Det er ikke klarlagt nøyaktig hva som betyr noe når atferden forandres. [...] De fant ingenting. Ikke annet enn det som kan forventes i hans alder, sa den unge

kollegaen. Han sa ikke mer. Det er opp til meg nå å trekke grensene mellom dette forventede og noe annet. Noe annet – et slags ødeland der personligheten strykes ut. (s. 40-41)

På grunn av disse utfordringene blir det stadig vanskeligere for Eva å ta vare på Simon hjemme. Hun er frustrert over situasjonen og ute av stand til å avgjøre hva hun skal gjøre. Samtidig åpner det for et nytt perspektiv på Simons taushet. Hva om tausheten ikke er et resultat av sykdom og demens, men rett og slett noe han selv har valgt? Kanskje er han så sterkt uenig med Eva om hva som bør fortelles at han bruker sykdommen – skyver sykdommen foran seg – som en stille protest mot Eva? Hun er på sin side både fortvilet og rasende på Simons atferd; «Jeg får lyst til å si til han at han må slutte å gjøre dette mot meg. Det kjennes som noe han har bestemt seg for, noe han har valgt av fri vilje. At han har lukket meg ute, oss alle ute.» (s. 122)

En dement kan miste deler av både identitet og sosiale kompetanse. Ved å snakke om, belyse og fremstille ulike måter demensen ytrer seg på, kan vi bidra til å redusere det tabu- og skambelagte ved sykdommen. Fortelleren Eva i romanen, opplever også skam, skam over Simons endrede og uforståelige oppførsel. Hun forteller om en av de mange gangene Simon ble borte:

En gang ender han hos en familie på Nøstet.

[...] Kan de hjelpe han med noe? Har han gått seg vill?

[...] Han har en mobil der nummeret mitt er synlig. Da jeg kommer for å hente ham, sier de at han sitter inne i stua. Skamfull går jeg inn i dette huset, gjennom gangen hos fremmede. (s 207)

Per Thomas Andersens (2013) begrep om eksisted kan hjelpe forståelsen av den dementes situasjon og «væren i verden. Et eksisted vil si et faktisk, hektisk og betydningsfullt sted som forteller hvor og hvordan vi er-i-verden.» (ibid s. 9). For hvilket eksisted har Simon som ikke lenger er en del av den faktiske, hektiske og betydningsfulle hverdagen? Yngstedatteren Helena blir bekymret for sin far etter å ha funnet ham på et busstopp uten å vite hvor han var eller hvor han skulle. Hviskende forteller hun sin mor om dette; «Det er foruroligende, hvisker hun for at Simon ikke skulle høre. Han kunne bare reist sin vei.» (s. 14) Noen dager

senere kommer hun igjen på besøk, og denne gangen har hun med seg et søknadsskjema om plass på et eldreheim. Hun mener at der vil han trives, og sier at han trenger å komme til et sted der noen vil ta seg av han. Videre understreker hun at moren ikke kan ha alt ansvaret alene nå som er blitt så taus og hele tiden går sin vei. Fra døtrenes perspektiv er det den beste løsningen for alle at faren kommer på eldreheim. Dette er et stort og alvorlig skritt som vil forandre dynamikken i familien. Til nå har døtrene vært vant til at Eva og Simon selv har tatt alle viktige beslutninger. Nå har de blitt eldre, og ser at farens sykdom gjør at han har problemer med å ta vare på seg selv. Samtidig er de ikke fornøyd med hvordan moren håndterer situasjonen, og de presser på for å få Eva til å skrive under på søknadsskjemaet om fulltidsplass på eldreheimet:

Hjem for eldre. Jeg så at den lå der. Jeg hadde latt den ligge der siden. Søknaden. Den kommer til å okkupere tankene mine, uansett hva jeg gjør. Jeg vet jeg bør vurdere søknaden. Helena har minnet meg på det, men jeg utsetter det. (s. 14-15)

Eva nøler med å fylle ut søknaden. I stedet blir hun sittende ved kjøkkenbordet med brevet uåpnet foran seg. Hun husker tilbake på hendelser i livet sitt, fra ekteskapet med Simon og det daglige livet i familien generelt. Hun tenker på små og store ting som har skjedd opp gjennom årene, og lurer på hva som egentlig er viktig i livet? På den måten reiser minner og refleksjoner frem og tilbake i tid, samtidig som livshistorien fortelles med en rekke bilder fra erindringsprosessen. Slik fyller hun langsomt ut bildet av hennes og Simons liv. Prosessen hun går igjennom kan vise at aldring og sykdom også har et potensiale i seg til å forandre en families dynamikk. Lindstrøm viser i romanen hvordan hun investerer dette fra flere sider. Etter å ha vært likestilt med mannen sin i mange år, befinner Eva seg nå i en mer omsorgs- og kontrollerende rolle noe som åpner opp for en mer etisk refleksjon om hun kan ta avgjørelser på Simons vegne.

Demens i et litterært perspektiv

I *Dager i stillhetens historie* blir demens både fremstilt og tematisert. Historien er fortalt av Eva, og slik er den primært en pårørendefortelling. Det er Eva som formidler og beskriver Simons helsetilstand, og den kan bidra til både forståelse og fortolkning av demenstematikken i romanen. Evas utenfra-perspektiv. Det er i tråd med påstanden om at de fleste demensfortellinger nettopp er skrevet med et utenfra-perspektiv. Peter Simonsen (2016) kaller

dette eldre-litteratur som kjennetegnes ved at sykdomserfaringene settes sentralt i fortellingen. Narrativ medisin er et voksende forskningsfelt og forståelse for sykdomsfortellinger er ifølge Simonhjell (2021) viktig. Demens påvirker både identitet og sosial kompetanse – en identitet som blant annet skapes gjennom å fortelle og å opprettholde en livsfortelling. Simonhjell påpeker videre at demensfortellinger skrevet av den demente selv, ifølge Arthur Frank (2013) kan sammenlignes med en kaosfortelling; til forskjell fra det Simonsen (2016) kaller restitusjons- og utfordringsfortellinger. Kaosfortellinger i Franks forståelse, får vi når den demente blir tematisert og fremstilt med stor intensitet og kompleksitet, fordi fortelleren og hovedpersonen selv er gammel og dement, hevder Simonhjell. Fokaliseringen i en kaosfortelling er intern, og hun påpeker at demensen slik blir en del av fortellingens estetiske uttrykk.

Et eksempel på en kaosfortelling i den norske samtidslitteraturen er ifølge Bjørkøy (2020 s. 143) Axelsens roman (2011) *Følg meg alle mine dager*. I dagboks form blir en dement 89 år gammel kvinne portrettert av forfatteren, og kvinnens ord, minner og tanker fremstilt av den demente selv. Det er vanskelig å skille hva som er forårsaket av ensomhet og hva som er forårsaket av selve sykdommen, påpeker hun. Det er også vanskelig å vite hvor pålitelig jeg`ets gjenfortelling av både nåtid og fortid er. Det triste, ensomheten og utenforskapet er fremhevet ved at kvinnen er navnløs, og ved selve tittelen *Følg meg alle mine dager*. Dette forsterkes ytterligere ved at jeget er den eneste som fremstiller seg både i romanen og i de indre monologene. Fremstillingene er preget av at hun har problemer med å skille fortid fra nåtid – og man kan slik si at hun lever i flere tids-lag samtidig – nettopp fordi erfaringene av lineær tid er svekket. Bjørkøy trekker en intertekstuell tråd til Markussens (2017 s. 63) karakteristikk av Pia Tjafdrups lyrikk: «Slik da og nå flyter sammen, går her og der over i hverandre.» (sitert i Bjørkøy 2020 s.134)

Simonhjell (2017a) ²¹ tar opp et annet eksempel på en demensfortelling skrevet av en dement, Thomas Chr. Wyllers (2013) *En dements dagbok*. Wyller begynte å skrive dagbok like etter han hadde fått diagnosen Alzheimers sykdom. Han gjør et forsøk på å fortelle både om sykdomserfaringene og den kognitive svikten han opplever. Simonhjell påpeker at det er viktig å fokusere på hvordan den demente i en slik situasjon forteller sin historie og hvordan

²¹ Simonhjell, N. (2017a) Beyond shadow and play: Different representations of dementia in contemporary Scandinavian literature. *Dementia and Literature: Interdisciplinary Perspectives*.

sykdomserfaringen uttrykkes innenfra. I min forståelse er demens en progressiv sykdom som gradvis utvikler seg, og det er bare i et tidlig stadium av sykdommen at den demente kan skrive sin egen demensfortelling. Wyllers roman er et eksempel på hvordan litteratur kan synliggjøre det mennesket som demensen er i ferd med å utradere. Leseren får en unik mulighet til å bli utfordret til å se hva som skjuler seg bak og mellom det desorienterte. Selv om sykdommen preger hele livet til fortelleren er han seg bevisst om at han står ved reises slutt. Samtidig er han så bevisst til stede i eget liv at han tar imot hjelp av sønnen for å ferdigstille og fullende målet om å skrive ned sine egne erfaringer med demenssykdommen. Forstått slik er romanen ikke et eksempel på en «anti-fortelling», men heller et bevis på hva man ved enkle hjelpemidler, tålmodighet og omsorg kan få til når man ivaretar demenspasienters individualitet. Relatert til primærttekstens Simon, kan disse eksemplene utvide forståelsen for at han blander fortid og nåtid. Noe kan skyldes mental svikt forårsaket av demens, og noe kan skyldes at traumer repetitivt plager ham både om natten og i våken tilstand. Slik kan fortiden flyte inn i nåtiden og overta det dominerende tidsperspektivet. Dette kan igjen føre til mange ulike reaksjonsformer som ytrer seg både som symptomer på demens og virkninger av traumer som blir liggende ubearbeidet og ikke har noen tid å eksistere i.

Teoretiske perspektiver

Amelia DeFalco (2010) *Uncanny Subjects. Ageing in Contemporary Fiction*, er en av dem som har arbeidet mye med hvordan personer med demens blir fremstilt i litteraturen. Hun beskriver hvordan den kognitive svikten kan føre til vanskelige situasjoner både for den demente og de pårørende. I demensfortellinger foregår det alltid en slags balansegang i fremstillingen, fordi de forhandler ulike perspektiver på hendelser og på hukommelse, påpeker DeFalco. Hun utvider forklaringen med at denne balansegangen også har en etisk dimensjon, fordi slike fortellinger alltid er en form for oversettelsesarbeid for å få fortellingen til å passe inn i fortellerens egen virkelighetsforståelse. Hun stiller spørsmål om hvordan en slik oversettelse ser ut dersom utgangspunktet – til tross for intensjonen om en helhetlig og oversiktlig fortelling – er en skadd fortelling? Hun viser til Spivak (2000 s. 400) som er opptatt av den gjengitte kunnskapen i et oversettelsesarbeid som er utført av nærstående eller pårørende. I DeFalcos forståelse av Spivak må det alltid finnes elementer av gjenkjenning og respekt i pårørendefortellinger, og påpeker at for å kunne opptre etisk må vi skrive om noen som ligner oss selv. DeFalco tolker dette dithen at det i en slik oversettelse av en annens

perspektiver og fortelling, alltid vil være en risiko for å fremme egne antakelser, snarere enn å lytte til selve fortellingen.

Simonhjell og Hellstrand (2019)²² De skrev henne ned. Livsarket og fortellinger om identitet og omsorg, påpeker at det i regjeringens Demensplan (2020), legges vekt på at demensomsorgen skal ivareta demenspasienters individualitet, og oppfordrer med det til en økt bruk av Livsarket i demensomsorgen. Et Livsark er en kort tekst som gir en oversikt over en persons viktigste livserfaringer og preferanser. Sammenhengen mellom ønsket om å kjenne en persons livshistorie og det å kunne utøve tilpasset omsorg møtes, hevder de, og peker samtidig på idealene for vår tids forståelser av offentlig demensomsorg. Fortellinger om levd liv og fortellinger om omsorg møtes i Livsarket, og derfor er det behov for en etisk diskusjon om hva omsorg er og hva den tar utgangspunkt i. De viser til Anne Basting (2009) som påpeker at frykten for å miste seg selv og for å bli en byrde for sine nærmeste, er den mest dominerende frykten hos personer med demens. De hevder at Basting med det følger opp Baldwin (2008) som påpeker at vi må skape en felles forståelse for hvordan vi kan komme mennesker med demens i møte. Ifølge Simonhjell og Hellstrand, hevder Baldwin at dette trenger seg på som et resultat av behovet for en mer medmenneskelig tilnærming til demens i samfunnet.

Simonhjell (2017a, kap. 8) hevder at det er en rekke stereotypiske oppfatninger av demens – og at disse oppfatningene ofte går på tvers av de medisinske. Desorientering og forvirring er to hovedtrekk ved sykdommen. Relatert til oppfattelse av sted, kan de demente oppleve usikkerhet om hvor de selv befinner seg eller om hvor en spesifikk hendelse skjedde, påpeker hun. I personlige forhold kan en dement oppleve å ikke kjenne igjen egen familie eller andre nærstående personer. Sykdommen kan videre føre til at man gradvis mister evnen til forståelsen av, og evnen til å orientere seg i forhold til både tid og sted. En demenspasient kan derfor ha problemer med å vite dato og måned, eller oppleve usikkerhet om når viktige hendelser skjedde. Forvirring og sammenblanding av fortidige og samtidige hendelser er ett symptom, tap av korttids-hukommelsen et annet. For en dement kan det fortone seg om alt i livet skjedde på samme tid. Hendelser, mennesker og steder blander seg med hverandre, og Simonhjell understreker at den demente slik blir frakoblet virkeligheten.

²² Simonhjell, N., Hellstrand, I. F. (2019). De skrev henne ned. Livsarket og fortellinger om identitet og omsorg. *Tidsskrift for omsorgsforskning*.

Frank (2013 s. 50-56) mener at et viktig aspekt ved å fortelle sin livshistorie, er at man overtar ansvaret for det livet. I fortellinger får ikke bare den som forteller en stemme, men fortelleren blir også vitne til omstendigheter som fratar andre stemmen. Når én person finner sin stemme, begynner mange å snakke gjennom den historien. Når romanens Simon mister språket og orienteringen generelt, kan det med henvisning til Frank beskrives som et narrativt havari. Han mister det kartet han til nå har orientert seg etter, og han mister målet om å fortelle døtrene om sin etnisitet og fortid av syne. For å utvide metaforen ytterligere, kan man si at Simon prøver å få oversikt over restene etter stormen. Kanskje han ikke lenger kan bruke det gamle kartet? Demenssykdommen skjer i Simons liv – et liv som allerede har en historie – og denne historien fortsetter. Den forandres av sykdommen og påvirker også hvordan sykdommen former den. Simons fortelling om fortiden fortelles både til Eva og til ham selv. Begge fortellingene er infiltrert i hverandre og blir på den måten en dobbel bekreftelse. Frank skriver at «Illness is a crisis of self in the specific sense an uncertainty that one's self is still there as an audience; the reaffirmation of this self as available is crucial.» (2013 s. 52) Dette tolker jeg som at den syke trenger bekreftelse på at hen fortsatt er til stede som sin egen lytter, og at historien anses som verd å lytte til.

Demens i romanen – en utdyping

Eva savner Simon slik han var før, og hun savner fellesskapet og samhørigheten den hadde. Samtidig savner hun også det intime samlivet det hadde. Simone de Beauvoir (2019) *Alderdommen* hevder at når man som gammel ønsker å begjære, er det fordi man lengter etter de uerstattelige erfaringene. Man er fremdeles knyttet til det erotiske universet man har bygd opp, sier hun. Simons væremåte har endret seg, og etter som tiden har gått har det også fått konsekvenser for deres intime samliv. Eva lengter etter det seksuelle samlivet hun hadde med Simon, og hun sørger over at han har stengt henne ute:

[...] jeg vil at han skal gjøre meg så opphisset igjen, bevegelsen, opphisselsen, den varme pusten mellom oss. Som om vi pustet liv i hverandre. Et helt nytt liv, i hverandre. [...] Det er ikke så lenge siden vi var sammen på den måten, men nå som han har stengt meg ute, er det umulig. (s. 61)

Og en natt la jeg meg inntil ham, det var en drøm, men jeg hørte hjertet hans tydelig, huden er som en tynn hinne og han lukker armene rundt meg, jeg skjøv ham opp i senga, til han nesten satt, jeg klatret opp på ham, skjøv ereksjonen hans inn i meg.

Mens jeg gjorde det, merket jeg at jeg gråt. Da jeg så på ham igjen, virket det som han ville si noe, men han fikk det ikke ut. Jeg reiste meg opp, jeg prøver å hjelpe ham, noe som satt fast inne i ham, jeg kjente etter pulsen hans, og da jeg fant den, kom jeg meg over på den andre siden av senga og presset hendene mine, håndflatene, mot brystet hans. Han åpnet øynene igjen mens jeg holdt på. (s. 112)

Drømmen hun beskriver kan forklare den fysiske lengselen etter Simon, men også den psykiske redselen for å miste ham for alltid. Samtidig uttrykker hun sine egne seksuelle behov – tanker og opphisselse dreier seg om hvordan Simon kan tilfredsstille det behovet – ikke hva hun selv ønsker å gi Simon. Med tanke på at hun gjennom romanen beskriver Simon med sviktende kognisjon og redusert evne til både fysisk og verbal kommunikasjon, kan dette tolkes som en demonstrasjon av Evas makt over ham. Selve handlingen i drømmen kan beskrives som Evas rasende skam-stemme. Selv om hun påpeker at «det var bare en drøm», (s. 112) har denne drømmen sitt opphav i noe grunnleggende i Evas personlighet – et narissistisk trekk som, om ikke annet enn i drømme, er i stand til å utsette sin demente mann for et seksuelt overgrep. En annen bakgrunn for drømmen kan være at hun føler på et stort savn kombinert med Simons manglende respons på hennes behov for seksuell kontakt. Kanskje føler hun seg u-elsket av Simon? Er hun ikke lenger verd å elske? Manglende respons fra Simon på hennes seksuelle tilnærminger kan føre til skamfølelse hos Eva. Skamfølelsen kan deretter gi seg utslag i fornedrende handlinger – handlinger som er et uttrykk for dette savnet. Det fornedrende i handlingen uttrykker både savnet og en straff mot seg selv fordi hun ble avvist.

Relatert til Wurmser (henvist i Skårderud 2001) og min tolkning av Evas skam-stemme, er det også mulig at denne utagerende seksuelle drømmen kan ha sitt opphav i erfaringer og opplevelser tidligere i livet. Jeg tenker da spesielt på at Eva fikk en sønn i svært ung alder. I Norge på 60-80-tallet var dette fremdeles både skam- og tabubelagt. Dersom hun ikke ble møtt med forståelse og kjærighet den gangen, men tvert imot med negativitet, stigmatisering og kanskje utestengelse, kan det ha skapt en ødeleggende skamfølelse i hennes selvbylde. I den forbindelse vil jeg også nevne at det tok svært lang tid før hun fortalte Simon at hun hadde en sønn fra før. Begge disse forklaringene kan trolig føre til en utagerende og fornedrende seksualitet, selv overfor en demenssyk ektemann som beskrevet i drømmen.

Simon er som nevnt mange år eldre enn Eva, og statistisk sett er det ofte kvinnen som overlever mannen i et parforhold. Rollen som omsorgsperson for en eldre mannlig partner, er ofte skjebnen til eldre kvinner. *Dager i stillhetens historie* reiser slik flere vanskelige spørsmål om omsorg og ulike omsorgspraksiser sett fra et pårørende-perspektiv. Hvordan blir Simon tatt vare på? Og hvordan utfører Eva sin omsorgsrolle? Sykdommen hans gir Eva en ny og praktisk utfordring i hverdagen – det er hun som må ta vare på Simon. Det gjør at forholdet mellom dem blir asymmetrisk og Eva synes det er vanskelig å handle ut fra denne nye situasjonen. Ofte spør hun seg selv om det ville være det beste for dem begge om Simon kom permanent på eldreheimen.

Mirija og ondskapens banalitet

Etter hvert som tiden går har Simon nesten sluttet å snakke, og flere ganger opplever Eva at han ikke finner veien hjem. Desorientering i forhold til tid og sted er som nevnt de mest typiske tegnene på demens. Etter råd fra døtrene og for å avlaste Eva med husarbeidet, bestemmer de seg for å ansette en vaskehjelp. Slik kommer Mirija, en eldre kvinne fra Latvia, inn i livet deres. Alle liker henne og etter hvert blir familien stadig tettere knyttet til henne. Det kommer som en stor overraskelse og et sjokk på dem da hun avslører at hun har antijødiske holdninger. Den uakseptable holdningen kom til uttrykk i en kommentar om en nabo som både hun og Eva hadde irritert seg over: «Han er vel jøde» (s. 174) hadde hun sagt. Slik blir Mirija representant for mennesker med hatefulle etniske fordommer – mennesker som er blitt forført av rasistisk propaganda – mennesker som har formørket Simons liv.

Eva sammenligner hendelsen med et eventyr om *Rottefangeren fra Hameln*²³ som hun en gang leste for en av døtrene. At hun sammenligner med nettopp dette eventyret, kan ses på som en forsterkende dimensjon til temaet jødehat. Historien utspiller seg 1284 i byen Hameln som har pådratt seg en betydelig oppblomstring av rotter. En mann som påstår at han er rottefanger tilbyr befolkningen sine tjenester. Rottefangeren tar frem fløyten sin og lurer rottene ned i elven Weser med fløytespillet sitt. Rottene drukner, men han får likevel ikke betalt for jobben, og han forlater byen i sinne. Flere dager senere vender han tilbake til byen. Mens innbyggerne er i kirken, spiller han igjen på fløyten sin og lurer med seg byens barn inn

²³ Rottefangeren fra Hameln er et tysk middelaldersk folkeeventyr som blant annet er bevart og spredt i Brødrene Grimms *Eventyr* sin versjon fra 1816.

i en grotte utenfor byen, der de forsvinner. Dette kan være en allusjon til den altomfattende propagandaen som ble brukt under krigen til å forsvare jødeutryddelsen. Mirija kan sammenlignes med barna som helt ureflektert følger de lokkende tonene fra fløyten. I en forlengelse av in doktrinen, viderefører Mirija disse hatefulle fordommene mot jøder. Eva og Simons tilbakeholdenhet og hemmelighold om Simons jødiske etnisitet, legger enda en tragisk dimensjon til historien. I situasjonen er den både et potensiale og en mulighet til å vise Mirija at fordommene hun har er grunnløse, men de realiserer det ikke.

Forventningene om et svar ligger implisitt i alle tekster som setter fokus på umenneskelige handlinger. Nazistenes verden er så ugjenkjennelig at et naturlig svar for en nazist som at «jødene ble drept fordi de var jøder», overhodet ikke gir noen mening for andre mennesker. Det kan være at ondskapens natur er umulig å forstå. Hvis ondskapen er like overfladisk, klisjéaktig og banal som Hannah Arendt (2007) mente, er det også umulig å komme til bunns i den, fordi den ganske enkelt ikke har noen bunn. Uansett ligger spørsmålet om «hvorfors» implisitt eller eksplisitt i alle litteratur om overgripere, men samtidig hevder Robert Eaglestone (2011), vil den i mange tilfeller vike unna «*swerve*» (ibid s. 16) og unngå konfrontasjonen med det. Evas reaksjon etterpå er åpenbart hentet fra Arendts kjente betraktninger om ondskapens banalitet, og det overfladiske, tomme i språk og tenkemåte:

It is indeed my opinion now that evil is never «radical», that it is only extreme, and that it possesses neither depth nor any demonic dimension. It can overgrow and lay waste the whole world precisely because it spreads like a fungus on the surface. It is «thought-defying» as I said, because thought tries to reach some depth, to go to the roots, and the moment it consirns itself with evil, it is frustrated because there is nothing. That is the «banality». (Arendt 2007
Jewish Writing s. 480)

Eva vet ikke hvor mye Simon hørte av det som ble sagt, men hun kunne se på ansiktet hans at han hadde hørt nok til å forstå. De velger å ikke forklare noe, verken til Mirija som de sier opp, eller til døtrene sine. De forklarer ikke hvorfor, og døtrene blir sinte og straffer dem med å ikke møte opp på bryllupsdagen deres helgen etter. Igjen forårsaker altså fortelser og hemmelighold misforståelser og skuffelse i familien. Den antijødiske holdningen til den

latviske hushjelpen kunne åpnet for et nytt etnisk perspektiv, jf. Rothberg, (2009)

Multidirectional Memory, men det blir som nevnt ikke brukt.

Senere reflekterer hun over hendelsen og måten hun taklet den på. Eva avgjør at dersom hun hadde fortalt døtrene den egentlige årsaken til oppsigelsen av Mirija, hadde hun også måttet avsløre hemmeligheten om Simons jødiske opphav. Og dersom hun hadde gjort det, ville hun også brutt pakten om taushet. Eva avslører med dette at hemmeligholdet er en viljestyrt handling fra hennes side, og ikke et resultat av fortidige traumer. Enigheten mellom henne og Simon, inkludert taushetspakten, faller slik gradvis sammen på grunn av den samme tausheten. Kontakten med døtrene trues etter hendelsen med Mirija. Den yngste datteren Helena prøver å konfrontere henne, men Eva nekter å svare. Ennå en gang er taushet hennes strategi. Evas skriveprosjekt – de intime betroelsene fra kjøkkenet – kan forstås som en stille tilståelse til døtrene. Dersom de finner teksten Eva har skrevet og leser den, kan det bryte tausheten mellom generasjonene i familien. Mot slutten av romanen utdyper Eva Mirijas tirade i et retrospektivt tilbakeblikk til samtalen hun hadde med Simon om hvordan de skulle takle den oppståtte situasjonen:

Men nå, når jeg tenker på oppramsingen hennes på kjøkkengulvet, framføringen av eventyret. Hvordan hun holder tale, hun må ikke avbrytes, for da er det mulig det hele faller sammen. Og når hun er ferdig, kommer hun ikke til å lytte til innvendinger, for det finnes ingen argumenter som kan brukes utenfor denne sammenhengen, det er noe i likhet med en religion, den er et system bygget opp for å nære seg selv.

Det er ingen tvil der.

[...] Den er vakker, tenker jeg, tvilen. (s. 177)

I min tolkning beskriver Eva gjennom den siste linjen, hvordan hun ser på tvilen. Tvil er et abstrakt begrep knyttet til våre egenskaper som mennesker. Den 'strake' motsetningen til tvilen er skråsikkerheten, så når hun sier at tvilen er vakker må det ha å gjøre med en 'vakker' i overført betydning. Jeg tolker en vakker egenskap som en god egenskap – i motsetning til en dårlig. Ergo har vi å gjøre med en etisk god egenskap fordi den er sannferdig og fordi tvilen gjør oss mer åpne for andres perspektiver og meninger.

Flere litterære fremstillinger av temaet – en utdyping

Demens er en usynlig og på mange måter abstrakt sykdom, og det kan være vanskelig å diagnostisere en person som allerede har en aldersrelatert mental svekkelse. Simon er som før, men samtidig er han annerledes. Eva beskriver at han oppfører seg mer og mer som en fremmed og at han har lagt til seg en nesten formell måte å snakke til henne på. Slike forandringer i personligheten kan være svært vanskelig å forstå og akseptere, både for den demente og for de pårørende. Kanskje et eldre hjem ville være det beste for Simon? Og hva med døtrene, skal de være med i denne beslutningsprosessen? Taushet og sykdom beskrives både på det konkrete og det metaforiske planet i romanen. Simons taushet oppleves som uhyggelig for Eva. Han ser ut som han alltid har gjort, men oppførselen hans er totalt forandret. Hun beskriver forandringene som at han har reist inn i seg selv.

Simonhjells *Gavene og sinnets gåter* (2017b)²⁴ påpeker hvordan Enger (2013) *Mors gaver* anstrenger seg for å vise frem den demente og den pårørendes utfordringer, og understreker romanens sentrale bidrag innenfor en norsk skjønnlitterær kontekst. Hun analyserer Engers roman som demensfortelling fordi hun mener at kriteriet om at tematisering av sykdomserfaringene må skrives inn i romanen, er oppfylt og utgjør en del av romanens estetiske uttrykk. Engers roman forteller om moren Ruth som får Alzheimers sykdom og kommer på sykehjem. Da familien rydder og kaster ting fra morens hus, opplever de hvordan gjenstander er knyttet til og gjenskaper minner, og hvordan de gjenskaper fortiden i nåtiden. Fortellingen viser slik at alle tingene – minnene i et menneskes liv – både har høy affeksjonsverdi og samtidig hvordan de kan være problematiske for kommende generasjoner. Hockey, Penhale & Sibley (2017)²⁵ understøtter dette: «The materiality of everyday objects and places, their endurance across time, gives them special relationship with the human lives which many of them will survive.» (ibid s. 139) En slik affeksjonsverdi og følelsesmessig tilknytning kommer tydelig til uttrykk når jeget i *Mors gaver* finner morens lister over alt hva familien har gitt og fått av julegaver gjennom førte år. Datteren savner ikke tiden med treski

²⁴ Simonhjell, N. (2017a) Beyond shadow and play: Different representations of dementia in contemporary Scandinavian literature. *Dementia and Literature: Interdisciplinary Perspectives*. Routledge B. s. 133-147.

Simonhjell, N. (2017b) *Gavene og sinnets gåter*. Cecilie Engers *Mors gaver* som demensfortelling. *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, s. 159-182.

²⁵ Hockey, J. Environments of Memory. Home Space, Later Life and Grief, s. 135-145 i Joyce Davidson, Liz Bondi og Mick Smith. *Emotional Geographies*.

og tunge skistøvler, men savnet skyldes at så mye har blitt borte og at hun har glemt så mye – og listene hun finner minner henne på dette. (2013 s. 19-21)

Engers roman handler om en datter og hennes mor som har blitt dement. Et dilemma for datteren er hvordan og hvor mye hun skal snakke om både fortid og nåtid. Etter moren ble dement blir rollene byttet om mellom henne selv og moren idet hun har blitt morens omsorgsperson. Ved å ikke tid- og stedfeste hendelser og ikke utsette moren for situasjoner der moren blir konfrontert med egen kognitiv svekkelse, viser datteren stor kjærlighet og omsorg for morens situasjon. Som Eva i *Dager i stillhetens historie* får hun en ny omsorgsrolle, men hun har både stor forståelse og innsikt i morens demenssykdom. En medvirkende årsak til det kan sannsynligvis være at moren har en demensdiagnose. Datteren synes å ha akseptert dette og hun har også skaffet seg stor kunnskap om sykdommen og hvordan den virker inn på morens mentale helse.

Eva på sin side er ikke overbevist verken om at Simon har demens, eller at det er best for ham å få en permanent plass på et eldreheim. Hun virker også å ha liten selvstendig interesse for selve sykdommen demens og hvordan den eventuelt virker inn på ektemannen, henne selv og døtrene. De to kvinnene er slik sett veldig forskjellige, og på to helt ulike stadier og nivåer i sine sykdomsfortellinger og i egen utøvelse av pårørenderollen. Sett fra pårørenderperspektivet, beskriver de imidlertid begge følelsene av tap og savn. De handler om det å være vitne til at personlighet går tapt, og om hvordan et kjært menneske forsvinner...selv om de fremdeles er i live, og ser ut som «mamma» eller som «Simon».

Orfisk omsorgsrolle

Demens blir ofte betegnet som en sykdom som forårsaker at en person «mister seg selv», og Eva undres på hvordan han opplever sin nye tilværelse – sitt nye jeg. Fordi hun ikke har tilgang til Simons tanker, beskriver hun ham fra sitt utenfra-perspektiv som iakttaker. Ved å sammenligne ham med en fremmed, som en hotellgjest eller en som har et distansert forhold til henne, belyser hun forandringene og det sårbare ved Simon: «Han er blitt formell som en hotellgjest, tilsynelatende kald som en tilfeldig passasjer du kommer borti på bussen.» (s. 63) Lindstrøm utforsker dagens behandling av demente, påpeker Simonhjell (2021) og mener romanen også reiser spørsmål om de etiske dilemmaene og de praktiske problemene pårørende til demente kan oppleve.

Eva kjører selv Simon til dagsenteret for eldre to dager i uka. Men hun liker ikke måten Simon blir behandlet på der, og hun liker absolutt ikke å la ham være igjen der alene:

Ingen så opp da vi kom inn. De eldre satt ved et bord, to ansatte snakket lavt sammen. Simon fikk en stol ved bordet sammen med de andre. Han fortsatte å smile. Men idet jeg skulle gå, fulgte han meg med blikket. Øynene hans, hendene på bordet, de lutende skuldrene i dette rommet på dette stedet. Det er ikke et sted du hører hjemme. (s. 17)

Lindstrøm buker myten om Orfeus for å beskrive Evas nye omsorgsrolle. Også Simonhjell (2021) mener at Lindstrøm bruker Orfeus for å illustrere hva hun betegner som Evas nye problem, men hun utdyper imidlertid ikke dette nærmere. I romanenteksten beskriver Eva de vanskelige følelsene hun får når hun har kjørt Simon til eldreheimen: « [...] jeg har flere ganger blitt stående på parkeringsplassen som en mytologisk figur, tvilende, her går grensen mellom underverdenen og vår egen.» (s. 21). Myten om Orfeus²⁶ handler om Orfeus som vil hente tilbake sin avdøde kone Eurydike fra dødsriket. Han trosser dødsgudenes vilkår om ikke å se seg tilbake før han er utenfor dødsriket, og Eurydike styrter derfor ned i døden igjen. Det er dette tragiske og illevarslende Lindstrøm refererer til i fremstillingen av Evas tanker om at; «hvis jeg snur meg nå, er han borte for alltid.» (s. 17) Slik setter Lindstrøm en to tusen år gammel gresk myte opp mot Evas omsorgsdilemma for sin demente ektemann, som også kan sies å ha «forsvunnet i det mørke dypet». Som Orfeus vil hente Eurydike ut av dødsriket, vil Eva hente Simon ut fra demenssykdommens «glemsel».

Myten om Orfeus er også en ledetråd inn til en intertekstuell sammenligning med Pia Tjafdrups (2006) *Tarkovskijs heste*. Diktsamlingen handler om en datter som beskriver farens demensutvikling. På samme måte som i *Dager i stillhetens historie*, har diktene en intertekstuell referanse til Orfeus i underverdenen. Markussen (2017)²⁷ skriver i Eurydikes sang. Om Pia Tjafdrups *Tarkovskijs heste*, om hvordan den danske poeten Tjafdrup mister sin far gradvis og langsomt – fra han blir dement og til han dør – og om hvordan hun takler dette gjennom kunsten. Markussens hovedpoeng formulerer han innledningsvis som at *Tarkovskijs*

²⁶ Nedtegnet av den romerske dikteren Ovid. Orfeus i Underverdenen er hentet fra Ovids *Forvandlinger* og er Ovids lengste og mest betydningsfulle diktverk. Oversatt av danske Steen-Due.

²⁷ Markussen, B. (2017). Eurydikes sang. Om Pia Tjafdrups *Tarkovskijs heste*. ISBN: 9788290359954. Alvheim og Eide akademiske forlag. Artikkelen s. 53-82.

heste er «en poetisk fremstilt sorgprosess hvor jeget forsøker å skape et 'indre rom' og etablere en ny relasjon til sin far.» (ibid s. 55) Dette hovedpoenget reiser slik jeg ser det, blant annet spørsmål om hvordan demens kan fremstilles.

På en poetisk måte skildrer diktene noe som fremdeles er vanskelig å sette ord på, og som det også for legevitenenskapen er vanskelig å forklare. Tjafdrup (2006) beskriver oppløsningen av tid som mange demente opplever; «Dage vokser til uger, men før er forsvundet for min far.» (ibid s. 28) Videre også oppløsning og endring av relasjoner og roller. Også i primærteksten endrer Evas rolle seg fra å være partner i et samlivsforhold, til å bli en omsorgsrolle – en slags morsrolle som innebærer et ansvar for å «passe på» Simon. Strofen som beskriver faren sitt «selv» kan relateres til Simon; «for ser vi bekymrede ut, / gjør han det også.» (ibid s. 56) Simon er preget av usikkerhet og sviktende evne til orientering og tolkning av situasjoner. Han smiler når Eva eller andre smiler – han identifiserer seg med og stoler på at Evas eller andres mimikk er passende for situasjonen; «Han fortsatte å smile.» (s. 17) Tjafdrups diktsamling beskriver videre det vanskelige forholdet hennes far har til logikk og grammatikk; «Min far fuldender ikke sine sætninger / synker blot dybere ind i sig selv.» (ibid s. 55) Det er også slik Eva beskriver Simon – med manglende grammatikk og logisk sammenheng. Videre sier også hun at det er som om Simon har foretatt en reise inn i seg selv.

Orfeus som vil hente Eurydike ut av dødsriket, kan sammenlignes med Tjafdrup som vil hente sin far ut av glemselen. For både datteren i Tjafdrup og Eva i primærteksten, kan det fortone seg som om de opplever et dobbelt tap. Først mister datteren sin far til demsens glemsel, så mister hun ham til døden. For Eva relateres det dobbelte tapet til demsen og til tapet av ektemann og partner. Begge de to kvinnene sørger – de sørger over tapte minner – både personlige egne minner og de tapte minnene om en far og en ektemann. De er også begge diktende subjekter – datteren i Tjafdrup skriver sørgedikt eller elegier slik Eurydike gjorde i myten – Eva i Lindstrøm skriver intime betroelser og refleksjoner i en dagboklignende form slik som datteren i Tjafdrup. Slik kan jeg med Markussen hevde at grensen mellom levende og døde, mellom nåtid og fortid smelter sammen. Videre at tap kan gi kunst; Orfeus' sang, Eurydikes elegier, datterens poetiske hyllest av sin far og Evas skrivekunst.

Eva kan ytterligere sammenlignes med Orfeus fordi de begge er i dyp sorg over et tapt samliv, og begge uttrykker seg ved hjelp av et kunstnerisk og kreativt uttrykk; Orfeus med harpespill

og sørgeriesanger om savn og tapt kjærlighet – Eva som skriver ned sin sorg og fortvilelse. Som Orfeus går til døds gudinnen Persefone for å få hjelp, går Eva til legene for å få beroligende svar. Hun tenker på at når hun er borte, er det ingen som kan formidle deres historier til døtrene. Døtrene er ikke fornøye med hvordan Eva utfører sin omsorgsrolle overfor faren og mener han bør bo på hjemmet permanent. For Eva blir dette et etisk dilemma om hvorvidt hun skal søke om fulltids plass eller om han skal fortsette å bo hjemme sammen med henne; Hun uttrykker seg i skrivekunsten – en kunst som er preget av sorg og savn.

Alderdom og demens

Demenslitteraturen aktualiserer svekkelsene som følger demens, og litteratur som fremstiller ulike aspekter ved alderdom gir et viktig bidrag til temaet. Alderdommen blir ekstraordinær i de tilfellene hvor den snur opp ned på menneskers ordinære liv med de svekkelser og tap som mange opplever. Som nevnt tidligere, viser Simonhjell (2017b) til Arthur Franks' (1995, 2013) studie *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*, som sier at det i hovedsak finnes tre former for sykdomsfortellinger; restitusjons-, utfordrings- og kaosfortellinger (ibid s. 115). Utgangspunktet for Frank er at sykdom og erfaring med sykdom, er noe som skaper behov for fortellinger. I en restitusjonsfortelling uttrykker den syke både behovet for å fortelle om livet med sykdommen, og behovet for å forstå seg selv som syk. Ifølge Simonhjell beskriver slike fortellinger derfor en sykdomsprosess som ender med at den syke blir frisk igjen.

I utfordringsfortellingen derimot, blir som nevnt ovenfor sykdommen nettopp forstått som en utfordrende reise med klare stadier. Fortelleren vet at sykdomserfaringene for alltid vil prege både en selv og livet. Relatert til romanene *Mors gaver* og *Dager i stillhetens historie*, har begge preg av å være slike utfordringsfortellinger. Det er henholdsvis datterens og ektefellens erfaringer med sykdommen og hvordan de lever videre med den, som strukturerer fortellingene. For begge kvinnene i de to romanene er det demens som er utfordringen. Som nærmeste pårørende, må de begge lære seg å leve med hvordan sykdommen påvirker både den syke, dem selv og familien, og prøve å forstå og forsone seg med den.

Bjørkøy (2020) *Samtidslitterære alderdommer* viser til Andersen (2006) og hevder at eksistensielle betingelser som identitet, tilknytning og orientering kan endre seg når et menneske mister sin nærmeste. Hverdagen kan slik bli problematisk på en akutt og vanskelig

måte. Da Eva i primærtteksten mister Simon til demenssykdommen, påvirker det også hennes evne til å håndtere hverdagen. Hun føler seg fortapt og sørger over å ha mistet den Simon som han en gang var. Sorg er for øvrig svært sammensatte reaksjoner man kan oppleve ved betydelige tap. Det kan være både fysiske, affektive og atferdsmessige reaksjoner som også kan føre til endringer i relasjoner og roller. En sorgopplevelse påvirkes blant annet av måten tapet skjedde på og tidligere opplevelser og tilknytningsmønstre, påpeker Bjørkøy (2020 s. 158-159). Med henvisning til Andersen (2006 s. 15) og Baumann (2000 s. 88-89) som Bjørkøy viser til, vil jeg si at Eva plages av eksistensiell uro og hun har reduserte forventninger til fremtiden og til livet. Sorgen og uroen former slik hennes identitetsfølelse – en identitet i oppløsning. For hvem er hun uten Simon?

Vi lever livet på det mest intense når vi sørger, ifølge medisiner og sorgforsker Hansson (2019). «Hvem er jeg uten deg» og «hva er meningen med livet» (sitert i Bjørkøy 2020 s. 159, Hansson 2019 s. 17) er universelle eksistensielle følelser og spørsmål man blir stilt overfor. Samtidig er de unike for den de gjelder. Sorg kan derfor beskrives som en universell følelse; «Samtidig er ethvert tap og enhver sorgreaksjon unik. Hvordan vi håndterer sorgen, påvirker i hvor stor grad den lukker livets muligheter, eller om den også kan åpne for nye.» (omtalt og sitert i Bjørkøy 2020 s. 151). Eva i primærtteksten beskriver at hun savner den Simon han en gang var, men at hun må akseptere at sykdommen har påvirket og fått alvorlige konsekvenser både hennes eget liv og Simons. Hun har ikke lenger den samme tilgangen til hans indre følelsesliv som hun hadde før, og det fyller henne med både sorg og ensomhet. Glimtvis oppfører han seg slik han pleide, og det i seg selv kan vise hvor viktig det er å ta hensyn til en dement – både til den hen var og til den hen har blitt.

Det er en kjensgjerning at man kan føle dyp sorg ved andre tap enn dødsfall. I Evas tilfelle dreier det seg om en slags foregripende sorg, fordi demens er en progressiv og langsomt utviklende sykdom. Eva ser med sterk uro og bekymring frem mot det som skal komme. Hun sørger også over relasjonstapet hun opplever, idet hun føler at samlivet og det intime fellesskapet med Simon er ødelagt og borte. Fra å være en likestilt partner i et kjærlighetsforhold – en partner i et samliv – opplever hun at hennes rolle smuldrer hen til en ren omsorgsrolle. Det fører til at hun føler både sorg, savn og fortvilelse, noe som igjen gir henne dårlig samvittighet; for Simon er åpenbart ikke slik han var før og han trenger henne.

Mangelen på konstruktiv kommunikasjon dem imellom fører også til at hun mister sin tilknytning til og samhørighet med Simon. Det er ikke bare en følelse av at han ikke er der lenger, men hun føler også at hun har mistet den eneste hun før kunne snakke åpent mer – og den eneste hun kunne søke trøst hos når hun trengte det. Simons demens fører til at Eva opplever uforutsigbarhet både i forhold til egen tilværelse, og i forhold til Simons fremtidige. Til å understøtte disse følelsene kan Tjafdrups ord «Mindst ét sår har kroppen alltid», (2006 s. 58) være en passende beskrivelse av Evas følelser. For Eva betyr det å streve med å godta Simons sykdom, og denne bearbeidingen kommer til uttrykk gjennom de affektive beskrivelsene. Hun går inn i en ny rolle – en rolle uten en likestilt partner. Slik prøver hun å mestre hverdagslivet og jobber med den nye situasjonen som er oppstått, og hun beskriver sitt etiske dilemma slik:

Jeg har søknaden foran meg, jeg har latt den ligge på stuebordet, jeg tror jeg krøllet kanten på papiret da jeg hentet den ut av konvoluttene. Han er gammel, det er best for begge at jeg gir ham fra meg.

[...] Få ham til å forsvinne. De har bestemt seg. Oppholdet hans på dagsenteret er ikke nok, han trenger et bedre tilbud. Et hjem for eldre. Jeg må innse det. Samholdet vårt har noe suspekt over seg nå, noe overmodig. (s. 127)

Nettopp demenssykdom kan være årsak til romanen Simons mentale fravær og taushet. Det betyr at hans forankring til sted, tid og realitet sakte forsvinner. Skildringene i romanen, belyst av teoretiske perspektiver som for eksempel Erikson (1982) gjør Simon mer synlig som det mennesket han har vært og fortsatt er, bak tausheten og demensen. Erikson påpeker at patologisk aldring, det vil si demensutvikling, blant annet er kjennetegnet ved at nye minner ikke fester seg og at eldre minner blir borte. Til slutt står man tilbake med barndomsminnene – før også de forsvinner, sier han. Affektreguleringen, det vil si evnen til å regulere egne følelser ved å for eksempel trøste seg selv, beherske sinne og tåle frustrasjoner, er av de siste egenskapene som utvikles hos mennesker, og de første som rakner ved demens, understreker Erikson.

I min forståelse er det som dominerer alderdommen erkjennelsen av å stå ved reisens slutt, og at utfordringen derfor er å integrere sitt liv og akseptere at «slik var det». Primært teksten er derfor ikke bare en litterær beskrivelse av ekteparets frustrasjoner og sykdom, men også av

hvordan det er å forsvinne inn i stillhet og minner om fortiden, sett som en del av alderdommen generelt. Tausheten og stillheten mellom Eva og Simon kan leses som en følge og et resultat av problemene med å kommunisere og lytte til traumatiske minner – selv innenfor deres egne private rom. Fortiden, traumatisert minne og et gjensidig løfte om taushet, gjør både minner og traumer til en stor utfordring for dem begge. Traumatiske minner vil kunne føre til en tøff og vanskelig demensprosess for Simon fordi han stadig gjenopplever mange traumer fra ulike livsfaser. Slike traumatiske, fortidige erfaringer og minner som både Simon og Eva hjemsesøkes av, er uegnet som byggesteiner i den fremtiden de forsøker å skape. Alderdommen kan være fredelig og rolig eller full av angst og fortvilelse. Vi er avhengige av mellommenneskelige forbindelser blant annet gjennom kommunikasjon og samtaler. Hva skjer så når samtalene blir umulig?

Oppsummering

Denne delen har definert hva demens er og hvilke symptomer og virkninger den kan ha. I januar 2022 hadde over hundre tusen mennesker i Norge demens, et tall som forventes å doble seg innen 2042. Demens rammer både enkeltmennesket, de nærmeste pårørende og alle andre med tilknytning til den demenssyke. Det betyr at demens rammer veldig mange, men likevel kan fenomenet demens fremdeles oppleves som et skambelagt tabu i samfunnet. Derfor kan litteraturens fremstillinger av demens gi kunnskap og også utfordre vårt syn på mennesker som lever med demens. Sykdommen er en fellesbetegnelse for organiske sykdommer i hjernen som fører til generell intellektuell svikt. Demens kjennetegnes ved gradvis identitetstap, kognitiv svikt, svekket orienteringsevne og til en gradvis svekket forståelse av hvem de har vært og hvem de er nå. Endringer i følelser og personlighet, språklig svikt og svekket kommunikasjonsevne generelt er andre kjennetegn på demens, i tillegg til en generell redusert evne til å fungere i dagliglivet. Videre fører den til at de demente blir annerledes enn de har vært før, og mange kan oppleve både depresjon og angst. Demens rammer ikke bare de såkalt «gamle» over 65 år, for det er minst fire tusen yngre mennesker i Norge som har en demenssykdom. Gjennomsnittsalderen på de som blir rammet av sykdommen i ung alder, er 57 år ifølge en norsk studie fra 2020.

Jeg har sammenlignet romanen med andre litterære verk for å få en videre og dypere forståelse både for temaet og romanens hovedpersoner. Teoriene jeg har presentert sammenholdt med Simons atferd, tyder på at Simon har fått demens. Evas usikkerhet og

bekymringer, fortvilelse og sorg over å ha mistet den Simon han en gang var, er også i overensstemmelse med hva pårørende til demente opplever. Likeens hennes frustrasjon overfor lege- og helsepersonell som hun føler ikke gir henne som pårørende nok informasjon, og heller ikke nok og tilpasset omsorg og aktivitet til Simon. For skriveprosessen hennes betyr det at fortellingen får en ikke-lineær fremstilling. Den veksler mellom nåtids og fortidsplan – mellom tid og sted, mellom sjokk og fortvilelse - og aksept. Simons endrede atferd utfordrer og forsterker hele tiden disse følelsene, og tankene om hvordan hun best kan legge forholdene til rette for dem begge – for dem alle sammen – plager henne. Eva føler at Simon burde hatt mange gode år igjen av livet sitt, men hun greier ikke forestille seg at det til tross for demensen, fortsatt er en realistisk mulighet. Hun ser bare forfall og begrensninger, og hennes syn på fremtiden er derfor hovedsakelig preget av tapsorientering. Hun tenker på at når hun er borte, er det ingen som kan formidle deres historier til døtrene.

Døtrene på sin side er ikke fornøy med hvordan Eva utfører sin omsorgsrolle overfor faren og mener han bør bo på hjemmet permanent. For Eva blir dette et etisk dilemma om hvorvidt hun skal søke om fulltids plass eller om han skal fortsette å bo hjemme sammen med henne. Taushet og stillhet som har preget dem, blir ytterligere forsterket av demenssykdommen, fordi den fører til kognitiv svikt og redusert evne til meningsfull kommunikasjon hos Simon. Eva preges etter hvert av eksistensiell uro og komplisert sorg over tapet av ektemann og partner og far for deres døtre.

Minner og traumer

«Hvordan skal jeg gjenkjenne ham, gjenkjennelsen min er basert på minner, på alle disse små sekvensene da ulike deler av ham er blitt synlige gjennom årene.» *Dager i stillhetens historie* (2011 s. 43)

I denne delen tar jeg utgangspunkt i primært teksten selv og beskriver først kort hvordan romanpersonene opplever minner og traumer. Dernest beskriver og belyser jeg tematikken gjennom ulike teorier hva minner, og traumer er og hvordan de opptrer og ytrer seg i romanen. Jeg belyser og forklarer med ulike teoretiske perspektiver hvordan de kan forstås og betydning traumene har for romanfigurene. Jeg trekker jeg inn eksempler fra teksten, sammenligner med andre verk med samme tema og ytterligere teoretiske perspektiver. Dette gjør jeg for å få en bredest og dypest mulig refleksjon rundt temaet før jeg til slutt oppsummerer og svarer på forskningsspørsmålet; hvordan beskrives traumer og hvilken betydning har de?

Minner

Lindstrøm skaper spenning og variasjon i romanen gjennom retrospeksjoner og brå skifter i settingen. Hun beskriver den helt fysiske og biologiske prosessen som skaper våre minner slik:

Det kan kalles hukommelsesspor i hjernen. Jeg leste det et sted. Når et minne først er der, når det har gått lang tid og det er blitt framkalt mange nok ganger, kan de synaptiske endringene bli permanente. Og deler av hjernen som brukes for å opprettholde minner er ikke nødvendig for å ta det fram, det er blitt et spor, et fotografi, et bilde som kanskje alltid kommer til å finnes der. (s. 195)

På nåtidsplanen er Evas hverdagslige aktiviteter blitt redusert og neddempet. Huset er fullt av ting som minner om alle ritualene som de ikke lenger praktiserer, noe som får henne til å tenke på det livet som en gang var. Huset bærer med andre ord preg av et upersonlig og innholdsløst hjem, som en på utstilling der livet ikke lenger leves, men må gjenskapes gjennom gjenstander og fotografier:

Jeg ser meg rundt i huset, alt har sin plass her også, del av en orden. Det er så ryddig, som et museum eller en kirke, gjenstandene virker utstilt. Det er få av dem som har noen praktisk verdi. De tilhører sosiale ritualer som ikke lenger utføres i særlig grad, eller hvis de utføres, sjelden har noen betydning. De er redusert til en påfallende rekke av minner. (s. 18)

Man kan si at Evas minner er fortiden som blir gjort om til nåtid. Årsakene til flashbackene kan være at dette er hendelser som Eva ikke fullt ut forsto da hun opplevde dem. De har derfor blitt til stadig tilbakevendende traumatiske minner.

En enkel oppdeling av ulike former for minner er de personlige, de familiære og de kollektive. Oppfatningen av hvordan minner og hukommelse virker inn på oss som eldre, står sentralt i Beauvoir (2019)²⁸ Hun hevder at det finnes tre former for minne. Én er den sensoriske formen som er knyttet til vaner. Den andre er det autistiske minnet som aktualiserer fortiden i drømmer og fantasier, uten at man er klar over at man faktisk husker. Den tredje formen for minne er sosialt minne, som er det eneste minnet som tillater oss selv å fortelle vår egen historie. Beauvoir hevder at de inntrykkene man får i barndommen har en styrke som gjør dem uutslettelige. Vonde minner som man har fortrenget i voksen alder, dukker gjerne opp igjen når man blir eldre. Det er det autistiske minnet som ikke greier å mestre fortiden, men som i stedet re-aktualiserer den i form av bilder, fantasier og følelser.

Nora Simonhjell (2012)²⁹ hevder at det flere forskjellige minner som blir satt opp mot hverandre i romanen. Hun tolker de stadig tilbakevendende minnene til Eva som personlige minner. Disse personlige minnene ytrer seg som kvernende tanker som hun bare deler med mannen Simon. Simonhjell fremhever også det hun kaller for familieminne, som beskriver minner som personene i romanen har felles. Minner som blir gjenfortalt flere ganger og som dermed er med på å holde familien samlet, påpeker hun. Fellesskapet dette gir, kaller hun et «mytologisk fellesskap» (ibid s. 91), der minnene utgjør grunnfortellingen som alle medlemmene i familien kjenner til. I de familiære minnene blir ikke alltid alt fortalt, og det

²⁸ Beauvoir, Simone de (2019) *Alderdommen*. Oversatt av Bente Christensen. Etterord ved Annlaug Bjørnsnes. Vidarforlaget (2016/2019). Solum Bokvennen AS (2019). Éditions Galimard, Paris (1970). Originalens tittel: *La Vieillesse*.

²⁹ Nora Simonhjell (2012) Ordene er inngangen til ham. Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* [2011]. *Norsk litterær årbok* ISSN: 0078-1266 s. 84-112.

kan føre til at minnene kan oppleves og huskes forskjellig innen familien. Alle familier har hemmeligheter, hevder Simonhjell og mener med det at minner kan ha forskjellige nyanser og valører ut ifra det sosiale, historiske og kulturelle fellesskapet som familien er en del av (ibid s. 91).

Alle de nevnte formene for minner blandes sammen i romanen. Romanens fortelling har et forankringspunkt i Eva, som også insisterer på å være deltaker i egen fortelling. Hun har et fast grep om det fortalte og full oversikt over minner og historie. Hun forteller om intime egne minner og om mer familiære minner. Samtidig formidler hun Simons minner – minner som er tett knyttet til historiene han har fortalt henne om sin fortid. For en stor del er dette vonde og traumatiske minner om opplevelser fra barndom og oppvekst under krigen. Simons historie er en del av den kollektive hukommelsen om krigens grusomheter. Minnene hans er både traumatiske og invaderende, noe som gjør at livet hans er preget av at krigen fremdeles kaster skygge over det. Minner er slik sett fortiden som aktualiseres i nåtiden.³⁰

Evas traumer

Hun finner det aldri nødvendig å kommentere egen oppførsel når det gjelder inntrengerepisoden. Også når det gjelder sønnen hun adopterte bort, fremstår hun distansert og frakoblet. Manglende tilknytning – lettelse over å bli kvitt ham – kombinert med usikkerhet og uro, kan tolkes som at hun også ser på sønnen som en «inntrenger», en inntrenger i hennes personlige liv. Episoden med inntrengeren er slik et ledemotiv som både åpner og avslutter romanen.

Eva er ung mor og alene i huset med de tre døtrene da en fremmed ringer på og hun åpner døren for ham: «Det var jeg som slapp ham inn.» (s. 5) Som nevnt tidligere består mye av dynamikken i romanen i å åpne og lukke seg, eller inkludere og ekskludere. Dette står på spill gjennom hele romanen. Eva er ikke sikker på hva som hendte den dagen med inntrengerepisoden, men når hun tenker tilbake er det med en følelse av uro. Selv om ingenting egentlig skjedde, føler hun at hun og barna var i fare den dagen, og hun greier ikke slippe tanken på hva som kunne ha skjedd. Hun greier ikke undertrykke disse følelsene hun får ved å tenke på denne dagen, og hun verken forstår eller erkjenner at dette er blitt et

³⁰ Langås, U. (202) *Krigsminner i samtids litteraturen*. Litterære minnestudier s. 15-87 gir en omfattende og utdypende beskrivelse av minnenes mange ansikter og virkninger.

personlig traume for henne. Caruth (1995) og Langås (2016) karakteriserer dette som et traume som ikke ble fullt ut forstått da det skjedde. Siden det verken ble forstått eller bearbeidet, er sannsynligheten derfor stor for at det stadig kommer tilbake – slik det gjør hos Eva.

Et annet traume i Evas liv er som nevnt at hun adopterte bort sin førstefødte sønn da hun var svært ung. Senere i romanen beskriver Eva et fotografi av seg selv som tenåring sammen med sønnen. Hun ser på det mye yngre, unge ansiktet og lurte på om hun kan se noen spor av den skylden og skammen som Simon mener hun må ha. Men den fortiden er som en drøm for fortelleren Eva, «fjern og uklar» (s 194). Hun har ikke full tilgang til egne følelser fra fortiden, så hun ser på bildet av seg selv som om hun er en fremmed – som en utenforstående som bare kan spekulere på hva dette motivet som er henne selv, tenker og føler. Slik Eva svikter Simon ved å ikke være en terapeutisk lytter og slik hjelpe ham til å formidle historien, sin egen identitet og traumatiske fortid, svikter Simon henne ved å både ignorere og dømme hennes vanskelige og ambivalente følelser omkring adopsjonen. Ektefellene har slik en gjensidig negativ påvirkning på hverandre. De er fremmedgjort for sin tidligere identitet, og de er fremmedgjort for hverandre og sine omgivelser. Eva forteller at Simon ble rasende da hun endelig etter flere år inn i ekteskapet, fortalte ham om sønnen hun adopterte bort. Han kalte det ‘unaturlig’ (s.57):

Men dette med spedbarnet gjorde et voldsomt inntrykk da jeg fortalte Simon det noen år etter at vi hadde giftet oss. Han var sint fordi jeg ikke hadde fortalt det før, fordi det var viktig, sa han, det var en ting man ikke unnlot å fortelle. / Jeg så det ikke som viktig, sa jeg. / Hvordan kan du si at det ikke er viktig, sa han. Han var en del av deg. / Men jeg tror ikke det. At det var det han mente å si. Jeg tror han mente å si at det var det andre som var viktig, det at jeg hadde gitt ham fra meg. (s. 57)

Simon mener at en kvinne alltid ville føle tap og anger etter å ha gjort noe slikt. Simons eget ønske om en sønn syntes å være blandet opp i den ufølsomme responsen på Evas adopsjon av sønnen. Det må også nevnes at Simon er over ti år eldre enn Eva, noe som kan være medvirkende til den voldsomme reaksjonen hans. Den umiddelbare effekten på Eva, er at hun føler seg mangelfull;

Det var som om han hadde fått øye på en mangel ved meg. En han ikke ville godta, som om han hadde dissekert en del av personligheten min og sett at noe viktig var borte. Han syntes det var unaturlig. Han brukte et ord som det. Unaturlig. (s. 57)

Som en forsvarsmekanisme eller strategi for å takle Simons reaksjon, projiserer Eva sin dårlige samvittighet over på Simon. Følelsene rundt adopsjonen blir for tunge å bære, og hun overfører den dårlige samvittigheten til Simon ved å håne ham. Hun føler seg mangelfull både som kvinne og som mor. Og da Simon sier at han alltid har ønsket seg en sønn, føler også skyld fordi hun ikke ga Simon sjansen til å være far for sønnen. Hun føler seg også mangelfull som menneske fordi hun ikke opplever det å adoptere bort sønnen som et tap. Ifølge Simon ville enhver kvinne og mor oppleve savn og hun ville gjøre alt for å få barnet tilbake. For Simon var det den naturlige og selvfølgelige måten en mor ville oppleve i en slik situasjon.

Som med episoden med den unge mannen hun kaller «inntrengeren», er også dette et traume hun har holdt hemmelig for sine døtre. Det kan virke som om hun er mer opptatt av detaljene rundt «episoden» enn hva hun er av adopsjonen. Slik problematiseres enkle forestillinger om skyld, og det traumatiske rundt adopsjonen får sin dissosiasjon – sin avledningsmanøver – i en sidehistorie om en ung mann som minner henne om sønnen, fordi han også trengte seg inn og la beslag på henne. Hun setter seg selv i sentrum av historien, og tar på seg all skyld ved å innrømme at det var hun som «slapp han inn». Den hjemmsøkende og ambivalente følelsen av skyld, uro og nervøsitet blir slik knyttet opp til både «inntrengeren» og sønnen, som igjen er knyttet til hennes egen fortid.

Selv om hun er en sekulær person uten religiøs tro, søker hun til en kirke og kirkegården utenfor den. Denne handlingen kan tolkes som re-enactments idet hun stadig og tvangsmessig oppsøker dette kirkerommet. Et rom kan tolkes som en metafor på det statiske, og rommet i kirken – kirkerommet er også preget av statisk ro. I denne statiske roen får hun kontakt med eget traume. Kanskje håper hun å finne en metode for å håndtere fortidens traumer? Eller håper hun å finne svar på hva hun skal gjøre med Simon – nå og i fremtiden? Hun begynner å stelle graven til en helt ukjent og anonym ung mann, planter blomster og luker ugress. Dette

kan også ses på som re-enactments³¹ – beskrivelsen av det tvangsmessige i det hun utfører med kroppen som gjenskaper traumet om sønnen. Hun steller denne graven som om den tilhører henne på en eller annen måte. Dette kan forklare stellet av graven til den ukjente gutten som en tvangsmessig og gjentakende handling som igjen beskriver det uløste traumet om adopsjonen av sønnen:

Den unge mannen. Ingen vet hvem han er. Kanskje er det derfor jeg har fortsatt å stelle graven. Jeg tar med blomster dit, fjerner ugress siden ingen andre gjør det. I begynnelsen kjentes det underlig, men nå kjennes det nesten som et ansvar. (ibid s. 55)

Dersom man antar at Eva gir uttrykk for sorg over tapet av sønnen, kan det være nyttig å belyse temaet med Freuds (1912) teori om sorg. Skårderud viser på sin side til Wurmser som kommenterer bruken av begrepet «objekt» hos Freud, og påpeker at et menneske som står en annen nær, ikke kan være et objekt, med mindre vedkommende blir «dehumanisert» (Skårderud 2001 s. 115). Dette gir også en underbyggende referanse til om «dehumanizing» (Nussbaum & Levmore 2018 s. 17 hevist i Bjørkøy 2020). Wurmser la vekt på at sorgprosessen kan anta en patologisk form dersom forholdet til det 'tapte' var preget av for stor grad av ambivalente følelser. Likedan dersom den sørgende har en tilbøyelighet til narsissistisk objektvalg, det vil si at hen har for mange umodne trekk si seg, vil kunne oppleve et tap som om ens eget indre tar skade av det. Ved en slik komplisert sorg, smelter ikke de indre forestillingene man har av det tapte sammen med den som sørger sin identifikasjon av seg selv. De to ulike bildene man har av det eller den man sørger over og slik man oppfatter seg selv, og fører til at de fortsetter å eksistere som selvstendige deler av det indre – det vil igjen si at den tapte fortsetter å være levende i den sørgende sitt indre.

I min forståelse av teorien tolker jeg Evas atferd og ambivalente følelser og tanker omkring sønnen, som at hun har narsissistiske og umodne trekk. Inntrykket av at hun også ser på sønnen som en inntrenger forsterker også antakelsen om at han er levende i hennes indre liv og at hun føler at han på et vis skader henne. Det er imidlertid få tegn til selvkritiske anklager hos Eva, og jeg oppfatter henne derfor ikke som depressiv. Å få et barn utenfor ekteskap som tenåring og senere adoptere det bort, var en opprørende hendelse i Norge på sytti-tallet. At

³¹Def. «the acting out of a past event» - å leve ut en fortidig hendelse. Langås, U. (2023 s. 45) *Krigsminner i samtidslitteraturen* skriver om slike tvangsmessige gjentakelser.

hendelsen ikke er løst i Evas følelser gjør at hun ikke er i stand til å føle eller erkjenne tilknytning til sønnen, noe som kan gjenspeiles i hennes dels ubevisste handlinger. Den hjemløse og vanskelige fortiden som har denne isolerende og framkallende effekten på henne, synes å ha blitt overskygget av Simons traumer. Selv om hun overfor Simon insisterer på at hennes følelser ikke kan kalles savn fordi hun ikke kjente sønnen, fortsetter hun å leve i henne og hun tenker stadig oftere på ham. Når hun møter unge menn på gata – unge menn i 'rett alder', lurer hun alltid på om hun kan gjenkjenne sin egen sønn i ansiktene deres (s. 54-56). Hun synes å være fremmedgjort for egne følelser, ønsker og savn og greier ikke verken å sette ord på dem eller anerkjenne dem som sine egne. Fortellingen om sønnen er derfor tilsløret av usikkerhet og fornektelse. Stellet av den ukjente graven kan slik ses på som Evas forsøk på å koble det fortidige tapet av sønnen, til en håndgripelig minnehandling i nåtiden.

Hun forteller Simon om sønnen og adopsjonen etter at de har vært gift i noen år. Dette gikk svært inn på Simon, og spørsmålet om de ikke skulle prøve å finne sønnen, blir gjenstand for mange krangler mellom dem. Simon ønsker å vite – Eva nekter. Men, som hun skriver; «Jeg gikk for å finne ham, etter alle årene med taus krigføring mellom Simon og meg.» (s. 192) Eva opplever hjemløse følelser av skyld og fremmedgjøring knyttet til adopsjonen av sønnen, og selv om hun er en sekulær person, begynner hun å oppsøke kirken. Kanskje søker hun etter en måte å håndtere en skyldig samvittighet? Hun steller graven til den anonyme unge mannen, planter blomster og fjerner ugress; Er det en slags «betsøvelse»? En ordløs, stille bønn om tilgivelse? Kanskje kanaliserte hun på denne måten ut sin sorg over sønnen, og samtidig en skam over at hun adopterte ham bort? Gravstellet kan være en effekt av et dypt traume som hun både er 'trofast' mot, og som hun samtidig 'pleier' for å straffe seg selv.

Caruth (1995) *Trauma. Explorations in Memory*, hevder i sin teori at traumatiske hendelser som ikke ble fullt ut forstått da de skjedde, er nyttige for å forstå hvordan og hvorfor traumene stadig vender tilbake i flashbacks og repetitive handlinger. Dette skjer helt utenfor den traumatisertes kontroll og vilje, og det kan også skje uten bevisst viten om traumat. Evas beskrivelser av både episoden og adopsjonen, er oppsummerende og forenklet. De generaliserer slik både hendelsene og disse periodene i livet hennes, og dette definerer henne og hennes virkelighetsoppfatning. Det kan virke som om hun på denne måten bruker traumene til å skape avstand og slik redusere dem til ubetydelige hendelser. Samtidig fungerer de som en forklaring på hvorfor det bare er i henne at frykten for en ukjent ung mann

eksisterer, og også hvorfor det nettopp er hun som føler denne sårheten ved synet av unge menn i 'rett alder'. Slik kan en uklar erindringssituasjon jf Langås (2016), forklare hvorfor det synes umulig for Eva å snakke om sine traumer.

Fremstillingsmåten der flere traumer fremstilles samtidig er tydeligst i Lindstrøms roman, der både Eva og Simon lever med individuelle traumer. I traumatiske erfaringer kan det ligge behov om å fortelle, men det kan ta lang tid før det er mulig å sette ord på opplevelsene. Langås (2016) skriver at litteratur kan hjelpe til med å bearbeide det traumatiske. Den kan formidle inntrykk og bilder som danner grunnlag for det som skal bli. Litteratur om traumer handler om fortid og behandler og forandrer den på måter som kan virke positivt inn på fremtiden. «En analytisk tilnærming til litterære traumer, er å betrakte som et kunstnerisk uttrykk for en refleksjon i etterkant», (Langås 2016 s. 13) påpeker hun.

Eva forteller ut fra forskjellige fortelleposisjoner. Når hun formidler sin egen historie, er hun selv sentral i handlingsforløpet, og når hun forteller Simons historie fungerer hun mer som en formidler og iakttaker. Slik varierer hennes tilstedeværelse i den fortalte historien og i teksten for øvrig. Bare en gang i romanen trer hun tilbake og lar Simon overta synsvinkel og fortellerstemme:

Simon fortalte at han hadde hørt foreldrene prate rett før de alle gikk i dekning. De sto i gangen i den gamle leiligheten og snakket sammen. De snakket at faren hadde oppsøkt sin gamle arbeidsgiver i et forsøk på å få hjelp. [...] Han tok hånden min og ønsket meg lykke til, sa faren. Jeg vet du kommer til å gjøre det beste ut av situasjonen, sa han. Og hva sa du, spurte Simons mor. Jeg sa ja og gjengjeldte håndtrykket, hørte Simon faren si. / Hun tok min fars hatt, sa Simon, åpnet skapet i entreen og hengte frakken hans inn ved siden av våre klær. (s. 146)

Lindstrøms narrasjon er som nevnt tidligere i hovedsak monologisk, men hun har enkelte innslag av karakterer som «talks back». Eksempler er datteren Helenas direkte konfrontasjon av Evas manglende vilje og evne til å skrive under på søknaden om heltidsplass på eldrehjemmet. Likeledes Simons forsiktige, hviskende spørsmål om når døtrene skal få kjennskap til hans etnisitet og traumatiske fortid. Som leser får man innblikk i andre mulige tolkninger av situasjoner og hendelser, og også i tolkningen av karakteren Eva og de omtalte

andre karakterene. Slik får romanens narrative struktur flere lag, men det er taushet, fortelser og traumer som gjennomsyrrer alle varianter av Evas stemme.

Simons traumer

Simons liver preget av selvisolering, forvridning og sorg, noe som kan ses på som en måte å vende tilbake til traumat og investere det med enda større betydning. På den måten lever han ut sin troskap til traumat og til sin egen fortid. Simons familie skjulte seg som nevnt på loftet under krigen, og mens nesten alle slektningene hans ble utryddet, klarte Simon og den nærmeste familien å redde seg. Spesielt husker han en tante og en fetter, og han føler seg personlig ansvarlig for at de ble tatt og drept av nazistene. Før Simon og familien gikk i skjul, bodde denne tanten og fetteren sammen med dem i deres leilighet. Da Simon og familien flyttet opp på loftet til skjulestedet, ble tanten og fetteren værende tilbake i leiligheten, delvis fordi tanten ville vente å se om mannen hennes som var arrestert av tyskerne, ville komme tilbake. Døra ble låst og de lot som om leiligheten var tom.

Jødiske barn synes å representere Simons vonde minner – minner som han forsøker å skyve fra seg, men som stadig dukker opp i søvn og i våken tilstand. Han søker derfor tilflukt i stillheten – en stillhet han senere ikke greier å bryte ut av. Han mister evnen til å fortelle om seg selv, sin jødiske identitet og sin traumatiske fortid, noe som igjen forsterker følelsen av maktesløshet. Overfor Eva greier han fremdeles å åpne seg, og en gang forteller han om vonde minner fra krigen. En av naboene i gården der de bodde, hadde en hund som Simon pleide å lufte og gi mat. Etter at Simon og familien hadde flyttet til skjulestedet på loftet, begynte denne hunden å bjeffe hver gang den gikk forbi døra til leiligheten. Kanskje den ventet at Simon skulle komme ut som han pleide. I den første tiden ble det ikke lagt merke til, men til slutt ringte noen politiet og meldte fra. Tantene og fetteren ble funnet, arrestert og sendt videre til en konsentrasjonsleir der de senere ble drept. Simon plages ustanselig av at dersom han ikke hadde lekt så mye med hunden, ville ikke tanten og fetteren blitt funnet.

En dag kommer Simons bror på besøk og Eva beskriver; «Han kom hit en gang. Broren. En eneste gang, mens jentene var så små at de ikke husker ham.» (s. 155) Videre forteller hun at han var en nervøs og alkoholisert mann som reiste igjen mye tidligere enn planlagt. Eva antyder at det kanskje var fordi de gikk tom for ting å prate om, og beskriver at de satt i hver sin stol uten å snakke sammen:

De kunne kanskje klare sin egen taushet, men ikke den andres, de satt eller sto aldri helt nær hverandre. [...] De satt i hver sin stol, avstanden var en enighet, tenkte jeg, som om de begge var blitt enige om å holde seg unna, nå som de endelig hadde fått det mellomrommet de måtte ha drømt om da de delte seng og oppholdt seg i skjulestedet, nå som de endelig var sluppet løs fra nærheten, den innestengte, desperate symbiosen. (s. 156)

I løpet av det korte oppholdet forteller han om sitt minne fra leiligheten de hadde før de flyttet til skjulestedet. Han fortalte at de hadde ikke sagt noe til naboene før de dro, fordi de var ingen å stole på, eller det var umulig å vite hvem man kunne stole på. Han forteller om hunden Kaiser som begynner å bjeffe foran døren hver gang den går forbi, om naboer som snakker strengt til den og forsøker å få den vekk. Hundeeieren varsler til slutt politiet som bryter opp den låste døra til leiligheten:

Naboene stimler sammen i vinduene. Og etter bare noen minutter kommer de ut igjen. Hunden hadde rett. Leiligheten var ikke tom. Det er en kvinne der, et barn. De blir hentet ut denne morgenen, kjørt vekk. Naboene ser den kjøre bort i en bil. En kvinne og et barn på 5-6 år. Kjøteren var ikke dum.

Det tar aldri slutt, det med hunden.

Simon frikjenner hunden, men ikke seg selv. (s. 158)

Slik får Simon bekreftet dette traumatiske minnet gjennom den intergenerasjonelle minneutvekslingen med broren. På flyplassen da broren skal reise, greier de også å bryte den innestengte symbiosen Eva beskriver, ved å holde hardt rundt hverandre og gi hverandre en klem. Imidlertid snakker de ikke sammen, og slik er symbiosen av det innestengte og adskilte for en stakket stund brutt, men tausheten blir værende. Etter besøket opphører kontakten mellom brødrene, og slik blir det også et brudd i den intergenerasjonelle overføringen.

Simon har et mål om å finne ut hva som skjedde med slekten under krigen, og det er spesielt tanken på den lille fetteren hans som opptar ham. Fetteren dukker opp smertefulle og marerittaktige drømmer både når han sover og når han er våken. Eva som formidler dette traumet om nabohunden Kaiser og fetteren, beskriver:

Den het Kaiser. Om det hadde vært en hyllest eller en spøk visste han ikke. Men han husket sin egen stemme som ropte: Hent, Kaiser, kom, Kaiser.

[...] Hunden vi anskaffet oss hadde et rolig lynne, men ingenting ved den minnet om denne første hunden; Max sov på teppet sitt, spiste uanstendig mye, gjorde fra seg i hagen. [...] Jeg slapp ham løs. [...] Vi visste at jeg hadde tatt livet av den, det hadde ikke skjedd ennå, men vi visste det. (s. 71, 80)

På samme side, rett under «kom, Kaiser» forlater Eva historien om Kaiser og begynner brått og presentere en dissosiert sidefortelling om hunden Max som ble påkjørt og døde. Evas monolog på s. 80, er en prolepse, et frampek, om at hunden Max vil bli overkjørt og dø. Som Simons «synde-eter»³² overtar Eva symbolsk³³ Simons «skyld» for fetterens død, idet hun selv tar på seg skyld og ansvar for hunden Max sin død.

Det kan tyde på at Eva har blitt smittet av Simons traumet om hunden Kaiser som indirekte førte til at tanten og fetteren ble tatt av politiet under krigen. Fordi hun gjennom analepsen (retrospeksjonen) til dette smertefulle traumet ikke makter å gjenkalle det, dissosierer hun og skaper en sidefortelling. En sidefortelling som også har et hendelsesforløp om en hund, men da en annen hund og med et annet tema, og i denne fortellingen setter Eva seg selv i sentrum. Den legges til en annen tid og et annet sted, og den peker mot Eva, ikke Simon – hun straffer seg selv ved å tenke at det var hun som tok livet av hunden. Slik skapes en kontekst av skyld hos Eva, og sidehistorien kan tolkes som en avledningsmanøver for å slippe å ta innover seg Simons smertefulle traume.

Det hender at Simon synes han «ser» fetteren; «[...] ser ham et eller annet sted, i en bakgrunn, i et hjørne av eget synsfelt, men når han snur seg, viskes han ut. Dette spøkelset, denne inntrengeren.» (s. 96) Dette kan tolkes som at Simon, i likhet med Eva overfor Simon

³² Historisk var begrepet «synde-eter» viktig for mennesker som trodde på et liv etter døden. Døden inkluderte slik en stor frykt for straff for ugjerninger de hadde gjort og som ikke var blitt tilgitt. I mange århundrer bekjente troende sine synder og søkte tilgivelse da de lå for døden. Man trodde at sjelene som ikke hadde fått tilgivelse ville leve videre og bringe sorg og en ulykksalig fremtid for kommende slekter. <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/sin-eater>
Den kjente drama-serien (2022) *Outlander* sesong 6, episode 2 introduserer en mann de kaller synde-eter, i en begravelse til en av nybyggerne på Fraser's Ridge. <https://screenrant.com/outlander-sin-eater-true-story-bread-ritual-explained/>

som tidligere nevnt, har påtatt seg en «Orfisk» omsorgs- og ansvarsrolle for fetteren – han vil «redde» fetteren, men han blir borte og viskes ut når Simon snur seg. Slik fremstilles Simons traume og følelse av både ansvar og skyld for fetterens død. Utsagnet fra Eva underbygger det jeg tidligere har skrevet om at enhver som prøver å trenge inn, ta bolig eller plass i enten hennes eget eller Simons indre liv – blir karakterisert og sett på både som «inntrenger» og «spøkelse». I perioder forfølges Simon av bilder og minner – og av skyldfølelse. Disse uhyggelige opplevelsene, dette gufset fra fortiden – er både transformativt og plagsomt for Simon. «Spøkelsesfetteren» er en indikasjon på, og en påminnelse om, hva hans skjebne kunne ha vært for han og familien dersom de ikke hadde hatt skjulestedet under krigen.

Traumer – teoretiske perspektiver

Et felles trekk ved nyere definisjoner av ordet «traume» er at de ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen – hvordan såret ble tilført – men opplevelsens effekter.

Unni Langås (2016 s. 20) *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur*

«Traume» er et gresk ord som betyr «sår». Den individuelle betydningen av ordet i moderne sammenheng, er at det gjelder et såret sinn. Cathy Caruth (1995), definerer et traumatisk minne som et repetitivt invaderende bilde som stadig kommer tilbake. Psykiaterne van der Kolk og van der Hart (1995) utvider definisjonen ved å påpeke at den traumatiserte ikke får kontroll over slike tilbakevendende minner. De trenger seg på og lar seg ikke inkludere i en kronologisk formet fortelling. Minnene fungerer slik som utklipp av historien og bombarderer bevisstheten. Caruth fremhever på sin side at slike invaderende bilder er bemerkelsesverdig bokstavelige, og at de derfor er en slags tilbakekomst av selve hendelsen. Videre at man ofte kan blande ulike kjensgjerninger som tilhører ulike epoker i ett eneste minne (Caruth, 1995 s. 5, 9).

Et menneske som er traumatisert, er mentalt såret, og forbindes med det som psykiatrien kaller en post-traumatisk-stresslidelse – post-traumatic stress disorder – PTSD. Den kollektive betydningen av ordet er et resultat av en utvidelse av begrepet for å beskrive kulturelle tilstander og historiske begivenheter, hevder Langås (2016). De er slik både nasjonale og

transnasjonale traumer.³⁴ Hun påpeker hun at en voldsom og rystende hendelse som rammer en stor gruppe mennesker, blir et traume som befolkningen har felles – et kollektivt traume, og som derfor går inn i den felles nasjonale historieskrivingen. Felles for både den individuelle og den kollektive betydningen, er at de «betegner sjokkartede hendelser med dype og langvarige virkninger.» (Langås 2016 s. 20)

Psykiateren Bessel van der Kolk (2021) *Kroppen holder regnskap*³⁵ forteller at forskningen har begynt å forstå hvordan overveldende opplevelser påvirker våre følelser og vårt forhold til den fysiske virkelighet, altså selve kjernen i den vi er. Videre hevder han at et traume ikke bare er en hendelse som skjedde en gang i fortiden, men at traumet også består av denne erfaringens avtrykk på sinnet, hjernen og kroppen. Det betyr i min forståelse at dette avtrykket får konsekvenser for hvordan et menneske blir i stand til å leve i samtiden. Ifølge Kolk fører traumet til en fundamental omstrukturering av måten hjernen opplever og bearbeider sansning på. Det betyr at det forandrer både hvordan vi tenker og hva vi tenker på, samtidig som det også påvirker selve evnen til å tenke. I sin forskning har Kolk oppdaget at det er viktig å hjelpe traumeofre med å sette ord på det de har vært utsatt for. Selve handlingen som ligger i det å fortelle, endrer ikke nødvendigvis de automatiske og vaksomme responsene i en kropp, men kroppen kan lære seg at faren er over og leve i nåtidens virkelighet, mener Kolk. Videre påpeker han at arbeidet med å forstå traumer har ført til at forskningen i dag tenker annerledes, ikke bare om sinnets strukturer, men også om de prosessene som kan lege og hele det (ibid s. 29).

Traumer i litteraturen – teoretiske perspektiver

«Litteraturen skaper oppfatninger, konstruerer bilder og antyder sammenhenger på en slik måte at den inngår i og bidrar til den kulturelle konstruksjonen av traumets betydning.» (Langås, 2016 s. 13)

³⁴ Langås, U. (2023, s. 69-71) utdyper dette ytterligere.

³⁵ Kolk (2021) *Kroppen holder regnskap. Hjerne, kropp og sinn i behandlingen av traumer*. Oversatt av Camilla Jensen. Norsk utgave 1. utgave.

Arthur Frank (2013) forsker på hvordan lidelse skaper et behov for fortellinger. Han definerer lidelse gjennom tre punkter:

First, suffering involves whole persons and thus «requires a rejection of the historical dualism of mind and body». The subject who suffers [...] is a body-self. Second, suffering takes place when a «state of severe distress [...] threaten the inactness of person». This distress can be immediate or imminent, real or perceived: «Suffering occurs» when an impending destruction of the person is perceived; it continues until the threat of disintegration has passed or until the integrity of the person can be restored in some other manner. Third, and still emphasizing the person as a whole of mind and body, [...] suffering can occur in relation to any aspect of the person. (Frank 2013 s. 169)

Både Kolks og Franks forskning underbygger Langås (2016) som sier at «et felles trekk ved nyere definisjoner av ordet «traume» er at de ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen – hvordan såret ble tilført – men opplevelsens effekter». (2016 s. 20) Videre trekker hun frem at et viktig trekk ved traumatiske minner er at de er implisitte og automatiserte. Relatert til romanteksten er ikke dette historien om én traumatiske hendelse eller én traumatisert person. Snarere er romanen det Langås kaller for «en estetisk kompleks traumefremstilling» (2016 s. 177). I dette begrepet legger hun at traumelitteratur generelt ofte fremstiller mange former for komplekse traumer samtidig. Én person kan rammes av flere traumer, flere personers traumer kan fremstilles side ved side, eller teksten kan gå i «intertekstuell dialog med andre verk.» (2016 s. 177)

Jeg tolker dette som at ved en utvidelse av antallet traumer som fremstilles samtidig, vil det også nødvendigvis være mer utfordrende å forstå hvordan de ytrer seg og hvilken virkning de har på de traumatiserte. En utvidelse av traumefremstillingen med en intertekstuell dialog med andre verk, kan ytterligere komplisere forståelsen av traumene. I min tolkning kan det samtidig også hjelpe til med en bredere forståelse for traumene. Det er ofte nyttig å få noe belyst og forklart fra flere enn en side og fra flere ulike perspektiver.

Frank (2019) mener at mennesker løper en risiko ved å la andre fortelle sin historie. Men på samme måte som mennesker har behov for å fortelle sin historie, ønsker også mennesker at

nettopp deres historie skal fortelles – og spesielt gjelder det smertefulle livshistorier, sier Frank (ibid s. 14-15). Han beskriver den skjøre balansen mellom det å appropriere eller tilegne seg helt eller delvis en historie fra en annen, og det å bevitne historien.³⁶ Han påpeker at begge trenger narrasjon av en tredjepart. For Frank betyr det å «appropriere», å ta fra en rettmessig eier noe hen vil beholde som sitt eget. Han antyder med det at vedkommende kanskje ønsker å fortelle historien selv, eller at historien ikke skal fortelles i det hele tatt. Å bevitne derimot er å gi offentlig anerkjennelse til hendelser som kanskje ellers ikke ville blitt kjent: «Witnessing adds value by expanding scope of recognition.» (Frank, 2019 s. 15) Frank understreker videre at noe av vanskeligheten med slik bevitnende skriving, er at det i historien kan ligge mange underliggende eller tilknyttede historier, og at det åpner opp for flere mulige tolkninger. Han viser til Bakhtin (1998, 1952-53) som mener at det er viktig å se på om en fortelling er monologisk eller dialogisk.

I en monologisk fortelling vil fortellestemmen være aural og utelukke andre alternative perspektiver – den vil mangle den flerstemmigheten som Bakhtin fremhever som viktig. Det betyr at eventuelle begrensninger eller mangler i fortellerens egne perspektiver ikke blir reflektert over og dermed ignorert. Monologisk narrasjon hevder med selvsikkerhet at alt leseren trenger å vite, er det som blir fortalt. Slik står forteller utenfor og over det fortalte, og leseren er invitert til å ta del i dette perspektivet. Ved slutten av fortellingen forventes det derfor at leseren har den samme forståelsen av hendelsene som fortelleren. I en dialogisk fortelling vil det imidlertid alltid være andre perspektiver fordi forfatteren skaper karakterer i samme ånd som en vanlig samtale eller en diskusjon:

We await the other's response, and while we anticipate certain responses, we also expect other people to surprise us. The dialogical novelist creates characters that takes on lives of their own; they talk back. (Frank, 2019 s. 15)

Slik fremstår karakterene som noe mer enn det som blir fortalt, underforstått at det fortalte aldri er hele historien. Det vil alltid være andre perspektiver som kan gi en annen tolkning av hendelsen, påpeker Frank. Fortelleren er ikke nødvendigvis upålitelig, med ved en ny-lesning av en fortelling som har et begrenset antall perspektiver, kan fokuset bli konsentrert om disse

³⁶ Langås, U. (2023) Vitnesbyrd s. 75-80. *Krigsminner i samtidslitteraturen*, utvider og utdyper dette temaet.

begrensningene. Frank hevder at dette også betegner fortellingens refleksivitet, det vil si hvordan årsak og virkning beskrives.

Flere teoretiske perspektiver på traumer

Sara Ahmed (2004) *The Cultural Politics of Emotion* er en viktig bidragsyter i etterkrigstidens skyldfilosofi, og hun mener at skyld er tett knyttet til andre følelser, ikke minst skammen. Skyld kan knyttes til handling, skam til væren, hevder hun og påpeker at skyldfølelser særlig kan oppstå hos mennesker som er en del av en kollektiv, etnisk gruppe. Man kan skjennes over andre ugjerninger, men man evner ikke å adskille seg selv fra de skyldige som utførte de ugjerningene. Det kan bero på at man anerkjenner gjerningsmennene som medmennesker eller medborgere, tross alt. Det kan også bero på at man føler tilskuerskyld, det vil si at man skjennes over ikke ha gjort noe – eller ikke nok – som kunne ha hindret de ugjerningene man var vitne til. Derrida (1996) argumenterer for at vi hjemseskes av *Marx' spøkelser*, og at måten tankene spøker på er freudiansk uhyggelige. Han skriver at «denne spøkelsesaktige annen er noen som betrakter oss, og at vi derfor føler oss betraktet.» (ibid s. 30) Simons stemmer i hodet og det imaginære synet av blod og tanken på et gjenferd, er litterære uttrykk for en person som er hjemsoøkt av fortidens traumer. Slike traumer kan også relateres til Abraham og Toroks (1994) begrep om fantomer. «Fantomer» beskriver en psykisk tilstand av ubevisst minneoverføring og en sterk opplevelse av å bli hjemsoøkt av fortiden. I denne sammenhengen er det et litterært uttrykk for å beskrive den affektive forbindelsen mellom fortidige hendelser og den nåtidige bearbeidelsen av dem.

Kolk (2021, 2014)³⁷ hevder at det i psykiatriens behandling av traumepasienter, først og fremst handler om å sette ord på den fortidige traumatiske hendelsen. Hvis den lar seg erfare i språket, kan den deretter innlemmes i det narrative minne, påpeker han. Slik kan fortiden endelig bli fortid, og slutte å hjemsoøke den traumatiserte i nåtiden. Langås (2016) på sin side fremhever at både litteratur- og medisinsk forskning er opptatt av mulighetene for å kunne bearbeide fortidens vonde erfaringer, men at de på grunn av ulike forskningsobjekter også har ulike tilnæringsmåter til dette. Der psykoanalysen forsøker å hjelpe den traumatiserte pasienten med å sette ord på traumene for å kunne bli kvitt dem, er litteraturvitenskapen opptatt av hvordan teksten fremstiller og utforsker traumatiske erfaringer, understreker

³⁷ Kolk, van der Bessel, (2021) *Kroppen holder regnskap. Hjerne, kropp og sinn i behandlingen av traumer*. Oversatt av Camilla Jensen. Original tittel: *The Body Keeps the Score* (2014).

Langås. Videre påpeker hun at traumelitteraturen ikke forsøker å illustrere medisinske begreper og teorier, men den utforsker effekten av traumer og med det utfordrer vår forståelse på en annen og mer personlig måte.

Gabrielle Schwab (2004 s. 185-187) *Transgenerational Transmission of Trauma. Haunting legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, sier at en slik kunnskap om traumatiske erfaringer, selv lenge etter krigen var et tabu i offentlige debatter – som en slags nasjonal hemmelighet. Schwab viser til Abraham & Torok og hevder at traumer opptrer som en historie av spøkelsesaktig forfølgelse av fantomer fra en taus fortid. Som eksempel på et lignende fenomen – en slik «fantasmatisk forfølgelse» - er beskrivelsene i Toni Morrisons (1987) *Beloved*. En fantasmatisk forfølgelse vil si en forfølgelse som er preget av fantasibilder om den personen som påfører smerte, og som den forfulgte indentifiserer seg med. Romanen *Beloved* viser at trauma ikke kan bli helet individuelt, men trenger felles støtte og innsats for å kunne møte fortidens spøkelse. En slik hjemsøkelse er med andre ord effekten av et uløst traume. Romanen skildrer hvordan gjenferdet av hennes myrdede barn kommer tilbake og hjemsøker henne og familien, helt til de sammen arbeider seg gjennom den traumatiske fortiden. *Beloved* understreker slik også hvor sammenvevd det personlige og det kollektive traume er.

Traume kan ikke bli fullstendig bragt til stillhet hvis effektene fortsetter å operere ubevisst, påpeker Schwab. For å oppnå frihet fra det fortidige, kreves det at man først oppsøker traumet på nytt for å sette i gang en sorgprosess. Med hemmelighold i denne konteksten menes ikke nødvendigvis at det ikke er bevisst kunnskap om fortiden, det kan også bety at kunnskapen er stilnet og flyttet vekk fra det offentlige livet. I så tilfelle blir det en taus kunnskap som blir delt av alle, og som blir behandlet som et tabu. Schwab mener at mennesker må anerkjenne og avdekke lidelser i forfedrenes liv:

«Recognizing the psychic life of our ancestors in our own psychic life, means uncovering their unspoken suffering and secret histories, as well as their guilt and shame, their crimes.» (Schwab, 2004 *Haunting Legacies* s. 185)

Schwab mener at det finne en stemme er avgjørende i en kultur av minner og vitnesbyrd. Hun viser til Amraham & Torok som poengterer at til og med et sultende barn er mindre

hjelpeløst idet det finner en stemme til både følelsen og sulten – den tomme munnen kan bli fylt med ord, påpeker Schwab på side 187.

Men hvordan kan man finne et språk i noe som er ubevisst? «Often the story tells itself over and over in fantasies, in the language of the body in pain and distortion, or in endless compulsive repetition of a particular traumatic rupture», (ibid s. 186) sier Schwab.

Traumenes effekter

«Taushet om traumer fører til sjelens død.
Taushet forsterker traumets gudsforlatte
ensomhet.» Kolk (2021 s. 244).

Simons traumatiske minner trenger seg stadig på og gjør fortiden dels mer nærværende enn nåtiden. Dette er også med på å forstyrre kronologien i Evas fortelling, og de hyppige skiftene mellom tidsplanene, kan forstås som et bilde på det traumatiske minne som ofte ligger i flere lag. I det første laget brukes presens om nåtiden. Det neste holdes i preteritum og presens eller preteritum perfekt og beskriver retrospektivt erindringer fra fortiden. Det tredje laget beskriver den traumatiske tiden. Relatert til romanens Simon, er det i denne traumatiske tiden vi finner de vonde og hjemløse minnene, som for eksempel om jødiske barn, skjulestedet, tausheten, alle som ble drept, og om fetteren. Slike representasjoner eller figurer som opptrer i minnene, tilhører ikke nåtiden eller den kronologiske tiden, men de er utenfor tiden. Derfor er det så viktig å hjelpe den traumatiserte til å sette ord på sine traumer og sin fortid, hevder Kolk og understreker at dersom ikke traumene blir bearbeidet og satt ord på, vil de fortsette å leve også i nåtiden.

Langås (2016) påpeker på sin side at romanen *Dager i stillhetens historie* ikke er historien om én traumatisk hendelse, eller én traumatisert person. Snarere er romanen det Langås kaller «en estetisk kompleks traumefremstilling.» (2016 s. 177) I dette legger hun at traumelitteratur ofte på en sammensatt måte fremstiller mange former for traumer samtidig. Det vil si at en person kan rammes av flere traumer og at ulike traumer kan fremstilles side ved side, eller også at teksten kan gå i dialog med andre verk som også fremstiller traumer.

Fremstillingen av flere traumer samtidig er tydelig i primært teksten. Simons drømmer og våkne minner gjenoppliver traumenes steder og prosedyrer og gjør fremstillingene livaktige

og nære. Samtidig viker de unna og unndrar seg, noe som er svært frustrerende for Simon, forteller Eva: «De er så unnvikende menneskene fra den tiden. / De enkleste karakteristika unndrar seg minnet, selv om enkelte trekk er tydelige, nesten overeksponert i hukommelsen.» (s. 117) Eva vet ikke hva Simon faktisk har følt, men hun bruker likevel begrepet 'hjemløshet' for å forstå noe av hvordan Simon opplever flashbacks, mareritt og traumatiske minner. Effekten på Simon er at han trekker seg tilbake og blir taus, en taushet som har en svært uhyggelig effekt på Eva; «Det er ikke bare følelsen av at han ikke er der lenger. Det er følelsen av at du selv heller ikke er det.» (s. 117) Monologen viser at hun har blitt fremmedgjort både for Simon, for seg selv og sin eksistens. Hun mister seg selv og sin identitet ved Simons mentale fravær – hun føler at både hun selv og Simon er utvasket fra selve livet.

Spøkelser og fantomer som Simon opplever, har også en uhyggelig effekt på Eva. Hun forbinder begrepet «spøkelse» med sin egen traumatiske opplevelse med «inntrengeren», og det kan tyde på at Simons traumatiske fortid har smittet over på og invadert hennes liv – det man ifølge Caruth kan kalle traumatisk smitte. Det negativt ladede ordet 'inntrengeren' er også forbundet med 'episoden' og adopsjonen av sønnen og senere i romanen, også Simons bror og fetteren; «Dette spøkelset, denne inntrengeren.» (s. 96) Følelsene og reaksjonene Eva har, kan med Andersen (2006 s. 15), betegnes som en eksistensiell uro. Tapet av Simon slik han var, gjør at hun mister tilknytnings- og orienteringspunkt, noe som igjen skaper følelsen av identitetsoppløsning og en eksistensiell krise i sitt liv.

Temaet fremmedgjøring aktualiseres ikke bare gjennom manglende bearbeiding og selvrefleksjon, men også i forhold til en større nasjonal tilhørighet. Eva beskriver følelsen av at hun og Simon ikke bare har blitt fremmede for hverandre, men også for seg selv og i eget land. Hun husker tilbake til en fjelltur hun og Simon var på. På vei hjem kjørte de forbi et bygdetun med et friluftsmuseum. Eva hadde vært på dette bygdetunet i sin barndom og husket at det hadde vært en veldig positiv opplevelse. Denne dagen føler hun seg imidlertid fremmed og løsrevet fra miljøet, og ute av stand til å gjenoppleve gleden og spenningen fra barndommen. Hun får følelsen av at de andre menneskene der ser på Simon og henne selv med både skepsis og usikkerhet – og ikke med vennlige, interesserte blikk: «I stedet var jeg den fremmede, vi var to fremmede, som hadde sneket oss inn på et område der vi ikke hørte hjemme.» (s. 103)

Som nevnt forteller Eva om sønnen hun adopterte bort først mange år etter at hun og Simon giftet seg. Simon blir rasende og kaller handlingen hennes for «unormal / at en mor alltid ville føle savn og anger etter å ha gjort noe slikt.» (s. 57) Simons ønske om en sønn synes på påvirke den voldsomme reaksjonen på adopsjonen. Effekten av responsen han ga, er at Eva føler seg sviktet og at han ser på henne som mangelfull, både som kvinne og som mor:

Det var som om han hadde fått øye på en mangel ved meg. En han ikke ville godta, som om han hadde dissekert en del av personligheten min og sett at noe viktig var borte. Han syntes det var unaturlig. Han brukte et ord som det. Unaturlig. En kvinne ga ikke bort barnet sitt, og hvis hun gjorde det, ville hun alltid ha et savn, og det savnet ville komme til uttrykk i anger og i forsøk på (å) [mitt tillegg] få barnet tilbake igjen. (s. 57)

Senere, da de hadde fått hushjelpen Mirija, var Eva redd for at også hun skulle få vite dette om henne, at hun skulle finne ut om gutten hun ga bort. Hun var redd fordi det da ville være to som visste om hemmeligheten hennes. Hun tenkte også at Mirija med sin katolske bakgrunn ville synes at en adopsjon var uakseptabelt. En dag da Mirija helt tilfeldig finner fotografiet med Eva og sønnen på fanget, fornekte hun igjen sønnens eksistens. Mirija tror barnet på bildet er en av døtrene, og da Eva svarer benektende på det, spør Mirija hvem det da er? Eva svarer bare at «det er en gutt.» (s. 68) Heller ikke overfor Mirija som på dette tidspunktet i historien er blitt mer som en fortrolig venn enn en ansatt hushjelp, greier Eva å åpne seg og fortelle. Hun fornekte både sin egen sønn og sine egne følelser. Hun og Simon greier heller ikke godta og erkjenne «manglene» (s. 66) ved hverandre. Eva erkjenner ikke Simons sorg over sin tapte familie, og Simon greier ikke akseptere at Eva ikke føler sorg og anger over sønnen hun adopterte bort.

En viktig scene i romanen som knytter Eva undertrykkende taushet til Simons motvillige og demonstrative, foregår i en retrospeksjon tilbake til tiden da døtrene var små. På tur hjem fra hytta har Simon behov for å snakke om vanskelige tanker han har om sin jødiske identitet og fortid. Eva på sin side vil glede seg over den idylliske kjøreturen hjem, og hun beskriver temaet Simon tar opp som at det «var som å kjøre inn i en tunnel, stenge lyset ute.» (s. 35) Hun sier til Simon at hun ikke vil snakke om dette nå, og Simon spør hviskende om når skal de skal snakke om det? Videre om hun vil at døtrene skal vokse opp uten kunnskap om sin

jødiske identitet og familiebakgrunn? Selv er han sikker på at de en dag kommer til å ønske å få vite mer, akkurat som han selv ville finne ut mer om slekten han mistet under krigen. Simons fortid er fylt med traumatiske opplevelser, blant annet om tiden i skjulestedet – stillheten der. Det var livsviktig at de ikke ble oppdaget av nazistene, og Simon og broren bel ofte tvunget til taushet av foreldrene ved at de holdt et håndkle foran munnen deres dersom de snakket for høyt eller om de skrek. Simons liv er preget av lange perioder med tungsinn og depresjon som tar fra han all energi. Eva er den eneste som vet at Simons fortid er relevant for forståelsen av den mentale helsen hans;

Det gikk ikke an å forklare. Han kunne ikke forklare det til noen, det kom så plutselig. Depresjonen. I de tunge periodene kunne han gå i flere uker uten å være til stede, uten å merke at dagene gikk. Det var bare jeg som visste. Ikke barna. Jeg har ikke fortalt dem om det, om solformørkelsen. Om slektningene, alle menneskene fra fortiden hans som er borte. (s. 34)

Simonhjell (2012) påpeker at dersom man ser på Simons taushet som et valg, og dermed ikke som et utslag av demens, kan man si at han isolerer seg i seg selv. Å isolere seg i seg selv, kan derfor også tolkes som at Eva utilsiktet har re-traumatisert Simon ved å nekte ham å snakke om traumene fra fortiden. Simons taushet har preg av sorg og selvisolering og kan tolkes som troskap til traumene og en ny investering i dem med større betydning.

En teoretisk utdyping av traumenes effekter

Evas taushet kan betraktes som en strategi for å unngå traumatisk smitte og sikre både seg selv og døtrene en trygg og rolig fremtid. En lignende frykt for overføring av traumatisk smitte oppsto også i Tyskland etter krigen. I de første årene ble historiene derfor undertrykket av et kollektivt tabu mot å snakke om hendelser under krigen i offentligheten. Det spredde seg en redsel for at barn av krigsgenerasjonen ville stille foreldre og besteforeldre til ansvar for de brutale og bestialske hendelsene. Dette ville være et dramatisk brudd på den tyske tradisjonen for barneoppdragelse som sa at barn aldri skulle motsi eller argumentere med sine foreldre eller andre voksne. Det tyske ordet «Wiederrede» kan symbolisere flere av studentopprørene i Tyskland på 60- og 70-tallet mot taushet og hemmelighold om krigen generelt, og om gjerningsmenn og ofre spesielt.

Caruth (1995) hevder på sin side at traumenes opphav er svært forskjellige og at virkningene av estetisk kompleksitet, er at både likheter og forskjeller fremheves og at det gjentakende og påtrengende forsterkes. Forståelsen kommer slik gjerne i etterkant, og den skjer også gradvis fordi traumet stadig tvinger den traumatiserte tilbake til hendelsen. Dette fører ifølge Caruth til at traumet ikke har noen tid å eksistere i, fordi i fortiden kan det ikke eksistere – der ble det ikke fullstendig erfart – og i nåtiden kan det heller ikke eksistere, for der blir ikke hjemmsøkende minner fullstendig forstått. Den traumatiserte får dermed ikke kontroll over de invaderende og repetitive minnene (ibid s. 153). Caruth definerer sitt begrep om «fare for tale» (ibid s. 154), som en risiko for at investering av begrepet traume i en forståelig historie, vil forstå for mye, og at det dermed vil bagatellisere traumer og gjøre det banalt (ibid). Hun knytter kunnskapen om det man kan kalle ‘traumets hukommelse’, til en dekonstruktiv tekstkritikk og understreker med det at det både er usikkerhet rundt selv hendelsen, og rundt responsen på den. Hun trekker denne teorien så langt som å si at traumet overhodet ikke har noen tid å eksistere i.

Unni Langås (2016) påpeker at i traumatiske erfaringer ligger det et behov for artikulasjon, men at det ved ekstreme opplevelser kan ta tid før det blir mulig å sette ord på hendelsen. Hun skriver om hva litteratur generelt kan bidra med i etterkant av traumer, og påpeker at den gir opplevelser som kan skape et positivt grunnlag for det som skal bli. Videre understreker hun at: Videre hevder hun at traumatisk erfaring skaper en tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon fordi den traumatiserte både bevisst og ubevisst kan glemme og slik vanskeliggjøre både erindring og rekonstruksjon. Hun understøtter Caruth sine anmerkninger om den tidsmessige avstanden mellom fortidens traumer og nåtidens symptomer, og konkluderer med at traumer bare kan fortelles gjennom de virkningene traumatiserte opplever etter hendelsen. Langås trekker også frem et moment hos Caruth om at litteratur fungerer som et arkiv – et arkiv som samler inn, bevarer, forandrer og videreformidler tanker og forestillinger i form av tekst. Litteratur blir slik både en måte å huske og å glemme på, hevder Langås. (omtalt og henvist i Langås 2016 s. 67)

Kolk (2014 s. 193-195) underbygger Langås og hevder at selve akten å fortelle, forandrer historien. Hjernen er avhengig av å skape mening ut fra det den vet, og våre liv og meningen vi legger i det, forandrer hvordan og hva vi husker. Kolks studie viser at det å huske traumet og de assosiative effektene knyttet til det, ikke nødvendigvis løser traumet. Det å kunne sette

ord på det som hendte kan føre til forandring, men det fjerner ikke alltid flashbacks, og reduserer heller ikke nødvendigvis overfølsomhet i forhold til skuffelser og følelsen av å bli såret, hevder Kolk. Slik viser han også at essensen av et traume er at det kan være overveldende og ikke til å holde ut:

Each patient demands that we suspend our sense of what is normal and accepts that we are dealing with a dual reality; the reality of a relative secure and predictable present that lives side by side with ruinous ever-present past. (ibid s. 194).

Kolk (2021 s. 179-193) viser til Arthur Frank (2013) som skriver om betydningen av historier og om hvordan disse kan definere hvem vi er. Historier beskriver ikke bare selvet men er selvets medium for å eksistere. I Kolks tolkning betyr det at fortellinger er en hjelp til å skape sammenhenger mellom fortid og nåtid, og til å skape en identitet. Kolk understreker Franks teori om at for å forstå traumer, må vi overvinne motviljen mot å konfrontere realitetene, og samtidig opparbeide og stimulere det motet som skal til for å lytte empatisk til traumatiske historier. Kolks forskning er tett knyttet til Janet (1901) som var den første til å påpeke forskjellen mellom et normalt 'narrativt memory' - det vil si historiene mennesker forteller om traumer – og den traumatiske hukommelsen. Den normale hukommelsen integrerer deler fra en enhver opplevelse i en kompleks assosiasjonsprosess, mens traumatiserte endrer og forvrenger minner og ikke er i stand til å legge hendelsen bak seg. Erindringene er slik dissosiert og derfor ikke satt riktig sammen i en fortelling, hevder Kolk. Dersom intense traumer ikke blir integrert inn i erindringssystemet, kan det resultere i dissosiasjon og fikserte idéer – og Kolk forklarer fenomenet slik:

Dissociation is the essence of trauma. The overwhelming experience is split off and fragmented, so that emotions, sounds, images, thoughts and sensations related to the trauma take on a life of their own. The sensory fragments of memory intrude into the present. (Kolk, 2014 s. 66)

Janet kaller for øvrig fikserte idéer for «ubevisste fikse idéer» (1901 s. 278-279) som ikke produseres frivillig, men som oppstår autonomt, ufrivillig og ubevisst. Han hevder at de uinnskrenket utvikler seg fordi de er isolert fra den konteksten av tanker som normalt ville ha

kontrollert dem. Videre at selv om slike idéer ligger i underbevisstheden, har de innvirkning på persepsjon, følelsesliv og atferd. (tolket og henvist i Kolk, 2021 s. 179-193)

Mange traumatiserte mennesker erfarer lange perioder der de føler at de lever i to forskjellige verdener; traumets verden i fortiden og verdenen for nåtid og ordinært liv. Svært ofte er det umulig å bygge bro mellom disse. Med henvisning til Caruth og Langås, kan man si at årsaken til følelsen av samtidighet, er relatert til det faktum at den traumatiske hukommelsen på en måte er tidløs. Det kan forklares som at livet til en person i ekstrem posttraumatisk tilstand består av å leve med fortidens minner som ikke er fullt ut forstått, og som derfor i samtiden re-aktiverer de tidligere traumatiske erfaringene. Kolk på sin side understreker at psykoterapeuter prøver å hjelpe pasienter ved å tilby dem alternativer som er mindre negative og som til og med kan være et positivt scenario. Slik sett har etter Kolks mening, studier av hukommelsen gitt resultater fordi man nå registrerer at med en gang man presenterer fleksible og andre forståelser – begynner den traumatiske hukommelsen å miste sin makt over samtidige erfaringer.

En utdyping av hovedpersonenes traumer med en overgang til etterminne

Med referanse til Langås (2016) kan man si at flere traumer som fremstilles samtidig, er tydeligst i Lindstrøms roman. Både Eva og Simon sliter med individuelle traumer. Relatert til Simon i romanen både minnes og gjenskaper han traumer fra skjulestedet under krigen. Han investerer dette traumet som en verdi fordi det var en opplevelse han delte med familien. Da Evas taktfølelse forhindrer ham fra å snakke om fortiden og på den måten arbeide seg gjennom den, kan Simons taushet etter hendelsen ses på som en re-traumatisering av dette traumet. Simonhjell (2012) påpeker i sin lesning at; «Traumatiske hendinger kan føre til at mennesker føler seg forlatte, og utestengde fra resten av samfunnet,» (ibid s. 104). Jeg tolker dette som at Simon har behov for å sørge og minnes sin tapte familie. Han er isolert og koblet fra sin barndom, sitt språk, identitet og sin kultur, og han føler seg forlatt og alene.

Eva og Simon har vært tause som Simons historie og slektens skjebne under krigen. De valgte tausheten ... de valgte å legge stillhetens slør over fortiden fremfor å la døtrene få kjennskap til farens og sin egen etnisitet og familiehistorie. Simons taushet er komplisert, og den kan relateres både til personlige og kollektive minner. Simons jødiske bakgrunn og personlige traumer plasserer ham innenfor en spesifikk historisk kontekst og identifiserer ham som en

overlevende – og samtidig døtrene hans som etterkommere av Holocaust. Simons minner om å skjule seg for å unngå deportasjon til konsentrasjonsleirene, der nesten hele hans familie ble drept, plasserer ham også i en viktig kulturell minnekontekst. Romanen kan derfor delvis leses både som en krigs- og en traumefortelling.

Samspeillet mellom fortellerens tanker og hovedpersonens utsagn, er helt avgjørende for en fremstilling av traumer innenfra. Perspektivet preges av traumene og det som fortelles kan ikke skilles fra den traumatiserte fortellestemmen. Evas fortellerstemme er preget av egne skjulte og dype traumer, og i møte med Simons invaderende og til dels tause skyldfølelser og skam, blir hun dypt fortvilet og greier ikke helt å forholde seg til hans traumer. I slike situasjoner kan hun dissosiere med sidehistorier der hun selv er i sentrum og kan overta Simons skyldfølelser. Dette understreker igjen at hun både har dårlig kontakt med og liten evne til å mestre sitt eget indre liv. Det kan virke som om Eva ikke bearbeider minnene sine, men heller konsentrerer seg om skrivingen og glemmer egen identitet i arbeidet. Slik sett kan fortellehandlingen være et resultat av traumene og samtidig en avledningsmanøver fra det som er vondt og vanskelig i historien hennes.

Fremstillingen av en historie gjennom fravær, kan være en litterær strategi som reflekterer en moderne forståelse av traumer jf. Caruth (1995 s. 153). Eva synes å være både fremmedgjort og frakoblet sin egen fortid og hun beskriver seg selv slik:

Jeg har det fremdeles, jeg ser mitt eget ansikt på det fotografiet, det halvlange blonde håret som jeg klippet meg selv med kjøkkensaksen i pussige ujevne etasjer. Jeg trekker meg bakover for å unngå nærheten, hvorfor jeg gjør det, det er et bindeledd mellom redselen og samtidig tilfredsstillelsen i uttrykket mitt, som gjengis nærmest perfekt i dette fotografiet. Det er en ting med denne unge jenta som jeg ser på bildet av meg selv, noe som alltid har forundret meg: det virker som hun ikke lar seg merke av tiden.
(s. 62)

Etter hvert fører Simons og Evas egen taushet til en forandring i måten Eva forholder seg til deres felles fortid. Hun prøver å forstå Simons taushet og lurert på om tausheten hans er en måte å fortelle henne at den pakten om taushet de har hatt er dårlig eller også feil strategi. Hun finner imidlertid ikke svar på dette spørsmålet og spør legen om denne tausheten som

preger Simon. Legen prøver å berolige henne med at taushet kan være en normal del av det å bli eldre. Hun greier ikke helt å slå seg til ro med det svaret, og føler at hun må bestemme seg for om hun skal bryte taushetspakten eller forbli taus resten av livet. Selv om hun ikke selv er syk, er hun bevisst om at hun har flere år bak seg enn foran seg.

En dag blir hun stående å se på graven hun steller, og tankene ledes over på sønnen da han var omtrent et halvt år gammel:

[...] på kontoret den ettermiddagen jeg ga ham fra meg. Jeg vet ikke hva jeg kjenner når jeg tenker på det. Jeg ser for meg ansiktet hans rett før han blir båret vekk, og jeg ble oppmuntret til å si farvel og til å gi ham en klem, det er sånn jeg husker det i hvert fall, og han så på meg, den eneste han kjente i rommet. [...] Han så på meg, med et blick som jeg nå husker som eldre, klokere, med en anelse om det som ventet. Det er skremmende, det uroer meg. (s. 125)

Kanskje ser hun Simon i sønnens blick, eller hører stemmen til den lille jenta utenfor kjøpesenteret? Hun hadde funnet Simon der en dag etter å ha lelt etter ham i over en time. Jenta så ikke opp med en gang, hun var så opptatt av å snakke, det var Simon som til slutt snudde seg og oppdaget meg. Han smilte. Håret hans var bustet og det skinte i sola:

Han er min, begynte jeg i et forsøk på å forklare, og før jeg fikk sagt *mann* sa hun:

Han e´ ingen sin.

Han kan ikke vere nåkken sin. Han e´kje en ting.

Hun reiste seg, så skuffet på ham. På meg.

Jeg sa at han ikke måtte gå fra meg. Du må ikke gå fra meg, sa jeg. Simon smilte. Og jeg hadde lyst til å slå. Jeg hadde lyst til å slå noe eller noen. (s. 210)

Med referanse til Wurmser (1987) i Skårderud (2001), kan det sies at Eva her bruker sin rasende skam-stemme igjen. Hun bærer tydeligvis på skam og skyldfølelser både overfor sønnen og overfor Simon. Tenker hun på sønnen hun adopterte bort? Den lille gutten som helt uforskyldt ble prisgitt hennes valg og handlemåter? Slik Simon som også helt uforskyldt nå har blitt like avhengig av henne som det sønnen var?

Eva bestemmer seg for å fortelle yngstedatteren om Simons identitet og fortid. Hun legger frem et påbegynt brev fra Simon til døtrene, fotografier av både sin egen personlige familie og av Simons. Hun ringer til Helena for å avtale tid og følelsene som avsløres i samtalen, er både motstridende, ambivalente og dissosierte:

Jeg har en del gamle fotografier, sier jeg. Kanskje du kunne rydde opp i dem. Det tar for mye plass, gammelt rot. Fotografier og brev.

Brev? Sier hun. Er alt i orden med deg og pappa?

Jeg ser gjenskinnet av meg selv i glassdøra, utenfor er den mørke hagen, hagemøblene som jeg har satt opp på terrassen, stolene lent fram over bordet. Voksduken brettet sammen. Snart kommer vi til å sette dem inn i boden, når sommeren er over.

Stemmen hennes igjen. Er du der? Spør hun.

Ja, sier jeg.

Hun venter, vi venter begge to.

Mamma, sier Helena, var det noe mer du ville si? (s. 204)

Oppsummering

I denne delen har jeg ved hjelp av teorier beskrevet hva minner, og traumer er. En enkel oppdeling av ulike former for minner er ifølge Simonhjell de personlige, de familiære og de kollektive. Oppfatningen av hvordan minner og hukommelse virker inn på oss som eldre, står sentralt Beauvoir (2019) *Alderdommen*. Traumatiske minner som man har fortrent i voksen alder, kan dukke opp igjen i alderdommen. Det er det autistiske minne som ikke greier å mestre minnene fra fortiden, og som derfor aktualiserer det på nytt i samtiden, bemerker hun. «Traume» er et gresk ord som betyr «sår», noe som refererer til sår eller skade etter traumatiske hendelser. Den individuelle betydningen av ordet i moderne sammenheng, er at det gjelder et såret sinn. Et felles trekk ved nyere definisjoner av ordet «traume» er at de ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen – hvordan såret ble tilført – men opplevelsens effekter, sier Unni Langås (2016). Den kollektive betydningen av ordet er et resultat av en utvidelse av begrepet for å beskrive kulturelle tilstander og historiske begivenheter, hevder Langås. De er slik både nasjonale og transnasjonale traumer. Hun påpeker hun at en voldsom og rystende hendelse som rammer en stor gruppe mennesker, blir

et traume som befolkningen har felles – et kollektivt traume, og som derfor går inn i den felles nasjonale historieskrivingen.

Kolk (2021) hevder på sin side at et traume er ikke bare en hendelse som skjedde en gang i fortiden, men traumet består også av denne erfaringens avtrykk på sinnet, hjernen og kroppen. Det betyr at det forandrer både hvordan vi tenker og hva vi tenker på, samtidig som det også påvirker selve evnen til å tanke. I sin forskning har Kolk oppdaget at det er viktig å hjelpe traumeofre med å sette ord på det de har vært utsatt for. Selve handlingen som ligger i det å fortelle, endrer ikke nødvendigvis de automatiske og vaksomme responsene i en kropp, men kroppen kan lære seg at faren er over og leve i nåtidens virkelighet. Jeg beskriver også traumenes effekter og hvordan de ytrer seg. Eva forteller ut fra forskjellige fortelleposisjoner. Når hun formidler sin egen historie, er hun selv sentral i handlingsforløpet, og når hun forteller Simons historie fungerer hun mer som en formidler og iakttaker. Hun forteller om egne minner og traumer, både om «episoden», «inntrengeren» og adopsjonen, men hun fremstiller seg selv som et menneske som ikke har forstått at tidligere hendelser både har påført henne skam-følelser og dype traumer. Av den grunn opptrer hun lite bevisst både om egen identitet og tidligere fortid, og hun fremstår dissosiert og frakoblet sitt indre liv og følelser. Hun føler skyld og skam over adopsjonen, og hun selv om hun føler dypt og stort savn etter sønnen, forneker hun det og forteller heller om Simons traumer. Evas egne traumer synes slik å bli overskygget av Simons.

I formidlingen av Simons vonde og traumatiske minner greier hun ikke helt å vise Simon forståelse og empati som en terapeutisk lytter. For å unngå traumatisk smitte for døtrene og selv, nekter hun Simon å snakke med døtrene om sin etnisitet og mørke fortid. Ifølge Schwab kan traumatisk og historisk arv bli overført individuelt via ubevisste fantasier om foreldre og besteforeldre, så vel som via kollektiv og kulturell bevisst- eller ubevissthet. Med henvisning til Abraham & Toroks teori om transgenerasjonell forfølgelse, mener hun at både barn av ofre og av gjerningsmenn, uvitende lever med spøkelsesaktige hemmeligheter fra foreldregenerasjonen. Simons minner og traumer er invaderende noe som gjør at fortiden aktualiseres i nåtiden. Livet hans er preget av selvisolering, forvridning og sorg, noe som kan ses på som en måte å vende tilbake til traumet og investere det med enda større betydning. På den måten lever han ut sin troskap til traumet og til sin egen fortid. Spesielt husker han en tante og en fetter, og han føler seg personlig ansvarlig for at de ble tatt og drept av nazistene.

Han søker tilflukt i stillheten – en stillhet han senere ikke greier å bryte ut av. Han mister evnen til å fortelle om seg selv, sin jødiske identitet og sin traumatiske fortid, noe som igjen forsterker følelsen av maktesløshet og ensomhet. Simonhjell (2012) påpeker i sin lesning at «Traumatiske hendinger kan føre til at mennesker føler seg forlatne, og utestengde fra resten av samfunnet.» (2012 s. 104). Romanen fokuserer ikke på krigens realiteter, men på betydningen de har for personene i ettertid, og dette skaper vanskelige forbindelser mellom da og nå.

Etterminne – postmemory

Most cultures share a tendency to silence traumatic histories. Traumatic amnesia seems to become inscribed as cultural practice. Yet, trauma can never be completely silenced since its effects continue to operate unconsciously. Suggesting that the silence intended to cover up a traumatic event and history only leads to its unconscious transmission. Abraham speaks of a haunting that spans generations. (Abraham henviser i Schwab, 2004 s. 187)

Det siste forskningsspørsmålet i denne oppgaven er; Hvordan beskrives etterminne (postmemory), og hvordan påvirkes den generasjonelle overføringen av etterminne? I denne delen beskriver jeg først hvordan etterminne uttrykkes i romanen. Jeg belyser og utdyper hva etterminne – opprinnelig postmemory – er ut fra ulike teoretiske innfallsvinkler. Videre beskriver jeg forholdet Eva har til fotografier, for deretter å skrive om teoretiske perspektiver på fotografier som medium for minneoverføring. Jeg avslutter denne delen med den inter- og transgenerasjonelle overføringen av minner i romanen. Til slutt oppsummerer jeg denne delen og besvarer forskningsspørsmålene.

Etterminne i romanen

Romanen avslører gradvis Simons jødiske etnisitet og traumatiske erfaringer fra krigen. Gjennom hele ekteskapet har Eva pålagt Simon taushet om sin identitet og traumatiske fortid. De tre døtrene har derfor vokst opp uten kunnskap om at faren er jøde og at han mistet store deler av slekten sin i Holocaust. Da den latviske hushjelpen Mirija får sparken på grunn av et antisemittisk utbrudd om jøder, får de aldri vite at det er årsaken til oppsigelsen. Simon trekker seg stadig mer tilbake i en taushet og stillhet som blir stadig mer påfallende. Ser man på Simons taushet som et utslag av den traumatiske fortiden, kan man si at han isolerer seg i seg selv – i stillheten. Simon føler seg personlig ansvarlig for tanten og fetterens død. De bodde sammen med Simon og familien etter at tantens mann var blitt tatt av tyskerne. Da Simon og familien flyttet til skjulestedet, ble tanten og fetteren værende igjen i leiligheten for å vente, i håp om at mannen ville bli sluppet fri av tyskerne. Døra ble låst og de lot som om leiligheten sto tom, men naboens hund røpet at det var noen i leiligheten, og tanten og fetteren ble deportert til Theresienstadt hvor de senere også ble drept. Dette traumatiske minnet blir

forsterket av Simons skyldfølelse, idet han tenker at dersom han ikke hadde lekt så mye med naboens hund, ville ikke dette skjedd. Som voksen har han et mål om å finne ut mest mulig om den tapte familien sin, og det er spesielt fetteren som dukker opp i drømmene og marerittene hans. Minne og skyldfølelsene forfølger Simon. Han husker også tantens koffert som sto ferdigpakket i leiligheten i håp om at ektemannen skulle komme tilbake – eller i redsel for at de på kort varsel måtte flykte fra nazistene. I Simons hukommelse figurerer tantens koffert både som et spor etter de som ble borte, og en metonymi for fetteren:

Kofferten er en garanti for at dette er en reise i det hele tatt, som andre reiser, i definisjonen av en slik transport inngår alltid muligheten for å dra tilbake dit man startet fra. Men på endestasjonen, der de tvinges ut, sammen med alle de andre, blir den tatt fra henne. Kofferten slenges i en haug med andres bagasje. Da står hun der, sier Simon. Uten koffert. Står sønnen ved siden av henne? I det øyeblikket hun innser at de ikke kommer til å reise lenger. (s. 197)

Eva blir smittet og trigges av Simons traumatiske historie, dissosierer til adopsjonen av sønnen sin og overtar hele fortellingen:

Han har fortalt det, og jeg har sett det for meg. Det er enkelt å forestille seg de to. I en folkemengde, tenker jeg. [...] I alt som skjer, i denne bevegelsen av mennesker som roper, faller, rester av bagasje, bylter som trækkes ned, frakker og vinterjakker, spedbarn og eldre, blir fetteren stående alene. Han snur seg rundt, men han ser ingen ansikter, bare vage inntrykk av skikkelser, fremtoninger, hører klage, rop, gråt fra barn som han selv. (s. 197)

[...] Men gutten, fetteren, blir stående på det samme stedet. Mens han venter, noe annet kan han jo ikke gjøre, på at hun skal føres tilbake til ham. (s. 198)

«Men gutten, fetteren», (s. 198) tenker Eva, og her dissosierer hun trolig sin egen sønn med Simons fetter. Kanskje dette uløste traumet utløser en automatisk og dissosiert respons i henne, slik både Langås, Caruth og Kolk beskriver? Og kanskje tenker hun at sønnen må ha følt det samme som fetteren; at det eneste han kunne gjøre var å vente ... vente på at moren skulle komme tilbake og hente ham.

Simon fantaserer om den gamle kofferten til tanten sin, og han undres på hvilken betydning det har. Han husket kofferten fra tiden før de hadde gått i skjul. Den hadde stått i ferdigpakket i gangen i påvente av at onkelen skulle komme tilbake og hente henne og sønnen. Simon hadde sett den selv, og beskriver den slik; «[...] det var en koffert av den typen som var vanlig på denne tiden, med beslag i hjørnene, lerret og skinnstoff, bånd til å strekke over tøyet for å holde det på plass. Han kunne ikke huske fetterens ansikt, men kofferten husker han tydelig.» (s. 195) Slik beskriver han også et typisk Holocaust-motiv, og med Amy Warburgs (henvist og omtalt i Hirsch 2008) ord, et pre-etablert uttrykk på deportasjonen av jøder under krigen.

Simon tenker mye på familien som ble borte under krigen og i en periode blir han svært opptatt av å finne ut hva som hadde skjedd med slektningene. Gjennom dette forsinkede arbeidet med å finne sin tapte familie, opplever han en oppblussing av de traumatiske plagene han har hatt siden krigen. Simon fant ikke ut om utryddelsen av slekten før mange år etter krigen da brevene fra kusinen Irit Meyer begynte å komme. Han tilbragte barndommen i Sentral-Europa sammen med Irit og resten av familien. Brevene fra Irit utløser påtrengende minner som sammen med en «overlevende-skyld» blir kilde til enda større lidelser for Simon. Dette kan forklares med at traumatiske minner er implisitte og automatiserte, og Irits brev gjenoppliver Simons traumer og minner både om steder og hendelser fra fortiden. Eva forteller at de til slutt bestemmer seg for å reise til Berlin for å besøke kusinen Irit.

Eva føler seg overflødig når Irit og Simon snakker sammen, og de snakker ikke bare om krigserfaringer. De snakker om felles opplevelser i familien før krigen. En slik felles barndomsopplevelse var et feriested de pleide å besøke om sommeren. Slik blir feriestedet en imaginær bro tilbake til fortiden der de hjelper hverandre til igjen å få tilgang til fortidsminnene. Eva forteller om hvordan de etter hvert frigjorde seg fra alle årene som skilte dem og fant tilbake til felles minner om det som en gang var (s. 89). Samarbeidet bringer Irit og Simon tilbake til hendelser de begge hadde glemt, og slik gjenopplever de viktige deler av sin tapte identitet – en identitet som dels hadde vært begravet under krigens ruiner. Da Irit forteller og beskriver feriestedet de hadde før krigen, oppstår gamle minner i Simon. Minner om slektninger han knapt husker navnet på, men som Irit hjelper ham å huske.

Møtet med Irit, gleden og fellesskapet mellom dem kan sammenlignes gleden Odyssevs og Penelope følte da de endelig etter mange års adskillelse, fant hverandre igjen. Myten beskriver Odyssevs hjemkomst etter å ha vært borte i mange år. I første omgang holder Penelope gleden tilbake, for hun kjenner ham ikke igjen med en gang. Hun bestemmer seg derfor for å teste ham for å finne ut om det virkelig er ektemannen som er kommet tilbake. Hun ber han om å flytte ektesengen. Odyssevs er såret etter kamp og samtidig vet han at han aldri uansett, vil greie å flytte den sengen. Han forklarer i stedet hvordan han bygget sengen av oliventreet som vokste på stedet. Slik han har bygget den inn i selve oliventreet, betyr det at sengen bokstavelig talt har røtter ned i jorden og at den er derfor er umulig å flytte. Da Penelope hører den detaljerte beskrivelsen av arbeidet med å bygge ektesengen, kjenner hun ham igjen og vet at det virkelig er Odyssevs som står foran henne. De to har en fortid som kan rekonstrueres i en fortelling som beviser Odyssevs identitet for Penelope. Irit og Simon har en felles, familiær og emosjonell nærhet til barndomsminnene – de har en felles og delt fortid og også en delt identitet og etnisitet. Selv om de ikke har noen kjærlighetshistorie slik Penelope og Odyssevs har, så har de felles minner om den viktige fortiden. Irit hjelper Simon med å fylle huller i hans livshistorie, og når disse elementene er på plass, kan han rekonstruere den tapte barndommen. Sammen med Irit bygger han bro til fortiden og setter slik sammen sin egentlige identitet. Odyssevs avslutter sitt eventyr når han er tilbake hos Penelope – Simon på sin side starter sitt eventyr og sin reise i seg selv og i fortiden. Møtet med Irit gir ham bekreftelse på at han, slik som ektesengen, har sine røtter i den jødiske familien, i språket og i kulturen. For Simon slik som for Odyssevs, finnes det også en person som han har en delt fortid med og som kan bekrefte hans rette og tapte identitet.

For både Irit og Simon blir samtalene dem imellom også et sorgarbeid. Det å integrere krigens ødeleggelser, tap og forvirring inn i en forandret og ny identitetsstruktur, jf. Janet og Kolk, – det være seg individuelt eller som del av en gruppe, er med henvisning til Freud (1912) «Trauerarbeit», en av de sentrale oppgavene i et sorgarbeid. Når de sitter sammen eller går turer på gamle trakter, samler de slik 'stranded objects', det vil si bortkomne og til dels glemte minner fra fortiden – tapte fragmenter som etter hvert gir Simon tilbake deler av den bakgrunnen han stammer fra. Han gjenkjenner seg selv, sin identitet og barndom i samvær med Irit. Gjenkjennelse er for øvrig ikke det samme som repetisjon – gjenkjennelse kan føre til erkjennelse på en ny måte, sier Rita Felski (2008):

Recognition is not repetition; it denotes not just the previously known, but the becoming known. Something that may have been sensed in a vague, diffuse, or semi-conscious way now takes on a distinct shape, is amplified, heightened, or made newly visible. In a mobile interplay of exteriority and interiority, something that exists outside of me inspires a revised or altered sense of who I am. (Felski, 2008 s. 25)

Felski sammenligner det med å gjenkjenne seg selv i en bok. Hun hevder at når vi leser føler vi at vi er 'tatt med i beregningen', og at vi ser spor av oss selv i den teksten vi leser. Videre påpeker hun at når vi slik inntar et annet perspektiv, kan noe forandre seg fordi vi kanskje får innblikk i sider av oss selv som vi ikke tidligere har registrert (ibid s. 23). Til sammenligning trekker Langås (2016 s. 12) frem diktene som ble skrevet etter 22. juli 2011, og påpeker dette som eksempel på litteratur med en tydelig og kollektiv dimensjon. Hun understreker imidlertid at hendelsen 22. juli ikke kan sammenlignes med hendelser under krigen, men at den for mange mennesker og for fellessamfunnet fikk uutslettelige virkninger.³⁸

Simon og Irit diskuterer også ofrene for Holocaust, og Irit forteller at hun har vært aktiv i en organisasjon som søker etter feilplasserte krigsofre som Europa var full av etter krigen. De skaper en intimitet seg imellom som gjør at Eva føler seg ekskludert, og hun skriver: «Tremeningen, eller kusinen som jeg hørte han kalle henne, som om han prøver å bringe henne nærmere enn hun egentlig var. Kanskje det er dette som er vanskelig å forstå. Jeg er sjalu.» (s. 90) Eva blir sjalu på Irits forhold til Simon og den nærheten de opparbeider seg gjennom erindringene av den felles fortiden. Simon og Irit har også en annen kultur, et annet land og et annet språk, noe som ytterligere forsterker Evas følelse av å bli fremmedgjort for sin mann. Simons nye identitet blir understreket av Irit som sier at han har fått navnet sitt tilbake. Hun kaller ham ikke Simon slik Eva gjør, men hun bruker derimot det jiddiske navnet «Shimon». Eva skriver: «Ansiktet hans forandrer seg mens vi er der, han glir inn i det gamle språket og historiene fra oppveksten.» (s. 90) Simon blir Shimon i samtale med Irit, og slik får han et annet navn, et nytt ansikt og et nytt språk. Det er imidlertid ikke en forvandling til en ny identitet, men en gjenfødelse av hans tidligere – en identitet han ble frarøvet.

³⁸ Langås, U. (2023) *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Om å sammenlikne kriser s. 69-74 utdyper temaet.

Med henvisning til Kolk (2021) kan Simons glede og endrede atferd ses som et eksempel på hvor viktig det er å gjenvinne en tidligere historie om livet før de traumatiske hendelsene, for å komme seg ut av traumene. I stedet for å føle glede og takknemmelighet over Simons kontakt med Irit, går Eva fra å føle seg fremmedgjort og overflødig, til å føle seg truet og klaustrofobisk da Simon blir til Shimon, og hun forteller: «Det kjennes som jeg ikke får puste i den lille leiligheten, i nærheten av fortiden.» (s. 91) Dette viser at Eva fortsetter å reagere på Simons fortid og jødiske identitet – det hun som tidligere nevnt kaller ‘en mørk tunnel’. Hun trekker seg tilbake for å få frisk luft noen timer, og da hun kommer tilbake til blokken der Irit bor, beskriver hun oppgangen slik:

[...] jeg ser at hele veggen er dekket av små firkantede speil, malerier, ornamenter, et jugendaktig uttrykk. Jeg går langsomt opp trappene og betrakter en mosaikk av mitt eget ansikt, som virker som en uendelighet av utgaver, alle av den samme oppgangen, av speilbilder og en forlengelse av trappa som tilsynelatende fortsetter til taket. Før jeg like etter står foran en ny dør, og idet lyset slukkes bak meg, åpner jeg den og vender tilbake til alt det andre. Mørket i entréen, kleshengerne, fotografiene i leiligheten. Fortiden. (s. 91)

I min forståelse kan Evas sterke og økende redsel for traumatisk smitte og en følelse av å være utenfor seg selv, sammenlignes med de mange speilrefleksene av hennes eget ansikt i oppgangen. Evas klaustrofobiske reaksjon vises i det hun kaller en ‘uendelighet av utgaver’ som hun oppfatter i speilet. Dette oppleves som uhyggelig for Eva, og jeg knytter opplevelsen til «Uncanny Subjects» i Amelia DeFalco (2010) henvist i «De skrev henne ned» av Simonhjell og Hellstrand (2019).

Teoretiske perspektiver på etterminne – postmemory

Langås (2023) hevder at *Dager i stillhetens historie* har mange referanser til Holocaust, og dessuten en intertekstuell forbindelse til Arendts (2007) tolkning av antisemittismens banalitet. Videre at litterære fortolkninger av fortidens traumer må leses som uttrykk for et behov for historisk sammenheng og for å bygge kulturelle fellesnevner. Minnene som rulles opp om Simons fortid, har forbilder i vitnesbyrd, samtidig som romanen har faste motiver fra Holocaust-fortellinger, og slik blir fortidens betydning for karakterenes liv det viktigste i romanen, hevder Langås. Med den typiske Holocaustrelaterte tausheten som tematisk

omdreiningspunkt skaper romanen en sammenheng mellom fortid og nåtid. Krigslitteratur kan gjennom sitt kunstneriske uttrykk formidle forbindelsen mellom virkelige hendelser og personlig erfaring og slik bidra til å gjenopprette og skape en ny identitet, påpeker hun. Minner eksisterer slik i nasjonale, historiske, kollektive og familiære rom. De familiære rommene er konstruert og vedtatt i en bestemt familie eller liten gruppe. Når *Dager i stillhetens historie* veksler mellom nåtid og fortid, er det også et eksempel på fortidige minner som er gjort om til nåtid. Langås³⁹ påpeker at det betyr at minner også er et samtidsfenomen – de handler om fortiden, men skjer i nåtiden. Med referanse til Hirsch (2008) kan man si at de samtidig er et arbeid, en bearbeidelse og en produksjon.

Hirsch (2012 s. 36-37) *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, hevder på sin side at minner ikke er en gitt overføring, men kan være blandet med politikk, biologi, teknologi og lignende i kulturelle praksiser. De ulike praksisene som arbeider sammen for å skape fortidsminner, overskrider grensene mellom land og kulturer. I min forståelse har begrepet ‘postmemory’ blitt svært utvidet. Etterkommere av overlevende fra Holocaust har minner som ikke er deres egne, men som har blitt overført til dem ved hjelp av fortellinger, bilder og også atferden til overlevende de har vokst opp med. Det individuell minnet er på den måten løsnet fra den direkte erfaringen, og dette har utvidet minnebegrepet. Postmemory sin forbindelse til fortiden er ikke en erindringsoverføring, men en formidling ved hjelp av investering, projeksjon og skapelse. Det betyr at forbindelsen til fortiden ikke er basert på hukommelsen, understreker Hirsch (2008 s. 107-111).

Postmemory ikke er et egentlig minne fordi andre og senere generasjoner lever i skyggen av hendelser de ikke selv opplevde, og som de derfor heller ikke kan huske. Hirsch foretrekker imidlertid å kalle det minner for å kunne beskrive de affektive forbindelsene til fortiden. Videre mener hun at begrepet ‘minne’ også forklarer dynamikken i minneoverføring som barn av etterkommere prøver å oppnå – en minneoverføring av en familiehistorie som ofte er preget av taushet og død. Hirsch har senere utvidet definisjonen av postmemory til også å inkludere det ‘affiliative minne’, det vil si tilknytningsminner. I min tolkning er affiliative minner relatert til sosiale og følelsesmessige bånd til andre, eller et ønske om å skape slike bånd. De skapes dermed også av mennesker som ønsker å forholde seg til familiære,

³⁹ Med referanse til Langås (2023), brukes det norske begrepet «etterminne» i stedet for postmemory i oppgaven, med unntak av de direkte henvisningene til postmemory-kulturen.

kollektive og historiske hendelser. Familieminne derimot, er basert på førstegenerasjonens erfaringer som har blitt overført til familiemedlemmene. Hirsch hevder at etterminne derfor ikke nødvendigvis er knyttet til andre- eller senere generasjoners familiemedlemmer, men skal som nevnt over, forstås som en posisjon å innta og tale ut fra. Hun understreker at å 'huske' noe fra en slik posisjon, handler om å sette seg inn i andres erfaringer og å oppleve seg selv som deltaker i et kulturelt fellesskap. Videre påpeker hun at utfordringen for en potmemory-kunstner, er å finne en form som balanserer mellom å skape empati og innlevelse, og samtidig forhindre at distansen og refleksjonen forsvinner. Etterminnets kulturelle uttrykk skal derfor ikke forstås som en hvilken som helst nåtidig representasjon av fortidens hendelser, men derimot skal det ses på som en re-aktivisering av sosiale og kulturelle minnestrukturer ved å tilføre familiære og individuelle måter å huske på. Krigsminner⁴⁰ derimot, er minner som blir formidlet fra førstegenerasjons tidsvitner til etterfølgende generasjoner. Hirsch lanserte begrepet postmemory for å karakterisere dette forholdet mellom krigsgenerasjonen og dens etterkommere. I Langås' (2016, 2023) tolkning betegner 'Post' i postmemory noe mer enn en temporal forskyvning, og noe mer enn en plassering i etterkant. Prefikset reflekterer et uavklart forhold mellom brudd og kontinuitet. Med Hirsch understreker hun at det er en struktur av inter- og transgenerasjonell overføring av traumatisk kunnskap og erfaring og påpeker at litterære tekster skaper kollektive forståelser av fortidens hendelser.

I min forståelse har med tiden begrepet 'postmemory' eller etterminne i denne oppgaven, blitt utvidet til også å karakterisere overføringen internt i en generasjon. Samtidig er det blitt en posisjon som forskere, forfattere og kunstnere kan innta og 'tale' ut fra. Minner som produseres av dem som lærer av førstegenerasjonens minner, enten direkte ved verbal overføring eller ved hjelp av mediering, er tilknytningsminner som også er en del av overføringsstrukturen i arbeidet med inter- og transgenerasjonell minneoverføring.

Astrid Erll (2014) *Introduction. Generationality and Cultural Memory*. *Generation in Literary History* utvider Hirsch og sier at minner er fortid gjort om til nåtid. Hun hevder at minnestudier er samspillet mellom fortid og nåtid i sosiokulturelle kontekster. Med det mener hun at minner beveger seg over tid og rom, familier og generasjoner. Kunst og litteratur er

⁴⁰ Langås, U. (2023) *Krigsminner i samtidslitteraturen* utdyper og utvider temaet krigsminner.

slik «reisende» minner som overskrider individuelle erfaringer. Minnestudier kombinerer slik det individuelle og det kollektive, de levde erfaringene og de konstruerte forståelsene, kan vi si med henvisning til Rothberg (2009), at minnestudier kombinerer det individuelle og det kollektive, de levde erfaringene og de konstruerte forståelsene.

Rothbergs begrep «multidirectional memory» peker på det velkjente fenomenet at katastrofer blir sammenlignet. Det kan skape økt innsikt, men det kan også føre til uheldig konkurranse om offentlighetens interesse og oppmerksomhet omkring ulike katastrofer. Det handler om at minner fra én hendelse påvirker forståelsen av en annen. Forståelsen kan gå begge veier; slik at en ny hendelse påvirker fortolkningen av en gammel, og en gammel påvirker fortolkningen av en ny. Det kan også være sammenligninger mellom samtidige kriser. Multidireksjonelle minner kan slik bevege seg over lange strekninger i tid og rom. Minner fra andre verdenskrig og Holocaust er en del av et slikt multidireksjonelt minne som skaper en felles ytre sammenheng – slike minner har vi felles – og de utgjør derfor våre kollektive minner.

Ifølge Schwab (2004) kan traumatisk og historisk arv bli overført individuelt via ubevisste fantasier om foreldre og besteforeldre, så vel som via kollektiv og kulturell bevisst- eller ubevissthet. Hun viser videre til *The Shell and the Kernel* (henvist ibid s. 185), der Abraham utvikler teorien om 'the crypt'. Abraham snakker som tidligere nevnt i omtalen av *Beloved*, om et fantom – en hjemløs søkelse eller en fantasmatiske hjemløs søkelse – og han benytter retorikk om spøkelser for å antyde en fremmed tilstedeværelse i selvet. Schwab fremhever at en slik hjemløs søkelse er en effekt av uløste traumer i fortiden. Schwab utvider Hirsch (1997, 2008, 2012) til også å omfatte alle de som føler skyld. Skyld fordi de enten har overlevd krigen eller fordi de føler skyld over at de ikke gjorde nok for å redde andre som ble drept, inkludert etterkommere av faktiske gjerningsmenn. Dette spesifikke emnet har fått navnet «perpetrator postmemory»⁴¹ og beskriver erfaringer både hos etterkommere av nazister og primærvitner som hadde en mer tilskuerrolle. Traumatiske opplevelser kan fortsette å leve videre og påføre følelser av skyld og skam. Kunnskap om Holocaust kan ifølge Schwab, for postgenerasjonen, generasjonen etter eller også 'Holocausts verger' bli forvist til en taus og stum kunnskap – til

⁴¹ Henrik Torjusen (2021) beskriver perpetrator postmemory i artikkelen Blodets lokkende sange. Ida Jacksons Morfar, Hitler og jeg og perpetrator postmemory. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-03-04>

en polanymi. Schwab understreker at både etterkommere av ofre og etterkommere av gjerningsmenn må kreve en stemme og bryte tausheten om traumatiske historier.

Minneoverføring – litteraturteoretiske perspektiver

Ifølge Hirsch (2008) er familieminne basert på førstegenerasjonens erfaringer og blir overført blant familiemedlemmene, mens tilknytningsminner produseres av alle de som lærer av disse enten direkte eller ved hjelp av mediering. For å utvikle forståelsen av tilknytningsminner, understreker hun at tilknytnings-etterminne eller postmemory, ikke nødvendigvis er knyttet til andre eller senere generasjoners familiemedlemmer, men at det handler om å sette seg inn i andres erfaringer og oppleve seg selv som deltaker i et kulturelt fellesskap. Utfordringen er å finne en form som balanserer mellom å skape empati og innlevelse. Minnestudier i dag har problematisert idéen om at det er stor forskjell mellom minner knyttet til egne opplevelser og minner vi har fått fra andre – det vil si tilknytningsminner. Et felles synspunkt i dette forskningsfeltet er at egne minner er oppblandet med minner vi får via for eksempel film og litteratur. En konsekvens av dette er at minner er avhengige av en intergenerasjonell overføring av levd erfaring, samtidig både utfolder de seg og overføres intertekstuellet gjennom litteraturen og interartistisk gjennom kunsten. Videre påpeker Hirsch at etterminner om andre verdenskrig derfor fører til at litteratur og kunst har referanser til historiske hendelser gjennom intertekstualitet, filmer og bilder.

Erlil (2014) hevder at medierte minner beveger seg over tid og rom, mellom familier og generasjoner. Kunst og litteratur er «reisende minner» som utvider personlige og individuelle erfaringer, påpeker hun. Etterminne som en struktur av mediering, kan derfor potensielt både produseres og være tilgjengelig for generasjoner over hele verden. I den transnasjonale prosessen spiller media-representasjoner og litteratur en viktig rolle som katalysatorer og «reisende agenter» i forståelsen av begrepet «generasjon». Også etter første verdenskrig ble traumatiske opplevelser tematisert i litteraturen.⁴² Et klassisk og ikonisk eksempel på et slikt reisende minne, er Remarques (1929) *Intet nytt fra vestfronten*⁴³. Romanen anses for å være en av verdens fremste krigsskildringer. Med sine realistiske, anti-militaristiske skildringer,

⁴²Et eksempel er Virginia Woolf (1922) *Jacob's Room*.

⁴³Oversatt til norsk av Reidar Kvam. Den tyske og engelske tittelen er henholdsvis *Im Westen nichts Neues* og *All Quiet on the Western Front*.

sett fra en tysk soldats perspektiv, av tilværelsen ved fronten under første verdenskrig ble romanen en verdenssensasjon. Romanen føyer seg inn i etterkrigstidens litteratur som ville fortelle 'sannheten om krigen' eller 'krigens ansikt'. Lesere ville ha autentiske krigsskildringer noe som også i dag er vanlig i kulturminnepraksis generelt, og for krigsgenerasjonen og generasjonene etter spesielt.

For Hirsch var det spesielt tre fotografier i en tegneserieroman av amerikaneren Art Spiegelman (1987) *Maus a survivor's tale*, som førte til et behov for et uttrykk som kunne beskrive det forsinkede eller det nedarvede minnet (Hirsch, 1992 s. 93). Fotografiet er et viktig element i hennes forståelse av postmemory fordi det henvender seg spesielt til Holocaust. Historien om Holocaust har blitt overført til etterkommere gjennom et stort antall fotografier som ble tatt av både gjerningsmenn, tilskuere og ofrene selv. Hirsch påpeker at fotografiet som fenomen og tiltroen til referansene det skaper, binder Holocaust-generasjonen sammen med generasjonen etter. På 1980- og tidlig 1990-tallet ble det kulturelle etterminne ivaretatt av blant andre Spiegelman. Deretter fulgte den nylig avdøde tysk – engelske forfatteren W. G. Sebald med novellen *Austerlitz* (2001) og han førte slik tradisjonen videre inn i det første tiåret av det nye millenniumet. Hirsch understreker at begge verkene har inspirert til arbeid med teorier om minner, hukommelse, fotografering og overføringsstrukturer. Det spesielle ved kunst fra etterkrigstiden er ifølge Hirsch, at den stimulerer vår forestillingsevne og fyller inn hullene i familiehistorien. Hun understreker at det ikke dreier seg bare om erindring, men også om å opprette en forbindelse til en fortid som ofte er omhyllet av taushet.

Mens *Maus*⁴⁴ begynner som en familiehistorie, presenterer *Austerlitz* historien om en mann som tvert imot er frakoblet sin familie og som lever med følelser av tap. De knytter seg begge til tilsynelatende autentiske bilder fra fortiden. Sebalds karakter Austerlitz kommer til Praha hvor han ble født og hvor han tilbragte noen få år før han ble sendt til England med en «Kindertransport».⁴⁵ Han kommer til en sykepleier som kjente foreldrene hans, og som senere

⁴⁴ Spiegelman, A. *Maus a survivor's tale*. Art Spiegelman (født Itzhak Avraham ben Zeev), er en amerikansk tegneseriefortatter, best kjent for tegneserien *Maus*. Han skrev *Maus I* for å fortelle om hvordan faren Vladek overlevde Holocaust. I denne prosessen skrev han samtidig *Maus II* – en fortelling om hvordan han skrev den første boken. Utkom første gang 1. januar 1980 i New York og ble vinner av Pulitzer-prisen.

⁴⁵ Kindertransport (Children's Transport) var et unikt humanitært hjelpeprogram mellom november 1938 og september 1939. Nærmere ti tusen barn, de fleste jødiske, fra Tyskland, Østerrike og Tsjekia ble sendt til England.

også oppdro ham. Austerlitz finner fotografier fra barndommen, men de virker upersonlige for ham og han greier ikke å skape et affiliativt etterminne.

I *Maus* blir et bilde av mor og sønn brukt i det innskutte (tegneserie-)essayet *Prisoner on the Hell Planet. A Case History* – en fortelling der Art Spiegelman gjennom grusomme, detaljerte tegninger beskriver sitt/Maus' mislykkede forsøk på å komme over morens selvmord. Denne mørke, sørgmodige og triste tegneserien gjør det mulig for Art/Maus å gi uttrykk for ensomhet, tvil og skyldfølelser og også til å antyde at han kanskje aldri vil få en avslutning på sin mors historie. I denne fortellingen i fortellingen blir altså bildet av mor og sønn brukt som et virkemiddel for å forankre og dokumentere historien. Som eneste fotografi i det første kapittelet dokumenterer det for Maus hans mors eksistens, og samtidig fungerer det innskutte essayet som et varsel om hennes selvmord. Hirsch mener at aktivert av morens traumatiske selvmord, tegner kunstneren Maus/Art senere seg selv ikledd konsentrasjonsleiren Auschwitz' fangedrakt, og signaliserer slik en transformasjon og overføring inn i sine foreldres traumatiske historie.

Ifølge Hirsch ⁴⁶ hersker det liten tvil om at dette er et fotografi av ekteparet Anja og Art Spiegelman – et bilde som ble tatt i 1958 og som ikke viser krigen, men etter-krigen. Hirsch beskriver bildet som på grunn av vinkelen som fotografiet ble tatt fra, nesten hopper ut fra boksiden. Bildet drar slik leseren inn i historien og fungerer som en motvekt til de mange andre elementene som virker distanserende. Hun tenker spesielt på en rekke hender som holder i hverandre, som holder i boksiden og i fotografiet. En ekspresjonistisk stil som blant annet fremstiller dyr i menneskets skikkelser, utfordrer betrakterens oppfatning av fabeldyr og menneskelig form. Fotografiet blir uttrykk for menneskets dødelighet og individualiserer Maus sin historie, og samtidig tilfører 'fangen' en familiær forbindelse til ham. Skjermene fungerer for det familiære og fotografiene som formidler dem, blir som beskyttende skjold mot trauma, hevder Hirsch. Skjermene absorberer sjokk, filtrerer og reduserer skadevirkninger av traumer, utvider hun videre. Ved å fungere som et beskyttende skjold spesielt for etterkrigsgenerasjonen, kan man si at de gjenoppretter forbindelsen mellom fortid og nåtid, mellom vitne- og overlevende-generasjonen og generasjonen som kom etter. Når Art Spiegelman gjennom *Maus* gjenoppliver sin fars frigjøring fra utryddelsesleiren, bruker han et

⁴⁶ Anja Spiegelmans selvmord i 1968 blir sett på som et resultat av hennes opphold i Auschwitz. (*Maus* s. 121)

pressefoto som erstatning for et ekte bilde, og han kan på den måten omskape dette bildet til en del av vårt kulturelle minne. Senere tegner han bildet, og på den måten kan han også inkludere det i sitt eget personlige familiealbum, hevder Hirsch.

Langås (2016) mener at teoretikere og forfattere har tematisert traumatiske hendelser og slik bidratt til at vi i dag både har et språk for og en bevissthet rundt traumer. Hun viser til at Caruth tar for seg det hun kaller begjæret etter erindring. Forsøket på å vende tilbake til og ta vare på fortiden, innebærer at en psykoanalytisk tolkning gjentar og viderefører omstendighetene rundt de måtene fortiden viskes ut på. I likhet med Kolk som nevnt ovenfor, hevder Langås at de traumatiske minnene ødelegger historien fordi de ikke er i stand til å forme en sammenhengende fortelling. Hun påpeker at traumatiske minner ikke gir et fullstendig bilde av fortiden, men at de har en tendens til å forskyve, forvrengte og viske den ut (ibid s. 67).

Kolk (2021) utvider og forklarer det siste punktet hos Schwab (2004 s. 186 sitert i denne oppgaven s. 92), idet han hevder at problemet for traumatiserte mennesker er en dissosiativ amnesi: «An inability to recall important personal information, usually of traumatic or stressful nature, that is too extensive to be explained by normal forgetfulness.» (2021 s. 193) Målet for Kolk i behandlingen av traumer er derfor assosiasjon, fordi assosiasjon kan hjelpe med å integrere fragmenterte traumelementer inn i den kontinuerlige livsfortellingen. Det vil gjøre hjernen i stand til å gjenkjenne at «det var da, og dette er nå», understreker Kolk og påpeker at erindring om trauma kan undertrykkes for så å komme til overflaten år og tiår etter selve hendelsen. Tap av erindring i forbindelse med traumer, krigstraumer, tortur og overgrep kan i dagens samfunn vanskeligere skjules, og vi godtar ikke taushet i samme grad som i tidligere tider. Caruth (2013) *Literature in the Ashes of History* skriver at vi lever i en post-traumatisk og post-apokalytisk eller mørk og uforståelig tid, som «lies in the ashes of history and continues to suffer from the wounds of the past and the global horrors at the present.» (ibid s. 8) Landskap, bygninger, mennesker og menneskeliv er gått tapt eller har blitt lagt i ruiner, og ifølge Caruth fortsetter verden å lide. Slik jeg tolker dette vil den historiske askehaugen av menneskelig smerte og lidelse fortsette å vokse, noe som i dag dessverre er en dypt tragisk realitet.

Fotografier – noen teoretiske perspektiver

Familiefotografier spiller en sentral rolle i Hirsch` (2008) arbeid med overføringsstrukturer av etterminne. Fotografier som overlever både massive ødeleggelser og sine eiere, fungerer som spøkelsesaktige gjenferd fra en ugjenkallelig tapt verden, hevder hun. Den medierte overføringen av etterminner som blir skapt i et familierom, understreker at både bilder og litteratur er minner som reiser over tid og gjennom generasjoner. Hun påpeker at familiefotografier i større grad enn blant annet både skriftlige fortellinger og offentlige historiske bilder, har evnen til å redusere avstand og lette indentifisering og øke følelsen av tilhørighet. Når man ser på fotografier fra en tapt, tidligere verden og spesielt en verden som blir overtatt med makt, leter vi ikke bare etter informasjon og bekreftelse, men også etter en intim og affektiv forbindelse til den fortiden fotografiet beskriver, påpeker hun.

Armstrong & Langås (2020) *Terrorizing Images. Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, påpeker at svart-hvitt fotografier brukes svært ofte til å dokumentere og støtte fortellinger fra andre verdenskrig. I litterære tekster blir slike fotografier fra krigen ofte beskrevet med ord, og en slik beskrivelse kalles en ekfrase. Fotografienes kvalitet som medium er at de bærer i seg spor av fortiden, enten som henvisende eller indeksikalske tegn for kollektive hendelser eller mer private opplevelser. Ifølge Armstrong og Langås er det slike egenskaper den verbale ekfrasen kan spille på. I tillegg ligger det i ekfrasens funksjon å levendegjøre et uttrykk som er statisk.⁴⁷ Roland Barthes (1981) *Camera Lucida* foreslår å bruke begrepene studium og punctum i beskrivelsen av et foto. Studium betegner den kulturelle, språklige og politiske tolkningen av et fotografi, mens punctum betegner den personlige, treffende detaljen. Ordet «punctum» er for øvrig den latinske parallellen til det greske ordet «trauma», og Barthes´ idé er at tolkningen må sirkle seg inn mot dette sårbare punktet i fotografiet. Han beskriver fotografiet som «en referents død». (ibid s. 80) I dette berømte essayet om fotografering, hevder han at et fotografi bekrefter det siste øyeblikket noe eller noen har eksistert, og han kaller det for «et bevis for tilstedeværelse» (ibid s. 87). Videre hevder Barthes at et fotografi ikke henter tilbake fortiden, men at det tvert imot kan blokkere for minner og fantasifull innlevelse. Blokkeringen skjer med voldsom kraft slik at det dannes en slags propp som stenger minnene inne i menneskesinnet. Han understreker at et slikt

⁴⁷ Langås, U. (2023) Dokumentasjon s. 81-83 *Krigsminner i samtidslitteraturen*, utvider og utdyper temaet fotografier.

innestengt minne over tid vil kunne fungere som et mot-minne som ikke lar seg transformere eller forandre.

Barthes (2001 s. 44) påpeker at nettopp det at et fotografi blir tatt av en fotograf med et kamera og slik både kan tid- og stedfestes med stor nøyaktighet, er derfor en del av fotografiets mediespesifikke egenskaper. Videre at det også oppstår et spenn mellom fotografiets opprinnelige tid og sted og tiden det observeres i, og at dette spennet uttrykkes i bildet. Forholdet mellom fotografiet og utsnittet av den virkeligheten det er knipset i, gjør slik at man ikke får noen form for umiddelbar identifisering av motivet. Barthes understreker at fotografiet fungerer på ulike måter i en fortelling og får primært mening i relasjon til tematikk og virkemidler, og ikke i kraft av sitt motiv, form og gjenbruk innenfor litteraturen.

Hirsch (2012) på sin side utvider og endrer Barthes' teori om fotografering, idet hun hevder at fotografier nettopp tillater oss å se fortiden. Hun peker på uttrykket å «ta» et bilde beskriver ønsket om å udødelig-gjøre fotografiets øyeblikk. Samtidigheten i fotograferingen og bevisstheten om at en udødelig-gjøring er umulig, gir fotografiet en retrospektiv ironi, påpeker hun (ibid s. 36). Fotografiets likhet med minnet er uløselig knyttet til opplevelsen av tid. Et minne er, liksom fotografiet, et fenomen som lar ulike tidspunkter eksistere samtidig og side om side, enten i bevisstheten eller på papiret. I litteratur om fotografiet som medium blir det ofte understreket at det er særlig godt egnet til å formidle nettopp minner om det som var og abstrakte fenomener som tid. Ordet «forevige» brukes gjerne om å fotografere og ordet peker på en tanke om at man kan ta vare på tiden.

Ulrich Baer (2005) *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* utvider også Barthes, idet han påviser likheten mellom fotografiet og traumat. Traumatiske minner trenger seg på som gjentatte bilder i bevisstheten, men uten at de forbinder seg med en sammenhengende fortelling eller en historisk kontekst. Med henvisning til Caruth (1995) understreker han hvordan det traumatiske minnet er en forsinket reaksjon på en hendelse og derfor befinner seg både innenfor og utenfor bevisstheten på én og samme tid. Slik eksisterer det som en forskyvning mellom hendelsen og de imaginære repetisjonene av den. Dette har likhet med fotografiet fordi det stanser tiden og multipliserer fortidige hendelser. Baer hevder videre at dersom man leser et fotografi ut fra den tiden det ble tatt i, overser man det tidsspennet som fotografiet skaper i det øyeblikket vi ser det. Han påpeker at fotografiets mening bare kan forstås fullt ut i etterkant av da det ble tatt – slik også traumat bare kan bli fullt ut forstått i

etterkant av da det oppsto. Slik tolker han fotografiet ved hjelp av traumeteorien, idet han sammenligner traumat med et fotografi som bevarer avtrykket av virkeligheten i et negativ før det blir fremkalt og trykket på papir. Omvendt kan det traumatiske minnet ligne et fotografi fordi det gir et øyeblikks glimt av den fortidige hendelsen, og som i tillegg løser den fra det historiske planet. Traumat er i sin struktur representert ved et brudd med konteksten og derfor kan fotografiet leses som en analogi til traumat, understreker Baer (ibid s. 11-12).⁴⁸

Susan Sontag (2010, 1977) *On Photography*, (2003)⁴⁹ *Regarding the Pain of Others*, (1983) *Illness as Metaphore*, er opptatt av at fotografiet er en påminnelse om at vi skal dø – «memento mori» (sitert 1989 s. 15). I forlengelse av tanken om at fotografiet stanser tiden, skriver hun at det er et elegisk - trist og sørgmodig – medium som befinner seg i gråsonen mellom liv og død. Å ta et bilde er å delta i en annen persons dødelighet, sårbarhet og ødeleggelse, hevder hun. Ved å skjære ut en bit av historien og fryse den, vitner fotografiet slik om tidens ubønnhørlige flyt og øyeblikkets forsvinning, påpeker hun. Refleksjonen blir særlig relevant og utdypes i essaysamlingen (2003) *Regarding the Pain of Others*, der fotografen står overfor lidende mennesker og ofre, både levende og døde. Samlingen handler om å betrakte andres lidelse, og det er nettopp dilemmaene knyttet til dokumentasjon og vitnemål versus omsorg og respekt, som står i sentrum for Sontags betraktninger.

Minneoverføring og fotografier i romanen

Eva i romanen har problemer med å leve seg inn i minner og fotografier. Egenskaper som er helt essensielle ved overføring av minner. Hirsch (1997) *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, (2008) *The Generation of Postmemory. Poetics Today*, understreker at minneoverføring er avhengig av å ha et fundament av investering og skapelse. Man må ha evne, interesse og vilje til å forstå, og empati og evne til å sette fotografiet og menneskene som er avbildet inn i en kontekst. Slik jeg tolker Hirsch og Sontag her, må man fremfor alt må man ha respekt for menneskene som er avbildet. Eva viser ikke verken interesse eller innlevelse: «[...] Når man tenker på det, tenker man at det på en eller annen måter skal forklare noe. Men det er bare et fotografi.» (s. 208) For Eva er det «bare et

⁴⁸ Langås (2016) tolker og utvider Baers teori om å tolke fotografiet ved hjelp av traumeteorien.

⁴⁹ Susan Sontag (2019) *Å betrakte andres lidelse. Et aldersverk* utgitt året før Susan Sontag (1933-2004) døde. Oversatt av Agnete Øye. Etterord av Kaja Schjerven Møllerin. Tittel på originalspråk *Regarding the pain of others* (2003).

fotografi», et fotografi som er i ferd med å gå i stykker. Likevel vil hun vise det til Helena. I en monolog beskriver at hun ser for seg at de kommer til å sitte der ved kjøkkenbordet og legge fotografiene utover; «Jeg ser det allerede nå. Fortiden, alle disse livene, de utgjør en mosaikk. Som med de fargede glassrutene i kirken når lyset skinner igjennom og gjør motivene klarere. Jeg tenker på hva vi kommer til å si, hva jeg må si, fortelle.» (s. 208) På et av bildene av Simons familie får hun øye på en liten gutt, og i en ekfrase beskriver hun fotografiet slik:

Nederst på et av de gamle fotografiene er det en gutt, en guttunge. Han er kledd i en slang skjorte som kan få en til å ta ham for å være en jente. Men det er en gutt, jeg ser på hårklippen, de stive strømpene som dekker leggene hans. Han sitter litt sammenkrøpet, og uttrykket er visket ut av bevegelsen eller av det som kan virke som en erodering, oppløsning av bildet, det er i ferd med å gå i stykker. (s. 208)

I min forståelse er det en svikt i Evas prosjekt om å bruke fotografier for å formidle familiehistorien til yngstedatteren Helena. Hun ser på fotografiet som et redskap til å forklare og belyse fortiden, men samtidig ser hun dem som «bare fotografier». Når hun beskriver fotografiet av Simons fetter sier hun at fargene fotografiet fanger inn, er påvirket av selve mediumets ruin. Guttens ansiktsuttrykk er uleselig av skaden på fotografiet. Som med denne opplevelsen av fotografiet, faller hennes prosjekt sammen og blir et ufullkomment medium for overføring. Også når hun ser på bildet av seg selv som ung sammen med sønnen, mangler hun det som Hirsch fremhever som noe av det aller viktigste; evnen til innlevelse, interesse og investering. Hun mangler både kontakt og tilkobling, er fremmedgjort og fjernet fra viktige deler sin egen fortid. Samtidig fanger Evas motstridende holdning til fotografier opp noe av det problematiske forholdet fotografier⁵⁰ generelt kan ha til fortiden og til minne.

Fotografiene i romanen dokumenterer og verifiserer både Eva og Simons slekt og hendelser i fortiden. Eva har ikke interesse verken for fotografier eller for Simons og døtrenes slekt. Selv om Simon stadig forteller fragmenter av sin livshistorie til henne, greier hun ikke å produsere en sammenhengende fortelling om slekten og den tapte fortiden. Hun rekonstruerer ikke minnene som Simon avdekker ved hjelp av ord og fotografier, og knytter dem ikke til den

⁵⁰ Jf. Langås (2016, 2023) og Armstrong & Langås (2020)

historien han forsøker å sette sammen. Det er både Simons personlige minner og de kollektive minnene som veves sammen i Evas fortellerstemme. Minnene hun presenterer for leseren, blir ikke delt med døtrene og de er derfor helt uvitende om sin egen etniske, familiære og historiske tilknytning til dem. Jeg vil påpeke at fotografier kan som nevnt ovenfor, verken snakke eller huske for seg selv – etterminne krever en fantasifull investering og projeksjon for å kunne aktivere sitt potensiale. Arkivminne må individualiseres i sammenheng med familien eller en affilativ gruppe for å bli del av et meningsfullt etterminne. Slik blir med henvisning til Langås og Hirsch, fotografiske bilder til skjermer og projeksjonsrom for den som betrakter, og dette kan åpne et vindu slik at betrakteren både kan erfare og integrere dem i eget liv. I primært teksten, sammen med Evas monologisering, er de retoriske grep for å opprettholde en forbindelse og kommunikasjon mellom generasjonene. Betrakteren (Eva) – er avhengig av grunnleggende kunnskap og interesse for og en evne til empatisk innlevelse i personene på fotografiet, noe som ser ut til helt å mangle hos Eva, og døtrene på sin side har aldri fått verken kunnskap om eller mulighet til å delta i en slik overføringsprosess som kunne skapt og internalisert et meningsfullt etterminne i dem.

Inter- og transgenerasjonell overføring av etterminne – postmemory

The guardianship of the Holocaust is being passed on to us. The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myths. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection.

Eva Hoffman (2004 s. 15) *After Such Knowledge*

Eva Hoffman (2004) hevder at andregenerasjonen eller generasjonen etter, er Holocausts verger som videreformidler kunnskapen om hendelser de har mottatt eller blitt fortalte – kunnskap som er blitt tilført dem – inn i historien, eller omskapes til myter. Det er også denne generasjonen som kan tenke på «Shoah»⁵¹ med en følelse av en levende forbindelse til dem selv, påpeker Hoffman i sitatet over. De psykiske og affektive virkningene av traumatiske

⁵¹ «Shoah» er betegnelsen på utryddelsen av den jødiske befolkningen under andre verdenskrig, og på moderne hebraisk betyr «shoah» betegnende nok «katastrofe».

hendelser kan fremkalle og reaktivere tidligere traumer i en grad som overskrider grensene for vårt arkivminne, hevder hun. Videre at minnestudier har økt både i anerkjennelse, omfang og popularitet innenfor akademiske og litterære felt. De har sammen med arbeider av og om de som nå er kjent som andregenerasjonen, fungert som en katalysator til en bredere oppmerksomhet rundt det tidligere begrensede temaet Holocaust. «We who came after do not have memories of the Holocaust» (2004 s. 6), skriver Hoffman idet hun beskriver den dypt internaliserte, men likevel ukjente fortiden. Hun beskriver videre at hun selv verken greide å danne egne minner om «the Shoah» eller å overta foreldrenes minner som sine. I min forståelse er etterminner ikke identiske med ordinære minner – de er «etter», men samtidig samsvarer de med normalt minne gjennom den affektive kraften de har.

Hirsh (2008) påpeker et det er viktig å sette et større fokus på betydningen av familien som arena for minneoverføringen mellom generasjonene. Hun forteller at hun i mer enn femten år har forsket på hvordan en levende forbindelse til fortiden kan bli vedlikeholdt og tolket også etter at krigsgenerasjonen har falt fra. Hun viser til det Hoffman kaller «en æra av minner» (ibid s. 203), og mener at det nettopp er vergemålet av traumatisk personlig- og generasjonell fortid som står på spill. Videre understreker hun at minner og traumers virkninger og overføringsstrukturer må overtas og beskyttes av enkeltindivider, familier og generasjonene etter. Vi har også et ansvar for at teoretiske diskusjoner føres også utenfor Holocaust-studier, fremhever hun. Hun hevder videre at etterminner også er relevante for familiære og historiske traumer. Dette er fordi traumer har en tendens til å ha en forsinket effekt noe som kan påvirke etterfølgende generasjoner.

Minner om traumatiske opplevelser kan være utfordrende å overføre til andre fordi de er så komplekse. Med henvisning til oppgavedelen om traumer, viser jeg til Kolk (2021) som påpeker at traumatiske hendelser kan påvirke enkeltpersoners liv i mange tiår etter at hendelsen har funnet sted. Også Alida Assmann (2016) konkluderer med at overføringen relatert til minnets struktur, forsterkes ytterligere når traumatiske opplevelser er en del av minnet. Schwab (2004) skriver at hun på sin side har fått eierskap til familiens historie og opplever den som en mental realitet. Relatert til intergenerasjonell overføring av etterminner, er Schwabs historie et eksempel på en vellykket overføringsprosess. Videre understreker Schwab at hun har kommet til en konklusjon om at både etterkommere av ofre og etterkommere av gjerningsmenn, må bryte tausheten og snakke om sine traumatiske historier:

Perhaps because I have experienced the guilt of claiming a voice. I have come to believe that both the descendants of victims and the descendants of perpetrators need to break the silence. They also need to escape their mutual isolation and begin talking about their different traumatic histories together, thus creating a dialogue that may help to trace what Abraham calls «Shared or complementary phantoms». (2004 s. 186)

Jeg forstår dette som at i tilfeller der traumat har manifestert seg hos en person er hen et gissel i den gravlagte hemmeligheten – hjemsoekt av en ukjent fantomhistorie eller tilstedeværelse. Å kreve en stemme blir derfor en del av en større iscenesettelse av ord for å lindre eventuelle fantomeffekter av traumat.

Overføring av etterminne i romanen – en utdyping

Dean Krouk (2012) *Falling Silent* undersøker hvordan romanen skildrer minneoverføringsstrukturene i familien, og hvilke som potensielt er involvert i å lage etterminne. Han påpeker at familiært etterminne ikke er en automatisk prosess som oppstår kun i kraft av familiemedlemsskap, men at det også innebærer at foreldre formidler sine erfaringer til barna som igjen formidler til sine barn og så videre. Krouk hevder at i Lindstrøms roman blokkeres denne transgenerasjonelle overføringen av Simons hjemsoekende traumer og av Evas redsel for traumatisk smitte.

Han forklarer at etterminne er avhengig av historier i overføringen og at Eva knebler Simons behov for å fortelle til døtrene. Han understreker videre at fotografier ofte er det eneste fysiske beviset på at mennesker, steder og hendelser virkelig fantes, og samtidig at de påvirker fantasien vår i mye større grad enn fortellinger. Likeledes at både fotografier og historier kan forvandle historien til minner som kan deles på tvers av enkeltpersoner og generasjoner. Krouk hevder også at tausheten blokkerer for minneoverføringen mellom generasjonene. Eva nekter å dele kunnskap om Simons jødiske identitet og traumatiske fortid. Døtrene kjenner ikke til sannheten om egne slektninger som gikk tapt i Holocaust, og slik mangler de helt essensiell kunnskap i egen identitetsdannelse. Slik jeg tolker Krouk (2012) forhindrer fraværet av familiær overføring enten gjennom verbale fortellinger eller fotografiske bilder, døtrene fra å engasjere seg i arbeidet med etterminner, og de fratras dermed også muligheten til en fantasifull reaktivering dem, jf. Hirsch (2008).

Etter besøket hos Irit i Berlin fortsetter Irit en sporadisk kontakt med Simon. Imidlertid slutter Simon å svare på brevene hennes. Tidligere svarte han alltid på dem, men nå trekker han seg mer og mer tilbake – inn i seg selv, og inn i stillhet. Irits brev fortsetter å komme, og de inneholder også fotografier kopiert på blankt, tynt fotopapir, som Eva beskriver slik:

Slekten deres. Mennesker som når jeg ser disse bildene av dem, fremtrer som illustrasjoner i en bok, ingen av dem ligner ham. De er svakt uklare, innestengt og begrenset til fotografiene som til minnetavler ingen lenger kan løsrive dem fra. (s. 152)

Evas beskrivelser avslører at hun ikke bare oppfatter slektningene som døde, men også som fjernet fra kontakt med de levende og av den ødelagte og begrensede kvaliteten på fotografiene. Beskrivelsen av slekten som «illustrasjoner i en bok» tyder på at de like gjerne kunne være fremmede for henne. Eva finner ikke den affektive forbindelsen som med Hirsch' sine ord kan bygge bro og lette tilhørigheten til bildene. (Hirsch, 2012 s. 37)

Som før nevnt bestemmer hun seg for å vise både brev og fotografier til yngstedatteren Helena. I Evas fantasi vil fotografiene ha en kraft og en utstråling som gjør at hun uten problemer kan formidle historien om den tapte slekten deres. Etter hennes mening vil bildene også tilføre noe nytt til Helena – en forklaring på farens taushet og oppførsel. Hun går igjennom planen om å kommunisere, men selv om hun har hjelp av alle fotografiene, finner hun heller ikke denne gangen de magiske ordene, ordene som kan bryte taushet og hemmelighold. I stedet skriver hun; «Nå ligger de der, de gamle fotografiene, de utførlige brevene fra Irit, brevene som for lengst har sluttet å komme.» (s. 209) Hvordan ville Helena oppleve disse bildene? Ville hun se dem som «bare» fotografier den aller første gangen hun fikk se slektningene sine på farssiden? Eller ville det åpne et vindu til fortiden og gi henne ny forståelse av sin far i nåtiden? Dette er spørsmål romanen ikke gir svar på, i og med at Eva ikke fullfører planen om å fortelle. Potensialet for transgenerasjonell overføring av etterminner mellom generasjonene, forblir urealisert og stoppet. Helena og søstrene tilhører andregenerasjonen uten å vite det, og de kan derfor heller ikke bære ansvaret for videre overføring av de familiære etterminnene.

Oppsummering

I denne delen har jeg beskrevet teorier og teoretiske perspektiver på etterminne eller postmemory. Langås (2023) hevder at *Dager i stillhetens historie* har mange referanser til Holocaust, og dessuten en intertekstuell forbindelse til Arendts (2007) tolkning av antisemittismens banalitet. Videre at litterære fortolkninger av fortidens traumer må leses som uttrykk for et behov for historisk sammenheng og for å bygge kulturelle fellesnevner. Slik kan krigslitteratur gjennom sitt kunstneriske uttrykk formidle forbindelsen mellom virkelige hendelser og personlig erfaring og slik bidra til å gjenopprette og skape en ny identitet, påpeker hun. Minner eksisterer slik i nasjonale, historiske, kollektive og familiære rom. De familiære rommene er konstruert og vedtatt i en bestemt familie eller liten gruppe.

Når *Dager i stillhetens historie* veksler mellom nåtid og fortid, er det også et eksempel på fortidige minner som er gjort om til nåtid. Langås påpeker at det betyr at minner også er et samtidsfenomen – de handler om fortiden, men skjer i nåtiden. Med referanse til Hirsch (2008) kan man si at de samtidig er et arbeid, en bearbeidelse og en produksjon. Hirsch (2012) hevder at minner ikke er en gitt overføring, men ulike praksiser som arbeider sammen for å skape fortidsminner som overskrider grensene mellom land og kulturer. Etterminner kan være så sterke at de oppleves som etterkommernes egne, men de har blitt overført til dem ved hjelp av fortellinger, bilder og også atferden til overlevende som de har vokst opp med. Det individuell minnet løses slik fra den direkte erfaringen og utvider dermed minnebegrepet.

Videre er ikke etterminne eller postmemory et egentlig minne fordi medlemmer av andre eller tredje generasjon lever i skyggen av hendelser de ikke selv opplevde, og som de derfor heller ikke kan huske. Hirsch kaller det minner for å kunne beskrive de affektive forbindelsene til fortiden. Videre mener hun at begrepet «minne» også forklarer dynamikken i minneoverføring av en familiehistorie som ofte er preget av taushet og død. Krigsminner er minner som blir formidlet fra førstegenerasjons tidsvitner til etterfølgende generasjoner. Hirsch lanserte begrepet postmemory for å karakterisere dette forholdet mellom krigsgenerasjonen og dens etterkommere. Hun forklarer at det er en struktur av inter- og transgenerasjonell overføring av traumatisk kunnskap og erfaring som skjer, og påpeker at litterære tekster skaper kollektive forståelser av fortidens hendelser.

Jeg har også beskrevet hvilken betydning etterminner har for hovedpersonene, samtidig har jeg forsøkt å utvide og utdype forståelsen ved å trekke inn eksempler fra litteraturen. Selv om både Eva og Simon blir bedre kjent med Simons fortid gjennom besøket i Berlin, blir de begge hjemløst av det på ulikt vis. Simon blir taus og innesluttet, og han slutter å svare på Irits brev. Kommunikasjonen innenfor foreldregenerasjonen blir enda mer taus fordi Simon slutter å snakke med både Eva og kusinen Irit. Etter besøket i Berlin har de ikke lenger kontakt, og kommunikasjonen bryter sammen og stopper opp. Det korte besøket av broren til Simon åpnet en viktig del av fortiden for ham, men bare for å forsterke hans skyldfølelser overfor fetterens og tantens død ytterligere. Kontakten med broren bryter sammen og blir stille. Slik blir det et brudd i den intergenerasjonelle overføringen av minner.

Eva på sin side er følelsesmessig uengasjert og ser på Simons slekt som døde og uinteressante. Hun bærer som mor et stort ansvar for minneoverføring til døtrene, men velger å fortie sannheten om Simons og døtrenes etnisitet og den kulturelle og historiske arven de deler. Kunnskapen om fortiden blir slik aldri overført mellom foreldregenerasjonen og andregenerasjonen. Simons retrett til stillheten og taushet kan være et resultat av at han er bevisst på denne svikten. Han vet at med mindre han selv eller Eva avslører hemmelighetene, vil ikke barna hans ha noen forbindelse til sin jødiske identitet eller til slektens fortid. Den unnvikende tausheten deres hindrer slik også den transgenerasjonelle overføringen som er nødvendig for å utvikle etterminne.

Avslutning og svar på forskningsspørsmålene

I oppgavens første del belyser og beskriver jeg ulike teorier som jeg bruker for å forstå hovedpersonenes tanker, handlinger og atferd. En taushet og stillhet som ikke nødvendigvis betyr fravær av ord eller lyd, den kan også betegne tilstander av vennlighet, og motsatt av straff. Selv om fenomenet står i kontrast til både tale og lyd generelt, kan stillhet likevel betraktes som en naturlig del av kommunikasjonen mellom mennesker. Videre kan taushet gjenspeile respekt og vennlighet, og som ved stillhet, være et uttrykk for en form for straff.

En familie består av en liten gruppe med sine egne regler for kommunikasjon. Alle familier har hemmeligheter, der noen kanskje er knyttet til skam, andre til smertefulle minner og erfaringer. Videre er ikke stillhet et tomrom. Stillhet er i stedet et rom som åpner både for å føle og å få erfaringer. Den kan oppleves som noe skuffende og den forsterkes også ofte av en følelse av uvisshet og tomhet. Relatert til Eva i romanen, er hun preget av skuffelse over Simons stillhet og taushet, og hun lever i uvisshet om hva dette betyr og hva som kan være årsaken. For Simons del plages han av invaderende og traumatiske minner om fortiden og av skyldfølelse – en skyldfølelse som både har rot i det å være overlevende av Holocaust – og i sin egen manglende evne til å fortelle døtrene om deres etniske opphav og om familiens fortidige tap. Taushet og stillhet i familien kan oppsummert sammenlignes med en hukommelse – de eksisterer både på det private, det familiære, det historiske, det lokale og på det globale planet.

Der familiebandene er svake, kan taushet brukes som et middel til manipulering, og den kan brukes som en måte å beskytte seg selv på. Opphavet til de forskjellige reaksjonsformene kan være ulike skamfølelser som ytrer seg i ulike skam-stemmer. Jeg viser hvordan skam kan være en underliggende årsak til Simons taushet og stillhet. Ved bevisst ikke å si noe unngår man represalier fra den andre. Når det gjelder Eva kan taushet også brukes for å demonstrere makt og posisjon, både i en spesifikk situasjon og innenfor familiegruppen. I den lille familien i romanen har konstruksjonen av stillhet og taushet definert det indre livet, og de ulike strategiene som blir brukt for å bevare denne stille tausheten, er en del av familiens dynamikk. Familien fungerer slik på sin egen spesielle måte med egne koder for hva som kan deles og snakkes om, og for hva det må legges lokk på og forbli usagt.

Den andre delen av oppgaven har definert hva demens er og hvilke symptomer og virkninger den kan ha. Det teoretiske grunnlaget viser at i januar 2022 hadde over hundre tusen mennesker i Norge demens og tallet forventes å doble seg innen 2042. Demens rammer både enkeltmennesket, de nærmeste pårørende og alle andre med tilknytning til den demenssyke. Det betyr at demens rammer veldig mange mennesker i Norge, men likevel kan fenomenet demens fremdeles oppleves som et skambelagt tabu i samfunnet vårt. Derfor kan litteraturens fremstillinger av demens gi kunnskap om og også utfordre vårt syn på mennesker som lever med demens. Demens er en fellesbetegnelse for organiske sykdommer i hjernen som fører til generell intellektuell svikt. Sykdommene kjennetegnes ved gradvis identitetstap, kognitiv svikt, svekket orienteringsevne og til en gradvis svekket forståelse av hvem de har vært og hvem de er nå. Endringer i følelser og personlighet, språklig svikt og svekket kommunikasjonsevne generelt er andre kjennetegn på demens, i tillegg til en generell redusert evne til å fungere i dagliglivet (2017, 2018 *St.melding 15* s. 124) Sykdommen fører til at de demente blir annerledes enn de har vært før, og mange kan oppleve både depresjon og angst. Demens rammer ikke bare de såkalt «gamle» over 65 år, det er minst fire tusen yngre mennesker i Norge som har en demenssykdom. Gjennomsnittsalderen på de som blir rammet av sykdommen i ung alder er ifølge *Dagens medisin* (mai 2022), 57 år.

Jeg har sammenlignet romanen med andre litterære verk for å få en videre og dypere forståelse både for temaet og romanens hovedpersoner. Teoriene jeg har presentert sammenholdt med Simons atferd, tyder på at Simon har fått demens. Evas usikkerhet og bekymringer, fortvilelse og sorg over å ha mistet den Simon han en gang var, er også i overensstemmelse med hva pårørende til demente opplever. Likeens hennes frustrasjon overfor lege- og helsepersonell som hun føler ikke gir henne som pårørende nok informasjon, og heller ikke nok og tilpasset omsorg og aktivitet til Simon. For skriveprosessen hennes betyr det at fortellingen får en ikke-lineær fremstilling. Den veksler mellom nåtids og fortidsplan – mellom tid og sted, mellom sjokk og fortvilelse og aksept. Simons endrede atferd utfordrer og forsterker hele tiden disse følelsene, og tankene på hvordan hun best kan legge forholdene til rette for dem begge – for dem alle sammen – plager henne. Eva føler at Simon burde hatt mange gode år igjen av livet sitt, men hun greier ikke forestille seg at det til tross for demensen, fortsatt er en realistisk mulighet. Hun ser bare forfall og begrensninger, og hennes syn på fremtiden er derfor hovedsakelig preget av tapsorientering. Hun tenker på at når hun er borte, er det ingen som kan formidle deres historier til døtrene.

Døtrene på sin side er ikke fornøyde med hvordan Eva utfører sin omsorgsrolle overfor faren og mener han bør bo på hjemmet permanent. For Eva blir dette et etisk dilemma om hvorvidt hun skal søke om fulltids plass eller om han skal fortsette å bo hjemme sammen med henne. Taushet og stillhet som har preget dem, blir ytterligere forsterket av demenssykdommen, fordi den fører til kognitiv svikt og redusert evne til meningsfull kommunikasjon hos Simon. Eva preges etter hvert av eksistensiell uro og komplisert sorg over tapet av ektemann og partner og far for deres døtre. Betydningen av demenssykdommen for Eva og Simon er at tausheten og stillheten som har preget dem, blir ytterligere forsterket av demenssykdommen. For Simon spesielt fører den til kognitiv svikt og redusert evne til meningsfull kommunikasjon. For Eva betyr det at hun etter hvert preges av eksistensiell uro og komplisert sorg over tapet av ektemann, partner og far for deres døtre.

I oppgavens tredje del har jeg ved hjelp av teorier beskrevet hva minner, og traumer er. En enkel oppdeling av ulike former for minner er ifølge Simonhjell (2012) de personlige, de familiære og de kollektive. Simone de Beauvoir (2019) påpeker at traumatiske minner som man har fortrent i voksen alder, kan dukke opp igjen i alderdommen. Det er det autistiske minne som ikke greier å mestre minnene fra fortiden, og som derfor aktualiserer det på nytt i samtiden, bemerker hun. Traume er et gresk ord som betyr «sår». Den individuelle betydningen av ordet i moderne sammenheng, er at det gjelder et såret sinn. Et felles trekk ved nyere definisjoner av ordet «traume» er at de ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen, men effektene av den, sier Unni Langås (2016). Cathy Caruth (1995) definerer et traumatisk minne som et repetitivt invaderende bilde som stadig kommer tilbake og Kolk (2021) hevder på sin side at et traume er ikke bare en hendelse som skjedde en gang i fortiden, men at traumet også består av denne erfaringens avtrykk på sinnet, hjernen og kroppen. Det betyr at det forandrer både hvordan vi tenker og hva vi tenker på, samtidig som det også påvirker selve evnen til å tenke.

Gjennom forskning har Kolk oppdaget at det er viktig å hjelpe traumeofre med å sette ord på det de har vært utsatt for. Selve handlingen som ligger i det å fortelle, endrer ikke nødvendigvis de automatiske og vaksomme responsene i en kropp, men kroppen kan lære seg at faren er over og leve i nåtidens virkelighet. Kolk hevder at «Taushet om traumer fører til sjelens død. Taushet forsterker traumets gudsforlatte ensomhet.» (Kolk, 2021 s. 244) Representasjoner eller figurer som opptrer i minnene, tilhører ikke nåtiden eller den

kronologiske tiden, men de er utenfor tiden. Derfor er det så viktig å hjelpe den traumatiserte til å sette ord på sine traumer og sin fortid, hevder Kolk og understreker at om ikke traumene blir bearbeidet og satt ord på, vil de fortsette å leve også i nåtiden.

Langås (2016) påpeker på sin side på at romannteksten ikke er historien om én traumatisk hendelse, eller én traumatisert person. Snarere er romanen det Langås kaller «en estetisk kompleks traumefremstilling.» (2016 s. 177) I dette legger hun at traumelitteratur ofte på en sammensatt måte fremstiller mange former for traumer samtidig. Det vil si at en person kan rammes av flere traumer og at ulike traumer kan fremstilles side ved side, eller også at teksten kan gå i dialog med andre verk som også fremstiller traumer.

Jeg har også beskrevet hvilken betydning og effekt traumene har på hovedpersonene Eva og Simon. Fremstillingen av flere traumer samtidig er tydelig i primærteksten. Simons drømmer og våkne minner gjenoppliver traumenes steder og prosedyrer og gjør fremstillingene livaktige og nære. De traumatiske minnene trenger seg stadig på og gjør fortiden dels mer nærværende enn nåtiden. Traumer er også med på å forstyrre kronologien i Evas fortelling, og de hyppige skiftene mellom tidsplanene, kan forstås som et bilde på det traumatiske minne som ofte ligger i flere lag. I det første laget brukes presens om nåtiden. Det neste holdes i preteritum og presens eller preteritum perfekt og beskriver retrospektivt erindringer fra fortiden. Det tredje laget beskriver den traumatiske tiden. Relatert til romanens Simon, er det i denne traumatiske tiden vi finner de vonde og hjemløse minnene, som for eksempel om fetteren og skjulestedet.

Eva forteller ut fra forskjellige fortelleposisjoner. Når hun formidler sin egen historie, er hun selv sentral i handlingsforløpet, og når hun forteller Simons historie fungerer hun mer som en formidler og iaktaker. Hun forteller om egne minner og traumer, både om «episoden», «inntrengeren» og adopsjonen, men hun fremstiller seg selv som et menneske som ikke har forstått at tidligere hendelser både har påført henne både skam-følelser og dype traumer. Av den grunn opptrer hun lite bevisst både om egen identitet og tidligere fortid, og hun fremstår dissosiert og frakoblet sitt indre liv og følelser. Hun føler skyld og skam over adopsjonen, og selv om hun føler dypt og stort savn etter sønnen, fornektet hun det og forteller heller om Simons traumer. Evas egne traumer synes slik å bli overskygget av Simons. Hun formidler Simons vonde og traumatiske minner, men greier ikke helt å vise Simon forståelse og empati som en terapeutisk lytter. For å unngå traumatisk smitte for døtrene og selv, nekter hun Simon

å snakke med døtrene om sin etnisitet og mørke fortid. Simons minner og traumer er invaderende noe som gjør at fortiden aktualiseres i nåtiden. Simons liv er preget av isolasjon og sorg, noe som kan ses på som en måte å vende tilbake til traumet og investere det med enda større betydning. På den måten lever han ut sin troskap til traumet og til sin egen fortid. Han føler seg personlig ansvarlig for at tanten og fetteren ble tatt og drept av nazistene og søker tilflukt i stillheten – en stillhet han senere ikke greier å bryte ut av. Han mister evnen til å fortelle om seg selv, sin jødiske identitet og sin traumatiske fortid, noe som igjen forsterker følelsen av maktesløshet og ensomhet. Denne delen og romanen for øvrig, fokuserer ikke på krigens realiteter, men på betydningen de har for personene i ettertid, og dette skaper vanskelige forbindelser mellom da og nå.

I den fjerde og siste delen har jeg beskrevet teorier og teoretiske perspektiver på etterminne. Jeg beskriver referanser til Holocaust, og viser at minner eksisterer både i nasjonale, historiske, kollektive og familiære rom. De familiære rommene er konstruert og vedtatt i en bestemt familie eller liten gruppe. Når romanteksten veksler mellom nåtid og fortid, er det også et eksempel på fortidige minner som er gjort om til nåtid. Langås (2016) påpeker at det betyr at minner også er et samtidsfenomen – at de handler om fortiden, men skjer i nåtiden. Hirsch (2012) hevder på sin side at minner ikke er en gitt overføring, men at ulike praksisene arbeider sammen for å skape fortidsminner, og at de kan overskride grensene mellom land og kulturer. Etterkommere og overlevende fra Holocaust har ofte minner som ikke er deres egne, men som har blitt overført til dem ved hjelp av fortellinger, bilder og også atferden til overlevende som de har vokst opp med. Dermed løses det individuell minnet fra den direkte erfaringen og utvider minnebegrepet. Ifølge Hirsch (2008) er ikke forbindelsen til fortiden basert på hukommelsen og egentlige minner, men beskrive de affektive forbindelsene til fortiden. Langås (2016, 2021, 2023, Erlil, 2014) utvider og utdyper Hirsch og sier at minner er fortid gjort om til nåtid. Minnestudier er samspillet mellom fortid og nåtid i sosiokulturelle kontekster, og minner beveger seg over tid og rom, familier og generasjoner. Litteratur og kunst og er slik «reisende» minner som overskrider individuelle erfaringer, noe som ifølge Rothberg (2009) kombinerer det individuelle og det kollektive, de levde erfaringene og de konstruerte forståelsene. Hans begrep «multidirectional memory» peker på det velkjente fenomenet at katastrofer blir sammenlignet. Etterminne er en struktur av inter- og transgenerasjonell overføring av traumatisk kunnskap og erfaring, og litterære tekster skaper kollektive forståelser av fortidens hendelser. Forståelsen av katastrofer kan gå begge veier;

slik at en ny hendelse påvirker fortolkningen av en gammel, og en gammel påvirker fortolkningen av en ny. Det kan også være sammenligninger mellom samtidige kriser, hevder Langås (2016, 2021, 2023). Minner fra andre verdenskrig og Holocaust er en del av et slikt multidireksjonelt minne som skaper en felles ytre sammenheng – slike minner har vi felles – og de utgjør slik våre kollektive minner. Ifølge Schwab (2004) kan traumatisk og historisk arv bli overført individuelt via ubevisste fantasier om foreldre og besteforeldre, så vel som via kollektiv og kulturell bevisst- eller ubevissthet. Med henvisning til Abraham & Toroks teori om transgenerasjonell forfølgelse, mener hun at både barn av ofre og av gjerningsmenn, uvitende lever med spøkelsesaktige hemmeligheter fra foreldregenerasjonen. Videre at kollektiv skyld og skam også kan overføres mellom generasjoner. Hun påpeker at jo mer bekreftelsen av skyld og skam blir bragt til stillhet, jo mer vil den infiltrere seg i den personlige psyken og i den kulturelle underbevisstheten.

Når det gjelder etterminne – postmemory i familien og hvilken betydning den har, blir både Eva og Simon bedre kjent med Simons fortid gjennom besøket i Berlin. De blir likevel ikke beroliget av besøket, og blir begge hjemsøkt av det på ulikt vis. Simon blir taus og innesluttet og trekker seg mer og mer tilbake, også overfor Eva. Besøket i Berlin synes bare å ha forsterket hans traumer og skyldfølelser overfor fetterens og tantens død, og etter hvert bryter han kontakten med tremenningen Irit. Det korte besøket av broren til Simon som åpnet en viktig del av fortiden for ham, synes han å glemme. Også den kontakten bryter sammen og blir stille. Slik blir det i den intergenerasjonelle overføringen av minner et permanent brudd.

Eva på sin side er følelsesmessig uengasjert og ser på Simons slekt som døde og uinteressante. Hun bærer som mor et stort ansvar for minneoverføring til døtrene, men velger å fortie sannheten om Simons og døtrenes etnisitet og den kulturelle og historiske arven de deler. Kunnskapen om fortiden blir slik aldri overført mellom foreldregenerasjonen og andregenerasjonen. Simons retrett til stillheten og taushet kan være et resultat av at han er bevisst på denne svikten. Han vet at med mindre han selv eller Eva avslører hemmelighetene, vil ikke barna hans ha noen forbindelse til sin jødiske identitet eller til slektens fortid. Den unnvikende tausheten hindrer slik overføringen av minner både innenfor foreldregenerasjonen – i den intergenerasjonelle, og mellom foreldregenerasjonen og barna – i den transgenerasjonelle overføringen, noe som er nødvendig for å utvikle etterminne - postmemory.

Litteraturliste

- Aaslestad, P. [1999]. *Narratologi*. Oslo: Cappelen
- Abraham, N. & Torok, M. [1994]. *The shell and the kernel. Renewals of psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ahmed, S. [2014]. *The Cultural Politics of Emotion. Shame Before Others*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Andersen, H. C. [2005]. *Keiserens nye klær*. Org.tittel: [1837] *Keiserens nye klæder*. Oslo: Damm.
- Andersen, P. T. [2019]. *Forstå fortellinger*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arendt, H. [2007]. *The Jewish Writings*. Edited by J. Kohn and R. H. Feldman. New York: Schock Books.
- Armstrong, C. I., Langås, U. [2020]. *Terrorizing Images. Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*. ISBN: 9783110692907. Walter de Gruyter.
- Assmann, A. [2016]. *Shadows of trauma. Memory and the politics of postwar identity*. Fordham: University Press.
- Baer, U. [2002]. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press.
- Bakhtin, M. [2019]. *Karneval og latterkultur*. Oversatt av J. Hansen. Hans Reitzels Forlag.
- Bakhtin, M. [2017]. *Latter og dialog*. Utvalgte skrifter. Oversatt av A. J. Mørch. Oslo: Cappelen Forlag.
- Bakhtin, M. [1998, 1952-53]. *Spørsmålet om talegenrane*. Bergen: Ariadne.
- Bale, K. [2016]. *Hvordan eldes med verdighet? En omtale av S. B. Alderdommen*. Oslo: Vidarforlaget.
- Barthes, R. [2001] *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oversetter Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax forlag.
- Barthes, R. [1981] *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. [1977]. *Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. Berkley: University of California Press.
- Basting, A. Davis. [2009]. *Forget Memory. Creating Better Lives for People with Dementia*. Baltimore MD: The John Hopkins University Press.
- Bauman, Z. [2000]. *Savnet fellesskap*. [eng. orig. 2000]. Overs. Kari Marie Thorbjørnsen. Oslo: Cappelen.

- Beauvoir, de Simone. [2016/2019]. *Alderdommen*. Oversatt av Bente Christensen. Etterord av Annlaug Bjørnsnøs. Oslo: Vidarforlaget.
- Bjerregaard, K. Steller, Bjerg, H. og Lenz C. [2006]. Køn, Generation og Historiebrug i Besættelsestidserindringer i Danmark og Norge. *Temp – Tidsskrift for Historie*, 1(2), 72-91. <https://tidsskrift.dk/temp/article/view/24848>.
- Bjørkøy, A. M. Bjorvand. [2020]. *Samtidslitterære alderdommer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerkås, T., Hagen, T. V. og Aaby, G. (red.). [2020]. *Tid for anerkjennelse. Andre Verdenskrig i fortid og nåtid*. [2021] Trond Bjerkås, Thomas V. H. Hagen, Gunhild Aaby, Kathrin Pabst, Einar Duengen Bøhn, Unni Langås, Espen Søybye, Eivind Stø, Bjørn Tore Rosendahl og Erlend Wichne. Dette er en fagfelleverdert antologi. Kapittel 8 er ikke fagfelleverdert. Oslo: Cappelen Damm Akademisk/NOASP.
- Bowlby, J. [1980] Attachment and loss. Volume III. *Loss, sadness and depression*. New York: Routledge.
- Bryhni, A. L. [2013]. *Det er overraskende enkelt å ikke si noe – om fortidens ringvirkninger Og kulturmøter i Merethe Lindstrøms roman Dager i stillhetens historie [2011]*. Masteroppgave UIO.
- Caruth, C. [2014]. *Listening to Trauma*. Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. [2013]. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. [1995]. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. [1994]. *Specters of Marx*. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge.
- Det Norske Akademis ordbok. Nettutgave <https://naob.no/>
- Due, O. S. [1989]. *Ovids Forvandlinger på danske vers*. Orfeus i underverdenen. overs. Otto Steen Due. Århus: Centrum. Rev. [2005] *Ovids Metamorfoser på dansk*, København: Gyldendal.
- Eaglestone, R. [2010]. Reading Perpetrator Testimony in Richard Crownshaw, Jane Kilby and Antony Rowland (eds). *The Future of Memory*. New York: Berghahn, pp. 123-134.
- Eaglestone, R. [2011]. Avoiding Evil in Perpetrator Fiction. *Holocaust Studies*.

17. 2-3 pp. 13-26.

- Erikson, E. [1982]. *The life cycle completed*. [1950] *Childhood and society*.
Utforsk sinnet. <https://utforsksinnet.no/de-8-utviklingsstadiene-ifolge-erik-erikson/>
- Erl, A. [2014]. *Generation in Literary History*. Three Constellation of Generationality, Genealogy and Memory. Frankfurt am Main: Goethe University. Studietekst.
- Erl, A. [2010]. Cultural Memory studies. An Introduction. From the book
Cultural Memory Studies. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.01>
- Enger, C. [2013]. *Mors gaver*. Oslo: Gyldendal.
- Falco, de A. [2010]. *Uncanny Subjects. Aging in Contemporary Narrative*.
Columbus: Ohio State University Press.
- Felski, R. [2008]. *Uses of literature*. Malden - Oxford: Blackwell Publishing.
- Figenschoug, Ø., Jodalen, H. [2021]. Stillhet. *Tidsskrift Den norske Legeforening*.
Publisert: 7. januar 2021. <https://doi:10.4045/tidsskr.20.0585>
- Frank, W. A. [2019]. *Not Whether but How*. Considerations on the Ethics of Telling Patients' Stories. New York: Wiley and Blackwell.
- Frank, W. A. [2013]. *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*. Chicago:
The university of Chicago press.
- Genette, G. [1997]. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.
Cambridge: Cambridge University Press.
- Hansson, K. [2019]. *Å sørge. En bok om tap, sorg, kraft og håp*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hays, C. B. [2008, 2005]. The Silence of the Wives: Bakhtin's Monologism and Ezra 7-10.
Bakhtin and the Biblical Imagination. *Journal for the Study of the Old Testament*.
Publisher: jot.sagepub.com. Publication Date: Jan 1, 2008.
- Hirsch, M. [2012]. The Generation of Postmemory. *Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, M. [2008]. The Generation of Postmemory. *Poetics Today*.
<https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>
- Hirsh, M. [1997]. Family frames. *Photography, narrative, and postmemory*.
Harvard University Press.
- Hirsch, M. [1992-93]. *Family Pictures*. Maus, Mourning, and Post-Memory. Cambridge:
Harvard University Press.
- Hockey, J., Penhale, B. and Sibley, D. [2005, 2017]. Environment of memory. Home Space,

- Later Life and Grief s. 135-145. In Joyce Davidson, Liz Bondi and Mick Smith. *Emotional Geographies*. London and New York: Routledge.
- Hoffman, E. [2004]. *After Such Knowledge*. Memory, History, and the Legacy of the Holocaust. New York: Public Affairs.
- Homer, [2013]. *Odysséen*. Gjendiktet av P. Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Janet, P. [1901]. *The mental state of hystericals*. New York: Putnam.
- Kolk, van der B. [2021]. *Kroppen holder regnskap. Hjerne, kropp og sinn i behandlingen av traumer*. Oversatt av Camilla Jensen. Norsk utgave 1. utgave. Oslo: Flux Forlag AS.
- Kolk, van der B. [2014]. *The Body Keeps The Score. Brain, mind, and the body in the healing Of Trauma*. New York: Penguin Group.
- Kolk, van der B. & Hart, van der O. [1995]. The Intrusive Past. The flexibility of memory and The engraving of trauma. Caruth, Cathy (red). *Trauma. Eploration in Memory*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Krouk, D. [2017]. Falling Silent. Holocaust Trauma and the Breakdown of Postmemory in Merethe Lindstrøms *Dager i stillhetens historie* [2011]. November 2017 *Edda 104 (04)* s. 354-369. DOI: 10.18261/issn.1500-1989-2017-04-04
- Lacan, J. [1995]. *The function and field of speech and language in psychoanalysis*. London: Routledge.
- Langås, U. [2023]. *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Langås, U. [2021]. Krigsminner i nye norske romaner. I T. Bjerås, T. V. H. Hagen & G. Aabye (Red.). *Tid for anerkjennelse. Andre verdenskrig i fortid og nåtid*. (Kap. 7 s. 169-191). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- <https://press.nordicopenaccess.no/index.php/noasp/catalog/book/148#chapters>
- Langås, U. [2017]. Tre traumefortellinger av Jon Fosse. *Edda* nr. 4 årgang 104.
- Langås, U. [2016]. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Lindstrøm, M. [2011]. *Dager i stillhetens historie*. Oslo: Aschehoug.
- Lindstrøm, M. [1996]. *Steinsamlere*. Oslo: Aschehoug.
- Lohte, J. [2013] *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*. (red.) Oslo: Gyldendal.
- Markussen, B., Hamm, C., Hempel, S, Lindøe, (red.). [2018]. *Lidelsens estetikk*. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier. Side 339-342.
- <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2018-04-06>
- Melville, H. [1851/1972]. *Moby-Dick; or, the whale*. London: Penguin Books.
- Morrison, T. [1987]. *Beloved*. London: Chatto and Windus.

- Noelle-Neumann, E. [1993]. *The Spiral of Silence. Public Opinion – Our Social Skin*. Chicago: University of Chicago Press. Også publisert av de Gruyter [2010].
https://openlibrary.org/books/OL21353248M/The_spiral_of_silence
- Nussbaum, M. C. [1995]. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.
- Quale, M. [2009]. *The world according to W. G. Sebald: eller verden sett gjennom W. G. Sebalds øyne*. [masteroppgave] Oslo: UIO.
- Remarque, E. M. [1955, 1982]. *Intet nytt fra Vestfronten*. 1. norske utg. Oslo: Gyldendal
<https://www.nb.no/items/276b5c27069bc6a2328ebc19566e88ff?page=0&searchText=intet%20nytt%20fra%20vestfronten>
- Rigney, A. [2008]. The dynamics of remembrance. Texts between monumentality and Morphing. In S. B. Young, A. Nünning & A. Erll (red.). *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (s. 345-356).
<https://doi.org/10.1515/9783110207262.5.345>
- Rothberg, M. [2009]. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Satre, J. P. [1980]. *Væren og intet*. Oslo: Pax forlag.
- Schwab, G. [2004]. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia: Columbia University Press.
- Sebald, W. G. [2002]. *Austerlitz*. Translated by Anthea Bell. New York: Modern Library.
- Simönhjell, N. [2021]. An Ageing Woman's Dilemma. The Varieties of Silence in Merethe Linstrøm's Novel *Days in the History of Silence*. *Cultural Histories of Ageing: Myths, Plots and Metaphors of the Senescent Self*. ISBN:9780367769741. Routledge 15 s. 276-296.
- Simönhjell, N., Hellstrand, I. F. [2019]. De skrev henne ned. Livsarket og fortellinger om Indentitet og omsorg. *Tidsskrift for omsorgsforskning*. ISSN: 2387-5976. 5 (2). s. 1-14. doi:10.18261/issn.2387-5984-2019-02-03.
- Simönhjell, N. [2017a]. Beyond shadow and play: Defferent representations of dementia in Contemporary Scandinavian literature. *Dementia and Literature: Interdisciplinary Perspectives*. (Routledge Advances in the Medical Humanities). ISBN:978-1315-10731-5. Routledge 8 s. 133-147.
- Simönhjell, N. [2017b]. Gavene og sinnets gåter. Cecilie Engers *Mors gaver* som demensfortelling. *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*.

- ISBN: 97882900359954. Alvheim og Eide akademisk forlag 9 s. 159-182.
- Simonhjell, N. [2012]. Ordene er inngangen til ham. Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stilhetens historie* [2011]. *Norsk litterær årbok* [2012]. ISSN: 0078-1266 s. 84-112.
- Simonsen, P. [2016, 2014]. *Livslange liv. Plejehjemsromaner og pensionistfortellinger fra Velferdsstaten*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Skårderud, F. [2001]. Det tragiske mennesket. Skampsykologi II. Forsøk på teori. I Wyller, T. red. *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Bergen: Fagbokforlaget. *Tidsskr Nor Lægeforen* nr. 13, 2001; 121: 1613–7
<https://tidsskriftet.no/sites/default/files/pdf2001--1613-7.pdf>
<https://tidsskriftet.no/2001/05/tema-forstand-og-forstaelse-i-medisinen/skammens-stemmer-om-taushet-veltalenhet-og-raseri-i>
- Sontag, S. [2010, 1977]. *On Photography*. New York: Penguin Books.
- Sontag, S. [2003]. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin Books.
- Sontag, S. [1983]. *Illness as Metaphore*. New York: Penguin Books.
- Spiegelman, A. [1986]. *Maus I: A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books.
- Spiegelman, A. [1991]. *Maus II: A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books.
- Torjusen, H. [2021]. *Blodets lokkende sange. Ida Jacksons Morfar, Hitler og jeg og perpetrator postmemory. The Alluring Songs of the Blood. Ida Jackson's Morfar, Hitler og jeg and perpetrator postmemory*. henrik.m.torjusen@uia.no Side 190–203. 09.09.2021 <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-03-04>
- Winther, J. [2006]. *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*. New Haven & London: Yale University Press.
- Wurmser, L. [2015]. Mourning, double reality, and the culture of remembering and forgiving: A very Personal report. In Tutter A., Wurmser, L. *Grief and the Transcendence: Memory, Identity, Creativity*. New York and London: Routledge.
- Wurmser, L. [1987]. Shame: The veiled companion of narcissism. In D. L. Nathanson (Ed.), *The many faces of shame* pp. 64–92). New York: The Guilford Press.
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-642-80457-1>
- Wurmser, L. [1981]. *The mask of shame*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.