

Unni Langås

Om å bære dødens tyngde.

Fotografier og visuelle fortellestrategier i Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet*

I 2008 utkom romanen *Himmelarkivet* av Gaute Heivoll. Den handler om en forfatter (”Gaute Heivoll”) som ønsker å undersøke omstendighetene rundt Gestapo-fangen Louis Hogganviks fengselsopphold, selvmord og forsvinning i 1945. Romanen føyer seg inn i en norsk og internasjonal litteratur som behandler hendelser og motiver fra andre verdenskrig, og som – framfor alt – tematiserer det faglige og kunstneriske spørsmålet om hvordan de traumatiske hendelsene kan omtales og forstås. I dette prosjektet iscenesettes en forfatter som tar mange ulike virkemidler i bruk for å forske i skjebnen til Hogganvik, samtidig som romanen presenterer seg som resultatet av denne innsatsen.

Den konstruerte identiteten mellom forteller, hovedperson og forfatter er ett av de grepene som tas for å underbygge autentisiteten til det fortalte, og for å gjøre romanen til et relevant medium for behandling av påtrengende eksistensielle og etiske spørsmål. Den framstår som et produkt, ikke bare av en dikterisk prosess, men av et forsøk på systematisk og målbevisst forskning i fortidige hendelser. Det store temaet, som kalles “dødens tyngde”, og de fysiske og psykiske lidelsene som en traumatisk død fører med seg, for offeret og for de pårørende, annonseres på denne måten som et emne med særskilt komplekse dokumentasjons- og framstillingsutfordringer.

Et sentralt sett av virkemidler knytter seg til bildemedier, og romanen må sies å være dominert av bilderelaterte innslag. Vi finner hyppige bildebeskrivelser (fotografier, video- og filmopptak), gjengivelse av fotografier i teksten og på omslaget, samt gjentatte skildringer av fotografering, filming og bildetolkninger. Disse visuelle fortellestrategiene står i forlengelse av romanens dokumentasjonsbestrebelse og bidrar til å styrke autentisiteten til det som blir fortalt.

Samtidig blir det imidlertid straks tydelig at autentisitetsmarkørene i fotografiene og de visuelle fortellestrategiene blir utfordret av romanens fiksjonstrekk. Allerede på første side – etter et innledende sitat fra *Fædrelandsvennen*, 11. mai 1945, som rapporterer om “Mandalsmann død på Arkivet i januar”, og et fotografi av bygningen – forteller romanens jeg at han filmer solstrålenes spill i elva Audna. Hensikten er ikke å dokumentere verken elva eller sola, men å poengtere at lyset blir annerledes, og at det han ser, er en blanding av ytre

impulser, kroppslige reaksjoner og sterke emosjoner. Han har nettopp funnet graven der Hogganvik skulle ha ligget sammen med sin kone, men hvor han ikke ligger.

Scenens betydning øker når den blir fortalt om igjen senere i romanen, og jeg kommer tilbake til dette, men foreløpig kan den stå som eksempel på det som blir et hovedtema gjennom denne analysen, nemlig å vise hvordan de dokumentariske fortellestrategiene stadig blir problematisert og må suppleres av fiksjonsskapende elementer. Et hovedpoeng i det følgende er derfor at det i romanen synes umulig å opprettholde et skarpt skille mellom dokumentarisk og fiktiv fortelling, der den ene er mer autentisk enn den andre. Tematikkens dype alvor synes dessuten å stille særlige krav til etisk refleksjon over det estetiske arbeidet, og vi skal se hvordan verken fiksjon eller fakta til syvende og sist strekker til når romanens forteller skal berette om den traumatiske hendelsen og dens følger.

Fotofortellinger

I nyere romanlitteratur som behandler emner fra andre verdenskrig, er det blitt ganske vanlig å inkorporere fotografisk materiale, enten i form av gjengitte bilder eller i form av ekfraser, det vil si fotografier som blir beskrevet og som spiller en rolle i romanens plott. Gjengitte fotografier ser vi for eksempel hos W. G. Sebald og Steve Sem-Sandberg, der den første benytter seg av fotomediet i utstrakt grad, mens den andre – i *De fattige i Łódź* – gjengir to fotografier (ett på omslaget og ett inne i teksten) samt et fotografert tekstdokument. Romaner der fotografier har en substansiell funksjon i fortellingen, men uten at bildet blir gjengitt, finner vi for eksempel hos Aasne Linnestå (*Krakow*) og Øyvind Rimbereid (*Som solen vokser*), hos den amerikanske forfatteren Jonathan Safran Foer (*Everything is Illuminated*) og hos den tyskrumenske Herta Müller (*Atemschaukel*).

Men det er ingen opplagte likhetstrekk ved måten fotografiene inkorporeres på, og Gaute Heivolls roman har sin egen fotoestetikk.¹ Likevel er det en fellesnevner i de temaene som disse romanene behandler, for det dreier seg om grufulle fortidige hendelser, umenneskelige lidelser og død. Dessuten har de alle i større eller mindre grad et metaperspektiv på det fortalte, det vil si at de tematiserer sine egne representasjonsbetingelser. Det er trolig heller ingen tilfeldighet at sort-hvitt-fotografiet blir et viktig innslag i disse romanene. I kraft av å være det visuelle mediet *par excellence* som har dokumentert lidelsene under andre verdenskrig, fungerer det i disse nyere romanprosjektene som et historisk dokument med en autentisitetskode, enten bildet stammer fra 1940-tallets krigsherjede Europa eller ikke.

I Heivolls roman får måten å formidle på, stor oppmerksomhet, og det gjør romanen til en blanding av fortelling, reportasje og etisk og estetisk refleksjon. Romanen iscenesetter en forfatter ved navn Gaute Heivoll som arbeider med en roman om Louis Hogganvik.² Den 10. januar 1945 ble Hogganvik tatt til fange i sitt hjem på Sjølingstad i Sør-Audnedal og satt i arrest i Statsarkivet, som var Gestapos hovedkvarter i Kristiansand under krigen. Der ble han torturert, og der tok han etter ni dager sitt eget liv. Om natta til den 20. januar ble liket fraktet i båt ut på havet ved Oksøy fyr og dumpet, samtidig som tre russiske krigsfanger ble hengt i skipsmasten og derpå sendt etter ham til bunns.

I romanen inngår ulike typer dokumentarisk materiale. Vi finner blant annet sitater fra avisreportasjer, bøker, sanger, referat fra avhør av nazister, e-postutveksling med familiemedlemmer, notater fra samtale med familien, bibelsitater, samt avskrift av samtaler som er tatt opp på video. Vi finner også en rekke beskrivelser av bildemateriale, som for eksempel ultralydbilder av forfatterens ufødte barn, fotografier av familien Hogganvik og videobilder som forfatteren tar. Dessuten er det to fotografier inne i boka, samt ett som pryder omslaget. Til sammen bidrar disse dokumentariske innslagene til å gi romanen et autentisk preg, noe som forsterkes ved at forfatteren etablerer en relasjon til det fortalte som virker ærlig og troverdig.³

Det konvensjonelt litterære ved teksten er særlig knyttet til fiksjonaliseringen av Louis Hogganviks kone, Theodora Hogganvik. I nesten konsekvent annet hvert kapittel i første del, åtte kapitler i alt, er synsvinkelen lagt til henne i en tredje persons fortelling. Utsnittene er ukronologisk satt sammen og skildrer tiden da hun og Louis traff hverandre, natta da han ble tatt til fange og dagene etterpå, og slutten av livet hennes. De siste tekstene er en tenkt dialog mellom Louis og Theodora, som skriver dem sammen igjen i hennes bevissthet, som om ønsket hennes om at han skal komme tilbake, blir oppfylt.

At romanen plasserer seg som såkalt Holocaust-litteratur, røper noen mer eller mindre godt skjulte allusjoner til jødeutryddelsen og krigshistorien. Det første møtet mellom Louis og Theodora finner sted på Sjølingstad Træbundskofabrik, der Louis inviterer henne med inn. Påskuddet er at han skal hente noe til Abraham, men dette glemmer han straks og blir i stedet ivrig etter å vise henne alle skoene. “Aldri hadde hun sett så mange sko samlet på ett sted” (71). Når forfatteren sitter og skal lese gjennom rundt tretti sider med politiavhør av tidligere medfanger av Hogganvik, har han store problemer med å komme gjennom teksten. Det føles “svært ubehagelig” å bli minnet om det grusomme som hadde skjedd: “Desperasjonen som hadde vokst ham over hodet, og til slutt den endelige løsningen” (76). Og når Theodora etter

at Louis er blitt borte, bærer alle bøkene hans ut og setter fyr på dem (54–55), er det ikke bare en handling som projiserer hennes sorg, men som også har forelegg i andre bokbål i historien.

Til sammen søker disse dokumentariske og litterære fortellestrategiene å formidle en hendelse og en historie som forfatteren gang på gang hevder han står overfor fylt av skam. Problemene hans med å forske i og berette historien, er derfor et tilbakevendende tema i teksten og truer flere ganger med å bringe prosjektet til full stopp. Den tematiserte vegringen har mange årsaker, slik romanen framstiller det, men er samlet i den tilbakevendende formelen om at skriften skal ”bære dødens tyngde” (bl.a. 12, 107, 114, 133). Stilt overfor denne umåtelig store oppgaven, blir forfatteren ”lammet” (235), og på slutten av romanen ber han den gjenlevende datteren Birgit og resten av familien om tilgivelse for det han har gjort. Med denne retorikken skriver forfatteren seg delvis ut av den estetisk-epistemologiske problematikken og inn i en etisk og religiøs. Eller sagt på en annen måte: Han konfronterer estetikk med etikk.

Jeg vil nå se nærmere på de ulike representasjonsformene og effekten av dem, idet jeg er særlig opptatt av hvordan romanen konstruerer en tydelig forskjell mellom dokumentarisk materiale og fiksjon, og hvordan den samtidig utviser denne forskjellen. Den konvensjonelle forestillingen om at dokumenter sier sannheten mens fiksjoner er løgn og forbannet dikt, kan sies å fundamentere de dokumentariske strategiene, men samtidig blir det klart at ”dødens tyngde” ikke lar seg representere bedre på dokumentarisk vis enn som fiksjon. Denne erkjennelsen forbindes jevnlig med de etiske spørsmålene romanen reiser, og må bli en nødvendig del av undersøkelsen.

Fotografiene

I litteraturen om fotografiet som medium blir det ofte understreket at fotografiet er særlig godt egnet til å formidle abstrakte fenomener som tid, minner og det som var. Ordet ”forevige” brukes gjerne om å fotografere. ”The true content of a photograph is invisible, for it derives from a play, not with form, but with time,” skriver John Berger (1980: 293). Dette ligger i mediets ontologiske egenskaper, nemlig at bildet blir tatt av en fotograf med et kamera og kan tid- og stedfestes med absolutt nøyaktighet. Dermed oppstår et spenn mellom fotografiets opprinnelige tid og sted, som riktignok kan være ukjent, og tilskuerens, og dette spennet kommer til syne i bildet. Fotografiet blir et kutt i tidens flyt og er som sådan ferdig fortid, mens den som ser på bildet, blir oppmerksom på avstanden mellom da og nå. Fotografiet illuderer ikke nærvær på samme måte som andre medier, både visuelle og tekstlige medier, men er desto bedre til å formidle fravær og gi inntrykk av å være et historisk dokument.

Derfor er fotografiets historie også full av diskusjoner om hvorvidt fotografiet har en egen evne til å være sannhetsvitne og så å si forårsake en automatisk virkelighetseffekt. Det som teksten strever med å overbevise om, kan fotografiet tilsynelatende med enkle midler dokumentere.⁴



Denne transparenstenkningen om fotografiets direkte referensialitet er ikke lenger umiddelbart gangbar – det er nok å nevne at fotografiet alltid er et redigert utsnitt, men det kan likevel hevdes at de moderne romanestetiske eksperimentene med fototekstualitet spiller på og utfordrer en slik forestilling, og i den forstand eksisterer den fremdeles.⁵ I *Himmelarkivet* kan vi se hvordan fotografiene i ulik grad trekker veksler på fotomediets evne til å likne det avfotograferte objektet, det vil si deres evne til å gi et visuelt avtrykk av virkeligheten. Fotografiene dokumenterer personenes og stedenes utseende og eksistens på et visst tidspunkt, men bildenes kunstneriske betydning er, som vi skal se, langt mer kompleks. I kraft av sitt motiv, sin form og sin rekontekstualisering innenfor romanuniverset fungerer de på ulike måter i fortellingen og får mening mer i relasjon til andre tegn i romanens symbolstruktur enn til referenten.⁶

Susan Sontags refleksjoner om fotografiet kan bringes inn i den etiske diskusjonen som romanen reiser. Hun er opptatt av hvordan relasjonen mellom fotografen og det fotograferte objektet har anstrøk av makt og vold, og at fotografier er påminnelser om at vi skal dø (*memento mori*). I forlengelsen av ideen om at fotografiet stanser tiden, skriver hun at det er et elegisk medium som befinner seg i gråsonen («twilight») mellom liv og død. Å ta et

bilde er å delta i en annen persons dødelighet, sårbarhet og ødeleggelse, for ved å skjære ut en bit av historien og fryse den, vitner fotografiet om tidens ubønhørlige flyt og øyeblikkets forsvinning (Sontag 2002: 15). At denne refleksjonen blir særlig relevant når fotografen står overfor lidende mennesker og ofre, levende eller døde, utdypes hun i essaysamlingen om å betrakte andres lidelse, der det nettopp er dilemmaene knyttet til dokumentasjon og vitnemål versus omsorg og respekt som står i sentrum (Sontag 2004).

Himmelarkivet har altså to fotografier inne i teksten og ett på omslaget. På kolofonsida får vi vite at omslagsfotoet er et bilde av familien Hogganvik, at det er et privat bilde, og at det forestiller Birgit og Anna bak og Louis og Theodora foran. (Av romanen går det fram at Birgit og Anna er døtrene til Louis og Theodora.) Fotografiet tilhører sjangeren familieportrett og er sannsynligvis tatt hos en fotograf før de hendelsene romanen forteller om, inntreffer. Det er altså et dokument fra livet før katastrofen, av en lykkelig familie før far ble borte. De to andre fotografiene står foran hver sin hoveddel i boka, og det fins ingen skriftlig informasjon om motivene eller hvem som har tatt bildene. Likevel kan vi se at det første bildet forestiller det gamle Statsarkivet i Kristiansand og det andre bildet et havområde med et fyrtårn og en landstripe i bakgrunnen.





De to fotografiene innenfor romanens permer står alene på hvert sitt oppslag, bare ledsaget av romertallene I og II som overskrift og er altså helt avskåret og dekontekstualisert fra sitt *a priori* utgangspunkt. Fotografiene blir følgelig dokumenter som i stedet for primært å henvise til sitt virkelighetsobjekt, kommer til å bli en del av romanens fiksjonsunivers. De kompletterer teksten uten nødvendigvis å illustrere eller bekrefte det som blir fortalt, men inngår i kiastiske relasjoner til den verbale framstillingen.⁷ I stil og innhold er de hver for seg også helt forskjellige og blir i sitt innbyrdes forhold en parallell til romantekstens spenninger mellom det dokumentariske og det litterære. (Fotoet av Statsarkivet kan leses som ”dokument”, mens fotoet av havet kan leses som ”kunst”.)

Fotografiet av Statsarkivet har et formelt preg som står i stil til dets byråkratiske innhold. Ordet ”STATSARKIV” er så vidt gjenkjennelig på bygningens frontalparti. Standpunktet viser arkivet nedenfra og får huset til å kneise på toppen av en fjellknaus. Murene og steintrappene rundt gir inntrykk av en uinntagelig borg, en kompakt struktur som signaliserer avstand og fremmedgjøring. Himmelen over er nesten skyfri, og sola skinner inn i bildet fra venstre, men dette skaper også markante skygger i bygningsmassens ujevnheter. Forgrunnen gir godt rom til en plass som ser ut til å være gruslagt, noe som tyder på at bildet er av eldre dato siden denne plassen i dag har veket for en trafikkmaskin.⁸ En verbal beskrivelse av Arkivet sett utenfra, som passer til fotografiet, blir gitt i kapitlet om Theodora og Birgit som oppsøker Gestapo-hovedkvarteret for å spørre etter Louis: ”Arkivet ligger som

en festning på toppen av fjellet, gult og kaldt, og med alle vinduer svarte” (145). Det som ikke bekrefte i fotografiet, er at de to kvinnenenes besøk der, skjedde midt på vinteren.

I motsetning til dette bildet er fotografiet av havet helt annerledes ustrukturert og uklart. Det har ikke de skarpe, rette linjene som det forrige bildet, men er i stedet dominert av en uformelig, mørk masse som opptar tre firedeler av det. Langt i bakgrunnen ser vi den uklare konturen av et bittelite fyrtårn og en smal landlinje. Himmelen over er skyet og grå, og i forgrunnen er det en blank gjenstand som kan være del av en båt, samt en nesten usynlig line. Der det første bildet har en naturalistisk stil og kunne vært hentet rett fra arkitektens skrivebord, har det andre bildet en amorf struktur som i stedet konnoterer impresjonistiske malerier av opprørt hav eller avantgardekunst der landskapet bikker over i abstraksjon. En mindre artistisk (og mer nærliggende) måte å tolke det på, er å identifisere det som et amatørfoto. Som sådan passer det godt med teksten, siden det er lett å tenke at forfatteren har tatt det selv i forbindelse med båtturen ut til Oksøy fyr.

Fotografiens estetiske kvaliteter tilsvarer med andre ord deres motiviske innhold, men ut over det relaterer de seg på interessant vis til romanens egne spenninger mellom fakta og fiksjon. På den ene siden framstiller romanen en forfatter som går systematisk til verks for å finne sannheten om skjebnen til Louis Hogganvik. Han utstyres seg med notisblokk, fotoapparat og videokamera og innhenter vitnemål fra etterlatte familiemedlemmer. Dessuten studerer han sakspapirer i arkiver, leser historiske rapporter og avisartikler, og oppsøker gravsteder og steder der hendelsene har foregått. På den andre siden framstiller romanen et saksforhold som det ikke er mulig å komme til bunns i, en forfatter som i visse situasjoner er usikker, nølende og redd, og en offensiv formidlingsstrategi som punkteres av stadige vegringer og ender med at det som fant sted, likevel ikke kan fortelles. Spenningen mellom disse ytterpunktene motsvares av en friksjon mellom metafysisk lengsel og pragmatisk ironi. Dødens tyngde fører inn i et etisk og eksistensielt landskap som gir forfatteren en følelse av både stort alvor og dyp avmakt, og romanens representasjonsproblematikk blir på komplekse måter forbundet med dette.

Jeg skal ta for meg tre eksempler for å begrunne dette inntrykket og kaller de tre scenene for uhyggens sted, pilegrimsreisen og reporteren på kirkegården. Deretter går jeg inn på ansiktsmotivet, som er et sentralt og hyppig anvendt hjelpemiddel i forfatterens strev med å se for seg ”den andre”, den som ikke er sansbart til stede – enten det nå er Louis Hogganvik, hans avdøde far eller hans ufødte barn. Avslutningsvis vil jeg drøfte fotomediets potensielle likhetstrekk med traumatiske minner, ekfrasens dokumentariske funksjon, samt den fiksjonaliserte skildringen av Theodora Hogganviks sorg og savn, hennes ”andre natt”.

Uhyggens sted

Statsarkivet er i forfatterens nåtid et informasjonssenter der historisk materiale fra andre verdenskrig er oppbevart og utstilt. Siden han skal skrive en roman om noe av det som har foregått der, tar han kontakt med Arkivets direktør og ber om lov til å bruke utstillingen av Rudolf Kerners kontor i arbeidet med romanen, noe han får tillatelse til. SS-Hauptsturmführer Kerner var sjef for Gestapos hovedkvarter på Arkivet og ansvarlig for arrestasjonen, torturen og beslutningen om å senke Hogganviks lik i havet. Statsarkivet er altså et sted ladet med historie i mange lag, og for romanens forteller og hovedperson blir denne fortidsdimensjonen både en fascinasjon og en uhygge.⁹

Utstillingsmonteren som medium har det til felles med fotografiet at den formidler stanset tid. Den er en arrangert samling av ting som skal gjenskape materielt fortidige situasjoner og hendelser. På Arkivet inneholder utstillingen, ifølge romanen, både dokker og ting. Dokkene har imidlertid en annen status enn tingene. Mens skrivebordet, kontorstolen, skrivemaskinen, bildene på veggen, skinnssofaen og SS-medaljen i skuffen er autentiske gjenstander, er dokkene kopier av mennesker som har vært levende, men som nå er døde. I tidsspennet mellom da og nå blir dokkene en påminnelse om livets forgjengelighet. Som fotografiet blir de et *memento mori*, og dette faktum, pluss selvfølgelig de grusomheter som ble begått i Arkivets lokaler, bidrar til forfatterens uhyggefølelse.

I to etapper inntar han sin nye arbeidsplass, som om den var en festning, men uten at det er de fysiske hindringene som skaper motstand. Tvert om er dørene åpne: Han får universalnøkkel og koden til alarmer og kan låse seg inn døgnet rundt. Det er stedets uhyggelige historikk som byr på utfordringer. Den første gangen han entrer Kerners kontor, som blir fortalt to ganger med forskjellig vinkling, blir dobbeltheten mellom en målbevisst plan og en guffen fornemmelse særlig synlig, for når han går over terskelen til utstillingsmonteren med glassvegg og nettinggjerde for å bruke den til sitt arbeidsrom, får han en akutt følelse av at de utstilte dokkene er levende. I tillegg til dokka av Kerner inneholder montereren dokker i naturlig størrelse av overløperen Ole Wehus og en fange:

Da jeg skulle svinge det andre beinet over, måtte jeg bøye meg fram og støtte hånda mot Kerners skrivebord, og da kom jeg så vidt borti fangen som satt der med hendene lenket sammen. Han rykket til og ble sittende og vippe litt i stolen. Det var som om hele mannen livnet til. Hendene, armene, øynene så opp på meg, det raslet i kjettingen. Han var i ferd med å reise seg og ville straks slå til meg med de kjettinglåste armene (85).

Skildringen glir over fra nøkternt å beskrive forfatteren og monterer til å gi uttrykk for en fantasi, og i denne overgangen lades det fysiske rommet med utvidet mening og blir til et mentalt sted. Situasjonen er *unheimlich*, for å sitere Freud, men også komisk, og det ender med at forfatteren raskt kommer seg ut med hjertet ”unaturlig høyt oppe i brystet” (85).¹⁰

Andre gang denne scenen blir fortalt, framstår resultatet som like mislykket, for han har ikke tenkt på at han, for å kunne bruke Kerners skrivebord, må flytte på dokka. ”Jeg stilte meg like bak ham, trakk pusten, skulle til å ta ham under armene og løfte ham” (135). Men han klarer ikke å ta i dokka og føler intenst at de to andre dokkene stirrer på ham. Ideen med å sitte ved Gestapo-sjefens skrivebord når han skriver historien om Hogganvik, blir i første omgang umulig å gjennomføre på grunn av forfatterens egne mentale sperringer. I stedet for å flytte dokka og sette seg ved Kerners skrivebord, sier han seg foreløpig fornøyd med å inspisere tingene i rommet.

De to scenene avdekker på den ene siden forfatterens seriøse intensjoner om å gjenoppleve en atmosfære knyttet til et sted, for dermed å kunne skildre det bedre, og på den andre siden en selviscenesettelse som vipper over i det komiske. Hans velmente prosjekt framstår som pompøst og latterlig, men samtidig forsterker fortellemåten den avstanden i tid og realiteter som må opprettholdes. Ideen om å dokumentere det som skjedde og måten det ble opplevd på, kan med andre ord ikke virkeliggjøres, og denne innsikten blir effektivt formidlet gjennom forfatterens slukørede ekspedisjon inn i Arkivets utstillingsmonter.

Andre gang han forsøker seg, har han imidlertid stålsatt seg på forhånd og klarer resolutt å løfte Kernerdokka ut av kontorstolen og plassere ham i sofaen. Denne gangen går det lett som bare det, men skildringen er ikke mindre komisk:

Det ene beinet hang litt løst, og først var jeg redd det skulle falle av, at det skulle smelle i golvet med et brak, en slik lyd jeg mest av alt fryktet mens jeg var der nede i kjelleren. Men beinet løsnet ikke. Jeg fikk buksert ham bort på skinnssofaen og forsikret meg om at han satt stødig (140).

Forfatteren setter seg i Kerners ustøe kontorstol og er straks i gang med skrivingen. Situasjonen er altså brått snudd på hodet. Kerner og forfatteren har byttet plass. Sågar angsten har flyttet på seg: ”I tillegg så jeg nå rynken mellom øynene, som jeg syntes hadde blitt enda mer markant, og denne sammen med de halvt løftede armene fikk ham til å utstråle – ja, redsel” (141). Igjen blir det tydelig at romanen glir over fra en nøktern beskrivelse av rommet

til å gjengi forfatterens persepsjon og mentale tilstand. Han ser ut til å projisere sine egne fobier over på utstillingsdokka av nazisten. Skrivningen går etter dette forbausende lett, og forfatteren mener det skyldes de tre observatørene han har rundt seg. Dokkene i monterer er ikke lenger uhyggelige gjenstander som saboterer hans prosjekt, men *vitner* som driver skrivningen framover.

Denne plutselige forandringen i holdning til stedet, ja, den totale omvendingen det berettes om, stiller både den første og den andre visitten til utstillingen i et overdrivelsens lys. Den nøkterne beskrivelsen av forfatteren og dokkene erstattes med komikk, ironi og eksess, og disse retoriske elementene svekker tekstens gehalt som troverdig beretning. Det er som om uhyggen ved stedet må fordrives ved hjelp av språklige virkemidler, og skildringen av scenene der den fryktinngytende festningen Arkivet blir erobret av en skjønnlitterær forfatter, et scenario som allerede i utgangspunktet har noe overraskende og fiktivt over seg, får det dokumentariske preget til å vike.

Pilegrimsreisen

En liknende ekspedisjon er båtturen ut til Oksøy fyr. Forfatteren allierer seg med en venn med seilbåt og legger ut en dag sent på høsten med ruskevær. Det er faktisk såpass dårlig vær at han blir i tvil om hvorvidt det er tilrådelig å legge til havs. Også her framstår forfatteren som en engstelig person som nok helst ville ha avblåst hele operasjonen om ikke vennen gikk god for at den var ufarlig. Skildringen av båtturen utgjør et helt kapittel i boka (kapittel 20) og er et høydepunkt når det gjelder dramatik og akselererende intensitet. Det er også tematisk sentralt fordi forfatteren her nærmer seg fysisk det stedet der Hogganvik og de tre russerne forsvant, og fordi han dermed må bryne seg på den store eksistensielle avgrunnen i romanen – døden. Her blir det tydelig hvordan dette temaet antar metafysiske overtoner, samtidig som det også er skrevet inn i en fortelling med ironisk skjær.

Båtturen er ukomfortabel for en landkrabbe. Jo lenger vekk fra land de kommer, jo større blir forfatterens angst, og han får etter hvert mer enn nok med å tenke på seg selv. Mens han mener å få bekreftet sine forestillinger om hvordan turen ut mot havet den gangen hadde vært, forsvinner Louis og de tre russerne ut av tankene hans. Båtturen får nettopp det preget av dødsangst som han i utgangspunktet måtte forvente at den skulle få hvis den i det hele tatt skulle kunne minne om den foregående turen om natta til den 20. januar 1945. Ironien i dette tilfellet oppstår fordi angsten hans ikke ser ut til å matche de ytre realitetene med hensyn til vær og sjø, både fordi vennen overhodet ikke ser ut til å være preget av stundens alvor – tvert

om stortrives han i havets element – og fordi fotografiet ikke bekrefter den skildrede dramatikken. Med forfatterens ord beskrives scenen slik:

Bølgene var nå så store at et slags landskap vokste fram rundt oss på alle kanter; bakkekammer, daler, forrevne fjell med rykende, hvite tinder, plutselige avgrunner, stup. Det var vakkert, men samtidig så skremmende at jeg nesten ikke torde se. Vi ble løftet opp lett som ingenting og braste ned i neste dal med et høyt smell, mens vannspruten slo over oss og rekka dunket i ryggen (223).

I forhold til dette naturens inferno viser fotografiet et hav som riktignok er stort og mektig, men som på ingen måte har det dramatiske preget og den frådende villheten som teksten beskriver. Inkonsistensen mellom tekst og bilde skaper her en ironisk motsetning som gjør den fototekstuelle framstillingen tvetydig, og som nok en gang bidrar til å nedtone muligheten av å gjenoppleve og reproducere på en identisk måte den hendelsen som er utferdens motivasjon.

Det metafysiske tilsnittet som båtturen får, i større grad enn kontorscenen, som har et mer pragmatisk preg, skyldes både at hendelsen foregår ute i naturen, langt fra land, og at den omtales med en bestemt type retorikk. Allerede tidlig i kapitlet får vi vite hvordan forfatteren har sett for seg den planlagte turen: ”At jeg var om bord i en båt, at jeg fjernet meg lenger og lenger fra land, at det til sist bare var bølgene, havet og himmelen, og at jeg da ble borte” (218). Turen omtales også som ”den siste reisen”, og når de har passert Oksøy fyr, er det bare havet foran dem, ”over oss himmelen” (223). Til sist i kapitlet, når de nærmer seg land igjen, beskrives det stedet de har vært, som et punkt i geografien og i historien, men samtidig får det med de konnotasjonene som er tilføyd tidligere i teksten, et metafysisk drag: ”Bak oss lå altså dette skremmende og vakre riket som ingen tenkte på, og som få visste om. Men som fantes” (224).

Jord og himmel, det sanselige og det oversanselige, går i ett, og turen får et tilsnitt av pilegrimsreise, det vil si en reise i geografien til et sted med åndelig betydning. I en tolkning av Sebalds roman *Saturns Ringe. Eine englische Wallfahrt* skriver Christina Kraenzle at forfatterens turer i landskapet har den samme underliggende ideologien som pilegrimsreisen, nemlig

[...] the investment of place with the power to unite the physical and the intangible, the living and the otherworldly. Pilgrimage is premised on the idea that the sacred is not entirely immaterial, but that there is a geography of spiritual power (Kraenzle 2007: 126).

Seilturen ut på det åpne havet, til det punktet der jord og himmel møtes, og der Louis Hogganviks kropp forsvant for alltid, blir i Gaute Heivolls fototekstuelle skildring en valfart til et hellig sted. Før han reiser dit for å se det med egne øyne og oppleve det med sin egen kropp, har han stadig sett for seg hendelsen i tankene, og disse innslagene blir i romanen narrative prefigurasjoner av den reelle båtturen han mot slutten beretter om. Allerede tidlig i romanen skriver han:

Jeg har sett det for meg så mange ganger. Havet. Mørket. Ansiktene. Natta og båten er det eneste man er sikker på, alt annet er mørkt og kaldt og ikke til å tenke. En uformelig bylt blir løftet opp på skipsrekka. Den hviler der et øyeblikk. Så velter den over. Man hører plasket, havet åpner et hvitt øye, så glatter det seg ut og så er det over (14).

Hendelsen er både konkret og anskuelig, men likevel umulig å fatte for ham. Den blir følgelig innhold i flere former for mental gjenopplevelse, en slags visuelle repriser av det han har lest. Etter å ha drømt om hendelsen, våkner han en natt av at døra til soverommet åpner seg uten nærmere forklaring, og han setter det intuitivt i sammenheng med hva han har drømt (59–60). En annen natt har han en drøm om at han selv er den som blir kastet over bord (86). Etter å ha gjengitt forklaringen til Friedrich Nietzsche, som var med på turen (190–194), sitter han i et fly over Kristiansand på vei hjem fra København og ser hendelsen for seg om igjen og om igjen. ”Det var som om en film gikk i loop inne i hodet mitt” (194). Men samtidig gir dette himmelske perspektivet ro i sjelen hans og får ham til å tenke at det er både veldig enkelt og helt umulig å dø.

Hans egen tur ut på havet med vennens seilbåt i ruskevær skal altså leses i lys av de forestillingene han i forkant har opparbeidet seg. Derfor blir turen en konfrontasjon ikke bare med naturens elementer, men også med historien han har levd seg inn i og traumet han prøver å forstå. Angsten som han så troverdig skildrer, henter følgelig sitt mønster både hos dem som i sin tid ble ført ut på havet for å dø, og hos ham som lå på cella i Arkivet og stappet biter av madrassen ned gjennom halsen for å slippe vekk fra enda mer tortur. Båtturen ut til stedet der liket av Hogganvik og de tre russerne ble dumpet i havet, får et utvilsomt preg av

pilegrimsfart, av en hellig handling i respekt for dem som har lidd offerdøden, og ikke bare en pragmatisk preget dokumentasjon av stedet der umenneskelige ting har skjedd.

Reporteren på kirkegården

Det tredje eksemplet skildrer forfatteren der han utstyres seg med videokamera og har sin kone Anita som medhjelper for å finne Theodoras grav på Valle kirkegård på Vigeland. I dette tilfellet ligger ironien i den økende diskrepansen mellom den tekniske og systematiske innsatsen for å finne graven, og det forfatteren mener å se i sitt eget filmopptak når han etterpå skal beskrive det. Kirkegården er i litteratur og film et *topos* med særlig affinitet til overnaturlige og grøsseraktige motiver, og vandringen mellom gravene blir i dette tilfellet ikke mindre okkult enn i mange mer populærkulturelle sammenhenger. Det er sommer; Anita er gravid, og hun har på seg hvit kjole og hvite sko. De er ikke sikre på om Theodora ligger der, så derfor går de metodisk til verks for å undersøke kirkegården. Til å begynne med er forfatteren nølende til å filme, det føles ”helt feil” (109). Han har en etisk reservasjon som kan virke litt overdreven siden det tross alt er noe annet å filme en kirkegård og en grav enn å filme levende eller døde mennesker. Men når han etter hvert mister troen på at graven er der, filmer han likevel.¹¹

I stedet for å fortelle direkte hvordan graven blir funnet, beskriver forfatteren filmopptaket av letingen, og kirkegårdsscenen blir dermed en dobbelteksposering, en verbal beskrivelse av en visuell representasjon, altså en form for ekfrase. Dette litterære arrangementet synes å tilby muligheten for å fortelle om et dobbelt syn, nemlig fordoblingen av forfatterens kone i et overnaturlig vesen:

Først ser jeg ikke at hun er der. Men så ser jeg at noe hvitt beveger seg, og jeg ser at det er Anita, at hun liksom svever bortover, lydløst og uhyggelig, en uhygge jeg ikke oppfattet der og da, men som griper meg når jeg ser opptaket i ettertid (110).

Tiden som har gått mellom opptaket og resepsjonen, sørger altså for at han ser noe nytt og noe mer i scenen, noe som liksom løfter motivet ut av den sansbare verden. Men han legger også inn en fortolkning av filmopptaket som kan indikere at han reagerte kroppslig på det han så allerede der og da, og som impliserer at han synes den hvite skikkelsen er i ferd med å ta form av et gjenferd:

Hun går forbi noen treklynger, opp mot bårehuset der den hvite kjolen går i ett med veggen. Det går noen skjelvninger gjennom kameraet og bildet gjør noen hopp, muligens fordi jeg tar noen steg framover, muligens fordi jeg et øyeblikk tror hun er borte (110–11).

Like etter at han har sett det som implisitt blir fortalt leseren, nemlig at han et øyeblikk tror han ser Theodoras gjenferd, finner han graven. Beskrivelsen av en sterk uro i den visuelle formidlingen kommer før bekreftelsen, og typisk nok skapes det her dessuten en metonymisk forbindelse til havet: ”Bildet skumper hit og dit, det er litt ubehagelig å se på. Som sjøgang. Ingenting er i fokus” (111). Men det er nettopp dette som er øyeblikket, scenens *epifani*, for her i denne dårlige visuelle representasjonen befinner gravsteinen seg. De to opptakene har altså en motsatt struktur, idet de glassklare bildene av Anita framkaller en indre forestilling om et gjenferd, mens de kaotiske bildene fra et kamera som henger og slenger langs kroppen, har gravsteinen som håndfast referent.

Funnet får et etterspill som ytterligere forsterker den ironiske spenningen mellom den visuelle dokumentasjonen og fortolkningen av den. Etter å ha funnet gravstedet hvor Louis Hogganvik skulle ha ligget, men ikke ligger, løfter forfatteren kameraet og filmer rundkjøringen i nærheten hvor det står en kopi av et fyrtårn. Fyrtårnet blir, i parentes bemerket, under skildringen av båturen oppfattet som det siste faste holdepunktet for øynene når utsikten for øvrig er dekket av opprørt hav. Nå zoomer han inn på fyrtårnet, det vil si kopien av det, men jo nærmere han kommer, jo mer uklart blir bildet. Til slutt går det opp for ham at de voldsomme rystelsene i filmen representerer hans egne hjerteslag.

Nok en ironi, med andre ord, for der den seriøst arbeidende reporteren, med kamera og medhjelper, går metodisk til verks for å dokumentere Theodoras grav, som også skulle ha vært hennes manns grav, blir de fotografiske representasjonene gang på gang forstyrret av mentale bilder og fysiske distraksjoner. Når han senere setter seg ned for å skrive om hendelsen, tyr han for sikkerhets skyld til de fotografiske dokumentasjonene i stedet for å skildre den direkte erfaringen av nærværet på kirkegården. Men denne strategien viser seg å bli en bumerang, for det han ender opp med å dokumentere, er sine egne kroppslige reaksjoner på hendelsen, både de han hadde da og de han har i skriveøyeblikket.

Også det siste opptaket på kirkegården stiller forholdet mellom den visuelle representasjonen, referenten og beskrivelsen i et interessant lys, ikke minst på grunn av den metafysiske dimensjonen ved skildringen. Forfatteren filmer utover elva Audna, som er svart og rolig. Så svart og rolig er elva at han har ”vansker med å forstå at det er ei elv” (112). Han oppdager at han kan filme rett inn i en solsøyle som glitrer i vannet, og få med alle detaljene i

vannspillet, men ikke uten at alt annet blir svart. I den videre beskrivelsen blander referansekategoriene seg, og det blir ikke bare uklart for leseren hva forfatteren ser på, om det er naturen gjennom kameraet eller om det er opptaket, men også om det faktisk er et filmopptak eller noe som til syvende og sist er indre mentale bilder:

Jeg zoomer rett inn i søylen. Også denne gangen begynner bildet å skjelve voldsomt. Jeg er plutselig midt inne i søylen, bare omgitt av hav. Det er da jeg ser ansiktet. Først langt borte. Så mye nærmere. Jeg vet ikke om det er jeg eller ansiktet som beveger seg. Jeg er på et hav av glitrende lys, og ansiktet er helt nært og så er det langt borte igjen. Det er dette lyshavet og ansiktet. Før alt revner og jeg er borte (112–13).

I utgangspunktet er den verbale beskrivelsen knyttet til et dokumentarisk medium som videoopptaket og påberoper seg dermed konvensjonelt autentisk gehalt. Ved å beskrive opptaket, støtter forfatteren seg til en idé om at det han finner der, er solid virkelighet. Derfor anstrenger han seg for å skildre det han ser, i minste detalj, enda det etter hvert får mindre og mindre likhet med det han vanligvis mener er troverdige representasjoner av naturen. I stedet blir solsøylen et ansikt og den svarte elva et hav; bildet begynner å skjelve, og selv blir han til sist borte.

Med denne utviklingen skifter ekfrasen fokus og referanse og endrer seg fra å være en nøktern beskrivelse av et fotografisk opptak av en idyllisk naturscene til å bli en mystisk gjengivelse av hva forfatteren mener å se. At bildene hans langsomt antar en imaginær status og befinner seg bortenfor det sansbare, blir klart, og også at beskrivelsen av dem henter inspirasjon fra religiøs retorikk og ikonografi. Ansiktet i lyset har konnotasjoner til en gud som veksler mellom å være nær og fjern, men som likevel gir håp i dødens mørke. Den svarte elva som forvandler seg til et hav, billedliggjør angsten og avgrunnen. Solsøylen, som blir til et ”hav av glitrende lys”, bærer bud om metafysisk transcendens. Beskrivelsen av bildet som skjelver, er ikke en representasjon av ei elv som renner rolig forbi i solskinnet en vakker julikveld, men en projeksjon av fotografens kroppslige reaksjon på sine egne mentale forestillinger om en oversanselig virkelighet.

I et bildeteoretisk perspektiv kan kirkegårdsscenen leses som et eksempel på hvordan visuell representasjon kan inngå i ulike verbale formidlingsformer. Her er det snakk om en ekfrase av et bevegelig bildemateriale som sakte, men sikkert blander seg med bilder uten forankring i et ikonografisk medium. Det viser at den verbale teksten ikke bare har evnen til å overstyre bildets innhold (*paragone*), men også at den med usynlige overganger kan komme

til å beskrive helt andre ting, enten det nå er en klassisk virkelighetsreferanse, subjektive persepsjoner eller blott og bart imaginære forestillinger.

Ansikter

Ansiktet i sol søylen har imidlertid ikke bare en guddommelig aura, men forbinder seg metonymisk med andre ansikter i romanen. Det fotografiske familieportrettet på omslaget gjengir fire ansikter, far og mor nederst og de to døtrene øverst (eller foran og bak om vi leser bildet romlig). Dette bildet blir aldri nevnt i romanen og dermed heller ikke beskrevet noe sted i form av en ekfrase, men det er altså gjort rede for på kolofonsiden. Vi kan si at fotografiet er borte fra den litterære framstillingen, akkurat som mannen på bildet ble borte fra denne verden. Det refereres i romanen til andre bilder fra familiealbumet og til hvordan forfatteren har sett ett eneste bilde av Louis Hogganvik før han første gang treffer familien, men det sies ikke noe om akkurat dette portrettet.

I stedet opprettes det semantiske linjer mellom ansiktene på bildet og andre beskrevne ansikter i teksten. Et tilbakevendende innslag med økende betydning er forfatterens interesse for en ishyll ved navn Ayles Ice Shelf, som i 2005 bryter seg løs fra kysten av Ellesmere Island nord i Canada, og blir til ei isøy, Ayles Ice Island. Denne øya ser han på et satellittbilde på nettet og beskriver slik:

Jeg så straks hva det var, denne øya av is: Det var et hode i profil, med ansiktet vendt inn mot isen det hadde revet seg løs fra. Nå hadde dette ansiktet drevet omkring på havet i over et år. Helt hvitt i det svarte havet (22).

Fascinasjonen for dette hvite isansiktet som driver omkring i havet, knytter seg til at øya i løpet av noen år vil smelte, og at det som ”egentlig var et ansikt”, ”sakte ble noe annet” (81). Han leser om forskere, som sammen med et team fra BBC lander på øya, gjør undersøkelser og finner ut at isen er mye tykkere enn antatt. Artikkelen er illustrert med et bilde som er tatt fra flyet de sitter i på vei hjem, og som forfatteren tolker på sin måte: ”Et bilde tatt fra flyvinduet viste skyggen av flyet langt der nede, et kors i stor fart over isen” (100–101). Den 4. september 2007 brekker øya i to, og de to delene begynner å drive fra hverandre. Forfatteren noterer: ”Det hadde vært et ansikt. / Nå var det ... jeg vet ikke” (175). På det siste satellittbildet han refererer, er de to øyene på vei til å fryse fast på hver sin side av Amund Ringnes-øya: ”Ny is er i ferd med å forme seg rundt dem. [...] En gang var det et ansikt, nå er jeg ikke lenger sikker på hva det er” (225). Disse ekfrasene er ingen nøytrale beskrivelser av

det bildene forestiller, altså isøya, referansen i naturen, men en beskrivelse av det denne bilderepresentasjonen likner på, nemlig et ansikt i profil.

Ansiktet på havet finner han igjen også i to andre situasjoner, som, når han skildrer dem, smitter av fra artiklene om isøya. Den første situasjonen har likhet med flyfotoet siden perspektivet er plassert hos forfatteren mens han sitter oppe i et fly over Kristiansand på vei mot København. Han har nettopp fått vite at hans kone er gravid, og han føler glede over det, men samtidig angst for at noe skal skje med dem oppe i lufta: ”Et sted i himmelen, og så bli borte i havet” (88). Fra flyet ser han ned på noe som minner om Ayles Ice Island: ”Ansiktet av is som stirret opp fra havet, og jeg som stirret ned, og da øynene våre møttes, ville jeg bli borte” (88).

I den andre situasjonen ser han på et ultralydbilde der ”barnet var synlig som to hvite atskilte felt” (99) på sort bakgrunn. Han stirrer på ansiktet til sønnen, og føler at fosteret stirrer på ham, og han sammenlikner det med isøya:

Bildene minnet om satellittfotografiene over ishavet da Ayles Ice Island akkurat da drev omkring uten mål og mening. De hvite feltene i det svarte, utydelige havet. Ansiktet som hadde brutt seg løs fra isen. Som drev bort. Som langsomt smeltet. Som langsomt vokste. Som langsomt ble et menneske (99).

Med disse litterært opprettede forbindelseslinjene blir ansiktsmotivet alliert med konnotasjonsflater som kulde og ensomhet, helhet og brudd, det som forsvinner, og det som kommer til syne. Dessuten bringer forfatteren inn en religiøs kontekst når han tolker skyggen av flykroppen som et kors i stor fart over isen, og når han nevner ”et sted i himmelen” (88). Viktigst er imidlertid at ansiktet i dets ulike representasjoner blir en måte for ham å identifisere seg med Louis Hogganvik på, eller rettere sagt forsøke å forstå hans skjebne, så langt det overhodet er mulig.

Fra isøya går det nemlig en linje til natta da Hogganvik og de tre russerne ble brakt ut på havet ”i bitende kulde” (13). Tidlig i romanen skriver forfatteren: ”Jeg har sett det for meg så mange ganger. Havet. Mørket. Ansiktene. Natta og båten er det eneste man er sikker på, alt annet er mørkt og kaldt og ikke til å tenke” (14). Senere, med samme formuleringer: ”Mørket. Havet. Ansiktene” (49, 50). I gjengivelsen av Friedrich Nietshes vitnemål om båtturen bekreftes det at det om natta den 20. januar 1945 var isnende kaldt og mørkt da fire lik ble dumpet i havet, og med en stadig gjentatt antropomorfisme får det mørke og kalde havet ansiktsdrag, idet det ”åpnet sitt hvite øye” (194).

Likeledes går det en linje mellom isøya, det kalde havet og skildringen av det første møtet mellom Louis og Theodora. Det handler nemlig om at de tar et bad tidlig på våren i et isnende kaldt vann. Dessuten dukker motivet opp der Birgit og Theodora skal ta bussen til Mandal og videre til Kristiansand for å spørre etter Louis på Arkivet. Theodoras frykt og vegring blir billedlig uttrykt ved at hun ser to måker på den tynne isen på Mandalselva. ”Og så plutselig brister isen under dem begge” (125). Måkene som ”havner i den svarte råken” (125) blir et allegorisk bilde på henne og mannen, som hun aldri mer skal komme til å se.

Også forfatterens avdøde far blir knyttet til denne bildekretsen. I løpet av arbeidet med romanen finner han fram farens gamle bibel og leser vers som faren ”med skjelvende penn” (99) har markert. Det siste har han streket under med linjal: ”*Og ljuset skin i myrkret, og myrkret tok ikkje imot det*” (Joh. 1, 5). Han finner ikke noe mønster i markeringene og heller ingen tegn som kan ”kaste lys over” (100) faren. Helt på slutten av romanen oppsøker han farens grav på Finsland, og der står han i kulda, med sola i ryggen, mens tårene renner og blir til is på kinnene: ”Jeg forsøkte å se for meg fars ansikt, men det var umulig. / Jeg husker ikke lenger ansiktet hans” (241). Helt til slutt i romanen (dvs. før dens ”Etterord”) husker han imidlertid sin farmors ansikt fra en episode i barndommen der han leker med pistol og sier ”Du er død!” (242). Hennes faste, strenge grep, men kjærlige smil har satt seg fast i hukommelsen og blir assosiert med sinne og skam.

Ansiktsrepresentasjonene i romanen er altså mange og varierte. De er også systematiske i den forstand at de inngår i en vev av betydning rundt Louis Hogganviks forsvinning i det kalde, mørke havet. I forfatterens skriveprosess blir ansiktet brukt som inngang til en person og en historie, men det får ikke personen til å framstå med klare konturer. Isen kommer dermed til å konnotere ikke bare kulde, men også noe ugjennomsiktig: ”September 2006. Ansiktet svært uklart, som sett gjennom is” (39). Representasjonen er utilstrekkelig og utilfredsstillende, som om ansiktet trer fram på bekostning av livet. Når romanen åpner med skildringen av videoopptaket av elva Audna, som altså blir fortalt to ganger med nesten identiske formuleringer, fungerer det som en estetisk erklæring. Ved Theodoras grav ser han, og forstår for første gang, at Louis er borte ”rent fysisk” (11). Hans navn er ikke inngravert på steinen, og hans lik ligger ikke begravd i jorda. Som en erstatning filmer han en solsøyle som skaper rystelser i kroppen, og som til sist manifesterer seg som et ansikt: ”Jeg så det like før alt revnet” (13).

Der de mange ansiktene i de verbale og visuelle representasjonene i romanen aldri blir noe annet enn ufullkomne erstatninger for det de er ment å framstille, er dette ansiktet fullkomment, men uten original. Det er med andre ord representasjonen som er referansen.

Romanens bud på en fullkommen formidling av det som er blitt borte, blir følgelig, i en ironisk omvendning, en representasjon av noe som, i fysisk forstand, aldri var. Spenningen mellom forsvinning og tilsynekomst, mellom død og liv, fiksjon og dokumentasjon, får dermed et estetisk og metafysisk tilsvar i dette ansiktet i solsøylen som insisterer på sin perseptuelle tilsynekomst i tekst og bilde og sitt fysiske nærvær i forfatterens kropp.

Ingen ting å se, ingen steder å vise

Louis Hogganviks lik ble dumpet i havet for at det skulle bli borte for alltid og ikke etterlate noen spor etter de kriminelle handlingene han ble utsatt for. Det var et forsøk på en total utryddelse av et menneske i den hensikt å viske ut historien og minnene om ham. Han deler dermed skjebne med de millioner som ble ofre for nazistenes utryddelsesmetoder i hele Europa, og som det også fins svært sparsomme spor etter. Det er i dette så å si spørlose ingenmannsland Gaute Heivoll plasserer sin roman og undersøker mulighetene for likevel å formidle fortiden og dens utforskning. I dette prosjektet er det mange utfordringer, noe romanen selv tematiserer, og som også reflekterer den internasjonale fag- og skjønnlitteraturen omkring mulighetene for å representere det historiske traumet som massedrapene under andre verdenskrig utgjør.

Det traumatiske innholdet i denne kunsten forsterker den epistemologiske problematikken knyttet til verbal og visuell representasjon, og til kombinasjonen av dem, og fører temaet over i en etisk og historisk kompleks sone. Mange av de stedene der nazistenes kriminelle handlinger ble utført, er i dag temmelig ribbet for fysiske reminisenser, og der museene på den ene siden er fylt av sko, klær, koffertene og fotografier, er de på den andre siden påfallende tomme for individuelle historier. En endring er imidlertid i ferd med å skje i og med eksponeringen av videointervjuer med primære vitner, som nå utgjør en viktig del av museenes dokumentasjonsprogram, men denne typen ny informasjon vil raskt ta slutt etter hvert som disse menneskene dør.¹²

Gaute Heivolls roman aktualiserer mange av de spørsmålene som knytter seg til formidlingen av traumatiske hendelser. Foruten problemet med å finne ut hva som faktisk har hendt, handler det om muligheten av og måten å fortelle om det på. Et par relevante innspill i diskusjonen skal nevnes her.

I sin bok *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (2002) ønsker Ulrich Baer å påvise en grunnleggende likhet mellom fotografiet og traumet. Med referanse til nyere traumeforskning henviser han til at traumatiske minner trenger seg på, som gjentatte bilder i bevisstheten, men at de er uten evne til å forbinde seg med en sammenhengende fortelling

eller en historisk kontekst. Den sjokkerte, traumatiserende hendelsen blir ikke oppfattet og bevissthetsmessig bearbeidet der og da, men øver sine virkninger på sjelen i form av tilbakevendende mentale bilder, mareritt og flashbacks. Det traumatiske bildet blir med Baers ord et "reality imprint" (Baer 2005: 11), et avtrykk av en virkelighet som det traumatiserte individet verken har kontroll over eller kan plassere i en meningsfull sammenheng. Men bildet kan likevel ikke tolkes som en direkte virkelighetsreferanse. Med henvisning til Cathy Caruth (1995) understreker han hvordan det traumatiske minnet er en forsinket reaksjon på en hendelse og derfor befinner seg på en og samme tid både innenfor og utenfor bevisstheten. Det gir følgelig ingen enkel tilgang til den historiske hendelsen, men eksisterer som en forskyvning mellom hendelsen og de visuelle repetisjonene av den.

Denne virkemåten har en slående strukturell likhet med fotografiet, som jo nettopp utmerker seg som en stansing av tid og en formering av historisk kontekst. Hvis man leser et fotografi bare ut fra der og da det ble tatt, overser man nemlig det tidsspennet som fotografiet oppretter i resepsjonsøyeblikket, hevder Baer: "Photographs present their referents as peculiarly severed from the time in which they were shot, thus precluding simple recourse to the contexts established by individual and collective forms of historical consciousness" (Baer 2005: 11). Han argumenterer derfor for å lese fotografiet gjennom traumeteori, og omvendt, og hevder at gevinsten ved det er å erkjenne at fotografiets mening bare kan forstås fullt ut i etterkant av da det ble tatt. I stedet for å behandle det som et historisk dokument eller et referensielt utsnitt av et forløp, søker han i sine fortolkninger å fange inn det eksplosive momentet og den distinkte annerledesheten i en erfaring, som kanskje ("possibly") kan ha en analogi til traumet (Baer 2005: 6).

Måten Baer leser fotografier på, kan overføres til tolkningen av *Himmelarkivet*. Begge fotografiene inne i boka – av Arkivet og havet utenfor Oksøy fyr – er relatert til steder der forferdelige hendelser har foregått, men bildene er ikke tatt der og da og viser heller ikke hendelsene. Det går som nevnt ikke fram når bildene er tatt, og denne dekontekstualiseringen blir et viktig poeng og et utgangspunkt for å lade bildene med nye, differensierte lag av tid. I romanens litterære kontekst relaterer de seg både til Hogganviks historie, forfatterens historie og til leserens resepsjonstidspunkt, samtidig som bildene får utvidet mening fra semantiske forbindelser til teksten.

I en analyse av to fotografier av steder der nazistene hadde konsentrasjonsleirer som nå er borte, påpeker Baer at bildenes referanse er fravær: "absence becomes the referent" (Baer 2002: 76). Det ene fotografiet er tatt av Dirk Reinartz og forestiller stedet der leiren Sobibór lå (i Polen); det andre er av Mikael Levin og forestiller stedet der leiren Ohrdruf lå (i

Tyskland). Felles for disse fotografiske kunstbildene er at de ikke viser noen konsentrasjonsleir, men et landskap. Det er nemlig ingenting igjen av leirene. Ved å vise dette landskapet, fungerer fotografiene som en påminnelse om det som var, men som ikke lenger er synlig og har noen representasjon. I Baers fortolkning blir de dessuten en taus problematisering av den tradisjonelle ideen om å bruke den historiske konteksten som forklaringsfaktor, samt at de estetisk sett også demonstrerer hvordan det modernistiske abstrakte fotografiet egner seg til å formidle Holocaust på en ny måte. Den dokumentariske metoden er uttømt, mener han, og dermed må vi ty til nye og annerledes representasjonsformer.

Gaute Heivolls havfoto kan tolkes som en ekvivalent til denne estetikken. Havet med den tynne landstripen og det lille fyrtårnet i bakgrunnen er et sted der referansens fravær tydelig skal formidles. Selve bildet er langt på vei intetsigende – det er både stedløst, formløst og retningsløst og kunne som sådan vært avvist som et mislykket amatørfotografi. Men i og med den litterære meningssammenhengen det inngår i, blir det kunstnerisk relevant idet det likevel sier noe om den manglende kunnskapen om de uhyrlige hendelsene som skjedde. På én og samme tid formidler bildet både den grusomme historien, den mindre heroiske båtturen ut til fyret, og den representasjonskritiske erkjennelsen av vanskene med å dokumentere hendelsen. Fotografiet peker således langt ut over seg selv og i andre retninger enn den strengt tatt referensielle.

John Sears har i artikkelen ”Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald’s Prose” (2007) diskutert W. J. T. Mitchells refleksjoner om ekfrasen på en måte som også er illustrerende for *Himmelarkivet*. Mitchell skiller mellom det han kaller ekfrasens tre ulike modaliteter, nemlig ekfrastisk likegyldighet, ekfrastisk håp og ekfrastisk frykt. Den første innebærer erkjennelsen av at teksten ikke kan formidle bildet; den andre en forventning om at den likevel kan gjøre det; og den tredje en frykt for at forskjellen mellom tekst og bilde skal viskes ut (Mitchell 1994: 151–55). Det er denne frykten Sears mener å gjenfinne i Sebalds tekst–foto-komposisjoner som en spenning mellom objektiv dokumentasjon og litterær intimitet. Fotografiene som er inkludert i hans romaner, spiller på en autentisitetsskode, men er ofte samtidig ugjennomsiktige og vanskelige å sette i sammenheng med fortellingen. Prosaen til Sebald er likeledes klar og informativ, som en reportasje, men samtidig merkelig obskur og gåtefull, og verkenes samlede utsigelse viser ofte til fravær, påpeker Sears (2007: 209).

Mitchells poeng er at de to modalitetene, den visuelle og den verbale, har hver sine koder som blir utfordret når teksten forsøker å bryte grensen mellom dem for å framstille et

bilde. Til disse kodene er det knyttet forestillinger om hvilken framstillingsform som er mest korrekt og sann og i tråd med konvensjonelle normer for virkelighetsrepresentasjon. Innenfor et verk som etablerer seg som en blanding av fiksjon og fakta, slik *Himmelarkivet* gjør, blir ekfrasens funksjon i utgangspunktet å styrke den dokumentariske profilen. Men samtidig viser det seg at den ikke fullt ut oppfyller disse forventningene. Det ekfrastiske håpet glir over til å bli en frykt, og dermed kan vi med Mitchell si at systemet kollapser. Dette ser vi særlig tydelig i scenen på kirkegården, der forfatterens videodokumentasjon i hans verbale beskrivelse flere ganger mister ikke bare sitt dokumentariske preg, men også sitt forsett om å beskrive videoen.

Sears trekker også inn Maurice Blanchots språkfilosofiske betraktninger om litteratur i essayet "Litteraturen og retten til døden" (1994).¹³ Intensjonen er å føre sammen en diskusjon av representasjonsaspektene ved Sebalds prosa og en tolkning av hans tematisering av fravær, tap og død. Jeg skal ikke referere synspunktene her, men i stedet vise til et annet essay av Blanchot, som Heivolls roman faktisk alluderer til. I alle fall har formuleringene om den første og den andre natt, samt de filosofiske betydningene av dem, noen paralleller til det tredelte essayet "Inspirationen", der første del har tittelen "Det utenfor, natten", det andre "Orfeus' blik" og det tredje "Inspirationen, manglen på inspiration". Her forsøker Blanchot å diskutere kunsten i relasjon til døden, idet han utvikler "natten" som en metafor for dette negasjonens og tomhetens sted med to ulike kvaliteter.

Den første natt er det absolutte fravær som vi normalt forbinder med døden. Den er "ren"; i denne natten er allting forsvunnet, og stillheten og hvilen nærmer seg. I denne første natten vet den sovende ikke at han sover, og "der fuldender og fuldbyrder sproget sig selv i det stille dyb som garanterer sproget ved at give det mening" (Blanchot 1994: 95). Den andre natt er i stedet tilsynekomsten av alt som er forsvunnet. Drømmer erstatter søvnen, og de døde drar forbi som spøkelseser og forstyrrer den ro som den første natt byr på. Den andre natt er "uren" og full av syner som henviser til denne rene og imøtekommende tomheten. Den andre natt tar intet imot; den åpner seg ikke, og overfor den står man alltid utenfor: "I natten finder man døden og når glemslen. Men den *anden* nat er den død man ikke finder, er den glemsel der glemmer sig selv, der i glemslens indre er en hvileløs erindring" (Blanchot 1994: 96).

Disse tankene om den første og andre natt knytter Blanchot til myten om Orfeus, som med sin kunst forsøkte å hente Evrydike opp fra underverdenen, fra døden og tilbake til livet. Hun *er* den natt som hans begjær trekkes mot, skriver Blanchot (i et ikke uvanlig grep som forbinder kvinnen med døden). Mot Evrydike strekker inspirasjonen seg gjennom hans blikk, ikke for å gjenopprette familieidyllen, men for å innvie i det umulige; ikke for å få henne til å

leve, men for å “holde hendes døds fylde levende i hende” (Blanchot 1994: 108). Når Orfeus snur seg og mister sin elskede tilbake til dødens rike, er det fordi han begjærer å se det usynlige og gi form, figur og realitet til det som ligger bortenfor menneskelig erfaring, og som heller ikke kunsten kan nå, bare strekke seg etter.

Heivolls forfatter finner et dikt i avisen *Lindesnes*, publisert den 25. juli 1945. Mens andre krigsofre fikk lange nekrologer i lokalavisen, fikk Hogganvik et dikt. Han siterer én linje fra diktet: ”*Så tok de deg fatt og førte deg ut i fortvilelsens natt*” (114). Det anonyme diktet ansporer forfatteren til å tenke at den historien han skriver om, ikke bare har én natt, men to. Louis døde en natt på Arkivet, men Theodora måtte leve lenge med angsten og usikkerheten:

Den 10. januar til den 19. januar. Det er den første natta.

Den andre natta strekker seg fra 10. januar til 10. mai.

Det er Theodoras natt.

Den første natta varte ni dager, endte i celle nr. 1, i kjelleren på Arkivet i Kristiansand. Ni dager. Det var alt som hadde skilt det ene fra det andre.

Den andre natta varte lenger. Fire måneder. Det var Theodoras natt, og den natta varte jo strengt tatt lenger. Theodoras natt hadde vel strengt tatt ingen ende (115).

Fiksjonaliseringen av Theodora Hogganvik er en litterær framstilling av hennes ”natt”. Mens Louis døde og ble borte for alltid, måtte hun leve videre med tapet og minnene. Hennes natt er full av uvisshet, savn og håp om at mannen skal komme tilbake, og dette blir beskrevet i lange partier med indre monolog og tenkte dialoger. Når beskjeden etter et halvt år kommer, lar hun tilsynelatende glemselen råde – Louis’ død og forsvinning er ikke noe tema i familien. Heivoll trekker gardinet fra og skildrer en mental tilstand der savnet og tomheten blir synlig, og der ønsket om å kalle tilbake den døde får full oppmerksomhet. Når mannen til slutt kommer tilbake, i hennes forestilling, er håpet innfridd og virkeligheten overskredet:

Theodora?

Ja, Louis.

Skal vi sitte her helt til det blir mørkt?

Vil du det? Ja, det vil jeg.

Men hvordan skal vi finne hjem når det er mørkt?

Det går bra, Theodora, jeg kan veien.

Da gjør vi det. Jeg vil sitte her med deg helt til det blir mørkt (154–55).

Denne “overskridelsen” avviker imidlertid merkbart fra den franske filosofens negasjonstenkning og gjør Theodoras “andre natt” langt mindre friksjonsfylt selv om den helt klart skildres som imaginær. Heivoll “åpner” – som en Orfeus – til slutt den andre natt, men han gjør den imøtekommende og ren og skaper en forsoning mellom den døde og den ennå levende som *ikke* bærer orfisk signatur. Mens den trakiske helten og hans elskede må skilles ad for alltid, finner Louis og Theodora tilbake til hverandre i en litterær og oversanselig gjenforening. Om dette trekket – kall det romantisk eller religiøst – sees i sammenheng med romanens representasjonstematikk, så styrker det inntrykket av at blandingen mellom fakta og fiksjon, fotografi og fortelling, må suppleres med en dimensjon der ekfrasens svingninger mellom frykt for kollaps og håp om overskridelse, får metafysiske overtoner.

Avslutning

Gaute Heivolls bidrag til en norsk Holocaust-litteratur kan kanskje ikke først og fremst påberope seg å gi ny informasjon om den hendelsen som står i fokus, selv om historien om Louis Hogganvik nok var mindre kjent og belyst i 2008 enn det som nærheten og tilgjengeligheten i materialet skulle tilsi. Med sin narrative og estetiske kompleksitet har romanen snarere sin styrke i å utforske mange av de ulike framstillingsmulighetene som foreligger, og som sådan å stille spørsmålsteget ved det representasjonshierarkiet som unektelig utgjør en *common sense* standard – og den er både folkelig og faglig – i forhold til skildringer av historiske fakta: Jo mer dokumentasjon som kan framskaffes, jo sannere blir framstillingen.

Propp full av dokumentasjon går romanen historikerne i næringen og avleverer – riktignok i *bits and pieces* – en mengde ulik informasjon om fortidige, faktiske hendelser og de senere reaksjonene på dem. Men samtidig som romansjangeren dermed blir forsvart og fremmet som et relevant medium for formidling og forståelse av historisk stoff, fungerer *Himmelarkivet* også som en arena for testing og problematisering av gjengse metoder for dokumentasjon. Romanens metafysiske «svar» på utilstrekkeligheten i de tegnbaserte representasjonssystemene våre, kan selvfølgelig møte alt fra tilslutning til avvisning og likegyldighet, men kritikken dens som sådan er avansert nok til å fortjene en epistemologisk respons.

Mens de utallige scenene der forfatteren framstår som forsker og dokumentarist, bidrar til å underbygge sannhetsverdien i det fortalte, blir de samtidig konsekvent gjennomhullet av

avsanningseffekter. Utstillingsmonteren på Arkivet er i utgangspunktet et objektivt, solid vitnesbyrd om hva som skjedde der i krigens dager, men den blir straks bevegelig og fortolkningsutsatt idet forfatteren klatrer over gjerdet og entrer gestapistens kontorstol. Havet utenfor Oksøy fyr er den kriminelle handlingens traumatiske sted, men blir – både i ord og bilde – ekstremt ladet av den nåtidige persepsjonens og interpretasjonens blanding av angstfull, ærefryktig og (selv)ironisk tilnærming. Graven på Valle kirkegård på Vigeland rommer en håndfast gravstein med Theodora Hogganviks navn på, men skildringen av funnet er omgitt av dokumentasjonsbestrebelse som stadig glir over i imaginære og metafysiske forestillinger. Forfatterens ironiske utlevering av sin egen og sine metoders tilkortkommenhet betviler deres konvensjonelt sannhetspretenderende status.

Den traumatiske tematikken øker dessuten, slik romanen framstiller det, de representasjonsmessige utfordringene som problematikken rundt historieskriving og annen virkelighetsbeskrivende litteratur (biografier etc.) vanligvis står overfor. Det er ikke bare fortiden som er vanskelig å formidle, men de fortidige hendelsenes traumatiske karakter. Dette er slett ingen unik forestilling i Heivolls roman, men en tilbakevendende diskusjon i hele Holocaust-litteraturens historie (jf. f.eks. Laub 1992). Her blir den lagt fram eksplisitt både som forfatterens tanker, vegringer, skyldbevissthet og skam, og som en fotografisk-eksperimentell blanding av amatørisme og avantgardisme i det diffuse havfotoet, som med sitt intetsigende motiv og amorfe form, og med sin intime semantiske integrasjon med fortellingen, likevel blir svært betydningsbærende.

Ikke alle dokumentarister lar sine egne fornemmelser og forbehold spille med i så stor grad som Heivolls forfatter gjør, men poenget er prinsipielt det samme, nemlig at den dokumentariske framstillingsmåten gir skinn av en virkelighet som nødvendigvis ikke er verken «sann» eller «usann», men som krever en fortolkning som står i forhold til de fakta som blir presentert, og til de fortellemåtene de blir presentert ved hjelp av. Romanen selv er et bidrag til å høyne bevisstheten om dette.

Litteratur

Baer, Ulrich. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (2002). Cambridge, Massachusetts, London, England: Massachusetts Institute of Technology Press 2005.

Berger, John. Understanding a Photograph. In Alan Trachtenberger (ed.): *Classic Essays on Photography*. New Haven, Connecticut: Leete's Island Books 1980.

Blanchot, Maurice. *Orfeus' blik og andre essays*. På dansk ved Carsten Madsen og med forord av Carsten Madsen og Fredrik Tygstrup. København: Gyldendal 1994.

Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge 1997.

Caruth, Cathy (ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London: Johns Hopkins University Press 1995.

Christensen, Susanne. Virkelige vitner. *Klassekampen*, 13.9.2008.

Freud, Sigmund. Das Unheimliche (1919). In *Psychologische Schriften*. Studienausgabe, Band IV. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, achte korrigierte Ausgabe 1994.

Heivoll, Gaute. *Himmelarkivet*. Roman. Oslo: Tiden Norsk Forlag 2008.

Haagensen, Olaf. Mytografen Heivoll. *Vagant* 4/2011.

Kracauer, Siegfried. Photography. In Alan Trachtenberg (ed.): *Classic Essays on Photography*. New Haven, Connecticut: Leete's Island Books 1980.

Kraenzle, Christina. Picturing Place: Travel, Photography, and Imaginative Geography in W.G. Sebald's *Rings of Saturn*. In Lise Patt (ed.): *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry 2007.

Laub, Dori. An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In Shoshana Felman og Dori Laub (eds.): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York og London: Routledge 1992.

Mitchell, W. J. T. Ekphrasis and the Other. In *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press 1994.

Pieper, Katrin. Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur. In Joachim Baur (ed.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript 2010.

Sears, John. Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald's Prose. In Lise Patt (ed.): *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*. Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry 2007.

Simonhjell, Nora. At skrive fra torturbødlens stol. Om forfatterens valg og metoder i Gaute Heivolls *Himmelarkivet*. In *Passage 65. Besat kultur*. Aarhus 2011.

Sontag, Susan. *On Photography* (1971). London: Penguin Books 2002.

———. *Å betrakte andres lidelse* (2003). Oslo: Pax Forlag 2004.

Wulfsberg, Marius. On Phototextuality. History, reading and theory. In Arne Melberg (ed.): *Aesthetics at Work*. Oslo: Unipub 2007.

¹ Romanen fikk stort sett gode anmeldelser da den kom ut, men anmelderne var mer opptatt av de historiske hendelsene og forholdet mellom fiksjon og fakta enn av de fotografiske og visuelle virkemidlene. Susanne Christensen er en av de mer kritiske, primært til den rollen Heivoll gir seg selv som forfatter innenfor fiksjonen (Christensen 2008).

² Når jeg i fortsettelsen refererer til ”forfatteren”, mener jeg den iscenesatte forfatteren i teksten. At det er svært liten avstand mellom den virkelige forfatteren og tekstens forteller-jeg, bidrar til autenticitetspreget, men betyr ikke at forskjellen skal oppheves.

³ At denne selvscenesetelsen også kan vekke kritiske reaksjoner, kommer til uttrykk i Olaf Haagensens anmeldelse av Heivolls seneste roman, *Kongens hjerte*. Han mener at det «inderlige alvoret» i de tre romanene *Himmelarkivet* (2008), *Før jeg brenner ned* (2010) og *Kongens hjerte* (2011 #2011 i Litt.#) tenderer mer til mytedannelse enn nøktern og opplysende historieskriving: «Heivoll aktiviserer hele den orfiske forfattermytologien rundt sin egen person. Det dokumentariske stoffet – historien om Hogganvik – kommer dels i skyggen av Heivoll selv, dels blir det gissel og garantist for forfatterposituren (fiksjonen)» (Haagensen 2012:73).

⁴ Siegfried Kracauer påpeker i sin framstilling av fotografiets historie at debatten i andre halvdel av 1800-tallet handlet om hvorvidt det i tillegg til mediets evne til å være ”mirror with a memory” kunne være rom for kunstnerisk kreativitet, men at begge leirer anså fotografiet for å gjengi ”copies of nature” (Kracauer 1980: 247 og 249).

⁵ ”Fototekstualitet” har befestet seg i nyere estetikk som en betegnelse på litteratur som inkorporerer fotografier eller ideen om et fotografi, se for eksempel Marius Wulfsbergs redegjørelse for begrepets historikk (Wulfsberg 2007).

⁶ Marius Wulfsberg påpeker at denne effekten er karakteristisk for fototekstuelle verk: “The textual projection of meaning on to the photographic image can also alter our understanding of the referent of the photograph more radically. This seems particularly to be the case when the text contextualises the photographic image, and thus gives a literary description of the reality the photographs depicts” (Wulfsberg 2007:152–53).

⁷ Begrepet “kiasme” som en måte å tenke på (og ikke bare en retorisk figur), er inspirert av Maurice Merleau-Ponty og Judith Butler. Ideen er å betegne et dynamisk tankemønster der noen elementer er like og andre divergerende – “incongruently interrelated” (Butler 1997: 10–11).

⁸ Statsarkivet i Kristiansand var Gestapo-hovedkvarter i årene 1942–45. I dag inneholder huset – i tillegg til flere humanitære organisasjoner – Stiftelsen Arkivet. Senter for historiefremføring og fredsbygging. Fotografiet som er gjengitt i *Himmelarkivet*, er også brukt på Stiftelsen Arkivets nettsider og er tatt i 1935.

⁹ Nora Simonhjell har i en artikkel vært særlig opptatt av forfatterens ønske om å oppsøke de aktuelle stedene for fortidas hendelser og påpeker hvordan han dermed både blir ”en aktiv fortæller, en som søker i arkiverne og opsøker levende informanter, og en fortæller der trækker sig tilbage for at systematisere og renskrive det han er kommet frem til” (Simonhjell 2011: 57). Hun legger stor vekt på at forfatteren bruker sin egen kropp i dokumentasjonsprosessen, ikke minst når han setter seg i Gestapo-sjefens stol.

¹⁰ Ett av eksemplene til Freud når han skal beskrive situasjoner vi kan oppleve som uhyggelige, er nettopp å forveksle ei dokke med en levende person (Freud 1994).

¹¹ Den samme vegringen mot å filme berettes det om når forfatteren sammen med Hogganviks barn og barnebarn, Birgit og Mari, besøker hjemmet til Louis og Theodora: “Det følte som om jeg nærmet meg en grense da jeg stod ansikt til ansikt med Birgit og Mari med kameraet i hånda. Jeg spurte om det var i orden at jeg gjorde noen opptak, men selv om de sa ja, klarte jeg likevel ikke å slå meg til ro” (103). Her passerer en intimitetsgrense, og de etiske betenkelighetene han får, kan godt relateres til Susan Sontags tanker om hvordan fotografering tar steder i eie (Sontag 2002: 9). Hun hevder også at det å ta bilde, kan jamføres med å trenge seg inn i og okkupere et rom «from a distance» (Sontag op.cit.: 13).

¹² Ett av de mange eksemplene på innsamling og presentasjon av vitnesbyrd er “The Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies” ved Yale University, som er etablert av blant andre Dori Laub, psykoanalytiker og selv overlevende fra Holocaust. Han har også publisert teoretisk om vitnesbyrden, der hans posisjon ligger i spenningen mellom det umulige i å fortelle (“the impossibility of telling”) og nødvendigheten – for individet, samfunnet og historien – av likevel å gjøre det (“the imperative to tell”) (Laub 1992: 78–79). Det foregår nå en diskusjon av forholdet mellom minner og objekter som utstillingsmateriale, se for eksempel Pieper 2010.

¹³ Blanchots essay er oversatt til dansk i Maurice Blanchot: *Orfeus' blik og andre essays* (Blanchot 1994).