

Fanget av fortid. Tre traumefortellinger av Jon Fosse

Unni Langås
Universitetet i Agder
Fakultet for humaniora og pedagogikk

This is the author's version of an article published in the journal:
Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning 2013 ;Volum 100(4) s. 217-234

Unni Langås

Fanget i fortid

Tre traumefortellinger av Jon Fosse

I denne artikkelen vil jeg undersøke tre prosatekster av Jon Fosse, *Naustet* (1989), *Det er Ales* (2004) og *Olavs draumar* (2012), med tanke på deres behandling av menneskelige reaksjoner på smertefulle erfaringer og minner. De handler alle om fiktive personer som i fortiden har opplevd noe katastrofalt og sjokkartet, som overvelder dem, og som i nåtiden fikserer dem i stadige gjenopplevelser. *Naustet* har individet i sentrum og gir en nærgående psykologisk studie av en mann som prøver å skrive seg fri fra vonde minner. *Det er Ales* setter individet inn i en slektssammenheng og gir rystende tapsopplevelser genealogisk resonans. *Olavs draumar* bruker allegoriens form til å bringe individuelt erfarte hendelser inn i en mytologisk fortolkningskontekst. De tre verkene reflekterer hvordan en tematikk knyttet til traumer kan få forskjellig narrativ realisering, samtidig som de også markerer faser og utviklingstrekk i forfatterskapet.

Jon Fosse har fått stor oppmerksomhet fra akademiske lesere, og det foreligger en relativt omfattende forskningslitteratur om forfatterskapet. Av mine tre verker er det særlig *Naustet* som er blitt mye omtalt – kanskje ikke bare fordi denne boka er den eldste i utvalget, men også fordi romanen både virket svært nyskapende og utfordrende da den kom ut, og fordi den har høye litterære kvaliteter.¹ *Det er Ales* er i mindre grad blitt omtalt i vitenskapelige arbeider, men det finnes tre masteroppgaver om boka, samt et par grundige anmeldelser.² *Olavs draumar* fikk flere anmeldelser da den kom ut, men ble ikke møtt med like stor begeistring som de to andre, og boka ble heller ikke vurdert like positivt som den umiddelbare forgjengeren, *Andvake* (2007).³

Det jeg mener å observere når vi nå kan se tilbake på dette etter hvert store og sjangermessig mangfoldige forfatterskapet, er en nokså tydelig tilbakevendende problematikk som jeg vil foreslå å sammenfatte med begrepet traume. I den forstand tror jeg de tre utvalgte prosatekstene er representative, samtidig som de også viser hvordan tematikken får ulik behandling over en nesten tjuefemårs periode. Det er naturligvis ikke meningen å lansere en definitiv tolkningsnøkkel, men det er likevel mitt argument at Fosses forfatterskap, her representert av disse tre prosabøkene, er kjennetegnet av en vedvarende – og variert – beskjeftigelse med traumatiske hendelser, minner og reaksjonsmønstre.

Som et utgangspunkt for forståelsen av hva et *traume* (gr. sår) er, vil jeg sitere litteraturviteren Cathy Caruth, som definerer posttraumatisk stresslidelse på følgende måte:

[It is] a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (an avoidance of) stimuli recalling the event (Caruth 1995: 4).

I forlengelsen av traumet som mental og kroppslig respons på en katastrofal opplevelse, kommer dets særegne representasjonsproblematikk. Hvordan kan man snakke og skrive om en hendelse som er bevart i minnet på så komplekse måter, ja, som til og med kan være helt glemt? Dette spørsmålet har stått sentralt i den tverrfaglige forskningen om traumer, som også min studie er inspirert av.⁴ Linjene kan trekkes tilbake til den tidlige psykoanalysen, til Sigmund Freud og Pierre Janet, og det vil forhåpentligvis gå fram av mine tolkninger hvorfor denne tradisjonen fortsatt har givende impulser å by på.

Uro i kroppen: *Naustet* (1989)

Romanen *Naustet* har en klaustrofobisk setting, idet hovedpersonen og jegfortelleren, «eg», har isolert seg fra omverdenen og er oppslukt av sine erindringer. Han forsøker å mestre situasjonen ved å skrive om seg selv og sin fortid, samtidig som kroppen taler sitt eget urolige språk, et språk han ikke får kontroll over. Det blir umiddelbart klart at ”eg” har opplevd noe forferdelig og at han har søkt ly i en selvvalgt isolasjon: ”Eg går ikkje ut lenger, ei uro er kommen over meg, og eg går ikkje ut” (7). Uroen har satt seg i kroppen, ”i den venstre armen, i fingrane” (7). Romanens rytme og repetitive stil er en performativ forlengelse av denne kroppslige uroen, samtidig som den peker inn mot fortellerens ambivalente forhold til sin egen fortelling.

På den ene siden har han et intenst ønske om å skrive, ja, for å vie seg totalt til fortellingen, og på den andre siden vegrer han seg mot å fortelle alt. De samme erfaringselementene blir derfor fortalt om og om igjen, og de setter et retarderende preg på teksten. Repetisjonene skaper et langsomt tempo i gjengivelsen av fortidige hendelser og et økt fokus på kvalene ved å fortelle om dem. Samtidig skrider fortellingen likevel framover, og leseren får innblikk i stadig nye sider ved historien. På den ene siden kverner altså fortelleren om hendelser i fortiden og synes å være mentalt fastlåst i sine egne repetisjoner, og på den

andre siden beveger teksten seg framover mot et klimaks som avsløres på romanens siste side, nemlig at kona til Knut'en har druknet.

Når handlingen nærmer seg kriseaktige spenningspunkter, blir språket dessuten svært fragmentarisk, og syntaksen går i oppløsning. Fortellingen blir urytmisk, usammenhengende og kaotisk. Dette formelle trekket samsvarer med det Laurie Vickroy observerer i en studie av traumer i litteraturen på 1990-tallet (i hovedsak engelskspråklig og fransk litteratur). Denne litteraturen hadde som ambisjon ikke bare å omtale traumet tematisk eller i personskildringer, men å framføre det. Hun skriver at traumefortellinger:

[...] internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures. They reveal many obstacles to communicating such experience: silence, simultaneous knowledge and denial, dissociation, resistance, and repression, among other (Vickroy 2002: 3).

Spenningen og konflikten mellom begjæret etter å forstå og angsten for å huske, vite og fortelle, gjenspeiles i jegpersonens splittelse. Først skriver han fordi han er urolig, og så slutter han å skrive av samme grunn. Tilstanden er den samme ved romanens begynnelse som ved dens slutt, selv om det i løpet av det fortalte er kommet hendelser for dagen som kan bidra til å kaste lys over jegpersonens krise, og selv om han tilsynelatende har klart å sette ord på katastrofen.

Tre episoder

Den sentrale handlingen utspiller seg mellom "eg", Knut'en og kona til Knut'en. Hun identifiseres utallige ganger med gul regnjakke og dongerijakke. Den gule regnjakka og dongerijakka representerer kona metonymisk, men har ingen metaforisk funksjon i teksten. Derimot kan disse mentale bildene leses som flashbacks med indeksikalsk relasjon til traumet.⁵ Et traumatisk minne blir definert som et repetitivt, invaderende bilde som den traumatiserte ikke får kontroll over. Det trenger seg på og lar seg ikke inkludere i en kronologisk formet fortelling (van der Kolk og van der Hart 1995). Cathy Caruth påpeker at disse invaderende bildene er bemerkelsesverdig bokstavelige og derfor en slags tilbakekomst av hendelsen (Caruth 1995: 5). De fungerer som utklipp av historien og bombarderer bevisstheten på ubehagelig vis. Å lese den gule regnjakka og dongerijakka som slike traumatiske rester av fortid, kan forklare deres hyppighet og manglende billedlighet.

Det er i hovedsak tre episoder som bygger opp spenningen mellom de tre personene, nemlig en fisketur, et besøk i barndomshjemmet til Knut'en, der familien bor i ferien, og festen i forsamlingshuset der "eg" spiller til dans sammen med kameraten Torkjell. Disse hendelsene utspiller seg på det tidsplanet som kan kalles romanens umiddelbare fortidshorisont, altså noen måneder forut for fortellingens nåtidsplan. Infiltrert i dette tidsplanet ligger imidlertid et parallelt, fortidig tids- og temaplan, der mønsteret for nåtidshandlingen er foregrepet i en tilsvarende erotisk trekant. Den gangen, i barndommen, var Knut'en og "eg" uatskillelige bestevenner, spilte sammen i band, og opplevde å bli rivaler om "ho jenta" (10). På et tidspunkt hevder jegfortelleren – i motsetning til det han ellers sier – at uroen kom over ham den dagen da Knut'en danset med henne (26).

Måten kona til Knut'en framstilles på, kan indikere at hun representerer en ufrivillig erindring hos "eg" om "ho jenta", og at hennes nærvær påtvinger ham en både smertefull og lystbetont fornyelse av opplevelsen. Begge de to kvinnene blir i sterk grad identifisert gjennom øyne som stadig henger ved "eg", og kona til Knut'en er den som gjentatte ganger tar initiativet til kontakt og kroppslig berøring, gjerne på en slik måte at ektemannen Knut'en blir sjalu vitne. Om det var Knut'en som tok "ho jenta" fra ham den gangen, så er det han som tar kona fra Knut'en nå, og dermed kan vi som underliggende motiv ane både et sjalusi-, et rivaliserings- og et hevnemønster.

Den første episoden, fisketuren på fjorden, får et metaforisk preg som gjør fiskingen til et bildespråk for seksuelt begjær. Scenen utspiller seg som et trekantdrama der den erotiske kontakten mellom en mann og en kvinne blir spent ut mellom begjæret som oppstår mellom dem, og det overvåkende og truende øyet fra en tredje person. Med Knut'ens øyne i nakken øker følelsen av at han blir sett og kontrollert av en annen, en dømmende instans eller et overjegg. Mønsteret er ødipalfasens triangulære begjærssituasjon, der guttens incestuøse begjær for mor må tøyles og korrigeres av en irettesettende far som er både rival og forbilde.⁶

Den andre episoden foregår i barndomshjemmet til Knut'en. Scenen kulminerer med at Knut'en sitter med ryggen til, ser ut av vinduet og har whiskyglasset stående i vinduskarmen, mens kona ser sitt snitt til å kysse «eg». Denne opplevelsen blir fortalt med nøyaktig de samme formuleringene som en tilsvarende hendelse da Knut'en og "eg" var barndomsvenner og "ho jenta" ble med inn i naustet der ungdommene lekte en erotisk ladet lek. Der velger hun, som er Knut'en sin kjærest, å kysse "eg"-personen, samtidig som han føler hvordan bølgene slår og det er mørkt. Erindringen får kysset, mørket og bølgene til å henge semantisk og kroppslig sammen og utgjøre et minne med sterkt preg av både lyst og angst.

Den tredje episoden er bygdefesten der ”eg” spiller til dans sammen med vennen Torkjell. Knut’en og hans kone er der, og Knut’en danser med jenta fra barndommen. Under dansen forsvinner Knut’en, kona hans gjør tilnærmelser til ”eg”, og igjen opplever han denne blandingen av lyst og angst. Også bølgene spiller en rolle når ”eg” og kona senere går hjemover og er innom naustet, for der blir han nervøs når hun legger armene rundt ham. ”Eg reiser meg, og så hører eg bølgiene, eg hører bølgiene, hører noko eg hadde gløymt, brått hører eg det” (79–80).

I fortellingens to fortidslag, nemlig det som skjedde i barndommen og det som skjedde sist sommer, sett fra fortelletidspunktet, er det med andre ord mange sammenfallende elementer. Sommerens hendelser ser ut til å være en repetisjon av det som skjedde i barndommen til de to guttene, og Knut’en og ”eg” er i begge tilfellene rivaler om en kvinne, den gang ”ho jenta”, og nå kona til Knut’en, samtidig som ”ho jenta” også følger med inn i repetisjonen av dramaet, og Torkjell har tatt Knut’ens plass i bandet. De auditive minnene om bølgeslag, samt det romlige aspektet med opplevelsene i naustet, er også parallelle handlingselementer som gjør at hendelsene på de to tidspunktene ser ut til å speile hverandre, ja, simpelthen gli sammen i jegfortellerens erindring. Som med et traumatisk minne klarer han ikke å holde styr på forskjellene mellom ulike lag av tid.

Angsten, begjæret og mor

Om vi betrakter atferdsmønsteret til ”eg” der han sitter i indre eksil i sin mors hus, er det flere trekk som virker unormale og på grensen til det patologiske. Han går ikke ut og har altså isolert seg fra fellesskapet. Han er urolig og forteller at han skriver for å håndtere denne uroen. Samtidig viser det han forteller, at han alltid har vært urolig. Det er som om uroen han føler nå, brer seg ut over alle minnene hans om fortida. De tidfestingene han gjør om når uroen kom over ham, er ikke pålitelige, og de varierer også, for det skjedde ikke bare da Knut’en og familien kom på besøk i sommerferien. Uroen var der allerede i barndommen, ja, faktisk hver gang han kom i nærheten av ”ho jenta”.

Dette indikerer at uroen er knyttet til en erotisk ladet kontakt med en kvinne, og ikke bare til en sjokkartet erfaring senere i livet, slik som dødsfallet til kona til Knut’en. I en rekke skildringer av forholdet mellom ”eg” og jenta går det fram at han er urolig i hennes nærvær, samtidig som dette inntrykket befester seg når han i en alder av over tretti år igjen møter en kvinne, kona til Knut’en, og reagerer med både angst og attrå for henne. Hennes tilnærmelser og fysiske initiativer vekker både lystfølelse og nervøsitet i ham, og uroen er ikke bare

foranlediget av den posisjonen han kommer i som rival til Knut'en, men må tilskrives en mer grunnleggende angst for seksuell kontakt.

Et viktig aspekt ved jegpersonens vanskeligheter med det seksuelle, er forholdet til hans mor. Han hører skrittene hennes under seg mens han sitter på loftet, som om hun romsterer i hans underbevissthet, og han hører når fjernsynet står på, som om det er hennes stemme som stadig taler til ham. Mora inngår også i hans repetitive repertoar, idet vi gang på gang får høre at hun ikke er så gammel, og at hun stryker ham over håret. Teksten skaper glidende overganger mellom jegpersonens mor og andre kvinner og får det til å virke som om det ikke er noen forskjell mellom dem. Tabuet mot å ha sex med mor synes å ha forskjøvet seg til et tabu mot å ha sex med en annen kvinne. Hans morsavhengighet har i en psykoanalytisk forståelse hemmet hans utvikling og latt ham stagnere i et angstbetont forhold til seksualitet.⁷

Bølgeslagene er et auditivt element som opptrer sammen med mørket, og som ikke bare melder seg i de kriseaktige situasjonene som jegfortelleren beretter om, men som ligger der som et konstant nærvær: "Bølgjene" (62). Ordet blir gjentatt utallige ganger og utgjør en egen, avkortet setning. I stressede situasjoner minner bølgene ham dessuten om noe fra fortiden, noe han hadde glemt, og som han nå gjenopplever. Dette skjer blant annet i den særlig intense scenen i barndomshjemmet til Knut'en der kona tydelig legger an på ham: «og eg høyrrer bølgjene, dei slår ikkje slik dei plar slå, men på ein eigen måte, slik dei slo tidlegare, for lenge sidan» (81).

I måten å skildre bølgene på, som et naturelement karakterisert av mørke, lyd og rytme, og som et ekko fra tidligere tider, inviterer teksten til å lese dem som et bildespråk for en ubevisst tilstand, en morssymbiose, eller for det som Julia Kristeva kaller presset fra det semiotiske på det symbolske.⁸ Ser vi romanens rytmisk-repetitive form i lys av dette, kan vi tolke de bølgeslagene som "eg" persiperer og erindrer, som en mimetisk refleks av den fortellende stilen og et performativt uttrykk for den mening de bærer på. Når beskjeden kommer om at kona til Knut'en er død ved drukning, opprettes en metaforisk forbindelse mellom bølgeslagene og hennes død, og samtidig mellom hennes død og den fortidige, kroppslige tilstanden på grensen til bevissthet og språk.

Nevrotikerens traumer

Et karakteristisk trekk ved *Naustet* er at det ikke er mulig å fastslå hva den traumeskapende hendelsen består i. Noe blir fortalt verbalt; noe blir fortalt med bilder, rytme og fortellestil; og noe blir åpenbart ikke fortalt. Det er dermed effekten av traumet som blir tydeliggjort i og

med jegfortellerens kroppslige reaksjoner og skriftlige beretning, mer enn det er en oppklarende, rasjonell og målstyrt skrift som foreligger. De motiviske elementene, med en skrivende, urolig og tilbaketrukket mann i sentrum, samt de intersubjektive relasjonene preget av begjær, angst, rivalisering og sjalusi, knytter traumet til en fortidig, seksuell problematikk, samtidig som det kan se ut til å bli utløst eller forsterket av en kritisk opplevelse i nåtiden. Prosjektet er å skrive seg fri fra uroen i et forsøk på å få skriften til å ta kontroll over begjæret, kroppen og angsten, men ved romanens slutt er uroen i stedet blitt mer intens.

Bunnløse tap: *Det er Ales* (2004)

Jon Fosses roman fra 2004 åpner med et ”eg” som ser, og slutter med et ”eg” som hører. Det er de to eneste gangene dette jeget markerer seg eksplisitt i teksten, men det er også nok til at fortellingen får et forankringspunkt. Narratologien kaller et slikt subjekt for en dramatisert forteller, men det spesielle her er at jeget ikke er med i handlingen på noen annen måte enn ved å se innledningsvis og høre avslutningsvis. Det er med andre ord en særdeles lite dramatisert forteller som likevel insisterer på å være deltaker i sin egen fortelling.

Én effekt av dette fortellerarrangementet er den metatematiske. Leseren får beskjed om at det er noen som har et grep om det fortalte, ja, som faktisk har full aural oversikt over de omtalte personenes indre liv og historie. ”Eg ser” og ”eg hører” er den som forteller, og som ved sitt spinkle, men tross alt synlige nærvær understreker at det fortalte er en fortelling. En annen effekt er at romanens narrative struktur får flere lag, som i en kinesisk eske. Denne konstruksjonen har et motsvar i traumetematikken, som i denne fiksjonen sprer seg ut på ekkoaktig vis over flere generasjoner. En tredje effekt er at romanens hovedperson, Signe, som dette jeget ser og hører, får en instans å forholde seg til utenom den fortiden hun i hovedsak befinner seg i. Denne personifiserte instansen kan tolkes både som en psykiater og som en prest, slik at den anonyme fortelleren dermed ikke konstrueres kun som en forfatter, men som representant for henholdsvis et vitenskapelig regime og et livssyn.

Den første setningen begynner slik: ”Eg ser Signe ligge på benken [...]” (5), som om den som ser, er en psykoanalytiker. Den siste setningen slutter slik: “[...] og ho faldar hendene sine og eg hører Signe seie Kjære Jesus, hjelpe meg du” (76), som om den som hører, er stedfortrederen til Gud. Signes indre liv, som er romanens innhold, spenner seg altså ut mellom en mental og en metafysisk forståelseshorisont, og det er den så vidt tilstedeværende fortellerinstansen som bidrar til å ramme inn fortellingen på denne måten. De to ytterpunktene der jegfortelleren markerer seg, kan altså på den ene siden leses som en understrekning av det skjøre ankerfestet for Signes historie, og på den andre siden som en

markering av to ulike fortolkningsperspektiver på det som blir fortalt. Disse to fortolkningsperspektivene finner gjenklang i elementer i teksten, der blandingen av et formørket sinn og et håp om frelse er konkurrerende svar på de tapsopplevelsene det fortelles om. I analysen vil jeg følge de to sporene, det mentale og det metafysiske, for å se hvordan de inngår i denne litterære gestaltningen av et traumekompleks.

Først kort om hendelsene. I romanens nåtid, som er 2002, ligger Signe på en benk i huset sitt og er fylt av minner. Hun tenker på mannen sin, Asle, som ble borte på sjøen, og som har etterlatt et stort tomrom i hennes liv. Hun bor i Gamlehuset, der Asles familie har bodd i generasjoner, og hun ser seg selv ofte stå ved vinduet og stirre ut på sjøen, der Asle gjerne holder til i sin lille robåt. En mørk og kald tirsdagskveld i november 1979 blir han borte. Restene av robåten hans blir funnet midtfjords; de driver i land og blir senere brent som jonsokbål på stranda. Asles tanker blir også referert, og han minnes sin bestemor, Besta med den gulhvite lua, gift med Olav-Besten, og dessuten tenker han på sin tippoldemor, Ales. Hun stiger fram i en scene på stranda der hun bærer den toårige sønnen sin, Kristoffer, mens hun svir smalehoder på et bål. Kristoffer faller i sjøen, men Ales fisker ham opp. Kristoffer blir gift med Brita og får to sønner, Olav og Asle. Den lille Asle får en båt på sjuårsdagen sin, den 17. november 1897, men drukner samme dag når han leker med båten i fjæra.

Det er altså to potensielt traumatiserende hendelser i romanen, begge drukningsdødsfall, og begge de omkomne bærer navnet Asle. Det er også to traumatiserte personer som teksten gjengir tankene til, nemlig ekteparet Signe og Asle, men de har ulikt reaksjonsmønster. Signes tap er altomfattende og bunnløst. Hun holdes fast i nåtiden bare ved hjelp av fortellerens anføringsord, ”tenkjer ho”, som gjentas en rekke ganger, og som betoner at det fortalte er hennes tanker. For øvrig er hun lenket til fortiden og til minnene om mannen som forsvant. Asle har en mystisk dragning mot mørket og et forsvinningspunkt midtfjords, som om han er tvunget inn i et repetitivt mønster, lagt av den sjuårige Asles død. Han elsker å bruke kroppen sin, er heller ute enn inne, og han har et intimt forhold til ting og gjenstander. Asle fascineres av sjøen, bålet, båten, treverket i båten og det gamle huset.

Signe og Asle er på hver sin måte absorbert i tapet i den forstand at det hindrer dem i å leve et normalt og velfungerende liv. Tapserfaringen tar overhånd og gjør dem til splittede personer med bevisstheten vendt mot fortiden og det som er blitt borte. Asles død på fjorden kan langt på vei tolkes som en suicidal handling, mens Signes liv i nåtiden er fullstendig tomt og innholdsløst. Den eneste kroppslige handlingen hun gjør i romanen, er å føre hendene sine mot brystet og mellom lårene som for å masturbere, men den autoerotiske lysten slokner. Hun har ikke noe begjær igjen, og i stedet folder hun hendene over magen og ber til Jesus.

Det mentale sporet

Signes situasjon blir innledningsvis beskrevet som en ikke-væren. Hun ser på ting uten å se, hun er her uten å være her. Året er 2002, en tallkiasme, som kan indikere at tiden er stoppet opp og butter mot seg selv. Men hvilken dato det er, vet hun ikke, og bryr seg heller ikke om å vite det. I stedet trekkes hun inn i det tilbakeskuende rommet, der hun ser seg selv se på Asle, hans lange, svarte hår og svarte genser, og hun konstaterer at ”han er mørkret, mørkret er han” (6), altså en kiastisk figur. (Også de to navnene Ales og Asle har for øvrig kiastisk preg.) I Signes minner går Asle i ett med mørket, og det skal leses både bokstavelig og metaforisk. Han trekkes mot å se ut i mørket, han trekkes mot å oppholde seg ute i mørket, og han har et mørkt sinn.

I midten av romanen er det Asles tanker vi får innblikk i, slik Signe forestiller seg dem. Gjennom hans mentale filter kommer historien om de eldre generasjonene fram, og mot slutten, når Signe igjen er fokaliseringsinstansen, har disse hendelsene blandet seg inn i hennes erindring på en slik måte at tidsforskjellene er blitt visket ut. Når Ales har reddet Kristoffer fra å drukne, bærer hun ham hjem til huset der Signe nå ligger og tenker på det, og plutselig ser hun dem for seg i stua, begge to. Fortiden trenger seg inn i hennes liv som traumatiske minner. I Signes skildring er Ales en liten, spinkel kvinne med langt, mørkt hår, akkurat som hun selv, og i scenen der Ales stryker Kristoffer over ryggen for å varme ham opp, glir Ales over til å bli Signe (37). Når Brita kommer bærende hjem med sjuåringen Asle, som hun forgjeves har prøvd å redde, mens far Kristoffer og Gamle-Ales står og ser på, synes Signe at hun ser en liten gutt oppe på Åsen, en gutt som først er hennes Asle, men som i fantasien straks glir sammen med den sjuårige Asle, som nettopp er død.

I Signes tankeverden blir det stadig vanskeligere å holde de ulike personene fra hverandre. Dessuten er det ikke bare hennes egne erfaringer og erindringer som påvirker tankeprosessen, for hun har jo ikke selv verken sett eller opplevd det som skjedde i 1897. Som traumefortelling går romanen ut over det som kan knyttes til én persons egne erfaringer og setter opp et nettverk av historiske forbindelser der formidlet kunnskap om fortiden blir tatt inn i konstruksjonen av hvordan hendelser oppleves som traumatiske her og nå.

Mens Signe ligger paralysert på benken, skildres Asle som en som ikke kan holde seg i ro. Asles atferd framstilles som en repetisjon av handlinger som er utført i generasjonene før ham. Oldefaren hans, Kristoffer, faller i sjøen som toåring. Den sjuårige Asle, bror til den voksne Asles bestefar, Olav-Besten, blir tatt av en stor bølge og drukner før hans mor, Brita, får berget ham i land. Disse prefigurasjonene gir stoff til å forstå Asle som en mann med en

arvelig repetisjonstrang. Han gjør som voksen det hans forfedre gjorde, Kristoffer som toåring og Asle som sjuåring, og søker seg ut i det kalde, mørke vannet for til sist å bli borte.

Det finnes også spor i teksten som tilsier at Asle identifiserer seg med noe ikke-menneskelig. Mens han går langs Litlevegen den tunge kvelden, tenker han at han ”kan kjenne seg som fint elda treverk [...] som dei vakre plankane i ein fin gammal båt!” (23). Og når han kommer inn i gangen hjemme, synes de gamle veggene å si ham noe, og han stryker over panelet i veggen med en kjærlighet som om den skulle være et annet menneske. Den samme nærheten blir aldri skildret i relasjonen mellom ham og Signe, og scenen illustrerer hvordan Asle, som er en mann av få ord, skyver vekk både henne og språket til fordel for fortid og materialitet. Asles drukning på sjøen blir ikke beskrevet; han blir borte uten tilskuere, i en tekstlig ellipse, men med de hintene om Asles personlighet som blir gitt, blir hans forsvinning foregrepet som en repetisjon av et genealogisk mønster og en retur tilbake til en språkløs og materiell, og – for ham – forførende tilstand.

I tillegg til mørket, sjøen og de tause veggene, spiller bålet en viktig rolle i Asles fantasi. Det er en metaforisk og metonymisk forbindelse mellom for det første ”logene” i vedovnen, som gir god varme en kald høstkveld, for det andre et stort og et lite bål, nært og fjernt, som Asle synes å se når han vandrer på veien i mørket, for det tredje bålet i fjæra som Ales brenner smalehoder på, og for det fjerde jonsokbålet der Asles robåt blir brent etter at han er omkommet. Bålet konnoterer dermed både liv og død, og Asles fascinasjon for et bål som både er imaginært og reelt, rommer ikke bare hans lengsel etter lyset og livet, men også hans destruktive drift mot død. Når han ser et ansikt i bålet, et skjeggete ansikt der det grå og svarte håret og skjegget litt etter litt begynner å brenne, kan det tolkes som om det er seg selv han ser (29). Båten som brenner opp i jonsokbålet, er jo en gjenstand som han tidligere har identifisert seg med.⁹

Asle er kanskje mer melankolsk enn traumatisert; han framstår mer som drevet av et regressivt begjær enn av å være plaget. Hans tap er mer produktivt enn Signes, for selv om det fører ham inn i selvdestruktiv atferd, så virker det som om han trives med og i en viss forstand finner seg til rette med å alliere seg med mørket. Han inngår i en genealogisk kjede som for ham virker meningsfull. Signe erkjenner at hun er mer avhengig av Asle enn han er av henne, og etter at hun har ventet og ventet på at han skal komme hjem den skjebnesvangre kvelden, etterlates hun i et tomrom som hun ikke makter å fylle når han er borte. Asymmetrien i relasjonen viser seg altså også i den tilstanden som oppstår når Asle er borte og Signe skal fortsette å leve. Tjuetre år etter hans død er hun mer opptatt av hva hun har tapt, enn av å finne ut av hvordan livet i fortsettelsen skal leves.

Det metafysiske sporet

Det metafysiske sporet knytter seg til en intertekstuell inkorporering av bibelske sitater og symboler. ”Kjære Jesus,” ber Signe når hun føler seg fullstendig fortaapt. Han står for et oversanselig håp når tapet av Asle ikke lar seg kompensere for i det jordiske liv. Jesus er en Guds stedfortreder gjennom romanen, og han dukker opp med sine attributter i faser der personene søker noe å fylle tomheten med. Den ”gulkvite huva”, som Asle bærer når han går mot sin død den mørke novemberkvelden, har han fra sin bestemor, Besta. Den blir et ledemotiv i teksten og forbindes både med denne gode mora som han har et så fortrolig forhold til, og med ham selv, der han utrunder seg med den gulhvite lua i sine siste timer. Lua kan minne om en glorie, og den skaper en aura rundt både Besta og Asle, som setter dem begge i forbindelse med Jesus.

Også ordet ”lekam”, som blir brukt om den kroppen Asle ser i bålet, har en høytidelig valør som hører hjemme mer i bibelsk språk enn i dagligtale. Det skjeggete ansiktet blir i forlengelse av denne lekamen også en mulig representant for det guddommelige, altså en versjon av Jesus. Asle synes å se et ansikt inne i bålet, men det løser seg opp i mange øyer og ulende lyder, som til slutt faller sammen med flammen som forsvinner oppover i mørket og røyken (29). I hans forestillingsverden transformeres altså ansiktet i ilden til stemmer som for dunster i sin ferd mot høyere sfærer, og dermed legger han ikke verken øynene eller stemmene bak seg, men lar dem eksistere videre i en posisjon der han selv blir objekt for deres persepsjon. I hans forestillingsverden kan bålet og ildtungene ha referanser både til Den Hellige Ånd og til Gud som viser seg for Moses som en brennende busk.

Bålet, og den fascinasjonen det utøver på Asle, har en mulig intertekstuell forbindelse til H. C. Andersens eventyr ”Den lille Pige med Svovlstikkerne”. Som kjent tente hun den ene svovlestikken etter den andre for å holde seg varm, og for å få se sin bestemor, som var død, i himmelen. Asle går rundt i mørket og kulden, men lengter etter, og tror han ser, lyset og varmen, først i et lite bål, og dernest i et større bål. Men han er forvirret, og blir ikke varm av noen av dem før han ser seg selv og sin bestemor når hun er på vei hjem etter å ha handlet. ”Besta smiler mot han frå der under den gulkvite huva si, den han no sjølv går i, og ho seier at han berre skal vente til ho kjem heim, så skal han få sjå” (28).

Asles død blir som nevnt ikke skildret, men scenen da den sjuårige Asle drukner, blir beskrevet i detalj. Når Brita og Kristoffer kommer bærende med Asle opp fra sjøen, møter de Gamle-Ales, som henter fram kristne formler til trøst. I Signes fantasi forvandles denne prosesjonen til et stillbilde, og hun opplever det som om Ales, Brita og Kristoffer har stått der

med det døde barnet i uminnelige tider (59). Temporaliteten rundt den lille familien opphører, samtidig som visjonen til Signe glir over mot Åsen, der hun ser gutten som først er den sjuårige Asle, og deretter mannen sin. Man kan tolke skildringen av den unge Asles død som en erstatning for den manglende erfaringen av den voksne Asles død. Fortellingen om den første gir kunnskaper om et hendelsesforløp som i den andres tilfelle mangler.

Et annet element i fortellingen er at Kristoffer har vært på sjøen og fisket mens Asle leker med den nye båten sin. Idet han løfter liket av Asle fra Brita og over i armene sine, blir hanken med fiskene hengende og dingle ned mot jorda. Fisken er et gammelt kristent symbol, og også et tegn for Jesus, og i denne sammenhengen er det relevant å lese fiskene metaforisk som en svekket tro eller impotent åndelig makt. Det fortsetter nemlig med at Kristoffer bærer Asle inn i Gamlehuset, en handling som i teksten sammenliknes med å bære ham til dåpen, samtidig som Brita drar håret tilbake fra panna slik at ansiktet hennes kommer til å se ut som en “tom himmel” (61). Gamle-Ales sine betryggende ord om den gode Gud i himmelen, motsies dermed av fiskene som henger og dingler ned mot jorda, og den tomme himmelen i Britas panne.¹⁰

Genealogiske traumer

Det er Ales har noen klassisk modernistiske trekk, som for eksempel utstrakte repetisjoner av formuleringer og motiver, umarkerte overganger mellom ulike bevisstheter og smidige forflytninger mellom tid og sted. Vi finner også andre stilistiske virkemidler, som hyppig bruk av kiasmer og invertert syntaks, og dessuten framstillinger av personer som ser seg selv på et annet tidspunkt i livet. Disse spel- og ekkovirkningene kan settes i sammenheng med et begjær som er retardert eller stoppet opp, som befinner seg mer i en selvbekreftende innadvendthet enn i et narrativt forløp der subjektet ser seg i selv i en temporal forbindelse mellom da, nå og i fortsettelsen. Dette kan kobles til forskjellen mellom narrativ og traumatisk hukommelse (jf. van der Kolk og van der Hart 1995) og understreker hvordan romanens estetiske repertoar i bred skala formidler forstyrrelser fra fortiden. I tillegg er hele romanen formet som lag på lag av fortellinger, og personenes traumatiserte tilstand blir framstilt som en kamp med bunnløse tapserfaringer og som en repetisjon av tidligere generasjoners atferd og ulykke.

Tatt av loven: *Olavs draumar* (2012)

I *Olavs draumar* er det ingen realistisk historie som utspiller seg. Snarere er teksten en parabel eller en allegori med mytiske referanser, og en fortelling med etisk innhold. Likevel er

det traumatiske erfaringer som står i sentrum og gir perspektiv til problematikken omkring onde gjerninger og konsekvensene av dem. Det nye er at vi denne gangen får gjerningsmannens perspektiv på de traumatiske hendelsene.¹¹

Teksten forteller om hvordan Olav blir innhentet av loven og må bøte med livet, men sår tvil om hvorvidt det som skjer, foregår i virkelighetens verden eller i hans hode, og i det hele tatt om noe faktisk skjer og har skjedd. Tittelen er tilsvarende tvetydig, for på den ene siden skildrer teksten hvordan Olav målbevisst søker å oppfylle sine drømmer, men blir innhentet av sine handlinger, og på den andre siden er hele historien kanskje bare en vond drøm. Tvetydigheten skal ikke oppheves, men kan leses som en struktur for forståelsen av erfaringer som knytter det traumatiske og det etiske sammen. I det følgende leser jeg *Olavs draumar* som en allegori med referanser til et mytologisk tekstmateriale med skyld og straff som universelt innhold. Fortellingen ansporer til en refleksjon over det klassiske spørsmålet om moralens opprinnelse og dens relasjon til mord, og det er derfor først og fremst på et universelt og filosofisk nivå at *Olavs draumar* gir et bidrag til traumetematikken.

Handling

Olavs draumar er en fortsettelse av *Andvake* (2007), som handler om Asle og Alida og deres vandring i Bjørgvins gater for å finne husly. Handlingen er lagt til førmoderne tid og alluderer til juleevangeliets Josef og Maria, som ikke finner plass i herberget og må ta imot barnet sitt i en stall (Lukas, kap. 2). I fotsporene til Asle og Alida skjer det noen forsvinninger, som det skapes mistanke til Asle rundt. Paret bor i et naust på det lille stedet Dylgja, men blir kastet ut av den nye eieren, og de får ikke husrom hos Alidas mor, som ikke vil vite av datteren og hennes ufødte, utenomekteskapelige barn. Både nausteieren og mora blir borte på en måte som kan gi mistanke om at Asle har drept dem. Asle og Alida stjeler mat i moras hus og begir seg ut på vandring. I Bjørgvin finner de til slutt et hus i Instegata, der Alida føder sønnen Sigvald, men jordmora som bor der, blir på mystisk vis også borte.

Olavs draumar åpner med at Olav blir introdusert som Asle, men nå har han skiftet navn. Asle heter Olav og Alida heter Åsta, og de sier de kommer fra Vik, ikke fra Dylgja. Olav er på vei til Bjørgvin for å kjøpe ringer til seg og Åsta, slik at det kan se ut som om de er gift. Paret har slått seg ned utenfor byen, på et sted som heter Barmen. Men i stedet for å kjøpe ringer, kjøper han et armbånd som plutselig står for ham som svært attråverdig. Som en skatt glitrer det «i gulaste gull med dei blåaste blåe perler» (17), heter det gjentatte ganger om armbåndet. Denne skatten får Olav tak i, det vil si han kjøper den hos Juvelaren i ei bu innerst inne i et smug, men mister den så igjen når den blir stjålet fra ham av Jenta.

Olav blir fra begynnelse til slutt forfulgt av en mann som har ulike roller gjennom fortellingen. I starten er han Gamlingen, en svart, liten og sammenkrøket mann som går foran ham på veien, og som Olav vegrer seg for å møte. Gamlingen konfronterer ham med navnet Asle og påstår at de kjenner hverandre, men Olav nekter begge deler før mannen forsvinner som sporløst «i lause lufta» (12). Framme i Bjørgvin møter Olav ham igjen på Skjenkjestova, der Gamlingen minner ham om at i Dylgja ble en mann drept, og at det senere også ble funnet en kvinne død mens datteren forsvant. I Bergen ble en fødekone som han kjente, også funnet død, hevder Gamlingen, og dessuten sier han at drapsmannen heter Asle og at han selv heter Olav.

Mannens trusler hopper seg opp i gjentakelser som «du er Asle, du er Asle» (28) og «[d]u må passa deg, pass deg, pass deg» (50). Et tredje sted mannen dukker opp, er hos Jenta, forførersken, som lokker Olav med seg inn i et hus. Her viser det seg at Gamlingen bor og at han er gift med Gamla, og at han kanskje, men nettopp bare kanskje, er Jentas far. Gamlingen truer nå med å hente Lova og beskylder Olav for å være drapsmann. Olav blir kastet i et fangehull, og når bøddelen, kalt Meistermannen, kommer, viser det seg å være Gamlingen igjen. Han fjerner en svart sekk som han trukket over hodet og står der som et speilbilde av den dødsdømte Olav, og før Olav får sekken over hodet, roper han ut at han heter Asle.

Form

Det er tydelige spor fra *Andvake* i *Olavs draumar*, men vi trenger ikke disse henvisningene til den foregående boka for å etablere et forløp der kriminelle handlinger inngår. Ekko fra en fatal fortid dukker opp på flere måter og utgjør noen av komponentene i Olavs traumatiske minner. Det er nemlig ikke bare Gamlingen som stadig mer eksplisitt anklager Asle for å ha begått drap. I teksten inngår mentale refleksjoner og erindrende tilbakeblikk fra Olavs synsvinkel som også henspiller på at han og Alida føler seg truet, og at Olav både har løyet, stjålet og drept.

Den allegoriske formen manifesterer seg på den ene siden i figurer som framstår mer som personifikasjoner av abstrakte fenomener enn som realistiske mennesker, og på den andre siden i en handling som med sitt fabelliknende forløp må leses i overført betydning. De mange gjentakelsene, den ofte arkaiske syntaksen og de symboladete stedene gir teksten et stilisert preg. Fjorden blinker blått i begynnelsen og slutten av fortellingen og representerer et åpent landskap som tangerer himmelen og finner reflekser i armbåndets blå perler, mens Olavs opplevelser i Bjørgvin skjer innerst inne i gater, smug og trange hus og ganger. Begjærsobjektene er formelaktig tredelt i ølet i Skjenkjestova, Jenta i smuget og armbåndet i

bua til Juvelaren, og tilsvarer altså ernæring, erotikk og materielle goder. Til allegorien hører også avstanden mellom to ulike tidslag, nemlig en nåtid, som handler om Olavs ferd til Bjørgvin, og en fortid, som handler om det som skjedde sist han var der. Om vi trekker inn *Andvake*, så er det dessuten mulig å si at de to fortellingene allegorisk viser til hverandre, som en tekst og en pretekst, eller som en selvreferensiell konstruksjon.

Samtidig svekkes de klare grensene mellom tidslagene fordi den modernistiske fortelleteknikken skaper glidende overganger. Dette gjelder også representasjonen av indre liv, som preges av bevissthetsstrøm, synsvinkelskifter og vendinger som får hovedpersonen til å se seg selv på et annet sted og i en annen tid. Tett forbundet med disse temporale og mentale glidningene er identitetsproblematikken, som avtegner seg i navnebyttene og i personenes tendens til å fungere som speilinger og substitutter for hverandre. Olav og Åsta opptreer under falsk identitet og vil kjøpe ringer for å illudere en sivil status de ikke har. Gamlingen bytter roller underveis og går under flere navn. Jenta takker Olav for armbåndet hun har stjålet, som om hun var Alida. Persongalleriet kan med andre ord virke som et sett faste figurer som de enkelte personene kan gli ut og inn av.

De intertekstuelle referansene tilfører mytologisk rom og underbygger lesningen av teksten som allegori. Tittelen hentyder til «Olavs drøm», som blant annet er kjent fra Snorre.¹² Bibelen er også en markant intertekst, for himmelstigen i Olavs drøm alluderer til Jakobs stige i 1. Mosebok. Likeledes er loven, som griper nådeløst inn mot slutten av fortellingen, en iverksettelse av den gammeltestamentlige moralen og de ti bud.

En annen referanse er middelalderballaden «Draumkvedet», et visjonsdikt som handler om Olav Åstessons erfaringer fra dødsriket. Alle disse referansene plasserer *Olavs draumar* i en kontekst med døden og forestillinger om en transcendent virkelighet som horisont, noe fortellingens avslutning også bekrefter. Som i intertekstene får Olavs død en metafysisk ramme der forestillingen om et liv etter døden formuleres som «eit svev bortover den blått blenkjande fjorden» (80).

Olavs traumer

Likevel er det ikke primært drømmen om begjærsobjekter eller håpet om et liv etter døden som er det viktigste i fortellingen om Olav. Det er de traumatiske minnene. Tankene på fortidens gjerninger forfølger og invaderer ham, ja, plager ham til døde. Lest i overført betydning handler fortellingen om et menneske som martres av minner om grufulle handlinger, som han sakte, men sikkert bukker under for. Fortellingen beskriver ingen slike handlinger, og det bekreftes heller aldri at Olav har gjort noe galt. Det er effekten av mulige

handlinger og derfor minnene det handler om, og som gjør historien til en fortelling om traumer.

I den etter hvert store litteraturen om traumatiske minner, som omhandler fenomener som mareritt, flashbacks og tvangsmessige gjenopplevelser, diskuteres minnenes form, deres relasjon til hendelsen, samt deres temporalitet. Det er særlig temporaliteten som gjør det interessant å relatere de traumatiske minnene til allegorien. Lawrence L. Langer (2007) hevder at traumatiske minner ikke beveger seg framover eller følger kronologisk tid, men kjennetegnes av det han kaller 'durational time', varig tid. Overlevende etter Holocaust forteller at de traumatiske minnene befinner seg utenfor tiden, eller at de selv er utenfor tiden når de forteller om dem. Traumatet har sin egen temporalitet, som er en slags ikke-tid. Denne kaller Langer også et mentalt sted med sår som kronologiens tid ikke kan lindre. Mens hendelsen er daterbar og punktuell, bindes den traumatiske erfaringen opp i forsinkede symptomer som gjentas på tvangsmessig vis, og som tilslører hendelsen.

Også Dominick LaCapra (2004) understreker, med henvisning til Freud, at tidsforholdene blir endret med traumatiske minner, og at de involverer en latensperiode mellom en reell eller imaginær hendelse og senere gjenopplevelser av den. Samtidig vil han ikke gå så langt som psykiaterne van der Kolk og van der Hart (1995), som mener at gjenopplevelsen i enkelte tilfeller kan bli så sterk at den simpelthen kutter båndet mellom da og nå. Cathy Caruth knytter den psykoanalytiske kunnskapen om traumatisk hukommelse til en dekonstruktiv tekstkritikk når hun understreker usikkerheten rundt både hendelsen og responsen på den. Caruth trekker tanken om en annerledes temporalitet så langt som at traumatet ikke har noen temporal eksistens i det hele tatt:

The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggest – is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood (Caruth 1995: 153).

Uansett hvordan teoretikerne tolker og beskriver et traumatisk minne, så er det enighet om at det dukker opp smertefullt og ukontrollert, og at det forstyrrer den normale opplevelsen av virkeligheten her og nå. Det traumatiske minnet trenger seg på og gjør fortiden ekstremt nærværende og ødeleggende i nåtiden, og det føyer seg dårlig inn i et kronologisk narrativ.

I *Olavs draumar* får de allegoriske figurene en liknende funksjon som traumatiske minner. De trenger seg på, selv om Olav ikke vil vite av dem og prøver å unnslipe. Hele

historien kan leses som en eneste lang flukt fra traumatiske minner som til sist innhenter ham. Det er først og fremst den gamle mannen som har denne rollen. I første omgang er Gamlingen en konkret, kroppslig størrelse, et «stengsle» (6), som Olav ikke har lyst til å passere. På ubehagelig og insisterende vis minner han etter hvert Asle på hva han heter, hvor han kommer fra og hva han har gjort. «Minnest du ikkje,» sier Gamlingen (11), som om han er Olavs fortrenge hukommelse eller indre stemme. «Drepar du er,» sier han anklagende (60) mot slutten av boka, når han har fått så stort fysisk og psykisk overtak at Olav blir tvunget til å vedkjenne seg sin identitet og sine handlinger. Dette skjer i hans aller siste replikk: «Eg er Asle» (79).

Tidsforholdene i fortellingen kan også betraktes i lys av kjennetegn ved traumatiske minner. På ett plan, den kronologisk fortalte nåtiden, vandrer Olav inn i Bjørgvin, går til Skjenkestova, møter der Åsgaut, som forteller ham om armbåndet, går til Juvelaren og kjøper det, treffer Jenta i smuget, blir med henne hjem, treffer Gamlingen der, blir hentet av politiet og kastet i et fangehull og til slutt ført til skafottet.

På et annet plan, det vi med et narratologisk begrep kan kalle analeptisk, finner vi erindringsbrokker fra forrige gang Olav var i Bjørgvin. Den første erindringen begynner et stykke ut i fortellingen og motiveres av at han ser huset i Øvstegata der han og Alida og Sigvald bodde den gangen, før de måtte rømme. Innholdet i tilbakeblikket er nettopp at de må forlate huset fordi Olav føler seg forfulgt. Den andre erindringen kommer når han er tatt til fange og tenker tilbake på hans og Åstas liv i Barmen. Da sa han at de måtte skifte navn, og at han skulle gå til Bjørgvin for å kjøpe ringer. Mot slutten tetter erindringene seg til og dominerer diskursnivået både når Olav ligger på en brisk i fengselscella, og når han blir ført mot skafottet. Erindringene handler vel å merke om angsten han har for å bli innhentet og tatt, ikke om eventuelle gjerninger han har gjort.

På et tredje plan, det vi kan kalle traumatisk tid, finner vi de allegoriske figurene; ikke bare Gamlingen, men også Jenta, Gamla og Lova. De tilhører ikke den kronologiske tiden, men er utenfor tiden, eller i en 'durational time', som Langer formulerer det. Gamlingen representerer de vonde minnene som Olav vil skyve fra seg, men som dukker opp når som helst og lar fortiden bryte inn i nåtiden med full kraft. Jenta representerer det erotiske begjæret, som har en sjalusi- og utroskapskomponent, som henspiller på tidligere bekjentskap, og som melder seg abrupt selv om Olav har andre mål med oppholdet i Bjørgvin. Gamla er den onde mor med ekko tilbake til Alidas mor i *Andvake*, som inkarnerer mytologiske og potensielt traumeskapende fenomener som sjalusi, prostitusjon og usikkerhet om foreldreskap. Lova er rettferdigheten eller moralen som sier øye for øye, tann for tann, og som legitimerer

at Olav må bøte med livet. Det er disse figurene og deres tematiske innhold som ligger utenfor fortellingens kronologiske tid, og som samtidig utgjør dens traumatiske erindringshorisont.

Mord og moral

Den traumatiske erindringshorisonten strekker seg ut over det enkelte individ og inn i mytens kollektive verden. Vekslingen mellom det singulære og det partikulære, det individuelle og det universelle, er da også karakteristiske trekk ved allegorien. Viktigst i dette tilfellet er fortellingens moralske innhold, som får sitt uttrykk gjennom allegoriseringen av loven med dens allusjoner til Mosebøkenes ti bud. Her formuleres blant annet forbudene om at man ikke skal lyve, ikke skal stjele, ikke skal bryte ekteskapet og ikke skal slå i hjel (2. Mosebok, kap. 20). Disse forbudene gir resonans til hele teksten i form av intenst opplevde trusler om straff og angst for gjengjeldelse.

I fortellingen om Olav er Lovas innhold dessuten gammeltestamentlig på den måten at rettferdighet innebærer at straffen for en handling er identisk med handlingen selv, det vil si at den som dreper, skal straffes med selv å bli drept. Dette uttrykkes flere ganger i teksten, for eksempel når Gamlingen sier: «Og den som drep skal sjølv drepast [...] Det er Lova, det er Guds lov» (60) og «den som drep skal sjølv drepast, slik det skrive står» (62). Disse replikkene siterer Det gamle testamentet, for eksempel 2. Mosebok, kap. 21, vers 12: «Den som slår et menneske i hjel, skal dø», og i vers 23: «Men skjer det en skade, skal du bøte liv for liv.» I disse ekkoene fra Det gamle testamentet i Gamlingens munn finner vi derfor brokker av allegoriens bibelske pretekst, idet loven materialiserer seg som sitat.¹³

Olavs draumar forbinder traumer, allegori og mytologi på en måte som gjør det relevant å trekke inn Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1912–13). Taburegler har i noen kulturer utviklet seg til et omfattende system av innskrenkninger som menneskene underlegger seg frivillig. Freuds idé er å relatere tabuet til tvangsnevrosen. Denne er også både gåtefull og tilsynelatende umotivert og blir holdt strengt i sjakk av det indre politiet. Felles for tabuet og tvangsforbudet er, slik Freud ser det, at de skriver seg fra urgamle – individuelle og kollektive – drifter som er blitt benektet individet av utenforstående autoriteter. Tabuforbudene forbindes med totemismen i de to viktigste forbudene, forbudet mot å drepe totemdyret og forbudet mot incest. Begge disse forbudene gjenspeiler den ambivalensen som innebærer både angsten for og lysten til å gjøre det forbudte, og som tilsvarer kjernepunktene i det infantile libidoet og dermed også nevrosen. Videre knytter Freud tabuet til samvittigheten, som defineres som en indre trang til å forkaste bestemte

driftsmessige ønskemål. Dette gjelder også nevrotikeren, som ikke bare er merket av en velutviklet samvittighet, men simpelthen styres av en skyldbewissthet som grenser til angst.

Freuds sammentenkning av mytologi og nevrose, og hans forsøk på å etablere en arkaisk horisont for skyldfølelse og komplekser, har paralleller i *Olavs draumar*. Den doble strukturen i Fosses allegori setter de traumatiske reaksjonene som utspiller seg på handlingens nåtidsplan, i sammenheng med fortidens forbud og lovbrudd. Skyldfølelsen og paranoiaen til Olav får sin forklaring gjennom sterkt invaderende minner om mord som han anklages for å ha begått. Olavs traumer er med andre ord både en tidløs og tvangsmessig angst for hans egne onde lyster og konsekvensene av dem, og en inkarnasjon av moralske urinstinkter.

Et annet relevant tolkningsperspektiv på teksten er Jacques Derridas diskusjon av litteraturbegrepet i essayet «Before the law» (1982), som er en lesning av Franz Kafkas parabel „Vor dem Gesetz“ (1919). Kafkas korte tekst handler om en mann fra landet som kommer til en dør med en dørvokter foran og ønsker å få adgang til loven. Dørvokteren sier at det kan han inntil videre ikke, og mannen setter seg til å vente. Rett før han dør, spør han dørvokteren om hvorfor ingen andre har bedt om adgang, hvorpå dørvokteren svarer at denne døra bare var ment for ham. Derrida bruker denne teksten ikke bare til å diskutere hva litteratur er, men også til å belyse noen av sine filosofiske ideer.

Et hovedpunkt i Kafkas parabel er at loven ikke er tilgjengelig, men blir vaktet over og ventet på. Dette knytter Derrida til sitt begrep *différance*, som har betydningen forskjell, forskyvning, utsettelse. Meningen forskyver seg uavlatelig, og en essens bakenfor finnes ikke, i hvert fall ikke på en slik måte at uttrykk og innhold (signifikant og signifikat) smelter sammen. Dette betyr for ham at loven aldri kan bli sett eller rørt, bare fortolket. Loven er et fenomen hvis virkning ligger i effekten, ikke i en essensiell mening. Dette kaller han også opprinnelsen til *différance*, nemlig at loven verken kan presenteres eller representeres, og slett ikke gjennomtrenges. Loven står utenfor historien og er et forbud som mannen fra landet bøyer seg for, selv om han kunne ha brutt seg inn gjennom den åpne døra. Loven er en stengsel og et forbud, og den virker i og med den effekten som utøves på det enkelte individ.

Derrida tar også for seg siste del av Freuds *Totem und Tabu*, der Freud tolker historien om patriarken som ble drept av sine sønner.¹⁴ Han understreker poenget med at faren riktignok ble drept, men at han som død utøvet enda større makt enn han hadde gjort før. Hele historien om mordet og moralens opprinnelse blir derfor et paradoks for Derrida, som spør retorisk: «Is not the best way of killing him to keep him alive (and finite) – and is not the best way of keeping him alive to murder him?» (Derrida 1992: 198). Han mener at Freud klamrer seg til historiens realiteter, dens hendelser, men hevder at disse er en slags ikke-hendelser

eller kvasi-hendelser, som først og fremst befinner seg i en fiksjon eller et narrativ og påkaller en «som om»-tankegang. Her kommer da litteraturens makt inn, og slik får loven en litterær status, nemlig som noe som virker i kraft av at den skaper tenkte situasjoner, som-om-hendelser og foregriper deres konsekvenser.

I forhold til *Olavs draumar* kan vi bruke Derridas refleksjoner til å betone hvordan fortidens hendelser i teksten er en slags liksom-hendelser, eller som-om-hendelser. Hvorvidt Olav faktisk har begått kriminelle handlinger, blir i teksten aldri verken bekreftet eller avvist, men tanken på dem er massivt til stede som effekter i hans sinn. De har en imaginær eller fiktiv status, men virker likevel som strenge forbud, med straff som konsekvensen for overtredelse av forbudet, akkurat slik som loven opererer. Allegorien, som på dette punktet også er en tautologi, fungerer slik at Olav blir innhentet av en lov som kan se ut til å være et produkt av hans egne tanker. Dette paradokset understreker at *Olavs draumar* som litterær tekst både forteller om de traumatiske minnenes voldsomme innflytelse på sårbare menneskesinn, om deres kollektive, arkaiske opphav, og om den gåtefulle situasjonen som består i at deres sannhetsgehalt aldri kan verifiseres.

Allegoriske traumer

I *Olavs draumar* setter Fosse traumatiske erfaringer og reaksjoner inn i et mytologisk perspektiv ved hjelp av allegorien. Fortellingens fabelpreg samt de stiliserte figurene og motivene oppretter en dobbel struktur, en spenning mellom et bokstavelig og et overført tolkningsplan, der den overførte betydningen handler om traumatiske minners kraftfulle virkninger. Minnene refererer til onde gjerninger – begått eller ikke begått – som plager, forfølger og innhenter en mann som ikke kan unndra seg sin fortid. De intertekstuelle referansene og mordets tematikk fører allegorien inn i et moralsk felt med ekko til arkaiske forestillinger om menneskelig skyld og straff og lar vår tids tanker om det traumatiske få et mytologisk og universelt aspekt. Allegoriens funksjon er dermed på den ene siden å gi en form til traumatiske minner som virker både konkret og litterær, og på den andre siden å tilføre den personlige erfaringen transhistoriske dimensjoner.

Konklusjon

De tre prosatekstene jeg har analysert her, framstiller traumatiske erfaringer ulikt, og jeg vil avslutningsvis peke på to måter å kontekstualisere dette på. Den første er forfatterskapsintern, det vil si knyttet til Fosses kunstneriske utvikling og estetiske impulser; den andre er temaspesifikk, det vil si knyttet til traumets særegne representasjonsproblematikk.

Naustet, *Det er Ales* og *Olavs draumar* skildrer personer som alle er fanget i fortid. I den førstnevnte er det nevrotikerens traumer som suggereres fram i den karakteristiske stilen til Fosse. Romanens narrative form – bevissthetsstrøm, repetisjoner og glidninger mellom personer og steder – støtter effektivt opp under det seksuelle konfliktstoffet og bildespråket rundt regresjon og død. I den andre romanen, *Det er Ales*, er de smertefulle erfaringene knyttet til Asle og hans melankoli og til Signes traumatiske minner om hans forsvinning. Nytt er det metafysiske sporet som tilføres av bildespråk og allusjoner, og som reflekterer den vendingen mot det religiøse som skjer i forfatterskapet fra rundt midten av 1990-tallet. Den siste prosateksten, fortellingen *Olavs draumar*, vender seg mot mytologisk stoff og setter det angstridde individ inn i en allmennfilosofisk sammenheng. Blikket mot arkaisk tid er foregrepet i *Andvake* og viser en dreining i forfatterskapet mot de overindividuelle aspektene ved traumets problematikk.

Mitt analyseperspektiv – og argument – i denne artikkelen er at Fosses prosafortellinger gir uttrykk for gjentatte bearbeidinger av et traumatisk stoff. I forlengelsen av nyere studier om traumets representasjon i narrative tekster, leser jeg de tre bøkene som ulike fortolkninger av forholdet mellom hendelsen, minnene og den språklige representasjonen. Skriftens problematikk er særlig framtrødende i *Naustet*, der jegfortelleren skriver ned sine fragmentariske erindringer. Her er omstendighetene rundt det som har skjedd, uklare, og det er de traumatiske minnene som står i forgrunnen. Skriften får i oppgave å uttrykke, både materielt og innholdsmessig, den nåtidige jegpersonens kroppslige reaksjoner på en kriseaktig opplevelse og en vedvarende nervøs tilstand.

I *Det er Ales* er skriftproblematikken kraftig nedtonet; et skrivende «eg» opptre bare innledningsvis og avslutningsvis. I stedet er det de to hovedpersonene Asles og Signes indre liv som står i sentrum, og de formidler hvert sitt perspektiv på gjentatte tap gjennom generasjonene. Fortellingen er preget av kiasmer, invertert syntaks og personer som ser seg selv på andre tidspunkter i historien. Slike speil- og ekkovirkninger viser både til et retardert begjær og til en hukommelse som mangler narrativ framdrift og evne til å konstruere et kronologisk erindret liv.

Skriftens metatematikk er i *Olavs draumar* formulert indirekte ved at fortellingen er en allegori. Denne formen legger et dobbelt fokus på traumatiske erfaringer idet den personlige historien hele tiden henspiller på en overindividuell betydning. Det allegoriske planet inviterer til å lese fortellingen som en mislykket flukt fra traumatiske minner, og den arkaiske horisonten som åpnes gjennom de mytologiske innslagene, forskyver traumeproblematikken i dette tilfellet til et universelt spørsmål om menneskelig skyld og angst for straff. Traumets

tematikk blir dermed knyttet til både mord og moral, og fortellingen spør hvordan påbud og forbud i lovens bokstav oppstår og innvirker på handlingers konsekvenser. Til sist kan den allegoriske formen invitere til en refleksjon over hvordan traumatiske minner har sterke effekter, enten de refererer til virkelige hendelser eller ei.

Litteratur

- Asdal, Inger Lise 2007. *Språk og tilgivelse. En lesning av Jon Fosses roman Det er Ales*. Masteroppgave. Kristiansand.
- Baer, Ulrich 2005. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* (2002). Cambridge, Mass. og London, England.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe og Leo Spitzer (red.) 1999: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover og London.
- Caruth, Cathy (red.) 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London.
- Crownshaw, Richard 2011. Perpetrator fictions and transcultural memory. *Parallax*, 17, (4): 75–89.
- Derrida, Jacques 1992. Before the Law (1982). I *Acts of Literature* (red. Derek Attridge). London og New York.
- Felman, Shoshana og Dori Laub (red.) 1992. *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York.
- Fosse, Jon 1989. *Naustet*. Roman. Oslo.
- 1999. *Gnostiske essay*. Oslo.
- 2004. *Det er Ales*. Oslo.
- 2007. *Andvake*. Oslo.
- 2012. *Olavs draumar*. Forteljing. Oslo.
- Freud, Sigmund 1994a: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). Studienausgabe, Band V, siebte korrigierte Ausgabe. Frankfurt am Main.
- 1994b. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912–13). Studienausgabe, Band IX, siebte korrigierte Ausgabe. Frankfurt am Main.

- Isaksen, Kristine 2006. *Mulige måter å være i verden på i Det er Ales av Jon Fosse. En nærlesing i lys av skriverbegrepet og heideggerske begrep om «stemning», «sannhet» og «Dasein»*. Masteroppgave. Oslo.
- Karlsen, Ole 2000. «Ei uro er kommen over meg.» Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten. *Edda* (3): 268-279.
- Knaller, Susanne 2002. A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; with Some Remarks on Allegory and Memory. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 77, (2): 83–101.
- Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language* (1974). New York og Oxford.
- LaCapra, Dominick 2004. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca og London.
- Langer, Lawrence L. 2007. From *Memory's Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies* (1993). I Michael Rossington og Anne Whitehead (red.): *Theories of Memory. A Reader*. Baltimore.
- Langås, Unni 2004. Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*. I Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo.
- Laub, Dori 1992. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. I Felman og Laub 1992.
- Lorentzen, Lajla Elisabet 1994. *Skriftromanens metafysikk. En analyse av skriftprosjektets komponenter i Jon Fosses roman Naustet*. Masteroppgave. Oslo.
- Peirce, Charles Sanders 1950. Logic as Semiotic: The Theory of Signs. I *The Philosophy of Peirce* (red. Justus Buchler). New York.
- Quilligan, Maureen 1979. *The Language of Allegory. Defining the Genre*. Ithaca og London.
- Spangen, Harald 1994. 'Kanskje kan alt bli annleis.' *Ei lesing av Jon Fosses roman Naustet*. Masteroppgave, Trondheim.
- Sturlasson, Snorre 1970. *Kongesagaer*. Oversatt av Anne Holtsmark og Didrik Arup Seip. Oslo.
- Svardal, Synnøve Vindheim 2008. *Et rom som er skriftens eget. Gjentakelse og variasjon i Jon Fosses Det er Ales*. Masteroppgave. Bergen.
- Sætre, Lars 2002. I staden for død – i staden for guddom. Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*. *Edda* (2): 217-226.
- Tveito, Finn 1992. På sporet av den tapte vestlandstid. *Naustet* av Jon Fosse. *Edda* (1): 66-78.
- Van der Kolk, Bessel A. og Onno van der Hart 1995. The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma. I Caruth 1995.

Vickroy, Laurie 2002. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville og London.

Aadland, Erling 2004. Jon Fosses indre dialog. *Vagant* (4): 95-99.

¹ Edda har trykt to artikler om *Naustet*. Den første er Finn Tveito: «På sporet av den tapte vestlandstid. *Naustet* av Jon Fosse,» i nr. 1, 1992. Han legger særlig vekt på metaforene i teksten, med naustet som åpenbart sentrum. Den andre er Ole Karlsen: «'Ei uro er kommen over meg.' Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten,» i nr. 3, 2000. Masteroppgaver er skrevet av Lorentzen 1994 og Spangen 1994.

² *Det er Ales* er anmeldt av Erling Aadland i *Vagant*, nr. 4, 2004 og av Kristin Wabø Ruud i *Bøygen*, nr. 1, 2004. Masteroppgaver er skrevet av Asdal 2007 og Svardal 2008.

³ Om *Olavs draumar* skriver Bjarne Riiser Gundersen: «Skillingsvisa møter sagaen og Franz Kafka. Nye og gamle sanger om igjen hos Jon Fosse» (Dagbladet, 3.2.2012.). «Tradisjon i hvert komma,» skriver Ane Farsethås i *Morgenbladet* (2.2.2012), og det er ikke ment bare positivt.

⁴ Sentrale bidrag til denne diskusjonen er Felman og Laub (red.) 1992; Caruth (red.) 1995; Bal, Crewe og Spitzer (red.) 1999; LaCapra 2004; Langer 2007.

⁵ Begrepet indeksikalsk tegn stammer fra Charles Sanders Peirce, som deler inn tegnet i typene symbol, ikon og indeks. Det indeksikalske tegnet baserer seg på et sammenhengs- eller kausalitetsforhold, som mellom foten og fotavtrykket (Peirce 1950), og det brukes ofte om fotografi. Så vidt meg bekjent har ingen brukt begrepet om traumatiske minner, men ideen står i gjeld til Ulrich Baer, som har foreslått å jamføre traumatiske minner med fotografi (Baer 2005).

⁶ Teorien om ødipuskomplekset og menneskets psykoseksuelle utvikling ble første gang systematisert av Freud i «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie» (1905), som ble bearbeidet og utviklet i senere utgaver. Her skriver han at ødipuskomplekset er kjernekomplekset i nevrosen og utgjør dens fremste innhold: «Jedem menschlichen Neuankommeling ist die Aufgabe gestellt, den Ödipuskomplex zu bewältigen; wer es nicht zustande bringt, ist der Neurose gefallen» (Freud 1994a: 129).

⁷ Dette er en grunntanke i Freuds teori om mannlig nevrose. I den etnologisk-psykologiske studien *Totem und Tabu* (1912–13) sammenlikner han atferdsmønstre hos det han kaller 'de ville', med symptomer hos nevrotikerne. Incestforbudet hos mange såkalt primitive folkeslag er så sterkt at det er ikke begrenser seg blodsband, men til totemband. Hos nevrotikerne mener Freud å se en liknende angst for seksuelle relasjoner innen familien. Nevrotikeren har ikke vokst fra det infantile begjæret etter sin mor eller søster, eller han har vendt tilbake til det, og hans ubevisste sjel liv er derfor preget av et incestuøst fiksert libido (Freud 1994b).

⁸ Julia Kristeva (1984) hevder i sin psykoanalytiske teori om den preødipale tilstanden at den er preget av en spenning mellom det semiotiske og det symbolske, som betyr perseptuelle (kroppslige og sansemessige) opplevelser på den ene siden, og språklige (leksikalske og grammatiske) på den andre. Språkutviklingen hos barnet settes, i denne lacanianske tradisjonen, i forbindelse med den psykoseksuelle utviklingen. Kristeva var en mye lest teoretiker da Fosses roman kom ut, og det går fram av hans essays at han kjenner til forfatterskapet. Se for eksempel «Romanforfattere som intellektuell» (1990) i *Gnostiske essay* (Fosse 1999).

⁹ «Bål» og «båt» er for øvrig to ord med forskjellig betydning, men med det vi kan kalle et anaforisk rim. Den klanglige likheten kan se ut til å smitte over på en motivisk forveksling eller sammensmelting av de to fenomenene som ordene står for, når Signe ser et bål og ikke en båt midtjords (50).

¹⁰ Jon Fosses interesse for religiøse temaer er blitt diskutert av Lars Sætre i en analyse av romanen *Morgon og kveld* (2008) (Sætre 2002) og av meg i en analyse av dramaet *Barnet* (1996) (Langås 2004).

¹¹ Gjerningsmannens perspektiv har mange klassiske referanser (Sofokles, Shakespeare, Dostojevski), men har – ifølge Richard Crownshaw (2011) – fått en oppblomstring på 2000-tallet. I en artikkel om «perpetrator fiction» nevner han Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) og *Die Heimkehr* (2006), Jonathan Littells *Les Bienveillantes* (2006), Kate Greenvilles *The Secret River* (2006), Valerie Martins *Property* (2003), Edward Jones' *The Known World* (2003), Toni Morrisons *A Mercy* (2008) og Sherman Alexies *Flight* (2007).

¹² Snorre skriver dette om Olav den hellige under slaget på Stiklestad i 1030: «Han syntes han så en høy stige og gikk oppover den opp i luften så langt at himmelen åpnet seg, og så langt nådde stigen. 'Jeg var kommet på det øverste trinnet,' sa han, 'da du vekte meg.' Finn [Arnesson] svarte: 'Jeg synes ikke denne drømmen er så god som du visst synes. Jeg tror dette varsler at du skal dø, dersom det da var noe annet enn søvnørsk som kom over deg.'» Sturlasson 1970: 454.

¹³ Begrepet «pretekst» blir ofte brukt i allegoriteori. Maureen Quilligan framholder Bibelen som den første teksten i kristne allegorier, men også klassiske verk som Vergils *Aeneiden* og Dantes *Divina commedia* fungerer

hyppig som pretekster. Også moderne, sekulære allegorier har gjerne Bibelen som pretekst, men da åpnes det for større forskjeller og ironiske forbindelser mellom teksten og preteksten. Om begrepet skriver Quilligan: «By pretext I mean the source that always stands outside the narrative (unlike the threshold text, which stands within it at the beginning); the pretext is the text that the narrative comments on by reenacting, as well as the claim the narrative makes to have a fiction not built upon another text” (Quilligan 1979: 97–98).

Allegorien skal forstås som summen av tekst og pretekst. De er vevd inn i hverandre på en slik måte at det hele tiden opprettholdes en klar forskjell, og samtidig slik at de må leses i sammenheng med hverandre. Forskjellen oppheves ikke, som i symbolet, men fortsetter å vibrere gjennom hele lesningen slik at flere betydningslag eksisterer side om side. Susanne Knaller formulerer det slik: «The synchronicity of speaking and interpreting what preceded – the text-constituting presence of one or more pre-texts – gives the allegorical mode a memory structure” (Knaller 2002).

¹⁴ I siste del av *Totem und Tabu* spekulerer Freud over om det er en genealogisk universalitet i ødipuskomplekset. Historien han refererer, er slik: Ved overgangen fra dyr til menneske levde forfedrene våre i flokker ledet av den eldste og sterkeste mannen. Han krevde total underkastelse fra sine sønner og forbød dem adgang til alle kvinnene i flokken. Kvinnenes seksuelle tjenester beholdt han for seg selv, og sønnene ble kastret og fordrevet. På et tidspunkt gjorde sønnene opprør mot faren, drepte ham og spiste ham opp med hud og hår. Da han var i live, hadde de både hatet og beundret ham, og ved å spise ham fikk hver av sønnene del i styrken hans. Etter denne seremonien byttet de ut den virkelige faren med et bilde, et totem, gjerne av et dyr, og det ble et symbol på makt. Fra den dagen av ble sønnene bundet sammen i et bånd av skyldfølelse og skam, og den døde faren ble dermed enda mektigere enn den levende hadde vært. Den blandede følelsen av kjærlighet og hat som de hadde følt for faren, ble nå erstattet av en skyld som kom til å regulere deres sosiale liv og som også fikk en religiøs betydning.