



Vondt, valdsamt, vedvarande

Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterær analysar av Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda, Per Pettersons I kjølvannet og Brit Bildøens Sju dagar i august

Irene Hareide

Irene Hareide

Vondt, valdsamt, vedvarande

Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterære
analysar av Herbjørg Wassmos *Huset med den blinde glassveranda*, Per
Pettersons *I kjølvannet* og Brit Bildøens *Sju dagar i august*

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder

Fakultet for humaniora og pedagogikk

2023

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 397

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-110-1

© Irene Hareide, 2023

Trykk: Aksell

Kristiansand

Forord

Når ein nærmar seg slutten på eit avhandlingsarbeid som har vart over mange år, er det mange ein kjem i tanke om at fortener ei takk, og eg er glad for å kunne byrje med nettopp ordet takk.

Dei første eg vil takke er rettleiarane mine, Bjarne Markussen, som har vore hovudrettleiar, og Ingrid Nielsen, som har vore medrettleiar. Takk for alle grundige tilbakemeldingar på tekstutkast og for alle konstruktive samtalar om traume og litteratur gjennom desse åra. Takk for kunnskapen de har delt og for dykkar klokskap og tolmod i det som viste seg å bli ein lengre skriveprosess enn forventa.

Avhandlinga er skriven i ein periode der den litteraturvitskaplege traumeforskinga har vore under utvikling, og det har såleis vore viktig å få prøve ut tankar, og bli både utfordra og inspirert av andre som jobbar med liknande tema. Eg vil difor takke alle som har vore del av forskingsgruppa ved UiA, og særleg Unni Langås som har leia den og arrangert ei rekkje seminar der fagleg utveksling har stått sentralt. Viktig i denne samanheng var også eit utvekslingsopphald ved Universitetet i Gent våren 2015, der eg fekk ta del i forskingsnettverket *Cultural Memory Studies Initiative (CMSI)* og i tillegg på doktorgradskurset *Ecocriticism in the Antroposcene* med Gabrielle Dürbeck og masterkurset *New trends in cultural memory studies* med Ann Rigney i regi av Stef Craps. Ei særleg takk går til Craps, leiar for CMSI, som stod for organiseringa av opphaldet og til Sophie Wenerscheid og Rozemarijn Vervoort som inkluderte meg på Institutt for Skandinavistikk.

Ei stor takk går også til fagmiljøet ved Nordisk institutt ved Universitetet i Agder, og særleg mine medstipendiatar på ulike tidspunkt, Ingrid Galtung, Solbjørg Nes, Siri Hempel Lindøe, Olaf Haagenen, Sigurd Tenningen og Dina Abrazovich. Eg vil også takke Birgitte Kleivset og Hilde Moore som var tilsette ved Universitetsbiblioteket då eg byrja stipendiatperioden, og som hadde samlingar for ph.d.-studentar og som alltid stilte opp dersom dei kunne hjelpe til med noko.

Takk til den nasjonale forskarskulen *Tekst Bilde Lyd Rom* for interessante ph.d.-kurs i Zürich, Paris, München og Bergen, og til ph.d.-koordinator Lise Moss ved UiA for god hjelp, særleg i samband med utvekslinga til Belgia. Ei stor takk går også til Charles Armstrong for gode innspel til avhandlinga på «Sluttseminaret» våren 2020

og til Jan Inge Sørbø som las gjennom manuset i sluttfasen og kom med gode råd og innspel før endeleg innlevering.

I Bergen har det blitt mange timar på UB på Høyden, og eg vil særleg takke Inga Undheim, Ingrid Nestås Mathisen og Kjersti Aarstein for kaffipausar og samtalar om litteratur og livet som stipendiat. Ei varm takk også til Pål Bjørby, for samtalar som alltid inspirerer til vidare tenking og skriving.

Ei takk går også til gode vener, eg skulle gjerne nemnt alle ved namn, men de veit kven de er, mi kjære familie og svigerfamilie, og til dei kjekkaste nevøar ein kan tenke seg, Sondre, Johannes, Eirik og Einar. Det er ein rikdom å ha slike gode, kloke gutar i livet.

Så er det takka til dei som ikkje lar seg kategorisere, som berre finst der som gode krefter i livet, før og no. Så ei takk til Kristine som skildra det å studere nordisk i Bergen på ein så fin måte at eg ville reise dit. Takk til Merete for samtalar eg alltid ber med meg. Og takk til farmor som alltid har inspirert meg til å velje det som er viktig i livet – naturen, menneska, bøkene.

Sist, og difor viktigast, ei takk så stor som det går an, til Randi. Utan deg hadde det ikkje vore mogleg å fullføre dette arbeidet. Eg håper at du forstår kor takksam eg er for det, og for ditt alltid lyse sinn, som det har vore godt å møte etter dagar med blikket retta mot forteljingar om det vonde og valdsame.

Bergen, i oktober 2022,

Irene Hareide

Summary

Painful, violent, insidious. Theoretical perspectives on trauma and trauma literature, and literary analyses of Herbjørg Wassmo's House with the blind glass windows, Per Petterson's In the wake and Brit Bildøen's Seven days in August

Literary trauma studies examine how literature deals with different aspects of trauma and is characterized by a theoretical and thematical orientation towards trauma as a complex phenomenon and concept. Researchers within the field have a shared focus on questions of how various traumatic experiences, individual and collective, challenge language and how literature depict traumatic events and the effects of trauma. The field is developing rapidly and it is characterized by theoretical tensions, allowing a number of potential theoretical positions.

Thus, this thesis follows a dual path. In the theoretical section, I discuss and define the concept of *trauma*, and questions regarding the relationship between trauma, language and literature, and I reflect on how cultural context influences how trauma is understood and interpreted. This theoretical discussion concludes in favour of an adoption of a flexible definition of trauma, to include a multitude of aesthetic forms, and to take the cultural context into consideration when analyzing trauma literature. This argument forms the theoretical foundation for my reading of trauma literature in this thesis, which I have used to analyze three contemporary Norwegian novels: Herbjørg Wassmo's *House with the blind glass windows*, Per Petterson's *In the wake* and Brit Bildøen's *Seven days in August*.

The central aim of the thesis is to contribute to new insights into the knowledge on the three novels, through three literary analyses in light of the forementioned theoretical discussions. The main focus of my literary analyses is on the literary depiction of the different traumas, both individual and collective, and on how collective traumas – the German occupation of Norway (in Wassmo's novel), the arson fire on board the ship Scandinavian Star (in Petterson's novel) and the terror attack on Oslo and Utøya (in Bildøen's novel) – impact the individual and the collective. In addition, I have analyzed how the novels create literary configurations of these collective traumatic events of the past. This last approach, inspired by cultural memory studies, enables a comparison of how the three novels combine different modes of configuration, and how they challenge dominant narratives about the events.

I find that the novels do not depict the effects of trauma in a way that conforms to the “traditional” conceptualization of trauma as a punctual event which cannot be integrated in memory and therefore also resist representation in language and a coherent narrative. In these novels, trauma is rather depicted as a complex matter of subject, where the collective trauma sets off reactions and has implications for both individuals and society, and is also intertwined with other traumas, in different manners in the three novels. Figurative language is a stylistic device shared by all three novels, especially in the repetition of motifs, as well as different forms of narrative fragmentation. In this way, the novels can be said to have stylistic features associated with both modernist and realist aesthetics of trauma literature. From my material, I argue that Petterson’s novel is the one closest to modernist trauma aesthetics.

When it comes to the literary configurations of collective trauma, I find that the novels are characterized by different modes of remembering. All three novels are predominated by an experiential mode of remembering that makes it possible for the reader to come close to the individual experiences of the collective trauma.

Wassmo’s and Bildøen’s novels are additionally characterized by a relatively distinct antagonistic mode that accentuates a conflict between the individual and the society. In Petterson’s novel this mode is weaker, and the reflexive mode is more distinct, which implies that this novel is characterized by reflections on trauma, memory and language to a larger degree than the two other novels. All three novels give voice to a social group that is directly affected by a collective trauma, and the novels reflect on what kind of experiences it is possible to speak about, and in this way, they challenge the dominant cultural narratives about these collective traumas.

Despite that trauma is a disputed concept, it also is a concept that enables descriptions of pain that is not visible as physical wounds, but still leaves its mark on individuals and societies. Therefore, I argue in favour of the further use and theoretical exploration of this concept, and my hope is that this thesis will contribute to such discussions. Literature, like the three novels analyzed in this thesis, can challenge our conceptual understanding of trauma based on different theories, and challenge dominant narratives of traumatic events such as a war, a catastrophe, or a terror attack in the past.

Innhald

Forord	v
Summary	vii
Kapittel 1: Innleiing	1
Utgangspunktet	1
Tekstutval.....	2
Teoretiske perspektiv på traume og litteratur.....	3
Formål og problemstilling	4
Norsk litteraturvitskapleg traumeforskning	5
Vegen vidare frå utgangspunktet.....	10
DEL 1: TEORETISK DRØFTING	13
Kapittel 2: Traumeomgrepet i eit historisk perspektiv	15
Innleiing.....	15
Eit moderne traumeomgrep etablerer seg (1860–1980)	17
Railway spine og hysteri (1860)	17
Shell shock og war neurosis (1914).....	23
The survivor (1945).....	29
The Post-Vietnam Syndrome og PTSD (1970–1980)	33
Traumeomgrepet spreier seg (1980–2022)	35
Rape trauma syndrom og insidious trauma (1980).....	36
Terror og kollektive traume (2001).....	39
Klimatraume og økosorg (2016)	43
Det komplekse traumeomgrepet.....	45
Kapittel 3: Litteraturteoretiske perspektiv på traume	46
Innleiing.....	46
Yale-tradisjonen – etableringa av ein litteraturvitskapleg traumeteori.....	46
Litteraturen som vitnesbyrd.....	49
«The enigmatic language of untold stories».....	51
Caruths traumeomgrep	54
Vidareføring av Yale-tradisjonens traumeestetiske tenking.....	56
Kritikk, sjølvrefleksjon og revisjon	63
Kritikk frå andre fagfelt	63
Ei sjølvrefleksiv vending.....	71
Ideologikritiske perspektiv på traumelitterære tekstar	79
Revisjon og nye perspektiv på traume, språk og litterær form.....	85

Kvar står forskingsfeltet i 2022?	93
Kapittel 4: Ein traumelitterær lese måte	102
Overordna teoretisk plassering	102
Ein fleksibel traumedefinisjon	103
Omgrepsavklaring – definisjonar av ulike former for traume	104
Traumelitterært mangfald	108
Avklaring av omgrepa traumelitterær modernisme og realisme	109
Kulturell kontekst	109
Tre romanar – og ein traumelitterær lese måte	110
Ei dobbel rørsle	111
Karakterane – det opplevde traumet	112
Litterære konfigurasjonar av kollektive traume	113
DEL 2: LITTERÆRE ANALYSAR	117
Kapittel 5: Analyse av <i>Huset med den blinde glassveranda</i>	119
Innleiing	119
Kort om handlinga i romanen	120
Frå tabu til traume	122
Resepsjonen av romanen	125
Tendensar i tidlegare forskning	127
Ulike syn på Wassmos skrivemåte	128
Tidlegare analysar av <i>Huset med den blinde glassveranda</i>	131
Traume i Wassmos forfattarskap	133
Eit gjentakande traume	135
Farligheten	135
Skildring av overgrep	138
Ein traumatisk reaksjon	143
Eit nettverk av motiv og metaforar	147
Eit kollektivt traume	149
Samfunnsnivå	149
Individnivå	152
Tale og tausheit – å nærme seg eit språk om krigen	156
Eit dobbelt traume	158
Trygge og utrygge rom	159
Staden for konfrontasjon	161
Romanens tvitydige rom for håp	163
Eit komplekst narrativ	164

Traumelitterær feminisme	166
Ein litterær konfigurasjon av den andre verdskrigen	168
Avslutning.....	170
Kapittel 6: Analyse av <i>I kjølvannet</i>.....	173
Innleiing.....	173
Kort om handlinga i romanen	174
Frå ulykke til traume.....	176
Språket i granskingsrapportane	176
Omgrepet traume i media	177
Resepsjonen av romanen.....	181
Tendensar i tidlegare forskning.....	185
Eit kollektivt traume.....	189
Arvids traume	195
Anslaget og ansiktet.....	195
Tapet av ein far	197
Å sjå seg tilbake.....	200
Ei kjensle av skuld	202
Eit vendepunkt.....	205
Eit kjærleikstap.....	207
Tilbake til ansiktet.....	210
Brorens traume.....	211
Minne og draumar	216
Intertekstualitet	217
Transtekstualitet og traume.....	220
Ein litterær konfigurasjon av brannen på Scandinavian Star	222
Narrativ kompleksitet.....	223
Avslutning.....	225
Kapittel 7: Analyse av <i>Sju dagar i august</i>	227
Innleiing.....	227
Kort om handlinga i romanen	228
Frå terror til traume	229
Resepsjonen av romanen.....	233
Tendensar i tidlegare forskning.....	237
Traume og det gotiske.....	241
Inn i eit dystopisk landskap.....	243
Eit kollektivt traume kjem til syne	244

Sofies traume	246
Fråvær og tomheit	246
Flåttbittet.....	248
Sorgens svarte kjolar	249
Heimsøking.....	251
Eit rom så fylt av andre si sorg.....	254
Ottos traume.....	256
Vitnesbyrdet	256
Saman inn i døden	258
Klimatraumet.....	261
Dystopiens tvitydige framtidshåp.....	264
Intertekstualitet	266
I spennet mellom gotisk dystopi og traumelitterær realisme	272
Ein litterær konfigurasjon av 22. juli.....	274
Eit bidrag til 22. juli-litteraturen	275
Avslutning	277
Kapittel 8: Avslutning	280
Tilbake til utgangspunktet	280
Tre teoretiske utfordringar	281
Tre traumelitterære romanar	282
Litterære konfigurasjonar av kollektive traume.....	284
Sluttord – traume og litteratur	285
Litteratur	287
Primærlitteratur	287
Sekundærlitteratur.....	287

Kapittel 1: Innleiing

Utgangspunktet

Ei kvinne går langs ei strand, går langs fjøra med blikket vendt mot sjøen på ei øy vest i Noreg. Ho ser ikkje mot horisonten, men mot overgangen mellom sjø og land, mot strandlinja. Ho har nyleg fått brevet som fortel at mannen hennar er sakna, at skipet han var maskinist på, gjekk ned etter å ha blitt torpedert utanfor kysten av Vest-Afrika sommaren 1942. Ho går langs stranda, det er våren 1945, og ho søker etter mannen, tenker kanskje at han må finnast ein stad i denne overgangen mellom sjø og land. Folk i bygda ser henne, tenker sitt. Rykta spreier seg. Har ho mista vitet? Har ho blitt galen? Dei ser ein annan veg, kanskje redde for å nærme seg denne skikkelsen dei ikkje forstår.

Valdsame og vonde opplevingar har vore ein del av menneskelivet til alle tider, men vår måte å fortolke og forstå slike reaksjonar på, endrar seg. I nyare tid har ordet *traume* kome inn i det norske språket som eit omgrep for slike opplevingar som råkar med ein styrke som går ut over det vi i kvardagen er rusta til å takle. Det å miste nokon som står ein nær, i ei ulykke, i krig, i sjukdom, blir gjerne omtalt som ei form for traume, men omgrepet omfattar også andre typar hendingar og erfaringar, som det å bli utsett for overgrep, eller det å sjølv oppleve katastrofar, terror, krig, ulykker eller undertrykking. Ordet *traume* blir brukt om hendingar eller påkjenningar som råkar einskilde menneske, men også om hendingar som råkar ei større gruppe menneske, såkalla *kollektive traume*. I dag ville kanskje reaksjonen til kvinna som søkte seg mot sjøen ha blitt fortolka som eit uttrykk for eit traume, heller enn eit uttrykk for galskap.

Litteraturen er ein av fleire kunststartar som kan omskape slike erfaringar til eit uttrykk det er mogleg for andre menneske å forstå og tolke. Sentralt i denne avhandlinga står tre norske romanar, *Huset med den blinde glassveranda* (1981) av Herbjørg Wassmo, *I kjølvannet* (2000) av Per Petterson og *Sju dagar i august* (2014) av Brit Bildøen, som alle har ein hovudkarakter som kan minne om skikkelsen ved sjøen. Dei er prega av ulike hendingar – ein krig, ein skipskatastrofe og eit terroråtak – som har råka det samfunnet dei er ein del av. Slike kollektive traume spelar seg ut i spennet mellom individet og samfunnet, og dei kan påverke både psyken til det einskilde mennesket, så vel som den kulturen og det samfunnet individet er del av.

Romanane tematiserer korleis hendingane pregar desse karakterane, deira relasjonar til andre menneske og til samfunnet og landskapet som dei lever i, og i kvar roman er det kollektive traumet del av ein meir kompleks tematikk, der også individuelle traume inngår. Dei tre romanane skaper fortolkingar av desse ulike historiske hendingane og verknadene av dei, og i kraft av det, kan dei utfordre etablerte kulturelle fortolkingar av den gjeldande krigen, katastrofen eller terroråttaket.

Ordet *traume* kjem frå det greske *trauma*, som tyder ‘sår’, og det kom inn i engelsk og seinare norsk som eit medisinsk fagomgrep, som vart brukt om fysiske skadar, særleg som følge av ytre vald. I medisin blir det framleis brukt på denne måten, men det har også fått denne nye tydinga, som står sentralt i denne avhandlinga, der det ikkje viser til fysiske, men psykiske skadeverknader som oppstår i samband med ei eller fleire hendingar som opplevast overveldande. Omgrepet skildrar såleis ikkje berre den utløysande årsaka, heller ikkje berre reaksjonen på individnivå eller samfunnsnivå, men forholdet mellom desse. Det er, som denne avhandlinga vil utdjupe, eit komplekst omgrep, som vanskeleg lar seg forklare eintydig, men som likevel lar seg sirkle inn dersom ein ser tilbake på den historiske utviklinga og på korleis det i dag involverer ulike fagfelt og inngår i den allmenne kulturen.

Tekstutval

Huset med den blinde glassveranda, *I kjølvannet* og *Sju dagar i august* er forteljingar om liv som blir merka av vonde og valdsame påkjenningar, og om menneske som opplever at dei ikkje møter forståing eller aksept i det samfunnet dei er ein del av. Romanane tematiserer hendingar i norsk historie som eg i denne avhandlinga definerer som kollektive traume – ein krig, ein stor skipsbrann og eit terroråttak – og dei skaper litterære fortolkingar av korleis slike hendingar påverkar individ og samfunn. Den viktigaste grunnen til å velje desse tre romanane, er desse tematiske fellestrekk, som aktualiserer ein traumelitterær lese måte, men eg har også lagt vekt på at dette er verk som er skrivne i perioden etter 1980, som er eit sentralt tidspunkt i utviklinga av det moderne traumeomgrep. Dette året blir diagnosen *posttraumatisk stresslidning* etablert, og det markerer starten på ei utvikling der omgrepet *traume* spreier seg frå det psykiatriske og psykologiske fagspråket til andre fagfelt, så vel som til den meir allmenne kulturen (Luckhurst 2008). Romanane plasserer seg på ein tidsakse frå 1981 til 2014, noko som opnar for å reflektere over traumeomgrepets utvikling i ein norsk kulturkontekst, med dei ulike romanane som punktnedslag.

Felles for romanane er at dei inngår i forfattarskap som alle, på ulikt vis, har vore med på å prege norsk samtidslitteratur i perioden etter 1980. Romanane har blitt omtalt og drøfta i riksmidia så vel som i akademiske samanhengar. Det er romanar som har blitt lesne av ei større gruppe menneske, og ifølge den tyske minneforskaren Astrid Erll, er dette noko som er avgjerande for at eit verk skal kunne utfordre etablerte kulturelle fortolkingar av historiske hendingar. I eit slikt perspektiv er ikkje litteraturens verknad berre avhengig av kvalitetar ved sjølv teksten, men også av resepsjonen eit verk får (Erll 2011, 155). Slik eg vurderer det, er alle desse romanane tekstar som har blitt lesne i eit omfang og på måtar som gjer det aktuelt å drøfte korleis dei utfordrar etablerte kulturelle fortolkingar av ein krig, ein katastrofe og eit terroråtak som har sett spor i norsk historie.

Teoretiske perspektiv på traume og litteratur

Det blir forska på traume innanfor mange fagfelt, som til dømes psykologi, medisin, historie, kulturvitskap, antropologi, kulturelle minnestudier og sosiologi. Dette er ein litteraturvitskapleg studie av tekstar innanfor ein bestemt sjanger, men den kombinerer innsikter frå litteraturvitskap med kunnskap og teoriar frå andre fagfelt, særleg psykologi og kulturelle minnestudier. Avhandlinga lar seg difor plassere innanfor det som på engelsk gjerne blir omtalt som både «literary trauma studies» (Davis og Meretoja 2020) og «cultural trauma theory» (Bond og Craps 2020). Desse engelske omgrepa viser til ein teoritradisjon som vart etablert tidleg på 1990-talet ved Yale University, som over tid har spreidd seg og blitt vidareutvikla i ulike forskingsmiljø både i Europa og internasjonalt. På norsk blir teoritradisjonen gjerne omtalt som *litteraturvitskapleg traumeforsking* (Langås 2016a).

Det som skil traumelitterær forskning ut som eit eige felt innanfor litteraturvitskapen, er at den teoretisk og tematisk er orientert mot nettopp *traume* som fenomen og språkleg omgrep. Enkelt sagt rettar dette fagfeltet merksemda mot ulike traumatiske erfaringar, både kollektive og individuelle, og spør korleis slike erfaringar utfordrar språket, og korleis litteratur kan gi uttrykk for ein slik tematikk. Ein er oppteken av korleis litterære verk kan opne for nye måtar å forstå ulike former for traume på. Sjølv om ein innanfor feltet har eit felles fokus på spørsmål som gjeld traume, språk litteratur og kultur, er feltet prega av kritisk diskusjon og ulike teoretiske posisjonar. Eg meiner at ein kan tale om tre overordna teoretiske diskusjonar som i særleg grad skaper utfordringar – og moglegheiter – i den litteraturvitskaplege traumeforskinga i dag.

Den første teoretiske utfordringa handlar om å avklare og definere sjølve traumeomgrepet. Sidan 1980 har omgrepet spreidd seg frå medisin og psykologi til kvardagsspråket og det har parallelt blitt tatt i bruk innanfor stadig nye fagfelt. Dette har ført til at ulike forståingar og definisjonar av traume har blitt gjenstand for diskusjon, på tvers av fag, så vel som innanfor litteraturvitskapleg traumeforskning. Den andre utfordringa er at det i den traumelitterære forskinga finst ulike syn på *traumelitterær estetikk*, som her viser til ulike syn på kva litterære grep det er som særmerker litteratur som tematiserer ulike former for traume. Den tidlege amerikanske forskinga var påverka av poststrukturalistisk litteraturteori og i stor grad orientert mot tekstar som lar seg plassere i ein modernistisk tradisjon.¹ Seinare har denne orienteringa blitt diskutert og til dels kritisert, og spørsmål som gjeld forholdet mellom traume og litterær form og ulike estetiske preferansar har blitt drøfta frå ulike perspektiv i internasjonal litteraturvitskapleg traumeforskning. Den tredje utfordringa eg her vil nemne, gjeld spørsmål om korleis og i kva grad ein skal ta omsyn til den kulturelle konteksten i teoriar om traume og i analysar av traumelitterære verk, og dette er spørsmål som har blitt drøfta i dialog med andre fag som historie, kulturvitskap og kulturelle minnestudier. Desse diskusjonane tar eg opp i den første delen av avhandlinga.

Formål og problemstilling

I norsk litteraturforskning har ein ikkje hatt ein like omfattande diskusjon om traumeomgrepet, heller ikkje ein like eksplisitt diskusjon av traumeestetiske preferansar og betydning av kontekst som i den internasjonale forskinga. Avhandlinga mi søkjer å vere eit bidrag til å føre desse stadig pågåande diskusjonane vidare i ein norsk litteraturvitskapleg kontekst, ved å drøfte traumeomgrepet frå ulike perspektiv, drøfte ulike estetiske oppfatningar om traumelitterære tekstar, og ved å reflektere over betydninga av kulturell kontekst i arbeidet med litteratur og traume. Samstundes legg dei teoretiske diskusjonane grunnlaget for den traumelitterære lesemåten eg har utforma i møte med dei tre romanane i tekstutvalet. Av denne grunn følgjer avhandlinga eit dobbelt spor, der teoretiske drøftingar har fått relativt stor plass og utgjer ein eigen del av heilskapen.

¹ Omgrepet *modernistisk tradisjon* lar seg ikkje enkelt definere og er her ikkje brukt litteraturhistorisk om ein bestemt periode, men om skrivemåtar som har visse særtrekk. Eg vil i kapittel 3 sjå nærare på korleis det har blitt brukt i den litteraturvitskaplege traumeteorien, og på bakgrunn av det vil eg i kapittel 4 avklare korleis eg definerer *traumelitterær modernisme*.

Sjølv om dei teoretiske diskusjonane er viktige i seg sjølve, er det sentrale formålet med avhandlinga å bringe fram ny kunnskap om dei tre romanane i tekstutvalet gjennom tre litterære analysar som er tufta på dei teoretiske drøftingane. Dei tre romanane omhandlar tre ulike historiske hendingar – den tyske okkupasjonen av Noreg (1940–1945), brannen om bord på Scandinavian Star (1990) og terroråttaket på Oslo og Utøya (2011) – som lar seg forstå og definere som kollektive traume basert på dei teoriane eg støttar meg på. I romanane inngår dei kollektive trauma i ein meir kompleks tematikk, ulik for kvar roman, og det er den litterære framstillinga av ulike traume, både individuelle og kollektive, som er hovudfokuset i analysane. Eg har i tillegg analysert romanane i lys av teoriar om korleis litteratur kan skape litterære fortolkingar, såkalla *litterære konfigurasjonar* av hendingar i fortid. Dei to ulike vinklingane er spegla i dei to problemstillingane:

Korleis framstiller romanane Huset med den blinde glassveranda (Wassmo 1981), I kjølvannet (Pettersen 2000) og Sju dagar i august (Bildoen 2014) kollektive og individuelle traume og verknadene av desse på individ og samfunn? Korleis skaper romanane ein litterær konfigurasjon av dei kollektive trauma, og korleis utfordrar dei etablerte kulturelle fortolkingar av desse?

Den første problemstillinga er overordna den andre, men i sum opnar dei for å reflektere over korleis ulike traume blir framstilt i kvar roman, og i neste omgang korleis litterære verk som dette kan bidrage til å utfordre andre kulturelle fortolkingar av den gjeldande krigen, katastrofen og terroråttaket. Det sentrale i analysane er korleis dei tre romanane skaper forteljingar om vonde, dels vedvarande, dels valdsame hendingar og erfaringar. Eg tar utgangspunkt i at forteljingar om traume ikkje berre er prega av litterære grep som fragmenterer språk og narrativ, men også av grep som skaper samanheng. Difor har eg i analysane lagt vekt på narrativ kompleksitet, ikkje narrativ fragmentering åleine, og på korleis biletspråk, motiv og metaforar inngår i ein slik traumelitterær estetikk. Dei litterære framstillingane av ulike former for traume blir drøfta i lys av relevant litteraturvitskapleg og psykologisk traumeteori, og vidare opp mot kulturell minneteori, og eg legg vekt på å sjå romanane i samanheng med den aktuelle kulturelle konteksten.

Norsk litteraturvitskapleg traumeforsking

Eg vil innleiingsvis gi ein presentasjon av det norske fagfeltet og plassere prosjektet mitt innanfor desse rammene. Sidan teoretiske diskusjonar i det internasjonale

fagfeltet blir utførleg handsama i dei neste tre kapitla, er den innleiande presentasjonen av denne teoriutviklinga heilt kortfatta og legg vekt på overordna tendensar.²

Det vi i dag kjenner som litteraturvitskapleg traumeforskning, er eit fagfelt som vart etablert ved Yale University i USA på midten av 1990-talet. Sentrale teoretiske bidragsytarar var Shoshana Felman, Dori Laub, Cathy Caruth og Geoffrey Hartman. Det litteraturteoretiske miljøet ved Yale University var på 1990-talet kjent for å vere prega av dekonstruksjon og poststrukturalistisk teori, noko som sette spor i den traumelitterære teorien (Bond og Craps 2020, 50). Når eg i denne avhandlinga omtalar dette som *Yale-tradisjonen*, er det den traumelitterære forskinga eg viser til, ikkje heile fagmiljøet, som gjerne blir omtalt som *the Yale School*. I åra som har følgd, har teoriane i Yale-tradisjonen blitt både vidareført, utfordra og kritisert, både av litteraturvitarar og forskarar frå andre fagfelt. Det er diskusjon og meiningsbryting som har prega feltet, heller enn ei samla vidareføring av Yale-tradisjonens teoriar. Det er desse diskusjonane, av traume og traumelitterær estetikk eg vil sjå nærare på i kapittel 3, som tar for seg ulike litteraturteoretiske perspektiv på traume.

Norsk litteraturvitskapleg forskning på traume er altså ein del av det omfattande og mangfaldige internasjonale forskingsfeltet. For å skape ei oversikt over den norske delen av fagfeltet, gir det meining å tale om to hovudgrupper. Den eine gruppa er orientert mot litterære verk som omhandlar Holocaust, og den inkluderer verk som ikkje er nordiske. Den andre gruppa, som avhandlinga mi inngår i, er i hovudsak retta mot nyare nordisk litteratur som omhandlar mange ulike former for traume. I tillegg til desse to hovudgruppene kan ein tale om eit meir tverrfagleg forskingsfelt, forskning på 22. juli, der litteraturvitskapleg forskning inngår som eitt av fleire fag.³

² Når eg her omtalar den internasjonale forskinga, meiner eg engelskspråkleg forskning i ulike nasjonar, som eksplisitt knyter an til det traumelitterære forskingsfeltet gjennom referansar til sentrale teoretikar innanfor dette feltet. I tillegg er delar av forskinga publisert på andre språk enn engelsk, som til dømes norsk, som likevel knyter an til og byggjer på den engelskspråklege teoritradisjonen. Den norske litteraturvitskaplege forskinga består av publikasjonar på både norsk og engelsk, og eg avgrensar feltet i hovudsak til litteraturvitskapleg forskning som har ei tydeleg teoretisk forankring i det internasjonale og engelskspråklege feltet som blir omtalt her.

³ Når ein i dag talar om terroråtalet som råka 22. juli 2011 og verknadene av det, blir omgrepet *22. juli* mykje brukt. Anne Gjelsvik omtalar *22. juli* som ein synekdoke: «et ord som får stå og representere et hele; det fanger terrorangrepet, men det betyr også rosetogene, mediedekningen og musikken» (Gjelsvik 2020, 12). Gjelsvik understrekar at det er eit omgrep som rommar mykje, ikkje berre det som skjedde akkurat den dagen, og det har blitt ein viktig del av det språket som blir brukt for å omtale hendinga. Når eg brukar omgrepet i denne avhandlinga, er det som ein slik synekdoke.

Når det gjeld litteraturvitskapleg forskning på Holocaust, vil eg spesielt trekke fram Jakob Lothes bidrag, og titlane *After testimony: The ethics and aesthetics of Holocaust narrative* (Lothe, Suleiman og Phelan 2012), *Tidsvitner* (Lothe og Storeide 2006) og *Kvinnelige tidsvitner* (Lothe 2013) peikar mot at nettopp vitnesbyrdet står sentralt i hans forskning. Eit særtrekk ved Lothes forskning er at han ikkje berre har nærma seg denne problemstillinga litteraturvitskapleg, som i *After testimony*, men at han har bidrege til å samle inn vitnesbyrd frå menneske som har opplevd dei nazistiske fangeleirane. I *Tidsvitner*, som er skriven i samarbeid med Anette Storeide, fortel åtte norske menn historiene sine, og i *Kvinnelige tidsvitner*, er det ti jødiske kvinner, fire av dei norske, som fortel. Der *After testimony* er ei teoretisk drøfting av ulike forteljingar, både fiksjonsforteljingar og dokumentarforteljingar, som omhandlar Holocaust, er dei to bøkene med vitnesbyrd eit prosjekt som bidreg til å samle inn og dokumentere vitnesbyrd, men dette skjer innanfor ei teoretisk ramme der refleksjonar over kva det betyr å legge fram eit vitnesbyrd, og kva det betyr å lytte og formidle det, står sentralt.⁴ Slike teoretiske refleksjonar kjem også til uttrykk i artikkelen *Sjølvsframstilling som vitnesbyrd: Kvinnelige tidsvitner* (2015). Lothe har også skrive om relasjonen mellom traume og narrativ i artikkelen «Narrative» (Lothe 2020) i antologien *The routledge companion to literature and trauma* (Davis og Meretoja 2020). Også her står Holocaust i sentrum for dei ulike tekstane han diskuterer – filmen *Shoah*, vitnesbyrdet til Edith Notowicz frå den engelske utgåva av *Kvinnelige tidsvitner* og romanen *Austerlitz* av W. G. Sebald – men tekstane inngår i ein teoretisk refleksjon over spørsmål om traume, minne og narrativ som også er relevant i møte med litteratur som omhandlar andre former for traume.⁵

Den andre hovudgruppa i den norske litteraturvitskaplege traumeforskinga er kjenneteikna av å vere orientert mot nordisk samtidslitteratur, med ein nær relasjon til den internasjonale litteraturvitskaplege traumeforskinga. Innanfor denne gruppa er publikasjonane til Unni Langås markante. Hennar forskning har vore med på å danne eit teoretisk grunnlag for å diskutere traume i nordisk samtidslitteratur. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (Langås 2016a) samlar fleire analysar av

⁴ Anette Storeide har også publisert fleire tekstar om vitnesbyrd, sjå til dømes Storeide (2007).

⁵ Sjølv om desse to hovudgruppene overlappar kvarandre på ein del punkt, er det ikkje uvanleg å skilje dei frå kvarandre, og eg vil i det følgjande legge mindre vekt på Holocaust-forskinga, sidan denne avhandlinga plasserer seg tydeleg innanfor den meir allmenne traumeteoretiske litteraturforskinga og i mindre grad drøftar problemstillingar som er meir spesifikke for studiar av Holocaust og litteratur. Det betyr at eg vidare i avhandlinga i hovudsak refererer til den delen av Lothes forskning som omhandlar traume og litteratur meir allment, og i mindre grad dei delar av forskinga som er meir spesifikt retta mot studiar av Holocaust og vitnesbyrd.

traumelitterære verk mellom to permar, saman med teoretiske diskusjonar om traume, litteratur og estetikk. Dette er såleis eit sentralt verk for den norske litteraturvitskaplege traumeforskinga, og det lar seg forstå som eit fagleg nybrottsarbeid. Her blir sentrale teoretiske og estetiske omgrep frå det internasjonale forskingsfeltet introdusert og drøfta på norsk, og gjennom analysar av ulike (i hovudsak) nordiske samtidsromanar, undersøker Langås korleis ulike litterære formtrekk maktar å uttrykke ulike komplekse traumetematikkar i dei ulike litterære verka. Boka er såleis ikkje berre ei samling analysar, men presenterer også litteraturvitskaplege refleksjonar over tekstutval, vinklingar og lese måte.

Langås plasserer si eiga forskning i forlenging av Yale-tradisjonen og særleg i forlenging av Caruth, og ulike kritiske innvendingar til Caruths teoriar, frå andre fagfelt og frå andre forskarar i det internasjonale traumelitterære fagfeltet, blir i liten grad drøfta i boka til Langås. Ho byggjer i stor grad på teoriane til Caruth når det gjeld definisjon av traume og syn på traumelitterær estetikk, og det er difor eit forskingsbidrag som lar seg skildre som ei vidareføring og vidareutvikling av den tidlege traumeteorien sine innsikter. Noko av det nyskapande ligg i å setje teoriane i kontakt med nye romanar og nye kulturkontekstar, og i det å bringe inn teoritekstar som supplerer Yale-tradisjonens teorigrunnlag. Langås har seinare vidareutvikla den teoretiske diskusjonen i andre publikasjonar, særleg i teksten «Literary studies and the challenge of trauma» (2017) der ho drøftar metateoretiske problemstillingar og utfordringar fagfeltet står ovanfor i framtida. Her blir delar av kritikken mot Caruth drøfta og nye teoretiske perspektiv blir tatt inn, og teksten ber preg av den sjølvrefleksive tendensen som har prega feltet internasjonalt i aukande grad i løpet av dei siste ti åra. Vidare teoriutvikling ser ein i artikkelen «Erotikk og reise i traumatisk erindring» (2019), der Langås tar i bruk omgrepet «postmemory» for å skildre dynamikken mellom individuelle og kulturelle minneprosessar knytt til ulike former for traume.

I etterkant av terroren som råka Noreg i 2011, har det etablert seg eit forskingsfelt som inkluderer fag som sosiologi, psykologi, religionsvitskap, kulturell minneforskning, filosofi, litteraturvitskap og fleire andre fagfelt. Traumelitterær forskning på 22. juli er såleis del av eit større felt, og det knyter an til begge hovudgruppene i den norske traumelitterære forskinga. Litteraturvitskapleg traumeforskning har bidrege med analysar av litterære tekstar som vart tatt i bruk når terroren råka, og ikkje minst med analysar og refleksjonar over dei tekstane som

behandlar terroren litterært. Sentrale bidrag er den omfattande antologien *Bearbeidelser. 22. juli i ord og bilder* (Gjelsvik 2020), der bidragsytarar frå ulike fagfelt undersøker korleis litteratur og andre kunstformer har behandla terrorhendingane, *Stemmene etter 22. juli*, der Ingvild Folkvord analyserer korleis ulike «stemmer» – til dømes diktstemmer, radiostemmer, stemmer frå rettssalen og sakprosastemmer – responderte på hendinga og Unni Langås sitt kapittel «Faser av sorg. Litterære responser på 22. juli» i boka *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016a). Forskinga på litterære framstillingar av 22. juli vil eg kome tilbake til i kapittel 7, så eg nemner ikkje alle bidraga her, men viser til drøftinga som blir presentert i det kapittelet.

Det finst også fleire andre publikasjonar som i løpet av det siste tiåret har bidrege til kunnskap om traumelitterære tekstar på ulikt vis. Ein del av desse er samla i festskriftet til Unni Langås med tittelen *Lidelsens estetikk. Sår sorg og smerte i litteratur, film og medier* (Hamm, Lindøe og Markussen 2017) og i boka *Terrorizing images. Trauma and ekphrasis in contemporary literature* (2020), som er ein engelskspråkleg antologi med Langås og Charles Armstrong som redaktørar.⁶ Spørsmål som gjeld traume og litteratur har også blitt drøfta i ulike masteroppgåver og vitenskaplege artiklar.⁷ Sidan traumelitterær forskning ofte bevegar seg over vante faggrensar, er det vanskeleg å avgrense feltet eintydig og klart, og det er fleire publikasjonar både frå litteraturvitenskap og tilgrensande fagfelt som eg kunne ha nemnt her. Kva som er særleg relevant for ein litteraturvitskapleg studie, vil kunne variere, men eg har her forsøkt å presentere det teoretiske landskapet slik eg ser det, og eg har lagt vekt på å gi ei oversikt som gjer det mogleg å sjå kva posisjon eg skriv frå.

⁶ Artiklane i festskriftet knyter i ulik grad an til den traumelitterære teoritradisjonen eg her omtalar, og den blir i særleg grad reflektert i bidraga til Hamm og Armstrong, medan ei rekkje av dei andre bidraga omhandlar tema som på ulikt vis tangerer traume og traumelitterære tekstar som tema, som til dømes sorg (Markussen), sjølvskading (Dancus), leserfaringa i dagbøkene til Olav H. Hauge (Nielsen), det affektive i Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (Mortensen) og framstilling av lidning i media (Lindøe). Artiklane i antologien omhandlar forholdet mellom traume og ekfrase, nærare bestemt korleis ulike former for «terrorizing images» som sirkulerer i kulturen, blir omforma til «verbally represented images» i litterære verk. Her blir traumeomgrepet meir inngåande drøfta enn i festskriftet, og det er såleis ein publikasjon som reflekterer den internasjonale tendensen til teoretisk sjølvrefleksjon. Antologien har eit tverrfagleg preg. Som døme vil eg nemne: «The ordinariness of trauma: Reconstructing intertextuality as an aesthetics of trauma» av litteraturvitar Joachim Schiedermaier, «What does it mean to be human? Speculative ekphrasis and anthropocene trauma in Don DeLillo's *Zero K*» av medievitar Øyvind Vågnes og «Reenacting rape in Édouard Louis's *History of violence*» av film- og litteraturvitar Adriana Margareta Dancus.

⁷ Eg vil nemne nokre døme på artiklar som plasserer seg tydeleg innanfor det traumelitterære feltet: «'Easter, 1916' and trauma» (Armstrong 2016), «Historisk trauma, stemme og skapelse i Andrzej Tichýs roman *Kairo*» (Nielsen 2016), «Å fortelle gjennom traumer. Traumefremstilling i Marguerite Duras' *Emily L*» (Hoel 2018), «Trauma in Michael Longley's war poetry of the Troubles» (Armstrong 2019). Av masteroppgåver som tydeleg knyter an til det traumelitterære fagfeltet vil eg nemne Haagensen (2007), Heimen (2010), Heivoll (2012), Tretvoll (2013), Tryland (2014), Tangstad (2019), Varen (2020) og Bærvahr (2021).

Vegen vidare frå utgangspunktet

Forteljinga om skikkelsen ved sjøen som fekk innleie denne teksten har sitt opphav i det far min har fortalt om si farmor. Hans forteljing festa seg som eit indre bilete eg stadig har vendt tilbake til i tankane, og det har mint meg på språket si skapande kraft, som kan kome til uttrykk både i munnlege forteljingar, som den til far min, så vel som i etablerte litterære sjangrar. Eit litterært språk kan gi uttrykk for erfaringar på ein annan måte enn eit språk prega av omgrep og definisjonar. I denne avhandlinga har eg søkt innsikt i både litterære og omgrepslege forståingar av traume, og håpet er at teksten kan lesast som eit bidrag til ein stadig pågåande refleksjon over korleis språket kan takast i bruk i forsøk på å uttrykke slike former for menneskeleg erfaring.

Avhandlinga har to delar, ein teoridel og ein analysedel, ramma inne av ei innleiing og ei avslutning. Det første teorikapitlet søkjer å skape ein bakgrunn for å forstå korleis eit moderne traumeomgrep har utvikla seg. Det andre teorikapitlet tar for seg litteraturteoretiske tekstar som drøftar forholdet mellom traume og litterær form, spørsmål om traumelitterær estetikk, og diskusjonar som gjeld traumeomgrepet i litteraturvitskapen. Her er det ulike teoretiske posisjonar og dels sterke motsetnader, og eg vil drøfte korleis ulike syn har utvikla seg frå midten av 1990-talet og fram til 2022. Drøftingane i dei to første teorikapitla legg grunnlaget for det tredje teorikapitlet, som skaper ei bru frå teori til analysar av romanane. Her klargjer eg min eigen teoretiske posisjon og forklarar den traumelitterære lese måten eg brukar i den andre delen av avhandlinga.

Den andre delen av avhandlinga består av tre kapittel med litterære analysar av romanane. Kvar roman blir omtalt i eit eige kapittel. Her undersøker eg korleis romanane framstiller kollektive og individuelle traume og verknadene av desse på individ og samfunn, og vidare på korleis romanane skaper ein litterær konfigurasjon av dei kollektive trauma, og korleis dei kan tenkast å utfordre etablerte kulturelle fortolkingar av ein krig, ein katastrofe og eit terroråtak. Romanane aktualiserer ulike psykologiske, kulturvitskaplege og litteraturvitskaplege teoriar om traume, og desse vil inngå i analysane og drøftingane. Innleiingsvis i kvart kapittel vil eg kort omtale handlinga i den aktuelle romanen, resepsjonen og tidlegare forskning, før eg går nærare inn på romanteksten, noko som utgjer hovuddelen av desse kapitla. Eg avsluttar kvart kapittel med ei drøfting av romanens litterære konfigurasjon av dei kollektive trauma og spør korleis dei kan tenkast å utfordre etablerte fortolkingar av

desse. I avslutningskapittelet samanfattar eg sentrale moment frå dei to ulike delane i avhandlinga, og eg trekkjer nokre linjer mellom romanane med særleg vekt på den litterære konfigurasjonen av dei kollektive trauma.

DEL 1: TEORETISK DRØFTING

Kapittel 2: Traumeomgrepet i eit historisk perspektiv

Innleiing

Då romanen *Huset med den blinde glassveranda* av Herbjørg Wassmo kom ut i 1981, var omgrepet *traume* ikkje etablert i ein norsk kulturkontekst, og ordet er ikkje å finne i noko av resepsjonen av romanen, til trass for at den omhandlar etterverknadene av ein krig og seksuelle overgrep mot ei ung jente. Først i seinare tid har omgrepet *traume* etablert seg i forskinga på forfattarskapen til Wassmo. Nesten 20 år seinare, då Per Pettersons roman *I kejløvannet* kom ut, hadde det skjedd ei viss endring. Ordet *traume* blir nemnt i resepsjonen, men det har ikkje ein dominerande plass i språket som omtalte romanen eller hendinga den omhandla, brannen på Scandinavian Star. Når ein så kjem til 2014, året då Brit Bildøens roman *Sju dagar i august* kom ut, er ordet *traume* meir etablert i det norske språket, og det har blitt vanleg å tale om terroren som råka 22. juli 2011 som eit *nasjonalt traume*. For å forstå denne utviklinga, må ein gå tilbake i omgrepshistoria, ikkje berre til 1980, men til 1860, der grunnlaget for eit moderne traumeomgrep vart lagt.

Som tidlegare nemnt, kjem ordet *traume* kjem frå det greske ordet *trauma*, som har tydinga 'sår' dersom ein omset det direkte til norsk. Det etablerte seg i det engelske språket på 1700-talet, der det vart brukt om skadar på kroppen, gjerne som følge av ytre vald. Denne tydinga er framleis vanleg innanfor helsevesenet og i medisinfagleg terminologi. På 1860-talet byrja traumeomgrepet å utvide seg og ein byrja å inkludere psykiske og mentale skadar i det. Mange av dei erfaringane vi i dag tenker på som traumatiske, som det å bli utsett for ulykker eller vald av ulikt slag, eller det å erfare tap av personar som står ein nær, var ein del av livet også før traumeomgrepet kom inn i språket, men fokuset her er på korleis dette moderne traumeomgrepet utvikla seg frå 1860 og framover.

Drøftinga av traumeomgrepet i eit historisk perspektiv baserer seg dels på sekundærkjelder, som andre omgrepshistoriske framstillingar, og dels på primærkjelder, som psykologiske fagtekstar og litterære verk som har tematisert ulike former for traume på ulike tidspunkt i den europeiske historia.⁸ I ei særstilling

⁸ Det er særleg i den første delen av kapittelet, om perioden fram til 1980, at eg baserer framstillinga på ein kombinasjon av sekundærkjelder og primærkjelder. Dei viktigaste omgrepshistoriske verka er *The trauma question* (2008) av litteraturvitaren Roger Luckhurst, *The empire of trauma. An inquiry into the condition of victimhood* (2009) av dei franske sosialantropologane Didier Fassin og Richard Rechtman, artikkelsamlinga *Traumatic pasts. History, psychiatry and trauma in the modern age* (2001), redigert av historikarane Mark Micale og Paul Lerner.

blant sekundærkjeldene står Roger Luckhursts teori om at traumeomgrepet best lar seg forklare som «a conceptual knot» (Luckhurst 2008, 14) som består av ulike «threads of knowledge» (Luckhurst 2008, 76). Omsett til norsk kan ein, med denne teorien som basis, forstå traume som ein *omgrepskenute* som held ulike *kunnskapstrådar* samla i sitt grep. Kunnskapstrådane representerer ulike teoriar og definisjonar av traume, som dels er overlappende, dels i strid med kvarandre. Det å forstå kva traume er, inneber i eit slikt perspektiv å anerkjenne det som eit heterogent omgrep.

Teorien om at traumeomgrepet er heterogent og komplekst, blir kombinert med eit teoretisk perspektiv som legg vekt på at traumeomgrepet er verdiladd. Dette står sentralt i det franske verket *The empire of trauma* (2009) av dei franske forskarane Didier Fassin og Richard Rechtman. Dei brukar sin tverrfaglege bakgrunn frå psykiatri og antropologi og drøftar korleis traumerelaterte lidningar har endra moralsk status gjennom tidene, frå 1860 og framover til den tida dei sjølve lever i. Eit teoretisk utgangspunkt er at psykiske reaksjonar og lidningar er noko som inngår i moralske verdisystem, og dei undersøker korleis traumeomgrepet inngår i slike vurderingar og korleis dei har skifta over tid. Eit slikt perspektiv opnar for å reflektere over skiftande moralske vurderingar og kva konsekvensar det har hatt, og kan ha, i ulike kulturelle kontekstar.

Eit tredje verk som har bidrege med eit overordna teoretisk perspektiv i drøftinga som følgjer, er artikkelsamlinga *Traumatic pasts* (2001) av historikarane Mark Micale og Paul Lerner. Micale og Lerner legg stor vekt på at traumeomgrepet er historisk og kulturelt omskifteleg. Det er difor ikkje mogleg å definere «a single, uniform, transhistorically valid concept of psychological trauma» skriv dei (Micale og Lerner 2001, 25). Heller enn å skape ein illusjon om at det finst ei samlande historie om traumeomgrepet, argumenterer dei for at det finst fleire «histories of traumata» (Micale og Lerner 2001, 25). Dette perspektivet minner om at det finst skilnader mellom omgrepsutviklinga i ulike land, men at den historiske utviklinga også er prega av at kunnskap og førestillingar om traume har kryssa nasjonsgrenser via fagmiljø og gjennom litteratur og andre kunst- og kulturuttrykk.

I tillegg viser eg til andre omgrepshistoriske verk, til dømes artikkelsamlinga *Understanding trauma. Integrating biological, clinical and cultural perspectives* (2007), redigert av Laurence J. Kirmayer, Robert Lemelson og Mark Barad, den omgrepshistoriske framstillinga *The harmony of illusions* (1995) av Allan Young, artikkelsamlinga *Traumatic stress. The effects of overwhelming experience on mind, body and society* (1996), redigert av Bessel A. van der Kolk, Alexander C. McFarlane og Lars Weisæth, *The discovery of the unconscious* (1970) av Henri F. Ellenberger og antologien *Trauma and literature* (2018), redigert av J. Roger Kurtz.

Den omgrepshistoriske drøftinga som no følgjer har to delar. I den første tar eg for meg utviklinga av det moderne traumeomgrepet i perioden 1860 til 1980, og i den andre tar eg for meg perioden 1980 til 2022. I den første delen er fokuset på korleis traumeomgrepet etablerte seg i vestleg psykologi og psykiatri, og eg viser døme på korleis nokre europeiske litterære verk inngår i denne utviklinga. I den andre delen er fokuset på korleis traumeomgrepet utvidar seg ytterlegare og spreier seg til den allmenne vestlege kulturen. Framstillinga er strukturert som punktnedslag i omgrepshistoria, og eg vil til slutt trekke nokre linjer mellom dei.

Eit moderne traumeomgrep etablerer seg (1860–1980)

På midten av 1800-talet skapte nye transportformer, industrialisering og urbanisering ein ny livsrytme i Europa og USA, og endringane førte til nye former for ulykker, skadar og påkjenningar. Nye medisinske tilstandar oppstod, mange av dei med ein sterkare mental faktor enn tidlegare, og samtidig byrja den medisinske forskinga å orientere seg meir mot samanhengane mellom kropp og sinn (Micale og Lerner 2001, 10). På denne tida var ikkje ordet *traume* vanleg, anna enn som eit medisinsk omgrep som viste til fysiske skadar, men i løpet av 1800-talets andre halvdel endra dette seg, og dette markerer starten på utviklinga av eit moderne traumeomgrep.⁹

Railway spine og hysteri (1860)

I England på 1860-talet var jernbaneulykker noko som skapte debatt og utfordringar for medisinfaget. Ein fekk ei ny gruppe pasientar, som rapporterte om ulike symptom, som til dømes søvnproblem, problem med å hugse, melankoli, eller ulike former for muskellammingar, utan at dei hadde synlege fysiske skadar. Dette skapte diskusjonar i dei medisinske fagmiljøa som forsøkte å diagnostisere og behandle desse tilstandane (Luckhurst 2008, 21–22; Young 1995, 13–19). I tillegg utløyste det ein debatt som handla om retten til å søke økonomisk erstatning etter slike ulykker. Her stod ulike interesser mot kvarandre. Eigarane av jernbanen og aktørane i forsikringsbransjen var kritiske til ein diagnose for pasientar utan synlege fysiske skadar, for dei frykta at det kunne skape grobotn for falske forsikringskrav.

I det engelske medisinske fagmiljøet etablerte det seg to ulike forklaringsmodellar. Den eine forklaringsmodellen orienterte seg mot fysiologiske faktorar som kunne

⁹ Luckhurst skriv at i England blir *trauma* brukt som eit medisinsk omgrep på 1700-talet, då for å vise til fysiske skader, og at det første dømet på *psychic trauma* han finn, er i publikasjonen *Popular Science Monthly* frå 1895 (Luckhurst 2008, 2).

forklare lidningane. John Eric Erichsen, professor i kirurgi ved University College Hospital i London, forklarte symptoma hos pasientane som ein fysisk skade på nervesystemet forårsaka av ei skaking av ryggrada. Han kalla tilstanden «railway spine» (Luckhurst 2008, 22; Micale og Lerner 2001, 12; Fassin og Rechtman 2009, 30). Han advarte mot å forveksle desse symptoma med *hysteri*, som var ein viktig, men omstridd, diagnose i samtida, og dette innebar at han tok avstand frå psykologiske forklaringar (van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 48). Den andre forklaringsmodellen la meir vekt på psykologiske faktorar ved desse lidningane. Herbert Page, som var konsulent for London and Western Railway Companies meinte at det ikkje var snakk om fysiske skadar på nervesystemet, men at det psykiske sjokket som jernbaneulykker kunne medføre, slo nervesystemet ut av vanleg funksjon (Luckhurst 2008, 23; Micale og Lerner 2001, 12; Young 1995, 17–19; van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 48). Page meinte difor at desse lidningane kunne forståast som ei form for hysteri (Ellenberger 1970, 438).

Forsøka på å gi offera for jernbaneulykker ein diagnose, blir i dag rekna som forløparar til vår tids traumerelaterte diagnosar. Som Micale og Lerner skriv: «With the ‘railway spine’ concept, posttraumatic symptoms were first brought together, given a unitary diagnostic label, and granted a single etiology» (Micale og Lerner 2001, 12). Det viktige i denne samanheng er nettopp dette, at ein byrjar å diskutere korleis ulykker som dette kan gjere skade på anna vis enn reint kroppslig. Dei medisinfaglege forklaringane strekkjer liksom ikkje heilt til, og ein ser at Page peikar i retning av psykologien for forklaringar på desse lidningane.

Også i tysk og fransk legevitskap blir interessa for jernbaneulykker vekt på denne tida. Nevrologen Hermann Oppenheim argumenterte for at slike ulykker hadde både psykiske og fysiske skadeverknader, og at forklaringa på tilstandane var at det oppstod «subtle molecular changes in the central nervous system» (van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 48). I fransk medisin vekte forskinga til Erichsen, Page og Oppenheim debatt i fagmiljøet rundt den kjende nevrologen Jean-Martin Charcot, som argumenterte for at det ikkje var den fysiske skaden i seg sjølv som skapte lidinga, men «the mental experiencing of the traumatic episode, the emotional and ideational accompaniment to the event» (Micale 2008, 141). Charcots teoriar provoserte, men dei hadde stor innverknad på den vidare forskinga og teoriutviklinga (Micale 2008, 179–180).

Teoriutviklinga i Tyskland og Frankrike var nær knytt til teoriar om hysteri, som var ein diagnose som omfatta mange sjukdomstilfelle på denne tida (Bondevik 2007, 12). Den typiske hysteripasienten var på denne tida ikkje ein mann, men ei kvinne, gjerne frå den europeiske borgarskapen. Det var difor provoserande for mange at Charcot argumenterte for at jernbaneulykker kunne forklarast som ei form for mannleg hysteri. Oppenheim var til dømes kritisk til dette, og ved å bruke omgrepet *Traumatischen Neurosen* forsøkte han å markere avstand til nettopp hysteridiagnosen. Det var ei stor interesse for hysteri på denne tida, noko som genererte ein teoretisk refleksjon som igjen påverka utviklinga av traumeomgrepet. Charcot og Oppenheim la eit grunnlag for utviklinga, og andre teoretiske bidrag følgde. Eg vil her gå inn på nokre sentrale moment i teoriane til Pierre Janet, Sigmund Freud og Josef Breuer, som var med på å skape ei ny forståing av hysteri, og gjennom det ei ny forståing av traume.¹⁰

Sigmund Freud og hans psykoanalytiske teoriar har ein sterk, men også omdiskutert, posisjon i den litteraturvitskaplege traumeforskinga. Som nemnt, var mykje av den tidlege litteraturvitskaplege traumeforskinga psykoanalytisk orientert, og ein viktig del av Freuds teoriar om traume blir utvikla i møte med pasientar som hadde diagnosen hysteri. Freud var inspirert av Charcots teoriar om hysteri, som gjekk imot to sentrale fordommar i samtida; at hysteri var ein kvinnesjukdom som kunne forklarast biologisk og at det var ei lidning der pasientane simulerte symptom (Micale 2008, 234–235). Ei kjelde til Freuds tidlege teori om hysteri og traume er verket *Studien über Hysterie* (1893–1895).¹¹ Boka samlar teoretiske refleksjonar over hysteriets symptom, årsaker og mogleg behandling, i tillegg til ei rekkje pasienthistorier, og den er eit samarbeid med kollegaen Josef Breuer.

Breuer og Freud meiner, til liks med Charcot, at mange former for hysteri kan ha blitt utløyst av eit traume i fortid, men dei tar eit steg i ei ny retning når dei argumenterer for at det i all hovudsak er tale om *psykiske traume* (Micale 2008, 244). Dei skriv følgjande: «our investigations reveal, for many, if not for most, hysterical symptoms, precipitating causes which can only be described as psychical traumas» (Breuer og Freud [1895] 2001, 6). Slike utløysande traume kan vere einskilde

¹⁰ Ein forløpar for desse legane var den franske psykiateren Briquet, som så tidleg som i 1859 byrja å sjå koplingar mellom hysteri og traume i barndomen (van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 49). Eg har her valt å avgrense framstillinga ved å sjå nærare på Freud, Breuer og Janet.

¹¹ Delar av teksten vart publisert første gong i 1893, men heilskapen, som fekk tittelen *Studien über Hysterie*, først i 1895. Eg baserer meg her på den engelske omsetjinga til James Stachey, *Studies on hysteria*, som vart publisert første gong i 1955. Utgåva mi er frå 2001.

hendingar, men like gjerne ein sum av påkjenningar som er knytt til «a single story of suffering» (Breuer og Freud [1895] 2001, 6). Det spesielle med desse utløysande trauma, er at minna om dei held fram med å vere verksame i lang tid. Breuer og Freud konkluderer med følgjande: «*Hysterics suffer mainly from reminiscences*» (Breuer og Freud [1895] 2001, 7). Det er altså minne om noko i fortid som skaper symptom i notid.

Freud og Breuer forklarar at traumatiske minne som skaper hysteri skil seg frå meir normale minne: «Our observations have shown [...] that the memories which have become the determinants of hysterical phenomena persist for a long time with astonishing freshness and with the whole of their affective colouring» (Breuer og Freud [1895] 2001, 9). Minna om trauma bevarer sin kjenslemessige styrke, og dette kan skje dersom ein person ikkje har fått høve til å avreagere då hendinga skjedde. Breuer og Freud formulerer det slik: «*these memories correspond to traumas that have not been sufficiently abreacted*» (Breuer og Freud [1895] 2001, 10). Slik manglande avreagering kan til dømes skuldast at personen blir hindra av traumets ibuande karakter, sosiale normer eller medviten fortrenging (Breuer og Freud [1895] 2001, 11). Det er desse psykiske mekanismene som kan forklare at pasientar utviklar ulike symptom på hysteri (Breuer og Freud [1895] 2001, 11–12).¹²

Freud og Breuer brukar uttrykket «psychical traumas» for å skildre hendingar som er psykisk overveldande, og som i kraft av det kan skape psykiske skadeverknader. Fassin og Rechtmann poengterer at denne omgrepsbruken representerer noko nytt: «[Freud] took trauma definitively into the arena of the psyche, and in subsequent psychoanalytic writing the term «trauma» was used to show clearly that what was under discussion was not the external event but rather the internal force which, when it encountered certain events or fantasies, would produce the pathological manifestations described by psychiatric semiology» (Fassin og Rechtman 2009, 34). Freud og Breuer brukar altså *traume* for å skildre ein psykisk skadeverknad, og slik bidreg dei til å utvide det opphavlege medisinske omgrepet, som berre omfatta fysiske skadar.¹³

¹² I denne studien legg Breuer og Freud vekt på at dei utløysande årsakene til dei psykiske symptoma kan vere knytt til ulike former for overgrep. Seinare reviderer Freud denne teorien, og han argumenterer for at det er forbodne fantasiar som skaper det psykiske traumet, og som altså skaper symptoma. Den nye teorien blir knytt til Freuds teori om Ødipus-komplekset.

¹³ I boka *Trauma, culture and metaphor* skriv John P. Wilson og Jacob D. Lindy at traume er ein metafor i den forstand at ein brukar eit ord som i utgangspunktet skildrar ein skade på kroppen for å skildre ein meir abstrakt, usynleg skade på psyken (Wilson og Lindy 2013, 37).

Også den franske nevrologen Pierre Janet utvikla teoriar som lever vidare i moderne traumeforskning, og det var særleg etter 1980 at hans teoriar om traumatiske minne og dissosiasjon fekk ein renessanse (Luckhurst 2008, 42; Fassin og Rechtman 2009, 34). Eit døme på moderne teoriutvikling inspirert av Janet, finn ein hos psykiatrane Bessel van der Kolk og Onno van der Hart. Cathy Caruths teori om traume har element frå desse teoriane, og det er tydelege spor av ein Janet-inspirert dissosiasjonsteori i hennar traumeomgrep, noko eg vil kome tilbake til i neste kapittel. Mykje av kritikken mot Caruths traumeomgrep er retta mot hennar måte å kombinere teoriar frå Pierre Janet (via Bessel van der Kolk) med teoriar frå Sigmund Freud. Det er ulike syn på i kva grad Freud og Breuer kjende til Janets teoriar, men det er stort sett semje om at Freud og Janet hadde teoriar som likna kvarandre, men at det likevel er markante skilnader.

Janet var knytt til miljøet rundt Charcot ved Salpêtrière i Paris, og han hadde eit mykje nærare forhold til dette fagmiljøet enn det Freud hadde. Her utvikla Janet nye teoriar om hysteri, som la enda meir vekt på psykologiske faktorar enn Charcots teoriar gjorde, og han argumenterte for at ei traumatisk hending kunne vere så overveldande at den sette den normale minnefunksjonen ut av spel, slik at minna om erfaringane vart registrerte utanfor det medvitne minnet. Bessel van der Kolk og Onno van der Hart forklarar Janets teori på følgjande vis:

Frightening or novel experiences may not fit into existing cognitive schemes; memories of these experiences then can be split off from conscious awareness and voluntary control, and fragments of unintegrated events may later show up as pathological automatisms (van der Kolk og van der Hart 1989, 1532).

Janets teori var altså at minne om skremmande hendingar ikkje vart integrerte i det vanlege minnet, noko som kunne skape patologiske symptom. Som døme på korleis dette kunne ta form, skildra Janet sjukdomshistoria til ei kvinne som hadde mista synet på venstre auge. Årsaka viste seg å ligge i fortida. Som barn måtte ho dele seng med eit barn som hadde brennkoppar på venstre side av ansiktet, og denne erfaringa var så skremmande at den hadde blitt spalta bort frå det medvitne minnet. Det skapte symptoma: «What the dominant personality had forgotten, a split part of consciousness remembered» (van der Kolk og van der Hart 1989, 1532). Denne spesielle forma for minnefunksjon kalla Janet *dissosiasjon*.

Teorien om dissosiasjon er enkelt sagt ein teori om korleis traume påverkar minnet. Janet meinte at dissosiasjon førte til at det vart utvikla nye bevisstheitsfelt i hjernen, der minne om ekstreme påkjenningar og opplevingar vart lagra. Han kalla dette «*idées fixes*», som på norsk kan omsetjast til *fikserte førestillingar* (van der Kolk og van der Hart 1989, 1532). Janet meinte at desse formene for «subconscious fixed ideas» over tid ville kunne påverke ein person negativt, ved å invadere personen med «terrifying perceptions, obsessional preoccupations, and somatic reexperiences, such as anxiety reactions» (van der Kolk og van der Hart 1989, 1533). Janet tenkte seg altså at eit menneske kunne ha opplevd ei sjokkerande eller vond hending utan å ha medvitne minne om det, men at ulike element knytt til erfaringa vart lagra i eit minne i eit anna felt av medvitet. Dette kunne forklare korleis ei hending i fortid kunne halde fram med å påverke kjenslene og oppførselen til eit menneske negativt, sjølv om dette mennesket ikkje hugsa kva som hadde skjedd. Teoriar om dissosiasjon er i dag viktige innanfor traumeforskinga, og ein reknar med at det kan vere ein av fleire moglege reaksjonsmåtar i etterkant av traumatiske erfaringar.¹⁴

Hysteri var eit fenomen som vekte interesse hos ei rekkje kunstnarar og forfattarar, særleg på 1880-talet, då den tidlegare nemnde Charcot heldt opne førelesingar i Paris, der pasientar vart brukt som levande døme på hysteriets ulike symptom. Det var ikkje berre legar som fekk innpass her, men også intellektuelle og forfattar frå heile Europa. Bjørnstjerne Bjørnson og August Strindberg var blant dei skandinaviske forfattarane som oppsøkte Charcots kjende atrium ved Salpêtrière, og både Amalie Skram, Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen skreiv om hysteri i litterære verk. Særleg interessant er Skrams skildringar i romanane *Professor Hieronimus* og *På St. Jørgen* (1895), der ho skriv om det å bli innlagt på psykiatrisk sjukehus og halden der med tvang. Skildringane er basert på Skrams eigne erfaringar, og den erfarte tilstanden blir skildra i kombinasjon med ein kritikk av den medisinske behandlinga. Det mest kjende litterære dømet på ein hysterisk romankarakter er likevel Gustave Flauberts Emma Bovary i romanen *Madame Bovary* (1857). Flaubert brukte faglitteratur som grunnlag for sine litterære framstillingar av hysteri, og Flauberts skildringar verka i neste omgang tilbake på legevitskapens skildringar av hysteri (Bondevik 2007, 281–282). Slik var litterære verk med på å påverke utviklinga til det moderne traumeomgrepet frå byrjinga av, i kraft av å

¹⁴ I den nyaste amerikanske diagnosemanualen *DSM-V* skil ein mellom *PTSD med dissosiasjon* og *PTSD utan dissosiasjon* (APA 2013, 272). Det tydeleggjer at dissosiasjon ikkje alltid er til stades hos personar som får ein slik diagnose.

forme litterære skildringar av desse tilstandane som vitskapen forsøkte å forklare gjennom sine teoriar.

Diagnosen hysteri er omgitt av ein teoretisk refleksjon som var vid og mangfaldig, der ulike forklaringsmodellar la ulik vekt på nevrologiske og psykologiske faktorar. Det same gjeld jernbane- og industriulykkene, og ein ser at desse diskusjonane flettar seg i kvarandre. Eit viktig poeng i denne samanhengen er at den samla teoriutviklinga knytt til desse moderne lidningane, la grunnlaget for at det medisinske omgrepet *traume* vart utvida til å omfatte psykiske skadar i tillegg til fysiske. Denne nye bruken av ordet traume fekk ikkje gjennomslag i kvardagspråket på slutten av 1800-talet, men det byrja å etablere seg innanfor dei aktuelle fagmiljøa. Tydelege døme på ein slik omgrepsbruk er Oppenheimers diagnose *traumatischen Neurosen* og Freuds og Breuers term *psychic trauma*. Dette er dei første teikna på at det medisinske omgrepet er i ferd med å endre seg, og slik blir grunnlaget for det moderne traumeomgrepet, der *traume* omfattar psykiske skadeverknader, lagt.

Shell shock og war neurosis (1914)

Den første verdskrigen førte til samanbrot hos mange tusen soldatar på tvers av landegrenser og frontlinjer, og historikarane Mark Micale og Paul Lerner skildrar situasjonen slik: «By the war's first Christmas, doctors throughout Europe observed the startling onset of dramatic shaking, stuttering, and disorders of sight, hearing, and gait among mobilized soldiers and began to question the connection between these puzzling symptoms and the manifold shocks and horrors of combat» (Micale og Lerner 2001, 16–17). Legevitskapen måtte forsøke å forstå lidningane til soldatane, og nye diagnosar som til dømes «shellshock», «war strain» og «soldier's heart» vart utvikla (Micale og Lerner 2001, 17). Teoriutviklinga var ulik i dei store europeiske nasjonane, og krigen utløyste også teoretisk refleksjon i USA og andre land. Ulike krigar står sentralt i utviklinga av eit moderne traumeomgrep, og eg vil difor gå inn på kva som skjer under og etter den første verdskrigen på dette feltet, i England, Tyskland, Frankrike og USA.

Situasjonen i England

I England fekk over 200 000 soldatar diagnosen *shell shock* i løpet av den første verdskrigen. Den militære tankegangen var prega av eit krav om kollektiv disiplin, og psykiske lidingar vart i all hovudsak forstått som eit teikn på feigheit og manglande patriotisme hos den einskilde soldaten (Luckhurst 2008, 51). Den

engelske psykologen Charles Myers var i 1915 den første som brukte omgrepet *shell shock* (Luckhurst 2008, 50). Han publiserte ein artikkel om tre soldatar som kom til medisinsk behandling etter granateksplosjonar utan store fysiske skadar. Pasientane rapporterte at dei ikkje kunne hugse kva som skjedde i timane etter eksplosjonen, og dei hadde alle nedsett syn-, smak- og luktesans. Utifrå desse pasienthistoriene argumenterte Myers for at det var ein nær relasjon mellom *shell shock* og *hysteri*: «The close relation of these cases to those of «hysteria» appears fairly certain» (Myers 1915, 320). Myers la altså vekt på at det var noko ytre, eksplosjonen, som utløyste symptoma, men ved å samanlikne desse symptoma med hysteri, indikerer han at tilstanden er utløyst av den psykiske påkjenninga eksplosjonen medførte. Myers vart såleis ein viktig representant for ein forklaringsmodell som la vekt på den kjenslemessige og psykiske dimensjonen ved påkjenninga soldatane opplevde.

Den engelske asyldoktoren Frederick Mott utvikla ein annan forklaringsmodell, som la vekt på dei fysiske aspekta ved *shell shock* (Luckhurst 2008, 52). Mott argumenterte for at lufttrykket frå granateksplosjonar skapte ei form for skade på spinalvæska og hjernen, noko som førte til usynlege lesjonar på vev i nervesystemet. Etterkvart nyanserte Mott sin reint fysiologiske forklaringsmodell, men han heldt likevel fast ved at diagnosen *shell shock* berre kunne brukast i tilfelle der soldaten hadde opplevd det fysiske lufttrykket frå ein granat (Luckhurst 2008, 52). I 1917 var Mott med på å utforme retningslinjer for behandling av *shell shock* ved fronten. Desse la vekt på at soldatar ikkje kunne bli sendt heim med mindre ein kunne dokumentere at han hadde blitt utsett for spesielt store fysiske påkjenningar som var direkte krigsrelaterte (Luckhurst 2008, 52). Slik skulle ein skilje mellom dei soldatane som leid av «feigheit» og dei som hadde opplevd så ekstreme påkjenningar at det var tilrådeleg å bruke diagnosen *shell shock*.

Også William Rivers, som er kjend som psykiateren som behandla dei engelske poetane Siegfried Sassoon og Wilfred Owen under første verdskrig, er viktig i denne samanheng. Rivers hadde teneste som psykiater i Royal Army Medical Corpse ved Craiglockhart Military Hospital utanfor Edinburgh, og det var her han behandla Sassoon og Owen, som begge skreiv poesi som omhandla krig og eigne krigserfaringar (Young 1995, 43). Mange av soldatane Rivers møtte, hadde problem med å hugse krigshendingane dei hadde opplevd, og Rivers tolka dette som ei form for fortrenking som kunne føre til det han omtalte som *war neurosis*, som var ein tilstand der smertefulle opplevingar og tankar i fortida stadig vart virvla opp

(Luckhurst 2008, 56). Dersom ikkje det opphavlege minnet vart konfrontert i terapi, kunne denne nevrotiske tilstanden utvikle seg, og det kunne føre til depresjon med stadige tilbakefall, meinte Rivers. Til liks med Myers argumenterte han altså for at det var psykologiske forklaringar på tilstanden ein såg hos dei mange soldatane ved fronten.¹⁵

Litterære verk var også med på å prege forståinga av den første verdskrigen i England. Ifølge Trudy Tate hadde den britiske litteraturen ei dobbel rolle før og under den første verdskrigen i England. Poesi vart brukt for å styrke patriotismen, ved å framstille krigen som ein ærefull kamp og soldatar som heltar, men litteratur vart også brukt for å rette ein kritikk mot krigen og for å varsle samfunnet om krigens skadeverknader (Tate 2009, 164–167). Det er denne siste forma for litteratur som er av interesse for utviklinga av traumeomgrepet, og poeten Wilfred Owen er eit godt døme på ein forfattar som bidrog til å skape forståing for krigens psykiske skadeverknader. Som sagt var han sjølv soldat, og det var egne erfaringar som låg til grunn for tekstane han skreiv.

Eit dikt som er spesielt interessant i denne samanheng, er diktet «Mental cases», som skildrar korleis krigen kan skade sinnet til unge soldatar. «These are men whose minds the Dead have ravished», skriv Owen i dette diktet, og han skildrar korleis sterke inntrykk av «multitudinous murders» blir til vonde minne som soldatane må bere med seg (Owen [1918] 2011, 96). Owen skildrar slike erfaringar i sterke bilete, som her: «Wading sloughs of flesh these helpless wander/ Treading blood from lungs that had loved laughter» (Owen [1918] 2011, 96). Det litterære språket blir brukt for å skildre korleis krigens brutalitet festar seg som blodige minnebilete, og tekstane hans forklarar dei usynlege skadane soldatane har fått, som Mott og andre militære legar ikkje ville anerkjenne. Skildringane til Owen gjorde det mogleg å leve seg inn i dei ekstreme situasjonane som soldatane erfarte ved fronten, og på den måten bidrog han til å påverke forståinga av *the shell-shocked soldier* både i samtida og i åra som har gått sidan.

Eit anna døme på litteratur som tematiserte krigens psykiske skadeverknader, er Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway* (1925), som fortel om ulike personar i mellomkrigstidas London. Ein sentral karakter er Septimus Warren Smith, som var

¹⁵ Young skriv utfyllande om Rivers i eit kapittel som handlar om første verdskrig (Young 1995, 43–85).

soldat under den første verdskrigen. Mot slutten av krigen blir han vitne til at ein nær venn blir drepen, og Septimus opplever det som om han mistar evna til å føle noko: «The last shells missed him. He watched them explode with indifference» (Woolf [1925] 2000, 85). Denne kjensla av å ikkje kunne føle noko, varer ved: «For now that it was all over, truce signed, and the dead buried, he had, especially in the evening, these sudden thunderclaps of fear. He could not feel» (Woolf [1925] 2000, 86). Verda har blitt ei anna for Septimus etter at krigen er over. Sansane er forvridde, han kan verken smake eller føle som før, og han byrjar å sjå menneska og verda i eit nytt, mørkare lys. Ein dag legg han hovudet i hendene og gir opp: «Now he had surrendered; now other people must help him» (Woolf [1925] 2000, 89). Septimus får ikkje den behandlinga han treng, og det endar med at han tar sitt eige liv. Romanen skapte ifølge Tate ein kritisk refleksjon over kva ansvar det engelske samfunnet hadde for å hjelpe menn som Septimus (Tate 2009, 169), men som sitata viser, er det også ein roman som skildrar, nært og overtydande, korleis krigserfaringar kan setje spor i eit menneskesinn.

Situasjonen i Tyskland og Frankrike

Situasjonen i Tyskland under den første verdskrigen skilte seg frå den i England. Eit samla lag av psykiatrar jobba her for å unngå at krigen skulle føre til eit utbrot av såkalla *pensjonsnevrosar* som kunne svekke staten (Lerner 2001, 155). Symptoma til soldatane vart av rådande teoriar forklart som ei form for hysteri, utløyst av frykt, lengt etter tryggleik, eller begjæret etter ein krigspensjon. Lerner samanfatar den rådande forklaringsmodellen slik: «In short, most German psychiatrists and neurologists concluded that the «war neuroses» had little to do with war; essentially identical to the peace-time accident neuroses, they could be explained as psychological – or hysterical – reactions in terrified, weak-willed, or lazy men» (Lerner 2001, 162). Med ein slik forklaringsmodell slapp staten unna krav om erstatning, og den tente som eit teoretisk grunnlag for å hevde at det var vrangførestillingar som gjorde soldatane krigsudyktige.

Også i det franske samfunnet var det sterke førestillingar om at krigen var ærefull og at det å vere soldat og tene sitt land var eit godt ideal for unge menn (Fassin og Rechtman 2009, 40). Haldningane til traumerelaterte lidingar var svært negative, og det hadde samanheng med den tidas rådande teoriar, som la vekt på at desse lidingane kunne forklarast som ei form for simulering av symptom. Ifølge Fassin og Rechtman var det ei sterk mistru som rådde, og denne mistrua påverka korleis det

franske militæret behandla soldatar med teikn på psykiske lidingar: «Suspicion set the tone for diagnostic and therapeutic practice» (Fassin og Rechtman 2009, 43). Den militære strategien gjekk ut på å vidareføre og radikaliserer diagnostiske og terapeutiske metodar som hadde blitt utvikla for å få arbeidarar med ulike traumerelaterte lidingar raskt tilbake i jobb (Fassin og Rechtman 2009, 39). Regimet var hardt, og det vart gradvis meir brutalt. Dei moralske verdiane i militæret, der idealet var at soldaten skulle kjenne ære ved å kjempe for landet sitt, rettferdiggjorde brutale metodar, skriv Fassin og Rechtman (2009, 49).

Freud og Kardiner om krigsnevrosen

Også Freud involverte seg i den teoretiske drøftinga om den første verdskrigens effekt, og i verket *Hinsides lystprinsippet* frå 1921, skriv han innleiingsvis at forskinga på psykiske traume har utvikla seg i ei positiv retning: «Den forferdelige krigen som nettopp er overstått, førte til en rekke slike sykdomstilfeller, og satte om ikke annet en stopper for fristelsen til å føre dem tilbake til organiske skader på nervesystemet, oppstått gjennom mekanisk eller ytre kraft» (Freud [1921] 2011, 15).¹⁶ Freud argumenterer for at *krigsnevrose* og meir allmenne *traumatiske nevroser* har likskapstrekk med *hysteri*. Han skriv: «Sykdomsbildet traumatisk nevrose ligger nær opp til hysterien med sine mange liknende motoriske symptomer, men overgår som regel denne med meget tydelige tegn på subjektiv lidelse [...] og med et beviselig mye større omfang av tegn på allmenn svekkelse og forstyrrelse av sjelens ytelser» (Freud [1921] 2011, 15).

Freud tenker seg at brå, sjokkerande og uventa hendingar under kamp i krig, kan overvelde personar psykisk. Slike hendingar kan bryte gjennom dei vanlege forsvarsmekanismane, som han kallar «pirringsskjoldet», og han skildrar det på følgjande måte: «De spenningene utenfra som er sterke nok til å bryte gjennom skjoldet kaller vi *traumatiske*. [...] En hendelse som et ytre traume vil sikkert fremkalle en voldsom forstyrrelse i organismens energihusholdning, og sette alle forsvarskrefter i bevegelse» (Freud [1921] 2011, 38). Ein kan legge merke til at han brukar termane *traume* og *traumatisk* for å karakterisere dei psykiske spenningane som er overveldande nok til å trenge gjennom forsvaret (Freud [1921] 2011, 41). For menneske med krigsnevrosar kan gjentakande draumar om det fæle i fortida forståast som eit forsøk på ta igjen kontrollen over spenningane som har trengt

¹⁶ Freuds essay *Jenseits des Lustprinzips* vart først publisert i 1921. Eg baserer meg her på den norske omsetjinga til Kari Uecker, *Hinsides lystprinsippet*, som vart publisert i 2011.

gjennom pirringsskjoldet. Desse draumane gjentar det som hende i fortida, og dei søker på denne måten å kompensere for det faktum at individet ikkje var psykisk førebudd på dei overveldande hendingane som det vart utsett for (Freud [1921] 2011, 42).¹⁷

Også i USA utløyste den første verdskrigen ein teoretisk refleksjon over dei lidningane som råka soldatar i strid. Den amerikanske psykiateren Abram Kardiner publiserte i 1941 boka *Traumatic Neurosis of War*. Boka kom altså ganske lenge etter krigen, men den omhandlar den første verdskrigens psykiske skadeverknader på ein systematisk måte (Young 1995, 89). Det er eit omfattande verk, basert på Kardiners behandling av amerikanske soldatar som tok del i den første verdskrigen. Ifølge van der Kolk, McFarlane og Weisæth var Kardiner «a master of detailed descriptions of the complex and unusual symptoms of his patients», og han kartla og forsøkte å forstå både fysiologiske og psykologiske endringar hos pasientane sine (van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 57). Kardiners teoriar fekk ikkje så mykje merksemd i samtida, men dei fekk gjennomslag seinare, i samband med Vietnamkrigen og arbeidet med å utvikle diagnosen *Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD)* (Luckhurst 2008, 57; Leys 2000, 193; Young 1995, 89).¹⁸

Dei ulike eksempla på teoriutvikling illustrerer at soldatar som hadde dei same symptoma, vart møtt, forstått og behandla ulikt i dei ulike nasjonane. Moralske verdiar, særleg patriotisme og militært heltemot, påverka korleis ein fortolka soldatane sine lidningar. Mistru og forakt var utbreidd. Det var konflikt mellom ulike forklaringsmodellar, men ein kan tale om ein tendens som handlar om at psykologiske forklaringsmodellar styrkar sin posisjon, i alle fall innanfor vitskapen. Dei litterære døma eg her har nemnt, viser krigens påkjenningar frå perspektivet til soldatane sjølve, og dei inngår i ein vidare debatt om korleis ein kan forstå og fortolke slike menneskelege påkjenningar. Sjølv om ordet traume ikkje blir brukt av verken Woolf eller Owen, er det tydeleg at dei ser på krig som noko som kan skape mentale og ikkje berre fysiske skadar.

¹⁷ I slike tilfelle er ikkje draumane underlagt lystprinsippet, slik vanlege draumar er ifølge Freuds egne teoriar, men dei må løyse denne meir prekære oppgåva (Freud [1921] 2011, 42).

¹⁸ For ein presentasjon av dei viktigaste punkta i Kardiners verk, sjå van der Kolk, McFarlane og Weisæth (1996, 56–58).

The survivor (1945)

Ein ny verdskrig bryt ut i 1939, berre om lag 20 år etter den første verdskrigen. Det var ein krig som i større grad ramma sivile, og den påverka ei rekkje menneskeliv på uendeleg mange vis. Då denne krigen var over, måtte vitskapen søke ny kunnskap for å forsøke å forstå korleis krigen hadde råka ulike menneske (Fassin og Rechtman 2009, 71). Det var ei gruppe menneske som skilte seg ut, og det var dei som hadde overlevd dei nazistiske konsentrasjonsleirane, «who were emerging directly from hell», for å sitere Fassin og Rechtman (2009, 71). Dette utløyste ein teoretisk refleksjon som forsøkte å analysere og forstå desse erfaringane, og dei første bidraga til denne forskinga kom tidleg på 1950-talet.

Ein kan tale om to ulike tilnærmingar i forskinga på erfaringane til tidlegare konsentrasjonsleirfanger; den eine er psykologisk orientert, og den andre er meir nevrologisk orientert (Luckhurst 2008, 67). Psykiateren V. A. Kral som sjølv var jødisk og hadde vore fange i konsentrasjonsleiren Theresienstadt, blir av Luckhurst nemnt som representant for den første tendensen, og den norsk-tsjekkiske psykiateren Leo Eitinger, også han jødisk og sjølv konsentrasjonsleirfange, blir nemnt som representant for den andre. Det er interessant at Eitinger blir nemnt som del av den overordna omgrepsutviklinga, sidan det vitnar om at norsk forskning inngår som del av traumeomgrepets utvikling innanfor denne vestlege kulturkonteksten.¹⁹ Det er også verd å merke seg at påkjenningane til denne gruppa blir forska på og forsøkt forstått frå desse ulike perspektiva.

I artikkelen «Psychiatric observations under severe chronic stress» (1951), skriv Kral om livet i konsentrasjonsleiren Theresienstadt, der han sjølv hadde vore fange, og han baserer seg på eigne observasjonar. Han skriv at møtet med konsentrasjonsleiren var eit sjokk for dei fleste, og han skildrar det som «an emotional change, a state of depression and retardation, loss of initiative for even the simplest tasks of everyday life» (Kral 1951, 186). For mange var sjokket også

¹⁹ Eitinger vaks opp i dåverande Tsjekkoslovakia, men flykta til Noreg i 1939. Han hadde då avlagt medisinsk embetseksamen og fekk norsk legelicens. Han jobba i Bodø som anestesilege, og etter den tyske invasjonen jobba han dels som sagbruksarbeidar og dels i skjul som lege i Veøy i Romsdal, før han vart arrestert 16. mars i 1942 (Norsk Biografisk Leksikon, s.v. «Leo Eitinger»). Han var blant dei få (berre tre prosent) norske jødar som overlevde krigen. Han var nesten to år i Auschwitz, og etter at han kom tilbake til Noreg publiserte han fleire tekstar i medisinske tidsskrift som baserte seg på observasjonar og kliniske erfaringar han hadde med seg frå konsentrasjonsleiren (Weisaeth 2006, 230). I eit norsk perspektiv er Leo Eitinger særleg viktig, sidan han er den som etablerer eit norsk psykiatrisk fagmiljø for traumeforskning (Weisaeth 2006, 230). For meir om Eitinger og utviklinga til det norske fagmiljøet, sjå Weisaeth (2006, 229–241).

følgd av ei kjensle av «detachment and unreality, as if they lived in a surrounding of ghosts» (Kral 1951, 186). Likevel klarte dei aller fleste å kome over det første sjokket i løpet av eit par veker inne i leiren, og i løpet av nokre månader hadde dei klart å tilpasse seg den ekstreme situasjonen.

Kral skriv vidare om korleis desse påkjenningane prega dei overlevande i ettertid, og her baserer han seg på eigne erfaringar som psykiater i etterkrigstida. Ein del av dei menneska som overlevde, fekk psykiske vanskar i ettertid, men mange klarte å tilpasse seg eit normalt liv igjen, skriv han. For mange av dei som fekk problem, var skuld kjensla knytt til det å vere ein av dei som overlevde spesielt vanskeleg å takle, og mange ønska ikkje psykiatrisk behandling viss ikkje terapeuten sjølv hadde erfaring frå konsentrasjonsleirane (Kral 1951, 191). Blant pasientane Kral observerte, såg han symptom som stemte med det andre forskarar hadde definert som «posttraumatic neurosis» (Kral 1951, 191). Reaksjonane på livet i konsentrasjonsleirane kom altså i etterkant av frigjeringa, i etterkant av det traumatiske, og omgrepet *posttraumatiske* presiserer dette (Kral 1951, 192).

Leo Eitinger var del av ei norsk forskargruppe ved Insitutt for sosialmedisin og Rikshospitalets nevrologiske avdeling, som undersøkte norske konsentrasjonsleirfangar. Undersøkinga vart sett i gang etter ein førespurnad frå Krigsinvalidieforbundet i 1957, og målet var «å yte hjelp til de skadelidte, og på den annen side bidra til utforskningen av fangeoppholdets følger tilstander» (Strøm mfl. 1961, 803). Pasientane gjennomgjekk omfattande medisinske undersøkingar, der Halvard Vislie og Leo Eitinger stod for dei psykiatriske undersøkingane (Strøm mfl. 1961, 804). Studien knytte an til tidlegare forskning på temaet, mellom anna ei undersøking gjort i Danmark i perioden frå 1947 til 1951 (Strøm mfl. 1961, 803). Eitinger rapporterte om dei psykiatriske følgjetilstandane til desse pasientane, og resultatane vart også publisert på engelsk i artikkelen «Pathology of the concentration camp syndrome» (Eitinger 1961, 373), som Luckhurst viser til.

Den samla studien brukte nevrologiske, nevropsykologiske og psykiatriske metodar og kartla kva fysiske og psykiske påkjenningar desse menneska hadde blitt utsett for, og kva som var samanhengen mellom påkjenningar og symptom (Strøm mfl. 1961, 805). I konsentrasjonsleirane var det fleire påkjenningar, dels fysiske, som hovudskadar og underernæring og dels psykiske påkjenningar, og undersøkinga viste at dette kunne føre til eit syndrom som bestod av ein angstkomponent og ein hjerneskadekomponent (Askevold, Løchen og Sjaastad 1976, 868). Eitinger legg

mest vekt på den fysiske komponenten, og han konkluderer med at resultatene støttar «antagelsen om at det er organiske hjerneforandringer som ligger til grunn for KZ-syndromet» (Strøm mfl. 1961, 807). Likevel er angstkomponenten med i undersøkinga, og Eitinger påviser at 55 av dei undersøkte framleis var plaga av angst (Strøm mfl. 1961, 807). I seinare medisinfaglege artiklar blir det difor lagt vekt på at *KZ-syndromet* blir forklart som «a two sided syndrome» i denne studien: «the one part being an organic psychosyndrome and the other a state of anxiety» (Askevold 1976, 134).

Utover på 1960-talet og 1970-talet, aukar denne forskinga på skadeverknader etter krigen i omfang, og etterkvart utvidar perspektivet seg frå studiar av konsentrasjonsleirfangar til studiar av andre grupper som har blitt utsett for store traume. Dette ser ein døme på i Noreg, og eg vil særleg trekke fram forskning som på 1970-talet argumenterte for at norske krigsseglarar hadde symptom som likna symptoma til dei som hadde overlevd konsentrasjonsleirane. Finn Askevold skriv om dette i artikkelen «War sailor syndrome» (Askevold 1976): «The majority suffer from a syndrome which is very similar to that present in the concentration camp survivors» (Askevold 1976, 133). Han skriv at syndromet, til liks med KZ-syndromet er samansett, og at det er tale om både organiske hjerneforandringar og ein angstilstand som er utløyst av det langvarige stresset. Symptoma kan altså oppstå hos krigsseglarar som ikkje har erfart noko fysisk traume (Askevold 1976, 133), og det psykiske stresset blir ein viktigare del av forklaringa (Askevold 1976, 137).

Diagnosen *krigsseglarsyndromet* tydeleggjer at det er ein direkte samanheng mellom dei store psykiske påkjenningane denne gruppa vart utsett for og dei symptoma mange av dei fekk seinare i livet. Ifølge legen Adam Egede Nissen, som var den som først brukte omgrepet, var dette ikkje berre medisinsk viktig, men også sosialmedisinsk. Han skriv: «Syndromet gjenspeiler de påkjenningene og lidelsene som de gjennomgikk», og han seier at dette er viktig for å vise at «krigsseilernes helsemessige skjebne er helt spesiell» og at dei difor har rett på «de pensjoner og ytelser som vårt land så altfor sent innrømmet en gruppe landsmenn som ytet mer og ofret mer enn noen annen yrkesgruppe gjorde under krigen» (Nissen 1973, 15). Her ser ein altså nok eit døme på at traumerelaterte diagnosar oppstår i eit spenningsfelt der ulike interesser rår, og der medisinfaglege vurderingar blir viktige i samband med spørsmål som gjeld rett til erstatning og pensjon. Ifølge Nissen burde påkjenningane og lidingane til denne gruppa ha blitt anerkjent tidlegare, og ved å bruke omgrepet

krigsseglarsyndromet viser han at sjukdomsårsaka er krigsseglinga og krev at dette blir tatt på alvor (Nissen 1973, 15). Denne delen av omgrepshistoria tangerer handlinga i *Huset med den blinde glassveranda*, der ein av karakterane, Henrik, lar seg fortolke som ein representant for denne gruppa.

Denne tendensen til å sjå ulike former for traume i samanheng, ser ein også døme på internasjonalt, til dømes i artikkelsamlinga *Massive psychic trauma* (1968), redigert av den amerikanske psykiateren Henry Krystal, med bidrag frå andre viktige forskarar, som William G. Niederland og Robert Jay Lifton.²⁰ Niederland skriv om «survivors of Nazi persecution», og Lifton skriv om «survivors of the Hiroshima disaster», men også om «some general aspects of the survivor» (Krystal 1968, 168–203). Ved å studere ulike grupper, søker dei å finne «some valuable generalizations that can apply to the understanding of traumatized individuals» (Krystal 1968, 168). I siste kapittel konkluderer Niederland og Krystal med at det på bakgrunn av undersøkingane går an å identifisere eit klinisk syndrom som dei kallar «survivor syndrome», som er kjenneteikna av «withdrawal from social life, insomnia, nightmares, chronic depressive and anxiety reaction, and far-reaching somatization» (Krystal 1968, 327).

Det viktige i denne samanheng er bruken av uttrykka *the survivor* og *survivor syndrome*, som altså bygger bru mellom ulike former for traumatiske erfaringar. Her er det verd å trekke inn Roger Luckhursts refleksjonar, som løftar fram Niederlands og Liftons innsats. Niederland var ifølge Luckhurst viktig for å etablere omgrepa, og Lifton var viktig for å vidareutvikle dei, og særleg då omgrepet *the survivor*, som skulle vise seg å få gjennomslag også utanfor fagfelt som psykologi og psykiatri (2008, 67). Ifølge Luckhurst bidrog Lifton til å heve den moralske statusen til *the survivor* i den vestlege kulturen, noko som førte til at denne termen vart viktig for mange identitetspolitiske grupper på 1970- og 1980-talet. Eit liknande argument finn ein hos dei franske sosiologane Fassin og Rechtman, som argumenterer for at Lifton bidrog til å gjere vitnesbyrd til noko langt meir verdifullt enn det som var tilfellet etter den første verdskrigen (Fassin og Rechtman 2009, 76).

Denne tankegangen har også festa seg i norsk språk og kultur, og i denne samanheng er det særleg interessant å merke seg at omgrepet *overlevande* har blitt

²⁰ Bidraga i antologien er frå konferansar og arbeidsgrupper som Wayne State University hadde om temaet «massive psychic trauma» (Krystal 1968, xiii).

brukt i etterkant av terroren som råka Oslo og Utøya i 2011. Eit døme finn ein i boka *Aldri tie, aldri glemme* (Skjervø, Kjær og Huitfeldt 2021), der Sofie Rosten Løvdahl, ei av dei som var på Utøya, nettopp omtalar seg som ein *overlevande*. Ho skriv: «Storsamfunnet ser kanskje på oss overlevende først og fremst som ofre, men vi er også ressurspersoner og tidsvitner. Vi sitter på en kunnskap som få andre mennesker har» (Løvdahl 2021, 53). Vidare trekkjer ho ein parallell til overlevande frå konsentrasjonsleirane etter den andre verdskrigen, som også måtte kjempe for å bli høyrtd og trudd i etterkrigstida (Løvdahl 2021, 54). Her er linja tilbake i historia tydeleg, og ein ser at dette språklege uttrykket, med sine konnotasjonar, er noko som gir traumatiske erfaringar ein verdi. Det er del av eit språk som anerkjenner at det finst noko verdifullt og viktig i vitnesbyrd om traume ein har opplevd.

The Post-Vietnam Syndrome og PTSD (1970–1980)

Så langt har omgrepshistoria vore sterkt prega av menn, noko som ikkje gir eit feilaktig bilete, men som snarare fortel at ulike krigar har vore ein viktig del av teoriutviklinga på traumefeltet. Krigen i Vietnam, der USA intervenerte i perioden 1963 til 1973, kosta mange menneskeliv, særleg var talet på døde i Vietnam, Kambodsja og Laos høgt, men også no var det effekten på vestlege menn som stod i fokus for dei faglege diskusjonane om traume.²¹ Det amerikanske samfunnet var utover på 1970-talet prega av soldatar som sleit med psykiske og fysiske skadar i etterkant av krigsinnsatsen, og Vietnamkrigen vart eit omstridd politisk tema, som sette spor i både filmar, litteratur og andre kulturuttrykk. Krigen i Vietnam sette i gang ein omfattande teoretisk diskusjon i det amerikanske fagmiljøet, som vart avgjerande for den vidare historiske utviklinga av det moderne traumeomgrepet.

Fleire amerikanske psykiatrar engasjerte seg i behandlinga av dei amerikanske soldatane, og Chaim Shatan var ein av desse (Shephard 2001, 356). I 1972 publiserte han ein artikkel i *New York Times* der han brukte termen *Post-Vietnam Syndrome* for å beskrive symptoma til denne gruppa av veteranar (Shephard 2001, 357). Han fortel i denne artikkelen at mange er prega av skuldkjensle, men at dei i tillegg føler at dei har blitt gjort til syndebukkar. Dei opplever at krigsmaskineriet har brutalisert dei, og dei kjenner på eit sinne som er vanskeleg å regulere, men også ei kjensle av framandgjerding, av å ikkje klare å føle noko i det heile. Mange uttrykker òg ein sterk tvil om dei nokon gong vil kunne gi og ta imot kjærleik frå andre. Shatan skildrar

²¹ Ifølge Store Norske Leksikon var det 58 220 amerikanarar, om lag 2 millionar vietnamesarar og ein halv million kambodsjanarar og lao som mista livet (Tønnesson 2020).

tilstanden på følgjande måte: «The post-Vietnam syndrome confronts us with the unconsummated grief of soldiers – «impacted grief» in which an encapsulated, never-ending past deprives the present of meaning» (Shatan 1972, 35). Sjølv om *Post-Vietnam Syndrome* aldri vart ein offisiell diagnose, var den ein del av ein lengre prosess, som førte fram til diagnosen *PTSD* i 1980.

Arbeidet med ein ny traumerelatert diagnose heldt fram utover på 1970-talet samstundes med ei stor reorganisering av amerikansk psykiatri, både teoretisk og institusjonelt. I 1974 byrja American Psychiatric Association (APA) arbeidet med å revidere klassifikasjonen av mentale lidingar. Dei tidlegare klassifiseringsmanualane, *DSM-I* (1952) og *DSM-II* (1968), var begge prega av psykoanalytisk teori (Fassin og Rechtman 2009, 85), men den nye utgåva skulle basere seg på regelbaserte kriterium og meir deskriptive diagnosemodellar (Luckhurst 2008, 61). Chaim Shatan var involvert i dette arbeidet, og han tok initiativ til å skipe ei arbeidsgruppe som hadde som mandat å kartlegge kriteria for det som då vart omtalt som «post-combat disorder» (Young 1995, 109). Gruppa vart gradvis utvida og målet endra seg i retning av å utforme ein meir omfattande diagnose (Shephard 2001, 366).²² Det vart så oppretta ein eigen komité, «Committee on Reactive Disorders», og her vart det bestemt at diagnosen, som til slutt fekk namnet *Post Traumatic Stress Disorder (PTSD)* skulle bli inkludert i *DSM-III* i 1980 (Young 1995, 110; Luckhurst 2008, 61).

Den korte omtalen av *PTSD* i diagnosemanualen var som følgjer:

The essential feature is the development of characteristic symptoms following a psychologically traumatic event that is generally outside the range of usual human experience. The characteristic symptoms involve reexperiencing the traumatic event; numbing or responsiveness to, or reduced involvement with, the external world; and a variety of autonomic, dysphoric, or cognitive symptoms. (APA 1980, 236)

Med denne formuleringa vart ulike typar traumerelaterte lidingar sameinte i ein diagnose, og dette skjedde altså basert på innspela frå arbeidsgruppa, som igjen hadde tette band til ulike politiske grupper i samfunnet (Luckhurst 2008, 60–61). Diagnosen, som altså vart utvikla med utgangspunkt i lidingar soldatar rapporterte om frå Vietnamkrigen, enda til slutt som ein diagnose som var langt meir allmenn.

²² Young nemner Mardi Horowitz som viktig for dette arbeidet. Han var spesialist på «stress response syndromes» (Young 1995, 109–110). Horowitz hadde studert stressreaksjonar hos Vietnam-veteranar, og denne forskinga gjorde det mogleg å forklare traumatiske reaksjonar fysiologisk.

Ifølge Luckhurst var den breie forankringa også avgjerande for det store gjennomslaget diagnosen fekk i den allmenne kulturen: «The term would never have been so astoundingly successful in its cultural pervasiveness if it had retained this relatively narrow focus» (Luckhurst 2008, 61).

Ikkje berre hadde diagnosen brei forankring i fagfeltet og i samfunnet, men den var formulert på ein måte som bidrog til å frigjere traumerelaterte lidingar frå «the stigma of suspicion», som hadde hefta ved tidlegare traumerelaterte diagnosar (Fassin og Rechtman 2009, 86). Mange av dei tidlegare traumerelaterte diagnosane hadde blitt omtalt som ei form for *nevrose*, og når ein klarte å unngå det ordet, forsvann mange av dei negative konnotasjonane.²³ I tillegg var det ein diagnose som framheva at det var ei stor, ytre påkjenning som utløyste symptoma. Når ein la vekt på at denne påkjenninga var «unormalt» stor, blei reaksjonane på slike hendingar meir «normale» (Fassin og Rechtman 2009, 87). Som følge av denne normaliseringa, fann traumeomgrepet raskt vegen frå diagnosemanualar og ut i det allmenne språket, skriv Fassin og Rechtman: «Now perceived as a normal response to an abnormal situation, the concept of psychic trauma entered the public arena and trauma became a common word» (2009, 96).

Traumeomgrepet spreier seg (1980–2022)

Året 1980 blir av mange rekna som det viktigaste i det moderne traumeomgrepets utvikling, og den enkle forklaringa på det, er at dette er året då diagnosen *Post Traumatic Stress Disorder* vart offisielt godkjent i USA. Det som skjer etter 1980, som er særleg relevant i eit litteraturvitskapleg perspektiv, er at omgrepet *traume* byrjar å spreie seg til nye felt i samfunnet. Roger Luckhurst talar om «the wide diffusion of the trauma paradigm» (Luckhurst 2008, 59), og det handlar om at teoriar om traume og PTSD spreier seg i større grad enn før, ikkje berre til andre fagfelt, men også til ulike kunst- og kulturuttrykk, og det skjer over landegrensar og til fleire språk. Det andre viktige aspektet ved utviklinga etter 1980, er at dette moderne traumeomgrepet, som har røter i 1860-åra, utvidar seg ytterlegare. Det blir brukt på nye måtar, og det blir diskutert på tvers av ulike fagfelt.

Utviklinga av det moderne traumeomgrepet etter 1980 er med andre ord prega av spreining og utviding, og det er mange aspekt ein kan gå inn på. Sjølv om eg her

²³ *Nevrose* var eit negativt ladd ord, og det førte tankane i retning av ei form for medfødd «galskap» og tidlegare tiders tvistar om såkalla «pensjonsnevrosar» (Fassin og Rechtman 2009, 86).

søker å gi eit bilete av korleis traumeomgrepet utvidar seg og spreier seg på tvers av faggrensar etter 1980, har eg valt å legge vekt på nokre utviklingstendensar som er særleg viktige i ein litteraturvitskapleg samanheng og for dei tre romanane i utvalet mitt. Eg vil byrje med utviklinga av ein feministisk teoritradisjon innafør traumeforskinga, og eg vil i neste omgang gå inn på utviklinga av omgrepa *kollektivt traume* og *klimatraume*, og dei relaterte omgrepa *kollektiv sorg* og *økosorg*.

Rape trauma syndrom og insidious trauma (1980)

Lenge var vald og seksuelle overgrep mot barn og kvinner noko det var sterke tabu omkring, men i løpet av 1970-talet byrja dette å endre seg. I 1974 blir termen *Rape Trauma Syndrome* tatt i bruk for første gong, av Ann Burgess og Linda Holstrom, for å skildre psykiske symptom som oppstår som følgje av valdtekt (van der Kolk, McFarlane og Weisæth 1996, 61). Den amerikanske kvinnerørsla var involvert i utforminga av PTSD-diagnosen på 1970-talet, men diagnosen i *DSM-III* (1980) vart likevel utfordra av ein feministisk teoritradisjon, særleg på 1990-talet.

Ein av dei som utfordra PTSD-diagnosen, var den amerikanske psykologen Judith Herman. Ei av dei mest kjende fagbøkene innanfor dette feltet er *Trauma and recovery* (1992), der Herman byggjer på si lange erfaring som psykoanalytiker og forskning ho har gjort på seksuelle overgrep. Herman veit at boka vil provosere, og ho kjem kritikken i forkjøpet når ho klargjer at: «it speaks about horrible things, things that no one really wants to hear about» (Herman [1992] 2015, 4). Herman set ord på det tabuet som rår i kulturen, og som hindrar at seksuelle overgrep blir snakka om, og dette er eit tema som går igjen i mykje av denne teoritradisjonen. Ein må bryte stillheita. Eit anna viktig poeng for Herman er å jamstille dei former for traume som ofte er assosiert med privatlivet og difor også kvinner (som seksuelle overgrep) med dei former for traume som er knytt til det offentlege, som er den tradisjonelle arenaen for menn (Herman [1992] 2015, 4). Ved å jamstille til dømes «rape survivors and combat veterans», søker ho å styrke teorien om at slike traume har viktige likskapar (Herman [1992] 2015, 3). Herman bidrog såleis til å definere private, kvinnelege erfaringar som ei form for psykisk traume med same status som typiske «mannlege» traume.

Utover på 1990-talet argumenterte Herman for å få inn ein ny traumerelatert diagnose i den amerikanske diagnosemanualen (Grogan 2016, 12). Ho formulerte ein diagnose som betre skildra symptoma hos pasientar som hadde opplevd ulike

former for overgrep og ho kalte den *complex post-traumatic stress disorder (CPTSD)*, som omsett til norsk blir *kompleks PTSD*. Ifølge dei norske psykologane Dag Øystein Nordanger og Hanne Cecilie Braarud var Herman ein av dei første til å skildre ein symptomkompleksitet som var vanleg hos pasientar som hadde opplevd seksuelle overgrep i barndom og oppvekst, og dette la grunnlaget for ei teoriretning som legg meir vekt på kroniske traumatiske belastningar som har meir komplekse konsekvensar enn det PTSD-diagnosen femner om (Nordanger og Braarud 2017, 20). Sjølv om diagnosen CPTSD ikkje vart inkludert i *DSM-V*, fekk Herman gjennomslag i den forstand at ei ny symptomgruppe vart lagt til i PTSD-diagnosen, og den omhandlar dei kognitive og emosjonelle endringane ein ofte ser etter tidlege og meir komplekse traume (Nordanger og Braarud 2017, 21).

Ein annan amerikansk psykolog som utfordra PTSD-diagnosen, var Laura Brown. Ho argumenterte for at diagnoseformuleringa var problematisk fordi den la for mykje vekt på at traume vart utløyst av ei enkelt overveldande hending, formulert som «*an event outside the range of human experience*» i *DSM III-R* (Brown 1995, 100). Ei slik formulering tar ikkje høgde for at mange kan oppleve gjentakande vald og overgrep, der det er summen av påkjenningane over tid som skaper problem, ikkje ei enkelt overveldande hending, meinte Brown, og ho kalla dette for *insidious trauma* (1995, 102). Ho tok til orde for å endre denne delen av PTSD-diagnosen, og i neste utgåve av manualen, *DSM-IV*, vart den kritiserte formuleringa erstatta (Brown 1995, 111). I *DSM-IV* er det tydelegare at vald og seksuelle overgrep kan vere ei utløysande årsak, for her blir det presisert at «*a threat to one's physical integrity*» kan vere ein av dei utløysande årsakene til PTSD (APA 1995, 435).²⁴

Herman og Brown er del av ein feministisk teoritradisjon innanfor traumefeltet, som altså har røter tilbake til 1970-talet, men litterære verk var også med på å påverke utviklinga, og utover på 1970-talet kjem dei første sjølvbiografiske og litterære bøkene som har dette som tema (Tal 1996, 156). Det var tale om verk som på ulikt vis braut med tabuet som hadde hindra kvinner i å fortelje om vald og seksuelle overgrep. To amerikanske forfattarar som gjerne blir rekna som særleg viktige i denne tradisjonen, var Maya Angelou og Toni Morrison (Miller 2018, 232; Grogan 2016). Toni Morrison markerte noko nytt då ho i romanen *The bluest eye* (1970) skildra eit brutalt seksuelt overgrep mot ei ung jente utan å pakke det inn i symbolske omskrivingar (Grogan 2016, 76). Maya Angelous sjølvbiografiske bok *I*

²⁴ For meir om den feministiske teoritradisjonen i tverrfagleg traumeforskning, sjå Griffiths (2018).

know why the caged bird sing (1970) var banebrytande fordi den omhandlar sjølvopplevde seksuelle overgrep, noko det var heilt uvanleg å tale ope om på denne tida (Grogan 2016, 168). Seinare, på 1980- og 1990-talet, kom ei bølge av tekstar, både litterære og sjølvbiografiske, som omhandla ulike former for overgrepstraume.

I norsk samanheng var Herbjørg Wassmo tidleg ute då ho i 1981 braut dette tabuet og skildra seksuelle overgrep i romanen *Huset med den blinde glassveranda*. I resepsjonen var det, som eg seinare vil utdjupe, ingen som brukte omgrepet *traume* om temaet i romanen, og det var faktisk nokre bokmeldarar i samtida som unnlet å nemne at slike overgrep er ein del av handlinga i det heile. I norsk samanheng var det ingen andre romanar, heller ikkje i den feministiske norske litteraturen på 1970-talet, som hadde bana veg på dette feltet ved å skrive så direkte om overgrep. Det er difor interessant å sjå Wassmos roman i samanheng med den amerikanske litterære tradisjonen eg her har skissert, som oppstod på ei tid der ein feministisk traumeteori vaks fram, og som var kjenneteikna av å bryte tabu og gi stemme til forteljingar om seksuelle overgrep.

Herman og Brown var i tillegg til andre feministiske teoretikarar med på å påverke den vidare utviklinga av PTSD-diagnosen og korleis definisjonane av omgrepet *traume* skulle vere i fag som psykologi og psykiatri. Dei argumenterte for at seksuelle overgrep måtte definerast innunder PTSD-diagnosen, og dei var opptekne av at traume ikkje berre var brå og brutale hendingar som krig eller terror, men at det like gjerne kunne handle om gjentakande traume, såkalla *insidious trauma*, som påførte menneske store påkjenningar over lang tid. Denne teoridiskusjonen er såleis heilt avgjerande for at vi i dag, 40 år etter at Wassmos roman kom ut, kan lese den som ein traumelitterær roman, og det forklarar kvifor det først er i ettertid at det har blitt aktuelt å bruke traumeomgrep og ulike teoriar knytt til det, for å fortolke den.

Utviklinga av ein feministisk traumeteori og det vi kan kalle ein feministisk traumelitterær tradisjon, var del av ein større kulturell trend. Utover på 1980-talet blir det publisert stadig fleire bøker om traume, og desse retta seg mot eit breiare publikum enn tidlegare. Dette bidrog til å spreie omgrepet og allmenngjere det. I tillegg vart teoriar om traume og PTSD plukka opp i fleire akademiske fag, og etableringa av den litteraturvitskaplege traumeforskinga ved Yale University inngår i denne samfunnstrenden. Noko av det som kjenneteiknar teoriutviklinga etter 1980 og særleg utover på 1990-talet og vidare, var ei interesse for korleis vonde og

valdsame hendingar påverka samfunn og større grupper, ikkje berre einsskilde individ. Det er slike teoriar om *kollektive traume* og *kulturelle traume* eg no vil gå nærare inn på, sidan dei representerer ei viktig utviding av det moderne traumeomgrepet.

Terror og kollektive traume (2001)

Tidleg på 2000-talet hadde altså *traume* blitt eit etablert omgrep i amerikansk språk og kultur, og då USA vart råka av eit terroråtak den 11. september i 2001, vart nettopp dette omgrepet tatt i bruk for å skildre det som skjedde. Luckhurst skriv at: «9/11 was a single punctual event that, for all the language of singularity and unprecedentedness, was strikingly easy to narrate within the paradigm of trauma» (Luckhurst 2014, 38). Grunnen til dette var at «[t]he framework of trauma had already been transferred from psychology to culture in the 1990s» (Luckhurst 2014, 38). Terroråtakinget førte ikkje berre til ei rekkje dødsfall og skadar på menneske som var involverte, men den skapte «[a] state of after-shock» som vart fortolka ved hjelp av «the discourse of post-traumatic reaction, at individual, community and national levels» (Luckhurst 2014, 38). Terroråtakinget vart fortolka som eit traume, både for einsskilde menneske, for grupper og for nasjonen som heilskap.

Fagfelt som var med på å skape det Luckhurst kallar «the framework of trauma», var fag som litteratur- og kulturvitskap. Cathy Caruth og fagmiljøet ved Yale hadde på dette tidspunktet medverka til at traume var eit omgrep ein kunne ty til for å fortolke terroråtakinga og verknadene dei hadde på samfunnet og kulturen. Utover på 1990-talet ser ein fleire døme på kultur- og litteraturvitskaplege teoriar som genererer akademisk refleksjon over erkjenningsmessige, etiske og filosofiske problemstillingar knytt til traumeomgrepet, og det blir utover på 2000-talet meir vanleg å bruke termar som *kollektivt traume* eller *kulturelt traume* for å presisere at ein snakkar om hendingar som påverkar større grupper og samfunn, som til dømes terror. Dette skapte diskusjon på tvers av ulike fagfelt utover på 2000-talet, og den er framleis ikkje avslutta. Kjernen i diskusjonen er ifølge den finske litteraturforskarer Marinella Rodi-Risberg korleis ein kan «omsetje» teoriar om individuelle traume til teoriar om traume på samfunnsnivå (Rodi-Risberg 2018, 114).

Diskusjonar omkring kollektive traume peikar fram mot neste kapittel, der perspektivet snevrar seg inn mot det litteraturvitskaplege traumeomgrepet, men eg vil kort klargjere to ulike måtar å definere kollektive traume på. Enkelt sagt er det to posisjonar som veks fram etter år 2000, der den eine posisjonen brukar omgrepet

om reaksjonane hos individ, grupper og samfunn etter ei overveldande hending, som til dømes ein katastrofe, ein krig eller eit terroråtak, medan den andre posisjonen er kritisk til dette, og meiner at omgrepet *kollektivt traume* berre kan brukast om den kulturelle fortolkinga av slike hendingar (Eyerman, Alexander og Breese 2013, xiii). Det inneber at ein brukar omgrepet om ein språkleg konstruksjon, ikkje om hendinga og effekten i seg sjølv. Omgrepet *kulturelt traume* blir også brukt i denne tydinga, og det er særleg knytt til sosiologen Jeffrey Alexander (Alexander 2004). Skilnaden mellom desse omgrepa vil bli utdjupa i neste kapittel.

Om ein ser litt lenger tilbake i omgrepshistoria, finst det også eldre teoriar om kollektive traume. Så tidleg som i 1970 argumenterte den amerikanske sosiologen Kai Erikson for å skilje mellom *collective trauma* og *individual trauma* for å skildre etterverknadene av ei stor industriulykke i Buffalo. Han brukte omgrepet *collective trauma* for å skildre korleis ulykka skapte «a blow to the basic tissues of social life» (Erikson 1976, 154), og som følge av dette «a loss of communality» (Erikson 1976, 186). Ein liknande bruk av omgrepet finn ein hos den amerikanske psykologen Jack Saul, i ei bok som omhandlar det tidlegare nemnde terroråtakinget i USA. Han definerer *collective trauma* som «the shared injuries to a population's social, cultural, and physical ecologies» (Saul 2014, 1), og ein ser ein liknande bruk av omgrepet i nyare norsk katastrofepsykologi og katastrofepsykiatri. Her blir omgrepet *kollektivt traume* i hovudsak brukt om hendingar som potensielt kan gjere skade på sosiale strukturar i eit samfunn, og om etterverknaden av slike hendingar, ikkje om den kulturelle fortolkinga av slike hendingar.²⁵

Terroråtak og store ulykker kan ryste heile samfunn og skape det Luckhurst omtalar som «a state of aftershock», men eit anna aspekt ved slike kollektive traume er det ein kan definere som kollektive sorgreaksjonar. Teoriar om kollektive traume handlar såleis også om sorg, og eit døme på eit slikt perspektiv finn ein hos den engelske kulturvitaren E. Ann Kaplan. I boka *Trauma culture* (2005) skildrar ho det å gå gjennom gatene i New York etter terroråtakinget i 2001, der blomar, bilete og

²⁵ Den norske psykiateren Lars Weisæth referer til Saul i ein analyse av effekten terroren som råka Noreg 22. juli 2011 hadde på samfunnsnivå, der han legg vekt på at eit samfunn kan traumatiserast i den forstand at fellesskapen blir fragmentert og vi-kjensla forsvinn. Dette vil kunne ramme dei som er direkte traumatiserte dobbelt, sidan dei ikkje berre opplever den traumatiske hendinga i seg sjølv, men også tap av kjensla av sosial støtte og fellesskap (Weisæth 2014, 101).

tekstlappar i sum talar eit språk om *ei kollektiv sorg*. Ho kjenner på sorg, men også ei samkjensle:

I felt the togetherness especially walking around Union Square, which instantly became a huge, makeshift memorial and also a site for posting images of people still lost. On those bright sunny September afternoons, the Square was crowded with mourners and with people like myself needing to share in the grief and loss we all experienced, even if one had not personally lost a loved one. (Kaplan 2005, 9–12)

Det er ei form for sorg som i Kaplans tilfelle ikkje er knytt til tapet av ein nær person, men det er ei sorg over det som har råka menneske som bur i den same byen, i det same samfunnet.

Ein liknande reaksjon prega det norske samfunnet etter terroren i Oslo og på Utøya den 22. juli 2011. Ei kollektiv sorg kom til uttrykk på mange vis over heile landet, der folk tende lys og la ned blomar, helsingar og bønner, og så mange som ein million menneske deltok i det som i ettertid har blitt omtalt som «rosetog» (Aagedal, Botvar og Høeg 2013, 9). Den største markeringa samla omkring 200 000 menneske i Oslo den 25. juli 2011, og mange av desse var som Kaplan, ikkje direkte råka, men dei søkte ut i gatene for å dele sorga med andre.

Ein ser altså at traumeomgrepet spenner vidare enn det diagnosen PTSD gjer, og dette er ein del av den utviklinga som skjer etter 1980. Sorg er ein reaksjon som blir assosiert med traume, og ifølge den norske krisepsykiateren Lars Weisæth er *traumentløyst sorg* ein av to psykiske hovudreaksjonar hos menneske som blir råka av det han kallar eit «terrortraume». PTSD er den andre hovudreaksjonen. Ein traumerelatert sorgreaksjon kan altså råke den som mistar eit menneske som står dei nær, og ifølge Weisæth kan dette innebere «overopptatthet med forholdene ved dødssituasjonen», noko som kan forseinke ein meir vanleg sorgreaksjon (Weisæth 2014, 112). Ifølge den norske krisepsykologen Atle Dyregrov kan slike traumatiske dødsfall utløyse ein sorgprosess som er meir kompleks enn vanleg; «komplisert sorg, forlenget sorglidelse og noen ganger traumatisk sorg» (Dyregrov 2018, 54).

Det går eit skilje mellom forlenga sorgreaksjon og PTSD i psykologien, men som Dyregrov skriv, kan det vere «betydelig overlapp mellom symptomalogien hos dem som sliter med sine sorgreaksjoner, og PTSD» (Dyregrov 2018, 53). Det som særleg skil ein forlenga sorgreaksjon frå PTSD er at unngåingssymptom og hyperaktivering ikkje er så vanleg, medan symptom på separasjonsangst med søking, sagn og lengt

etter den døde er svært utbreidd. Skiljet mellom traumeutløyst sorg og PTSD er del av ei teoriutvikling som bidreg til å gjere det overordna traumeomgrepet enda meir komplekst. Det viktige i denne samanheng er at omgrepet *traume*, som på 1980-talet vart sterkt assosiert med PTSD, også er viktig i teoriar om sorg, både på individuelt og kollektivt nivå, der reaksjonen er knytt til særleg traumatiske hendingar, som enten har råka eit individ, ein familie eller eit heilt samfunn.

Terroråttaket i USA i 2001 skapte diskusjonar i traumeteoretiske kretsar, på kryss av fag, slik terroren i Noreg også har gjort. Med omgrepet *kollektivt traume* kan ein signalisere at dette er noko som set spor i ei større gruppe menneske, i eit samfunn, men omgrepshistoria opnar også for å reflektere over kva som skjer når vi brukar eit omgrep som dette for å fortolke det som skjer. Eit viktig poeng i denne samanheng er at utvidinga av sjølve omgrepet og måten det har spreidd seg på, har gjort omgrepet meir komplekst og omdiskutert enn det var heilt i starten då PTSD-diagnosen slo gjennom. Likevel, trass stridar om definisjonar og definisjonsmakt, har termen *traume* og samansette uttrykk som *kollektivt traume* og *kulturelt traume*, blitt ein del av eit felles vestleg språk, som blir brukt når noko vondt og valdsamt råkar einskildmenneske eller heile samfunn.

Dei ulike utvidingane av omgrepet, som inneber at traume er noko som kan råke samfunn eller større grupper, ikkje berre einskilde menneske, har vore viktig for litteraturvitskapleg traumeforsking, sidan det har opna for å analysere korleis ulike litterære verk har framstilt krigar, terroråttak, katastrofar, overgrep mot folkegrupper og liknande hendingar. Denne teoretiske utviklinga har såleis vore med på å legge grunnlaget for dei litterære analysane i denne avhandlinga, sidan det er ulike kollektive traume som står sentralt i dei tre romanane. I *Huset med den blinde glassveranda* er den andre verdskrigen ei historisk hending som kastar skugge inn i samtida, i *I kjølvannet* er det ein stor brann på ei passasjerferje som utgjer eit tematisk utgangspunkt for forteljinga, og i *Sju dagar i august* er det eit terroråttak og effektane av det på einskildmenneske og samfunn som står i sentrum for ei forteljing som også tematiserer eit anna aspekt ved det moderne samfunnet – frykta for at framtida vil bli prega av effektane av eskalerande klimaendringar. Også dette aspektet, frykt for menneskeskapte klimaendringar, lar seg i dag forstå i lys av teoriar om kollektive traume.

Klimatraume og økosorg (2016)

Ei ytterlegare utviding av omgrepet *traume* har skjedd dei seinare åra, som ein respons på den stadig aukande merksemda menneskeskapte klimaendringar har fått i vestlege land. Ein tidleg representant for eit slikt perspektiv, var kulturvitaren E. Ann Kaplan, som i verket *Climate trauma* (2016) argumenterte for at traumeteori kan gjere det mogleg å setje ord på korleis frykt for framtidige klimaendringar påverkar menneske og samfunn. Kaplan argumenterer for at kunnskap om klimaendringar og dei katastrofale følgjer det kan få, skaper ein tilstand av «pretrauma» i samfunnet, som er kjenneteikna av at «people unconsciously suffer from an immobilizing anticipatory anxiety about the future» (Kaplan 2016, xix). Denne frykttilstanden kjem til uttrykk i kulturen, til dømes i filmar som ho omtalar som «pretraumatic climate dystopias» (Kaplan 2016, 18).

Ein annan litteraturvitskapleg forskar som uttrykker eit liknande teoretisk resonnement, er Avril Horner, som i artikkelen «Apocalypses now. Collective trauma, globalisation and the new gothic sublime» (2014), analyserer det ho kallar *gotiske apokalyptiske narrativ*. Eit døme på ein roman i denne sjangeren er *The road* (2006) av Cormac McCarthy (Horner 2014, 42), ein roman som også Kaplan nemner i si bok (Kaplan 2016). Horner meiner at slike narrativ uttrykker erfaringa av å leve i ei globalisert verd som blir opplevd som «hostile and unheimlich» (Horner 2014, 39). Denne livskjensla er ein konsekvens av å leve i ei verd der ein stadig blir påmint terror som har råka i fortida, og der ulike trugslar, som naturkatastrofar, skaper frykt for framtida (Horner 2014, 35–39). Dette er eit teoretisk perspektiv som er særleg relevant for ein av romanane i tekstutvalet mitt, *Sju dagar i august*.

Kaplans og Horners teoriar er kulturvitskaplege, men Kaplan viser til psykologisk forskning som deler hennar interesse for pre-traumatisk stress. Ho viser til psykologane Dorthé Berntsen og David C. Rubin, som har definert pre-traumatisk stress som «disturbing future-oriented cognitions and imaginations as measured in terms of a direct temporal reversal of conceptualizations of past-directed cognitions in the PTSD-diagnosis» (Berntsen og Rubin 2014, sitert i Kaplan 2016, 2). Seinare har dette teorigrunnlaget blitt styrka, noko Stef Craps drøftar i *The Routledge companion to literature and trauma* (2020) og *Trauma* (Bond og Craps 2020). Teoriane om *klimatraume* representerer ei ganske radikal utviding av traumeomgrepet, fordi ein her inkluderer frykt for framtida i eit omgrep som fram til no har skildra

effekten av noko som har skjedd i fortida. Omgrepet *klimatraume* bidreg til å fortolke klimaendringar på ein ny måte, ved å legge vekt på dei psykiske belastningane kunnskap om menneskeskapte klimaendringar kan føre til. Eit omgrep som *klimatraume* gjer det mogleg å setje ord på denne tendensen og sjå den i samanheng med andre psykiske skadeverknader som ein assosierer med ordet traume.

Klimaspørsmålet heng også saman med spørsmål som gjeld korleis menneske i ei global verd forvaltar naturressursar og landskap. Naturlandskap med tilhøyrande økosystem er mange stader under stort press, og mange menneske opplever tap av natur som dei har eit sterkt forhold til. Dette kan opplevast som tap som kan skape ei form for *økosorg*, som er det norske ordet for *ecological grief*. Teoriar om økosorg tangerer såleis teoriar om klimatraume, i kraft av å skildre psykologiske reaksjonar på den situasjonen den globale verda står i når det gjeld å forvalte naturen. Omgrepet har etablert seg i den litteraturvitskaplege traumeforskinga, noko eg vil utdjupe i neste kapittel, men det er òg eit omgrep som blir brukt meir allment og på tvers av fag. I norsk samanheng kan ein nemne Arne Johan Vetlesen og Knut Ivar Bjørlykhaug, som har drøfta økosorg i ulike perspektiv (Bjørlykhaug og Vetlesen 2020).

Samfunnet har endra seg, frå gryande industrialisering og modernisering, til eit samfunn der konsekvensane av denne måten å leve på har byrja å skape frykt. Damplokomotivet som ein gong symboliserte framsteg og modernisering, og som førte med seg ulykker og nye diagnosar som til dømes *railway spine*, har no blitt erstatta av eit elektrisk tog, som representerer ein miljøvennleg måte å ferdast på. No er det ikkje lenger frykta for jernbaneulykker som kastar skugge over toget som symbol, men frykta for at moderniseringa av samfunnet har skapt klimaendringar og naturøydeleggingar vi enno ikkje ser det fulle omfanget av. Slik sett er omgrepet *traume* framleis knytt til utviklinga av det moderne, og det er med på å gi eit språk til ulike typar kjenslemessige påkjenningar som pregar det moderne samfunnet.

Det å bruke *traume* om frykt for menneskeskapte klimaendringar, representerer den til no siste utvidinga av dette omgrepet. Det moderne traumeomgrepet er komplekst og heterogent, og til liks med mange andre omgrep i språket, har det endra seg over tid, både når det gjeld innhald og kva konnotasjonar sjølve ordet vekkjer. Kunnskap om denne kompleksiteten og den historiske utviklinga er viktig i eit fag som litteraturvitskap, både som grunnlag for å etablere definisjonar som sirklar inn kva

ein meiner når ein brukar omgrepet teoretisk, men også som grunnlag for å analysere kva forståingar av traume det er som pregar dei kulturelle kontekstane for dei litterære verka ein studerer. Sidan *traume* er det sentrale teoretiske omgrepet i problemstillinga for denne avhandlinga, er refleksjonar omkring kompleksiteten og historia til omgrepet viktig, ikkje minst for å kunne definere omgrepet presist utan å redusere det til eit enklare omgrep enn det er.

Det komplekse traumeomgrepet

Omgrepet *traume* er historisk omskifteleg, både når det gjeld kva lidingar det omfattar og kva haldningar det er assosiert med. Den historiske utviklinga har nasjonale særtrekk, noko vi har sett døme på, men ein ser at det moderne traumeomgrepet i stor grad har utvikla seg på tvers av landegrenser i vestlege land. Visse hendingar, som krigar og terror, har i særleg grad generert den teoretiske utviklinga, men vi har også sett at politiske og økonomiske interesser har spelt ei viktig rolle. Litteraturen står i eit dynamisk forhold til den teoretiske utviklinga, og vi har sett døme på at den kan synleggjere erfaringar som kjem i skuggen av dei meir ikoniske trauma, så vel som å rette kritikk mot rådande oppfatningar, normer og behandling av menneske som har opplevd noko vondt og valdsamt. Dette er kunnskap som er relevant for traumelitterære analysar av litteratur, også for dei tre romanane i utvalet mitt, som blei publiserte på ulike tidspunkt etter 1980, då traumeomgrepet vart utvida ytterlegare og spreidde seg til nye fag og samfunnsfelt.

PTSD er den diagnosen som i dag er nærast assosiert med traume, men historia viser at traumeomgrepet også har vore assosiert med andre diagnosar, og at det er meir komplekst og rommar meir enn dei einskilde diagnosane. Omgrepet *traume* har etablert seg som viktig i mange vestlege språk, og det er vanskeleg å førestille seg at ein skulle erstatte det, sjølv om det stadig blir diskutert innanfor fleire ulike fagfelt. Diskusjonar om kva traume er, og korleis vi best kan forstå og bruke omgrepet involverer mange og ulike fagfelt. Ulike vitskapar kjempar om retten til å definere kva traume er på bakgrunn av ulike og dels motstridande interesser og kunnskapssyn, og det er dette Luckhurst viser til når han omtalar traume som ein «conceptual knot» (Luckhurst 2008, 14–15). Traumeomgrepet er så komplekst at det stiller ulike vitskapar overfor nokre utfordringar, men også nokre moglegheiter. I ein litteraturvitskapleg samanheng krev traumeomgrepet ein kritisk refleksjon over dei mange teoriar og definisjonar det er assosiert med, og det er ikkje minst viktig å klargjere korleis ein definerer omgrepet i eigne studiar. Dette er teoretiske utfordringar som blir drøfta meir inngåande i dei neste to kapitla.

Kapittel 3: Litteraturteoretiske perspektiv på traume

Innleiing

Sjølv om det overordna traumeomgrepet er komplekst og vanskeleg å definere eintydig på måtar som ulike fagfelt kan vere samde om, er det viktig og hensiktsmessig å drøfte ulike definisjonar og forståingar innanfor det faget ein sjølv jobbar med. Dersom ein ser for seg traumeomgrepet som ein knute som set ulike trådar av kunnskap i kontakt med kvarandre, er fokuset no på ein av desse kunnskapstrådane, den litteraturvitskaplege traumeforskinga, og korleis dette fagfeltet har utvikla ulike teoretiske definisjonar av traume. Dette har skjedd gjennom kontakt med tilgrensande fagfelt, noko som har generert teoretisk refleksjon og lagt grunnlaget for nye litteraturvitskaplege definisjonar av traume. Måten ein les og fortolkar traumelitterære tekstar på, er ikkje berre påverka av kva forståing ein har av traume, men også av kva syn ein har på forholdet mellom traume, språk og litteratur. Det er slike spørsmål som filtrar seg saman i mange litteraturvitskaplege teoriar om traume, og vektlegginga av det traumelitterære eller traumeestetiske er særmerkt og sentralt for denne teoritradisjonen.

I dette kapittelet vil eg drøfte korleis litteraturvitskaplege teoriar om traume vart etablert og korleis dei så har utvikla seg frå 1992 til 2022. Eg søkjer å gi innsikt i korleis ei traumelitterær tenking vart etablert, og korleis den så har blitt både vidareført, utfordra og revidert av nyare litteraturvitskaplege teoriar i samspel og friksjon med tilgrensande fagfelt. Fokuset er på teoriutviklinga innanfor litteraturvitskapleg traumeforsking, men eg trekkjer inn teoriar frå andre fagfelt der det er relevant for den litteraturteoretiske utviklinga. Kapittelet har tre delar som representerer tre stadium i teoriutviklinga. Den første delen tar for seg etableringa av ei traumelitterær tenking, den andre drøftar ulike former for kritiske perspektiv, frå andre fagfelt og innanfor litteraturvitskapen, og den siste delen spør kvar fagfeltet står i 2022.

Yale-tradisjonen – etableringa av ein litteraturvitskapleg traumeteori

Arbeida til Cathy Caruth blir i dag rekna som eit teoretisk bidrag som var avgjerande for å etablere litteraturvitskapleg traumeforsking som eit eige fagfelt.²⁶ Midt på 90-talet var ho redaktør for to spesialutgåver av tidsskriftet *American imago*, som så vart

²⁶ Sjå til dømes Gibbs (2014), Luckhurst (2008), Balaev (2012) og Whitehead (2004).

publisert som ei artikkelsamling med tittelen *Trauma. Explorations in memory* (1995). Artikkelsamlinga hadde bidragsytarar frå ulike felt, og Caruth bidrog med eit samlande teoretisk perspektiv i introduksjonstekstar som innleia dei to delane i samlinga.²⁷ Caruth publiserte også ein monografi med tittelen *Unclaimed experience* (1996). Der vidareutviklar ho ein eigen litteraturvitskapleg teori om traume, basert på analysar av litteraturteoretiske, psykoanalytiske og litterære tekstar. Caruth argumenterer her for at ein dekonstruktiv lesemane, som problematiserer språket si evne til å representere røynda, er ein naudsynt inngang til å forstå traume. Ein konsekvens av dette språksynet er at Caruth orienterer seg mot ein modernistisk estetikk og mot ulike psykoanalytiske tekstar og litteraturteoretiske tekstar som har ein litterær dimensjon.

Mange seinare forskarar har analysert Caruths og Yale-tradisjonens teoretiske bidrag, og det er til dels ulike aspekt som blir løfta fram. Det er ei klar semje om at dette er ein litteraturvitskapleg lesemane som er inspirert av poststrukturalistisk teori, særleg dekonstruksjon, og psykoanalytisk teori, men som til dømes Wulf Kansteiner (2004), Alan Gibbs (2014) og Roger Luckhurst (2008) peiker på, går det også ei linje tilbake til etterkrigstekstane til den tysk-jødiske filosofen Theodor W. Adorno, som drøfta kva effekt Holocaust hadde på litteratur, filosofi, etikk og kunst. Andre forskarar, som Ruth Leys (2000) og Susannah Radstone (2007), peikar på at Caruths traumeteori er sterkt inspirert av nevropsykologisk teori om traume, spesielt psykiateren Bessel van der Kolk. Samla sett kan ein difor tale om at fire teoretiske linjer inngår i diskusjonane om Yale-tradisjonens traumelitterære teoridanning; poststrukturalisme, psykoanalyse, Adornos kritiske teori og nevropsykologi.

Shoshana Felman og Dori Laub var også knytt til Yale University, og deira studiar av Holocaust og vitnesbyrd la eit viktig teoretisk grunnlag for Caruths litteraturvitskaplege traumeteori. Litteraturvitaren Felman og psykoanalytikaren Laub jobba tverrfagleg og publiserte boka *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* i 1992. Boka kombinerer Felmans litteraturvitskaplege interesse for «truths that are unspoken – or unspeakable – and that are yet inscribed in texts», med innsikter frå Laubs psykoanalytiske praksis, som var retta inn mot å fortolke «traces of trauma in human narratives» (Felman og Laub 1992, xiv). Felman baserer, til liks med Caruth, sin lesemane på dekonstruktiv litteraturteori, og ho er

²⁷ Blant bidragsytarane finn ein både praktiserande psykoanalytikarar, professorar i litteraturvitskap, kulturvitskap, sosiologi, psykiatri og psykologi, og i tillegg ein filmskapar og ein politisk aktivist.

særleg orientert mot ein modernistisk estetikk som både i form og innhald speglar Holocaust som ei erkjenningsmessig utfordring – ei hending utan vitne – som er ei formulering som går igjen. På dette grunnlaget kan ein argumentere for at Caruths lesemane er relativt lik den lesemane som Felman utviklar i sine analysar. Ein viktig skilnad er likevel at Caruth orienterer seg mot fenomenet traume meir allment, ikkje mot Holocaust.

Geoffrey Hartman, professor i litteraturvitskap ved Yale, har ein teoretisk profil som har likskapstrekk med Caruth, Laub og Felman. Både Laub og Hartman hadde sjølve flykta frå Europa under den andre verdskrigen, og dei var involverte i arbeidet med å opprette *Fortunoff video archive for Holocaust survivors* ved Yale University Library, som frå tidleg 1980-tal byrja innsamling av vitnesbyrd frå overlevande etter Holocaust. Han vidareutvikla ein dekonstruktiv lesepraksis som han i hovudsak hadde utvikla gjennom arbeid med poesi, og han var særleg oppteken av korleis det litterære språket har eigne kvalitetar som gjer det mogleg å skrive om traume. I artikkelen «Deconstruction: Trauma inscribed in language» skriv Tom Toremans at Hartman omtalar traume som noko vi ikkje fullt ut kan forstå (Toremans 2018, 53), og at traume difor berre kan «be addressed or acknowledged by a figurative language» (Toremans 2018, 55). Dette er eit syn på traume og språk som pregar Yale-tradisjonen, ikkje berre Hartman.²⁸ Hartmans teoriar har ikkje fått det same breie gjennomslag som dei to andre teoretiske bidraga, men han var med på å etablere litteraturvitskapleg traumeforskning som felt.

Den tidlege forskinga på traume og litteratur, som i denne avhandlinga blir omtalt som *Yale-tradisjonen*, la eit grunnlag for ei traumeestetisk tenking i litteraturvitskapen. Dei teoretiske bidraga frå Yale-miljøet, særleg bidraga til Felman, Laub og Caruth, fekk gjennomslag både i amerikansk og europeisk kultur- og litteraturvitskap utover på 1990-talet og 2000-talet. Felman og Laub fekk særleg gjennomslag i fagmiljø som orienterte seg mot litterære tekstar som handla om Holocaust, og Caruths tekstar la grunnlaget for litteraturvitskapleg forskning på ulike former for traume. Det var ikkje tette skott mellom desse fagfelta, og desse sentrale teoritekstane vart både omfamna, diskuterte og kritiserte av seinare forskarar. Kritikken kom både innanfrå, frå andre

²⁸ Av teoretiske verk ført i pennen av Hartman, vil eg særleg trekke fram artikkelen «On traumatic knowledge and literary studies» (1995), som reflekterer over forholdet mellom traume og litterært språk. Andre verk som kan nemnast er *The longest shadow. In the aftermath of the Holocaust* (1996), og *The fateful question of culture* (1997). For meir om Hartman og hans teoretiske posisjon i Yale-tradisjonen, sjå til dømes Pederson (2018, 97–101), Toremans (2018, 51–65) og Bond og Craps (2020, 61–65).

litteraturvitarar, og utanfrå, mellom anna frå historikarar og kulturhistorikarar. Eg vil no gå nærare inn på Cathy Caruths og Shoshana Felmans tidlege teoretiske bidrag med eit særleg fokus på korleis dei definerer dei tekstane dei skriv om, kva kjenneteikn dei legg vekt på i analysar av desse tekstane og kva teoretisk forståing av traume dei formulerer.²⁹

Litteraturen som vitnesbyrd

Testimony (Felman og Laub 1992) er eit referanseverk innan studiar av Holocaust og vitnesbyrd, men det er også ein teoretisk grunntekst i litteraturvitskapleg traumeforskning meir allment. Boka er eit tverrfagleg prosjekt, der litteraturvitaren Shoshana Felman og psykoanalytikaren Dori Laub analyserer ulike former for vitnesbyrd, med utgangspunkt i ei felles interesse for psykoanalytisk teori, språk og vitnesbyrd om Holocaust. Felman er ikkje berre oppteken av skjønnlitterære tekstar, og samarbeidet med Laub signaliserer ein vilje til å gå inn i eit felt der psykologi og litteraturteori overlappar. Omgrepet *testimony* rommar i denne samanheng både munnlege forteljingar, skjønnlitterære tekstar, filmar og teoritekstar, og forfattarane søkjer å føre analysar av desse saman for å utvikle et «multi layered vision offered by all these perspectives held together» (Felman og Laub 1992, xv).

Felman og Laub definerer den andre verdskrigen som: «a trauma we consider as the watershed of our times» (Felman og Laub 1992, xiv). Ein heilt sentral tanke i dette verket er at Holocaust har skapt ei krise som påverkar korleis ein kan forstå «the relation between narrative and history, between art and memory, between speech and survival» (Felman og Laub 1992, xiii). Felles for Felman og Laub er tanken om at Holocaust best lar seg forstå som «a radical historical *crisis of witnessing*» (Felman og Laub 1992, xvii), som har utløyst det vi på norsk kan kalle ei *erkjenningskrise*, fordi historia ikkje klarer å formidle denne historiske hendinga på måtar som yter den rettfærd. Denne forma for krise kan litteraturen på si side vitne om, sidan litterære verk ikkje er underlagt dei same reglar som til dømes historiefaget, men kan bruke språket på andre måtar (Felman og Laub 1992, xviii).

Felman har ei tydeleg orientering mot tekstar som reflekterer over etiske og erkjenningsmessige problem og paradoks som Holocaust stilte etterkrigstida

²⁹ Tekstane eg her drøftar, blir rekna som teoretiske grunntekstar og eg går difor ikkje nærare inn på seinare publikasjonar, men eg vil kort nemne nokre sentrale publikasjonar av Caruth: *Literature in the ashes of history* (2013), *Listening to trauma* (2014) og «Trauma, time and address» (2020).

overfor, og ho er spesielt oppteken av korleis estetisk form er med på å skape slik refleksjon. Her kan ein sjå linjer til Adornos kritiske teoriar, og ho refererer direkte til eit essay av Adorno i ein analyse av Paul Celans dikt.³⁰ Det er tydeleg at spørsmålet om estetikk er nært knytt til spørsmål om etikk og nærare bestemt til spørsmålet om korleis ein best kan bruke språket for å bere fram vitnesbyrd om Holocaust. For å få eit innblikk i Felmans traumelitterære tenking, har eg sett nærare på analysane ho gjer av Claude Lanzmanns film *Shoah* (1985) og Albert Camus romanar *La Peste* (1947) og *La Chute* (1956).³¹

Claude Lanzmann brukar ikkje arkivopptak i *Shoah*, og den ni timar lange filmen består av ulike intervju han har gjort med menneske på ulike stadar i verda, som var vitne til eller offer for Holocaust. Felman legg vekt på at dette er ein film som tematiserer ulike aspekt ved vitnesbyrd: «It is a film about witnessing: about the witnessing of a catastrophe» (Felman og Laub 1992, 205). Gjennom filmens mange stemmer trer Holocaust fram indirekte, som noko komplekst og motseiingsfullt, fordi komposisjonen skaper «heterogenous points of view, between testimonial stances which can neither be assimilated into, nor subsumed by, one another», skriv Felman (Felman og Laub 1992, 207). Slik rommar filmen ei anna innsikt enn den vi møter i historiefaglege framstillingar, som gjerne brukar arkivmateriale og andre direkte representasjonar av fortida. Felman utdjupar dette slik: «To understand *Shoah* is not to *know* the Holocaust, but to gain new insights into what *not knowing* means, to grasp the ways in which *erasure* is itself part of the functioning of our *history*» (Felman og Laub 1992, 253). Ifølge Felman opnar filmen for ei meir kompleks erkjenning – ei innsikt i at det finst erfaringar knytt til Holocaust som unndreg seg historia – og at det difor ikkje er mogleg å fullt ut forstå Holocaust som ei historisk hending.

³⁰ Adornos etterkrigsfilosofi blir ofte assosiert med det kjende sitatet «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch» (Adorno [1955] 1969, 31). Sitatet stod på trykk for første gong i essayet «Kulturkritik und Gesellschaft» som vart skrivi i 1949 og publisert første gong i 1951 (Adorno [1955] 1969, 343). Sitatet, som Adorno ved fleire seinare høve kommenterte, har fått stor utbreiing, ikkje berre i si opphavlege form, men også i form av feilaktige sitat som til dømes formuleringa «No poetry after Auschwitz» (Rothberg 2000, 25). Felman legg særleg vekt på essayet «Commitment» frå 1962, der Adorno kommenterer sitt eige sitat om Auschwitz (Adorno [1962] 1978), og, som Felman skriv, legg han no vekt på at det paradoksalt nok er kunsten som må forsøke å uttrykke noko om det som har skjedd i fortida (Felman og Laub 1992, 34).

³¹ Shoshana Felman viser til den engelske omsetjinga av Camus romanar, som har titlane *The plague* og *The Fall*. Romanane finst også på norsk, med titlane *Pesten* og *Fallet*, og det er desse eg har lese parallelt med Felmans analysar.

La Peste og *La Chute* av Albert Camus blir lesne som romanar som tematiserer vitnesbyrd på ulikt vis, og Felman er oppteiken av utviklinga som skjer frå den første til den andre romanen. Den første romanen les ho som ein allegorisk roman, der pesten som råkar byen Oran lar seg tolke som eit bilete på Holocaust, medan den andre romanen sår tvil om at eit vitnesbyrd om Holocaust i det heile er mogleg. Det som skjer i *La Chute*, er at hovudpersonen går forbi ei kvinne på ei bru i Paris om natta, og etter at han har passert, høyrer han lyden av at ho kastar seg i elva. Han ser det ikkje, men høyrer lyden, og han klarer verken å gløyme det han har opplevd eller å bringe seg sjølv til å fortelje om det. Felman les dette allegorisk. Til liks med fallet frå brua, er Holocaust ei hending ingen fullt ut kan vitne om, sjølv om det finst menneske som var der og har minne om det som har skjedd. Felman skriv følgjande: «*The Fall bears witness to the witness's fall*» (Felman og Laub 1992, 119).

«The enigmatic language of untold stories»

Til liks med Shoshana Felman rettar Cathy Caruth merksemda mot tekstar som reflekterer over etiske og erkjenningsmessige problem og paradoks knytt til traume, språk og litteratur, og i *Unclaimed experience* kombinerer ho teoretiske innsikter frå dekonstruksjon, poststrukturalistisk teori, psykoanalyse og nevrobiologi (Caruth 1996, 10).³² I følgjande sitat gir ho eit innblikk i sine traumelitterære refleksjonar:

In this book I explore the ways in which texts of a certain period – the texts of psychoanalysis, of literature, and of literary theory – both speak about and speak through the profound story of traumatic experience. Rather than straightforwardly describing actual case studies of trauma survivors, or attempting to elucidate directly the psychiatry of trauma, the chapters that follow explore the complex ways that knowing and not knowing are entangled in the language of trauma and in the stories associated with it. Whether the texts I read concern, as in Freud, the theory of trauma in individual or collective history or, as in Duras and Resnais, the story of two people bonded in and around their respective catastrophic experiences, each one of these texts engages, in its own specific way, a central problem of listening, of knowing, and of representing that emerges from the actual experience of the crisis. (Caruth 1996, 4–5)

³² Poststrukturalisme og dekonstruksjon er omdiskuterte storleikar i litteraturvitskapen. Kort sagt er Caruth oppteiken av å imøtegå ein kritikk mot poststrukturalistisk tenking, som hevdar at «the epistemological problems raised by poststructuralist criticism necessarily lead to political and ethical paralysis» (Caruth 1996, 10). Caruth meiner at dette er ein urettferdig kritikk, og ho argumenterer for at fenomenet traume best lar seg forstå i lys av teoriar som forsøker å praktisere «a rethinking of reference» (Caruth 1996, 11). Caruth er relativt generell i sin omtale av kritikken ho skriv i opposisjon til, og ho drøftar ikkje spesifikke tekstar, men ho imøtegår det som ho reknar som ein allmenn kritikk mot poststrukturalismen, som handlar om at den «elimineras» historia (Caruth 1996, 11). Caruth presiserer at hennar eige prosjekt (og det poststrukturalistiske prosjektet) har eit anna mål: «resituating it [history] in our understanding» (Caruth 1996, 11). Ho meiner at historieforståinga må endrast, og dette kan skje gjennom «permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not» (Caruth 1996, 11). Caruth utfordrar såleis ei meir tradisjonell historieskriving.

Caruth er ifølge dette sitatet orientert mot skjønnlitterære og teoretiske tekstar som har nokre tematiske og estetiske fellestrekk. Caruth nemner den freudianske psykoanalysen og skildrar eit slektskap mellom denne og litteratur: «literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation of knowing and not knowing» (1996, 3). Også andre teoritekstar kan ha fellestrekk med litteratur, og Caruth er særleg interessert i tekstar som tematiserer «a central problem of listening, of knowing, and of representing that emerges from the actual experience of the crisis», som ho formulerer det. Eit anna kjenneteikn ved desse tekstane er at dei har ein estetisk kompleksitet, og ho omtalar den som «a literary dimension that cannot be reduced to the thematic content of the text or to what the theory encodes, and that, beyond what we can know or theorize about it, stubbornly persists in bearing witness to some forgotten wound» (Caruth 1996, 5). Tekstane ho analyserer formidlar ei innsikt som er knytt til den formmessige sida av språket.

Caruth er orientert mot den litterære dimensjonen i mange ulike typar tekstar. For å få eit inntrykk av hennar traumeestetiske tenking, vil eg trekke fram analysen ho gjer av filmen *Hiroshima mon amour* (1959). Filmen er laga av den franske filmskaparen Alain Resnais, med manus av den franske forfattere Marguerite Duras. Den handlar om eit møte mellom ei fransk kvinne og ein japansk mann i Hiroshima, og i løpet av filmen fortel kvinna om korleis hennar liv i Frankrike vart påverka av den andre verdskrigen. Ifølge Caruth er filmen verknadsfull fordi den skildrar eit møte mellom to menneske som ikkje har full tilgang til eigne minne og som ikkje klarer å forstå og fortelje si eiga historie om krigens traume. Ho skildrar det slik:

It is indeed the enigmatic language of untold stories – of experiences not yet completely grasped – that resonates throughout the film, within the dialogue between the French woman and the Japanese man, and allows them to communicate, across the gap between their cultures and their experiences, precisely through what they do not directly comprehend. (Caruth 1996, 56)

Caruth legg vekt på at traumet kjem til uttrykk som eit fråvær av språk og vanskar med å fortelje om fortida. Denne tanken om at traumet best lar seg representere gjennom fråværet som trope, ikkje gjennom eit språk som refererer direkte til røynda, er sentral i Caruths estetiske teori om traume, og det er i lys av dette vi må forstå formuleringar som «the enigmatic language of untold stories» (Caruth 1996, 56).

Caruth legg vekt på at filmen er ein fiksjonsfilm. Ifølge Caruth har regissøren Resnais valt denne forma, med dei estetiske grep dette opnar for, i staden for å lage ein dokumentar basert på arkivmateriale, av ein bestemt grunn: «In his refusal [...] Resnais paradoxically implies that it is direct archival footage that cannot maintain the very specificity of the event» (Caruth 1996, 27). Caruth meiner altså at Resnais har innsett at dokumentarfilmar, med sine direkte referansar til den verkelege verda, ikkje klarer å uttrykke det han meiner er viktig å uttrykke, og at han difor har valt fiksjonsfilmen som form. Ved å lage ein fiksjonsfilm som finn stad i Hiroshima, som ikkje primært handlar om katastrofen med atombomba som råka byen, kan han skape ei framstilling som på indirekte vis nærmar seg ei innsikt i dette traumet. Med denne filmen som døme, argumenterer Caruth for at ein fiksjonsfilm prega av eit figurativt språk, kan opne for ei anna forståing av traume enn det ei dokumentarisk framstilling kan.

Caruth vidarefører fleire aspekt ved Felmans estetiske tenking når ho formulerer sine teoriar om korleis traume kjem til uttrykk i litteratur og andre kunstformer. Til liks med Felman, problematiserer Caruth tanken om at språket gjennom direkte referansar til fortida kan skape eit sant bilete av (eller vitnesbyrd om) ulike traume, og ho er, som Felman, orientert mot eit litterært nivå av språket i sine analysar av ulike tekstar og narrativ. Ifølge den amerikanske litteraturvitaren Joshua Pederson, er Yale-tradisjonen kjenneteikna av å vere orientert mot tre ulike former for tropar; tekstleg *fråvær* (absence) som trope, der traumet kjem til uttrykk som stillheit eller språkløyse i form av ulike brot eller pausar i teksten, *metaforar* og *allegoriar* som meir indirekte uttrykker ulike former for traume, der Felmans analyse av pesten som ein metafor for Holocaust er eit nærliggande døme, og ulike former for *repetisjon*, til dømes av motiv eller hendingar i fortid som gjerne kjem til uttrykk i draumar eller tilbakevendande minnebilette, noko som peikar mot eit traume som framleis «heimsøker» personar i notid (2018, 101–105). Pedersons analyse underbygger argumentasjonen om at det er viktige fellestrekk mellom Caruth og Felman når det gjeld dei teoretiske og estetiske refleksjonane over spørsmål som gjeld traume og språkleg form, men det er, som eg no vil utdjupe, ein viktig skilnad mellom dei to, som handlar om korleis Caruth tar traumeomgrepet i bruk.

Det punktet der Caruth tydelegast skil lag med Felman, er i måten ho omtalar og definerer *traume* på. For Felman er omgrepet *vitnesbyrd* det sentrale, og omgrepet *traume* spelar ikkje ei like viktig rolle som teoretisk omgrep. Caruths viktigaste, mest

banebrytande, men på sikt også mest omstridde, teoretiske bidrag, er at ho definerer traume på ein ny måte og lar det bli det mest sentrale omgrepet i ein litteraturvitskapleg teori om korleis overveldande hendingar påverkar individ og samfunn, språk og erkjenning. For å fullt ut forstå Caruths traumelitterære tenking, som har ein så sentral plass i den litteraturvitskaplege traumeforskinga og teoriutviklinga som har skjedd seinare, vil eg sjå nærare på korleis ho forstår og definerer traume i sine tidlegaste teoretiske tekstar.

Caruths traumeomgrep

For å forstå og forklare Cathy Caruths traumeomgrep, har seinare forskning gjerne referert til dei to første bøkene ho publiserte; *Trauma. Explorations in memory* (Caruth 1995) og *Unclaimed experience* (Caruth 1996). Som Lucy Bond og Stef Craps har poengert, har Caruth i liten grad endra sin opphavlege teori om traume i seinare publikasjonar (Bond og Craps 2020, 61). I *Unclaimed experience* tar Caruth utgangspunkt i Freuds teori om traume, slik den er formulert i verket *Beyond the pleasure principle*. Ho skriv at traume er eit ord som i Freuds teoriar skildrar «a wound inflicted not upon the body but upon the mind» (Caruth 1996, 3). Vidare skriv ho:

But what seems to be suggested by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* is that the wound of the mind – the breach in the mind’s experience of time, self, and the world – is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that [...] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor. (Caruth 1996, 3–4)

Eit traume er så overveldande at det unndreg seg det medvitne minnet og kjem til syne seinare, som mareritt eller repetisjonar av det traumatiske.

Caruth tar så eit steg vidare og skildrar traumet som noko meir enn ein psykologisk reaksjon, som noko meir enn påkjenningar som rammar psyken. Eit traume er for Caruth noko som forsøker å fortelje oss noko, og ho forklarar det slik: «[I]t is always a story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and language» (Caruth 1996, 4). Det er eit gåtefullt sitat, som vanskeleg lar seg tolke eintydig. Det uttrykker at traume er ei erfaring som unndreg seg det vanlege språket, men at det likevel, i kraft av dette,

fortel noko som vi bør lytte til, sjølv om det utfordrar oss og vår vante måte å forstå verda på. Traumet søker å fortelje om noko som elles ligg skjult for oss.

I *Trauma. Explorations in memory* framhevar Caruth at traume ikkje berre lar seg definere som ei hending som utløyser ein reaksjon, men heller ikkje berre av reaksjonen på hendinga (Caruth 1995, 4). Det er den spesielle temporale strukturen, altså forholdet mellom hending og reaksjon, som er kjenneteikna av at reaksjonen er forseinka og kjem i form av overveldande minnebilette, som definerer traumet, ifølge Caruth. Desse minnebiletta gjengir det som har skjedd presist, og Caruth omtalar dei som «literal» og «nonsymbolic» (Caruth 1995, 5). I følgjande sitat utdjupar ho korleis desse karakteristiske minnebiletta peikar mot traumets gåtefulle kjerne:

It is this literality and its insistent return which thus constitutes trauma and points toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely *true* to the event. [...] The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they can not entirely possess. (Caruth 1995, 5)

Innhaldet i draumar og minnebilette er altså ein slags nøyaktige kopiar av hendinga og dei er difor sanne, skriv Caruth, men sidan personen ikkje klarer å hugse den traumatiske hendinga, er det ei «umogleg» historie som kjem til uttrykk i minnebiletta. Dette skaper det Caruth kallar «a crisis of truth», som vi på norsk kan kalle ei *sanningskrise* (Caruth 1995, 6).

Teorien om at traume kan unndrage seg minnet og at slike minnebilette kan kome tilbake seinare og repetere det ein har opplevd som traumatisk, er noko Caruth finn støtte for i Bessel van der Kolks teoriar.³³ Som døme på korleis dette kan manifestere seg i det verkelege livet, fortel Caruth om ei kvinne som var i ein konsentrasjonsleir som barn. Som vaksen hadde kvinna tilbakevendande uforklarlege minnebilette av eit tog i fart, utan at ho hadde eit medvite minne om dette toget. Ho fekk så vite, frå ein annan som hadde vore i den same konsentrasjonsleiren, at det gjekk tog forbi brakkene til barna i denne leiren. Dette gjorde det mogleg å forstå dei invaderande minnebiletta. Den forseinka, men overveldande opplevinga av minnebiletta, ga kvinna tilgang til eit brotstykke av si eiga historie, som ho ikkje klarte å fortolke før ho fekk hjelp til det.

³³ For meir om dette sjå Caruth (1995, 152–153).

Slike *traumentløyste sanningskriser* kan ifølge Caruth oppstå både på individnivå og på eit kulturelt nivå, og Caruth skil ikkje mellom dei, men omtalar begge som traume. Traume som råkar ei større gruppe menneske, skildrar ho på følgjande måte: «Such a crisis of truth extends beyond the question of individual cure and asks how we in this era can have access to our own historical experience» (Caruth 1995, 6). Ho argumenterer altså for at historiske hendingar kan vere så overveldande at dei utfordrar vår evne til å vitne om det som har skjedd. Krafta som ligg i slike erfaringar, blir paradoksalt nok synleg som ein språkleg kollaps, og den kan difor vere vanskeleg å få tilgang til gjennom den klassiske historieskrivinga (Caruth 1995, 7).

Caruth presenterer ikkje ein eksplisitt definisjon av traume, men som sitata viser, utfører ho like fullt eit definisjonsarbeid ved å skildre nokre særtrekk ved traume. Den temporale strukturen er avgjerande, og det same er dei særmerkte kvalitetane ved dei traumatiske minna. Eit traume er noko som kan skape ei form for sanningskrise, og dette kan kome til uttrykk både på samfunnsnivå og hos einkilde individ. I kraft av sin spesielle temporale struktur, som inneber ein forseinka reaksjon og tilbakevendande minnebilette av hendingar som ikkje vart registrert i minnet på vanleg vis då dei fann stad, utfordrar traume vår erkjenning, både av vår eiga og vår felles historie. Teoriane til Caruth la grunnlaget for ein litteraturvitskapleg definisjon av traume, og eg vil no sjå nærare på korleis det vi kan kalle den *tradisjonelle definisjonen* av traume har blitt vidareført – og utfordra.

Vidareføring av Yale-tradisjonens traumeestetiske tenking

Cathy Caruths teori om traume og litteratur fekk stort gjennomslag i litteraturvitskapen både i USA og Europa, og eg har valt å sjå nærare på to tekstar som vidarefører Caruths måte å definere traume på; Anne Whiteheads bok *Trauma fiction* (2004) og Laurie Vickroys bok *Trauma and survival in contemporary fiction* (2002).

Whitehead plasserer seg eksplisitt i forlenging av Yale-tradisjonen (Whitehead 2004, 4). Når det gjeld traumeomgrep, byggjer Whitehead vidare på Caruths teoriar, og i si tolking av Caruth legg ho vekt på følgjande: «Caruth's interest lies in the collapse of understanding which is situated at the heart of trauma. Trauma emerges as that which, at the very moment of its reception, registers as a non-experience, causing conventional epistemologies to falter» (Whitehead 2004, 5). Viktige stikkord i dette sitatet er «collapse of understanding» og «non-experience», og ein kan kjenne igjen

Caruths teori om at den traumatiske hendinga ikkje blir registrert i minnet på normalt vis. Også formuleringa til slutt i sitatet er verd å merke seg. Når Whitehead skriv at traume «causes epistemologies to falter», forstår eg dette som ei vidareføring av tanken om at traume er eit fenomen som utfordrar kunnskapssystem som er meir konvensjonelle enn litteraturen.

Whitehead meiner, til liks med Caruth, at traume er hendingar som ikkje lar seg begripe når dei skjer, og at personen difor mister kontroll over erfaringa. I staden er det den traumatiske hendinga som «tar kontroll», og den kan ta form som «a haunting or possessive influence which not only insistently and intrusively returns but is, moreover, experienced for the first time only in its belated repetition» (Whitehead 2004, 5). Tanken om at traume er ein forseinka reaksjon på ei hending, blir altså vidareført av Whitehead, og slik eg tolkar det, meiner ho at Caruths definisjon av traume representerer ei teoretisk fundert generalisering av viktige grunntrekk ved traumeerfaringa. Whitehead ser at ein slik teori kan bli kritisert for å miste det spesifikke av syne, men ho forsvarer den likevel: «Focusing on the structure of trauma, Caruth knowingly risks the accusation of losing the specifics of an event in a generalisable condition, but far from seeking to minimise or downplay suffering, her work represents an important attempt to think through the hiatuses and dislocations which necessarily inhabit trauma» (Whitehead 2004, 5). Slik Whitehead ser det, har denne forma for teoretisk abstraksjon sin styrke i at den framhevar det viktige i traumeerfaringa, noko som er universelt, og det er at den skaper brot og forskyvingar.

Når det gjeld den traumelitterære tenkinga, representerer Whitehead noko nytt, ved å introdusere og diskutere omgrepet *trauma fiction*. Med dette signaliserer ho ei spesiell interesse for skjønnlitterære traumenarrativ, og ho omtalar dette som «the emerging genre of trauma fiction» (Whitehead 2004, 4). Studien *Trauma fiction* (2004) har to delar, der den eine nærmar seg traumelitteratur frå eit tematisk perspektiv, og den andre frå eit stilistisk perspektiv. Inndelinga signaliserer ifølge Whitehead sjølv at traumelitteratur ikkje lar seg definere fullt ut frå eitt av dei to perspektiva, men at den har både tematiske og stilistiske kjenneteikn (Whitehead 2004, 162). I den tematiske delen, legg Whitehead vekt på tre ulike aspekt; korleis traumelitteratur har blitt påverka av nyare traumeteori, kva rolle vitnesbyrdet har i traumelitteraturen, og kva relasjon det er mellom traume og staden som motiv i litteraturen. I den stilistiske delen tar Whitehead utgangspunkt i at det finst ein estetisk tradisjon for å

etterlikne traumesymptom ved hjelp av formmessige grep. Ho legg særleg vekt på grepa repetisjon, ulike former for indirekte forteljargrep og på narrative grep som gjer forteljinga fragmentert eller mangfaldig (Whitehead 2004, 161).

Whitehead meiner at *trauma fiction* er kjenneteikna av «its tendency to bring conventional narrative techniques to their limit» (2004, 82). I traumelitteraturen har dette ein spesiell motivasjon – og effekt – slik ho ser det: «In testing formal boundaries, trauma fiction seeks to foreground the nature and limitations of narrative and to convey the damaging and distorting impact of the traumatic event» (Whitehead 2004, 82). Den eksperimentelle forma, som forsøker å strekke narrativet mot si yttergrense, blir tatt i bruk for å vise lesaren den øydeleggende effekten eit traume kan ha. Til liks med Caruth og Felman legg ho vekt på at litterære tropar som fråvær, indirekte referansar til traume, som til dømes metaforiske og allegoriske framstillingar, og ulike former for repetisjon, er viktige grep i den traumelitterære estetikken.

Whitehead argumenterer vidare for at dette er trekk traumelitteratur har til felles med postmoderne litteratur meir generelt, for eit kjenneteikn ved postmoderne litteratur er ifølge henne å kritisere «the notion of history as grand narrative» og å gjere oss merksame på at minneprosessar er komplekse (Whitehead 2004, 82). Ho refererer også til Michael Rothberg, ein teoretikar eg vil kome tilbake til, som drøftar forholdet mellom realisme og traumelitterære tekstar. Med støtte i Rothberg argumenterer ho for at traumelitterære tekstar alltid vil utfordre «conventional realist modes» (Whitehead 2004, 84). Vidare at skriv ho at «writers of trauma narratives push the realist project to its limits, not because they have given up on knowledge but in order to suggest that traumatic knowledge cannot be fully communicated or retrieved without distortion» (Whitehead 2004, 84).

Whitehead understrekar at ho ikkje ønskjer å skape eit sett reglar for kva type litterære grep ein bør sjå etter i traumelitterære verk generelt, men at ho er oppteken av det unike ved kvart einskilt verk: «My readings seek to remain attentive to the nature of trauma itself, which refuses abstractions and remains tied to the specificity of terms, figures and conceptual movements that differ from text to text» (Whitehead 2004, 84). Slik eg forstår dette, meiner Whitehead at det eine ikkje utelukkar det andre; ein kan lese ein tekst med blick for det særmerkte samtidig som ein ser at visse stilistiske trekk gjentar seg i mange traumelitterære framstillingar.

Whitehead tillet seg difor å generalisere, og ho drøftar det ho omtalar som «key stylistic figures»: «intertextuality, repetition and a dispersed or fragmented narrative voice» (Whitehead 2004, 84). Eg vil her sjå nærare på kva ho skriv om desse traumelitterære verkemidla.

Intertekstualitet er ein stilfigur som på indirekte vis kan seie noko om minne som ligg i fortida til karakterane i ein roman, skriv Whitehead: «Intertextuality can suggest the surfacing to consciousness of forgotten or repressed memories» (Whitehead 2004, 85). Som døme på ein slik bruk av intertekstualitet nemner Whitehead den amerikanske forfattaren Toni Morrison. I romanen *Jazz* (1992) refererer Morrison til karakteren Beloved frå romanen med same tittel. For ein lesar som kjenner romanen *Beloved* (Morrison 1987) frå før, blir referansen ei påminning om traumet som denne karakteren er assosiert med. Intertekstualitet kan også peike mot eit kjent litterært forelegg, til dømes eit klassisk litterært verk, og utnytte det tolkingsrommet som då oppstår. Den som les romanen, blir på denne måten invitert til å reflektere over denne typen spørsmål: Vil hovudpersonen i den gjeldande romanen repetere handlingane til helten i det klassiske verket? Eller gir forfattaren stemme til karakterar som ikkje fekk kome til orde i den klassiske litteraturen? Ei slik form for «intertextual recovery of hitherto marginalised voices signals the ethical dimension of trauma fiction», meiner Whitehead (2004, 86). Intertekstuelle grep kan altså både tematisere ein minneproblematikk og opne for meir politiske dimensjonar ved ulike former for traume.

Ein annan stilistisk figur som Whitehead nemner som typisk for traumelitteratur, er repetisjon: «One of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot» (2004, 86). Repetisjon er altså eit grep som ein kan finne på ulike nivå i teksten. Det kan til dømes brukast for å etterlikne effekten av traume om det blir brukt på narrativt nivå: «Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression» (Whitehead 2004, 86). Whitehead understrekar at repetisjon er eit formgrep som er ambivalent. Det kan vise til negative aspekt ved traumeerfaringa: «repetition replays the past as if it was fully present and remains caught within trauma's paralysing influence» (Whitehead 2004, 86). Men repetisjon som formgrep kan også vise til ein helande prosess, der det å fortelje om traumet på nytt og på nytt, kan fungere som ei form for bearbeiding. I ein slik helande prosess vil det som oftast vere eit element av

variasjon i repetisjonen, noko som signaliserer at det fastlåste er i ferd med å sleppe taket og at karakteren som har opplevd traumet opplever ei endring som er i retning av noko betre, skriv Whitehead (2004, 87).

Whitehead peikar også på at det ikkje er uvanleg at forfattarar repeterer den same episoden i fleire romanar. Dette kan tolkast som eit signal på eit underliggende traume, men det kan også tolkast som ein indirekte kritikk av førestillingar om at forteljinga, narrativet, er noko som kan fungere terapeutisk for den som skriv eller skape ei form for katarsis i den som les. Repetisjon på dette overordna nivået kan peike mot eit djupare tema i ein forfattarskap. Gjennom repetisjon kan sjølv tilsynelatande ubetydelege hendingar få ein symbolsk aura, skriv Whitehead, med referanse til Freuds omgrep «the uncanny», og ho brukar forfattaren W. G. Sebald som døme på ein forfattar som nyttegjer seg «such uncanny intensification» (Whitehead 2004, 86).

Det tredje stilistiske grepet som Whitehead nemner som typisk for traumelitteratur, er ulike former for fragmentering av forteljarinstansen. Dette kan til dømes skje gjennom at forteljarperspektivet vekslar mellom ulike karakterar. Også dette grepet kan fungere på ulikt vis i ulike romanar. Whitehead brukar også her Toni Morrisons roman *Jazz* (1992) som døme. Her fungerer fragmenteringa som eit uttrykk for ein helande prosess: «The multiplicity of testimonial voices suggests that recovery is based on a community of witnesses. Through the compassionate sharing of the story, trauma resolves itself into new forms and constellations» (Whitehead 2004, 88). Ho meiner at dette litterære grepet, til liks med dei tidlegare nemnde, kan brukast for å skape narrative tekstar som klarer å fortelje om ulike former for traume utan å redusere og forenkla dei (Whitehead 2004, 87).

Anne Whitehead søkjer altså å definere traumelitterære tekstar som ein skjønnlitterær narrativ sjanger med visse tematiske og stilistiske kjenneteikn. Vi ser at ho legg vekt på estetisk eksperimentering, og ho argumenterer for at litteraturen må utfordre konvensjonar for å kunne framstille traume. Ved å ta i bruk verkemidla ho meiner er sentrale for *trauma fiction* som sjanger, som til dømes ein kompleks forteljarstruktur, ulike former for intertekstualitet og repetisjon som bryt opp den narrative strukturen, kan litteratur framstille traume på måtar som utvidar lesarens forståing, meiner ho. Desse litterære tekstane opnar òg for etiske og politiske problemstillingar knytt til det å framstille fortida, og dei kan gi stemme til menneske

og grupper som har forteljingar om traume som ikkje tidlegare har blitt del av dei større forteljingane om fortida som ein kultur forvaltar.

Ein annan litteraturforskar som tidleg på 2000-talet forsøkte å definere traumelitteratur som ein eigen teksttype, var amerikanske Laurie Vickroy. Ho var til liks med Anne Whitehead oppteken av å definere studieobjekta sine og drøfte kjenneteikna deira, og ho uttrykker eksplisitt at ho byggjer på Caruths teoriar om traume, noko ein også ser i omgrepsbruken, der ho omtalar traume som «unclaimed experience» (Vickroy 2002, 8). Vickroy legg vekt på at traumatiske minne ikkje blir lagra på vanleg vis i medvitet, og at dette gjer traume vanskelege å forstå. Eit traume representerer ei form for «umogleg historie», fordi personen som har opplevd traumet ikkje klarer å forstå og fortolke sine egne opplevingar (Vickroy 2002, 174). Ho følgjer også Caruths tenking om kva konsekvensar dette har for vår erkjenning av fortida: «trauma does not bring comprehensive knowledge», skriv Vickroy, men den kan opne for «alternative histories» som ber i seg «the tensions and conflicts implicit in retelling and reexperiencing traumatic events» (Vickroy 2002, 175).

Vickroy omtalar litteraturen ho studerer både som *trauma fiction*, *trauma narratives* og *trauma texts*, og ho tar i bruk både tematiske og estetiske kriterium for å skildre kva kjenneteikn denne litteraturen har. Når det gjeld tematikk, skriv ho følgjande om kjenneteikna til traumelitteraturen:

Trauma narratives, I contend, are personalized responses to this century's emerging awareness of the catastrophic effects of wars, poverty, colonization, and domestic abuse on the individual psyche. They highlight postcolonial concerns with rearticulating the lives and the voices of marginal people, rejecting Western conceptions of the autonomous subject and describing the complex negotiations of multicultural social relations. The writers and theorists discussed in this study see trauma as an indicator of social injustice or oppression, as the ultimate cost of destructive sociocultural institutions. (Vickroy 2002, x)

Ein kan merke seg at Vickroy i dette sitatet legg vekt på at traumelitteratur kan skape auka medvit om dei katastrofale følgjer krig, fattigdom, kolonialisering og vald i nære relasjonar fører med seg. Implisitt ligg det altså ei tru på at litteraturen kan skape framstillingar som er kraftfulle nok til å påverke lesarane og gi dei innsikt, ikkje berre i dei katastrofale følgjene av grufulle hendingar, men også i sosial urettvise og undertrykking som kan føre til ulike former for traume. Ein ser vidare

at ho legg vekt på å inkludere det postkoloniale perspektivet i studiet av desse litterære tekstane.

Når det gjeld traumelitteraturens estetiske trekk, skriv Vickroy at «contemporary writers' development of formal techniques has been crucial for conveying characters' traumatic experience» (Vickroy 2002, x). Ho ser ei linje tilbake til modernistar som Virginia Woolf, og ho argumenterer for at formgrep som indre monolog, surrealisme, fragmentering av narrativ og identitet har vore viktige for samtidsforfattarar som har forsøkt å uttrykke traumatiske erfaringar (Vickroy 2002, xi). Ho utdjuar: «These stylistic inventions have reflected our understanding of consciousness as well as our capacity to imagine the human psyche in all its facets, and have proved effective in approximating for readers the psychic defenses that pose obstacles to narrating and recovering from trauma» (Vickroy 2002, xi). Vickroys argumentasjon liknar Whiteheads argumentasjon for ein bestemt traumelitterær estetikk; visse litterære grep kan betre enn andre uttrykke korleis eit traume blir erfart, og ein eksperimenterande estetikk kjenneteiknar difor traumelitteraturen som sjanger.

Vickroy vidareutviklar denne argumentasjonen ved å setje formelt eksperimenterande litteratur opp mot populærlitteratur, som ho meiner utnyttar folks redsle i staden for å skape reell innsikt i «the psychology of fear» (Vickroy 2002, 2). Den litteraturen ho skriv om blir presentert som ein motpol til populærlitteraturens forsøk på å uttrykke traume, og den har følgjande kjenneteikn:

Trauma narratives go beyond presenting trauma as a subject matter or character study. They 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 others. (Vickroy 2002, 3)

Her ser ein at Vickroy vidarefører Yale-tradisjonens vektlegging av traumet som noko som unndreg seg språket, og som skaper ei form for erkjenningskrise. Traumelitteratur er, slik eg forstår Vickroy, litteratur som både tematisk og estetisk reflekterer traumet som noko komplekst og ambivalent, som noko som vanskeleg lar seg forstå, og som vanskeleg lar seg uttrykke. Populærlitterære verk fell difor utanfor hennar definisjon av traumelitteratur.

Overordna er det tydeleg at Whitehead og Vickroy i stor grad vidarefører Caruths teoriar om korleis traume påverkar minne og språk, og dei bringer inn nye refleksjonar over korleis språket best kan yte traumatiske erfaringar rettferd. Ein ser altså at det estetiske og etiske er knytt saman, og dei argumenterer for at traumelitterære verk er kjenneteikna av ein kompleks heller enn ein enkel estetik. Ein viktig skilnad er at Felman og Caruth er orientert mot eit breitt spekter av tekstar, også teoritekstar av ulikt slag, medan Whitehead og Vickroy i hovudsak er orientert mot narrative fiksjonstekstar. Whitehead opnar også for ein ny type estetisk diskusjon, når ho så eksplisitt definerer traumelitteratur som ein eigen sjanger. Dette er ein diskusjon eg vil kome tilbake til, sidan den er relevant for korleis ein les og vurderer denne typen tekstar i dag, men først vil eg sjå nærare på kritikken og den teoretiske friksjonen som den tidlege traumelitterære forskinga genererte.

Kritikk, sjølvrefleksjon og revisjon

Kritikk frå andre fagfelt

Den første omfattande kritikken av Caruths teori om traume kom frå vitskapshistorikaren Ruth Leys. I boka *Trauma* (2000) drøftar ho traumeomgrepets historie, og dei to siste kapitla omhandlar Bessel van der Kolks nevrobiologiske teoriar og Cathy Caruths teoriar, som Leys definerer som «a postmodernist, poststructuralist approach to psychic trauma» (Leys 2000, 266). Ho legg vekt på at Caruth representerer noko nytt innanfor sitt fagområde ved å inkludere van der Kolks nevrobiologiske teoriar om traume i arbeidet sitt, men Leys er kritisk til dette teorigrunnet og til dei teoriane Caruth utviklar med dette som utgangspunkt. Særleg kritisk er Leys til teorien om at gjentakande minnebilette og draumar er «*veridical* memories or representations of the traumatic event», altså at dei gir eit sant bilete av fortida, og at «those same symptoms are *literal* replicas or repetitions of the trauma and that as such they stand outside representation», altså at minnebiletta er nøyaktige kopiar av det som har skjedd (Leys 2000, 229). Leys meiner at det er eit problem at desse to ulike påstandane blir slått saman i teoriane til van der Kolk og Caruth, for ho meiner at det er skilnad på å seie at minnebiletta er sanne og å seie at dei er nøyaktige kopiar av det traumatiske som har skjedd.

Den viktigaste innvendinga Leys formulerer mot van der Kolks teori, gjeld korleis traumatiske minne blir lagra i hjernen. Leys meiner at Bessel van der Kolk, og difor også Caruth, byggjer for einsidig på ein bestemt teori om traumatiske minne, som

legg vekt på at slike hendingar ikkje blir integrert i minnet på vanleg vis, men at dei er «encoded in the brain in a different way from ordinary memory» (Leys 2000, 239). Problemet er ifølge Leys at van der Kolk ikkje drøftar psykologisk forskning som har eit anna syn på traumatiske minne, sjølv om slike teoriar finst.³⁴ Vidare blir det eit problem når Caruth på dette grunnlaget skildrar traumet som ei språkleg krise, der traumet skaper «[a] deathlike break» som fører til at offeret ikkje klarer å omskape den traumatiske erfaringa til eit symbolspråk, og difor kan eit traume berre kome til uttrykk gjennom «a *failure* of witnessing or representation» (Leys 2000, 268). Dette er ein påstand Leys stiller seg kritisk til, fordi ho meiner at det teoretiske grunnlaget er for omstridd.

Ruth Leys er også kritisk til Caruths analysar av Freuds teoriar, og særleg til Caruths fortolking av Freuds omgrep *latency*, som kan omsetjast til *latenstid* (Leys 2000, 271). Omgrepet viser til tida som går mellom ei traumatisk hending og at symptoma oppstår hos den som blir råka. Leys meiner at Caruth skaper sin eigen versjon av omgrepet som ikkje samsvarar med Freuds teoriar. Problemet er at Caruth legg vekt på det temporale aspektet aleine – at reaksjonen kjem forseinka – og at ho ser vekk frå den fortreningsprosessen som inngår i Freuds skildring av denne reaksjonen. Ifølge Leys lar Freuds teoriar seg vanskeleg kombinere med den dissosiasjonsmodellen som van der Kolk byggjer på, som først vart presentert i Pierre Janets teoriar (jamfør kapittel 2). Leys meiner med andre ord at Caruth si forståing av traumatiske minne berre tilsynelatande byggjer på Freuds teoriar om traume, sidan viktige aspekt ved den psykoanalytiske teorien blir erstatta av dissosiasjonsteoriar.

³⁴ Leys viser mellom anna til to ulike amerikanske forskingsprosjekt som begge handla om kva som kjenneteikna draumane til personar som hadde utvikla PTSD etter deltaking i Vietnam-krigen. Det eine forskingsprosjektet, som var leia av Bessel van der Kolk, konkluderte med at pasientane sine draumar skilde seg frå vanlege mareritt ved å vere ikkje-symbolske og korrekte avbilingar av fortidas traume. Det andre forskingsprosjektet, leia av søvnforskaren Milton Kramer, konkluderte med at draumane til krigsveteranane ikkje skilde seg frå vanlege mareritt. Til liks med vanlege draumar hadde også desse draumane preg av å vere symbolske versjonar av indre konflikter og problem. Traume i fortida vart kopla saman med problem i notida, og det var som oftast ikkje direkte avbilingar av fortidige traumatiske erfaringar, men ofte ei blanding av fortid og notid. Eit døme på ein slik draum illustrerer poenget: «Dream 3: He went with others to a construction site. He was a sapper, like in Vietnam. He blew the site up. The consequence of blowing up the construction site was that his brother's house was flooded» (Kramer sitert i Leys 2000, 237). Her ser ein altså at element frå traumatiske hendingar blir blanda med element frå notida. I sin gjennomgang av studia argumenterer Leys for at Kramer sitt forskingsprosjekt inkluderer meir omfattande undersøkingar, eit breiare og meir detaljert empirisk materiale, og ho konkluderer med at resultatane har større vitenskapleg verdi enn forskingsprosjektet til Bessel van der Kolk. Ho meiner difor at Kramers forskning bør løftast fram (Leys 2000, 238–239).

Caruths teori om at traume kan skape ei sanningskrise i eit samfunn, baserer seg også på ei fortolking av Freuds teoriar, og Leys er også kritisk til den. Ho omtalar fortolkinga som «not so much detailed readings of the texts [...] as *thematizations* of them in terms of certain privileged figures or tropes» (Leys 2000, 279). Leys meiner at det er ei «extremely forced reading» av verket *Moses and monotheism* som gjer at Caruth kan hevde at Freud forstår mordet på Moses som ei hending som skaper «a literal engraving of the mind by an incomprehensible reality», som etter ein latensperiode dukkar opp i det kollektive minnet (Leys 2000, 282). Det er særleg tanken om at fortidas traume er «literal engravings» Leys stiller spørsmål til, og ho er svært kritisk til Caruths teori om at hendingar i fortida kan unndrage seg representasjon for så seinare å returnere med eit «språklaust» innhald som seinare generasjonar har vanskeleg for å fortolke og forstå (Leys 2000, 278).

Ein ser at det er dei sentrale punkta i Caruths definisjon av traume som får kritikk av Leys; både teorien om at det er den temporale strukturen som er sjølv det definerande for traumet, og teorien om at traumatiske minne alltid unndreg seg minnet og kjem tilbake som repetisjonar av traumet, i form av nøyaktige kopiar av det som skjedde, i draumar og invaderande minnebilette (*flashbacks*). Leys er også kritisk til teorien om at traume har ein bestemt effekt på språket – at det unndreg seg vanleg språkleg representasjon – og at det på denne måten skaper ei sanningskrise både på individnivå og samfunnsnivå.

Den tyske historikaren Wulf Kansteiner underbyggjer Leys kritikk mot Caruths definisjon av traume. I artikkelen «Genealogy of a category mistake: A critical intellectual history of the cultural trauma metaphor» (2004) rettar han kritikk mot Caruths teorigrunnlag, spesielt mot teoriar som skildrar draumar og invaderande minnebilette som «literal representations of the original destructive event», sidan dette etter hans meining er i strid med «most of the empirical and theoretical work on trauma» (Kansteiner 2004, 203). Han utdjupar kritikken mot dette teorigrunnlaget på følgjande vis: «While a very active and influential minority of contemporary trauma researchers, whom Caruth enlists for her cause, insist on the accuracy and literal character of recovered memories, most empiricists question that simplistic assertion» (Kansteiner 2004, 203). Han meiner at Caruth har vore for selektiv i val av teoriar, og at ho ikkje har tatt omsyn til at teoriane ho byggjer på, er omstridde i medisinsk og psykologisk forskning.

Kansteiner er, til liks med Leys, kritisk til Caruths måte å kombinere dissosiasjonsteori (Bessel van der Kolk) med psykoanalytisk teori (Freud). Caruths forståing av traumatiske minne er ikkje spesielt freudiansk ifølge Kansteiner. Han skriv følgjande: «the very assumption that there is such a thing as a non-symbolic, non-reworked, literal memory of key emotional events in a person's life is a fundamentally un-Freudian idea» (Kansteiner 2004, 203). Konklusjonen til Kansteiner er som hos Leys, at Caruths tolkingar av Freuds tekstar går på tvers av rådande oppfatningar av korleis Freuds teoriar om traume lar seg forstå.

Kansteiner har også kritiske innvendingar mot Caruths teori om korleis traume kan setje spor i eit samfunn. Han argumenterer for at Caruths teori er utvikla med fokus på Holocaust, men at teorien blir presentert som ein generell teori som kan forklare effekten av alle former for traume som råkar eit samfunn. Kansteiner meiner at Holocaust er eit ekstremt historisk tilfelle, «a limit case», som ein ikkje utan vidare kan generalisere utifrå, og han etterlyser eit tydelegare skilje mellom ulike former for traume som har det til felles at dei råkar ei større gruppe menneske. Ulike kulturelle kontekstar påverkar fortolkinga av slike hendingar i ettertid, skriv Kansteiner, og difor bør ein ta utgangspunkt i det spesifikke, ikkje det generelle, når ein studerer slike former for traume (Kansteiner 2004, 206).

Seinare har Kansteiner utdjupa denne kritikken, i samarbeid med Harald Weilnböck, i ein artikkel som formulerer fem innvendingar mot «the deconstructive trauma paradigm» (Kansteiner og Weilnböck 2010, 237). Dei er kritiske til det å tale om *kulturelle traume* i det heile, og dei skildrar «the concept of cultural trauma» på følgjande vis:

[A] vague, metaphorical concept which equates the concrete suffering of victims of violence with ontological questions concerning the fundamental ambivalence of human existence and communication, obliterates the important empirical differences between various ways that people are affected by violence, and thus constitutes a grave insult toward people who actually suffer from post-traumatic stress. (Kansteiner og Weilnböck 2010, 237)

Som sitatet viser, er Kansteiner og Weilnböck kritiske til omgrepet *cultural trauma*. Sjølv om Caruth ikkje brukar dette omgrepet, argumenterer ho for at traume kan skape ei sanningskrise på eit kollektivt nivå i kulturen, og omgrepet rommar såleis denne dimensjonen. Kansteiner og Weilnböck meiner at slike teoriar fører til ei samanblanding av heilt ulike aspekt ved valdelege hendingar. Situasjonen som

faktiske offer står i, etter ei valdshending til dømes, blir blanda saman med filosofiske spørsmål som gjeld menneskelege livsvilkår og erkjening. Ein slik bruk av traumeomgrepet er difor ei fornærming mot menneske som lever med posttraumatisk stress, skriv Kansteiner og Weilnböck.

Kulturvitaren Susannah Radstone deler ein del av dei kritiske synspunkta til Leys og Kansteiner. Radstone argumenterer for at Caruth forenkler forståinga av traumatisk minne samanlikna med andre psykoanalytiske teoriar som har utvikla seg parallelt med den amerikanske versjonen av psykoanalytisk teori.³⁵ Ho utdjupar skilnaden mellom teoriene slik:

In the psychoanalytic theory that has developed in parallel to that drawn on by trauma theory, then, a memory becomes traumatic when it becomes associated, later, with inadmissible meanings, wishes, fantasies, which might include an identification with the aggressor. What I take from this is that it is not an event, which is by its nature 'toxic' to the mind, but what the mind later does to memory. (Radstone 2007, 17)

I sitatet ser vi at danninga av traumatiske minne blir skildra som ein meir kompleks prosess, der kjensler og fantasiar påverkar minna til eit subjekt over tid. Som eit alternativ til den form for psykoanalyse Caruth byggjer på, foreslår ho å hente innsikter frå «Laplacian and object relations psychoanalytic theory», der subjektsforståinga rommar større kompleksitet (Radstone 2007, 9). Ho skriv følgjande om ei slik subjektsforståing: «[A] model of the subject not as passive yet sovereign, but as engaged in processes of desire and meaning-making over which it lacked full conscious control» (Radstone 2007, 18). Eit viktig poeng for Radstone er at ulike menneske kan reagere ulikt på ulike typar av traumatiske hendingar og påkjenningar, og at teorien bør ta høgde for ein slik kompleksitet.

Både Kansteiner og Radstone rettar ein kritikk mot koplinga Caruth gjer frå teorien om traumatiske minne, til teoriar om språk, representasjon og historieførståing. Det

³⁵ Ifølge Radstone byggjer Caruths traumeteori på ein amerikansk versjon av psykoanalytisk teori, som ho kallar «the US-based «postmodernization» of Freud», som mellom anna er kjenneteikna av at den kombinerer Freuds teoriar med nyare dissosiasjonsteori (Radstone 2007, 13). Slike teoriar har eit syn på subjektet som er for enkelt samanlikna med det subjektet ein finn i anna psykoanalytisk teori. Subjektet er ikkje lenger komplekst «caught up in processes not all of which are available for conscious control», men redusert til «a passive but sovereign subject» (Radstone 2007, 19–20). Konsekvensen er at Caruth og andre med same teoriførståing «offers a theory of the subject which retreats from psychoanalysis's rejection of a black-and-white vision of psychical life to produce a theory which establishes clear, not to say Manichean binaries of 'inside' and 'outside', 'trauma' and 'normality', and 'victims' and 'perpetrators'» (Radstone 2007, 19).

er såleis ein kritikk som fører vidare Leys innvendingar mot å skape ein syntese av empiriske påstandar (om traumatiske minne) og epistemologiske påstandar (om språkets evne til representasjon). Radstone meiner det verkar underleg å argumentere for at traumatiske minne skil seg frå andre minne på avgjerande vis, og samstundes bruke traume som utgangspunkt for ein allmenn teori om forholdet mellom språk og røynd. Ho spør: «If trauma's encoding is extraordinary, then can that 'encoding' become the foundation for a general theory of representation?» (Radstone 2007, 13).

Radstone minner om at både strukturalisme, post-strukturalisme, psykoanalyse, semiotikk og dekonstruksjon har kritisert tanken om at språket har ein direkte referanse til røynda. Om ein forenkler det, kan ein, ifølge Radstone, seie at alle desse retningane kjem med følgjande påstand: «that representations bear only a highly mediated or indirect relation to actuality» (Radstone 2007, 11). Ifølge Radstone brukar Caruth teoriar om traume for å underbygge og vidareutvikle ei slik tenking ved å seie at det er fråværet av språk som er meiningsberande: «trauma theory suggests that the relation between representation and 'actuality' might be reconceived as one constituted by the absence of traces» (Radstone 2007, 12). Djupast sett er dette ein teori om språk, ikkje om traume, slik Radstone vurderer det, og ho er til liks med Kansteiner og Leys kritisk til at traume blir definert som ei erfaring som unndreg seg minnet og difor også språket.

Den amerikanske historikaren Dominick LaCapra inntar ein litt annan posisjon i høve til Caruths teoriar. Han er i dag særleg kjend for å innføre ein distinksjon mellom ulike former for traume – *historiske traume* og *strukturelle traume* – noko som ikkje finst i Caruths teori.³⁶ Ifølge LaCapra kan eit traume bli utløyst av ei avgrensa hending, og då er det tale om eit *historisk traume*. Døme på slike hendingar er «the Holocaust, slavery, apartheid, child abuse, or rape» (LaCapra 2004, 117). Dei *strukturelle trauma* er ikkje ein reaksjon på ei slik avgrensa hending, men reaksjonar på eksistensielle grunnvilkår som skaper menneskeleg liding, utan at ein der kan peike på ei spesiell utløyssande hending (LaCapra 2004, 202). La Capra utdjupar kjenneteikna ved slike traume på følgjande måte:

[O]ne's deepest experience of suffering, disturbance, loss, or even ecstasy may not stem from living through traumatizing events, to which they are at times mistakenly

³⁶ Omgrepet *structural trauma* blir også brukt synonymt med *transhistorical trauma*, og omsett til norsk kan vi tale om *strukturelt traume* og *transhistorisk traume*.

attributed, such as the putative modern loss of authentic memory, true community, or oneness with Being. Such «losses» are, I would suggest, better conceptualized as absences related to what might be termed structural or transhistorical trauma as an unsettling condition of possibility that is generative of anxieties or vulnerabilities. (LaCapra 2004, 115)

Eit *strukturelt traume* er kjenneteikna av å vere mindre konkret enn eit *historisk traume*. Det er knytt til livsvilkår som kan skape smerte og liding utan at det er tale om eit bestemt tap, men som like gjerne kan vere knytt til ein mangel. Caruths teoriar tar ikkje omsyn til denne skilnaden mellom ulike former for traume, meiner LaCapra, og resultatet er at ein ikkje klarer å skilje mellom det som er effekten av konkrete historiske hendingar og det som er effekten av meir komplekse og abstrakte erfaringar av tap som gjerne er knytt til menneskelege livsvilkår (LaCapra 2004, 121–122).

Innanfor fagfeltet *Cultural memory studies* har det også blitt retta ein kritikk mot delar av den litteraturvitskaplege teorien om traume. Astrid Erll er blant dei som har vore kritisk til det ho med referanse til Kansteiner omtalar som «the poststructuralist-psychoanalytical metaphor of trauma» (Erll 2011, 101). Erll kritiserer den poststrukturalistiske teoritradisjonen for å overføre psykoanalytiske teoriar om traume til eit kollektivt nivå, og at denne overføringa skaper eit inntrykk av at traume pregar kulturen og samfunnet på same måte som eit individ. Dette er ho ikkje samd i: «Denial and repression might well make an individual organism sick, but not necessarily a society», skriv ho (Erll 2011, 100). Med andre ord er det ikkje slik at det å fortrenge eller fornekte eit traume i fortida har same effekt i ein kultur som i eit menneske. Erll meiner at ein heller bør bruke Jeffery Alexanders sosiologiske teoriar om *kulturelle traume*, der omgrepet blir brukt om fortolkinga av ei hending som krig eller terror, ikkje om den psykologiske effekten slike hendingar har.

Sjølv om Erll er kritisk til denne måten å definere traume på, er ho interessert i korleis litteratur kan vere med på å fortolke hendingar som krig, terror og katastrofar. Utan at ho går inn og diskuterer den tidlege traumelitterære teorien slik den er utforma hos Felman, Caruth, Whitehead eller Vickroy, peikar ho i retning av ei anna estetisk tenking, som ikkje er orientert mot fragmenterte former og fråværestropar, men som er retta mot dei moglegheitene som ligg i ei tekstform som litteratur. Erll meiner at litteratur, til liks med andre tekstformer, kan vere med på å forme eit kulturelt minne om slike hendingar: «They fulfil a multitude of mnemonic

functions, such as the imaginative creation of past life-worlds, the transmission of images of history, the negotiation of competing memories, and the reflection about processes and problems of cultural memory» (Erll 2011, 144).

Erll argumenterer vidare for at litteratur har ein del likskapstrekk med den allmenne kulturelle minneprosessen, til dømes at litteratur nyttar sjangrar, eit fortetta språk og narrative strukturar, men også særtrekk som skil den frå andre tekstformer, som til dømes at den skaper fiksjonar, at den kan samle ulike diskursar i ein tekst, at den har ein semantisk kompleksitet som er større enn i mange andre teksttypar, og at den i ein og same tekst kan forme eit minne og samstundes reflektere over den minneskapande prosessen (Erll 2011, 149–152). Litteratur kan skape nye måtar å forstå fortida på, og dette skjer gjennom ein poetisk prosess der plot, forteljarstemme, metaforar, symbol og komposisjonen av rom er blant dei verkemidla ein forfattar kan ta i bruk. Resultatet er ikkje ein rein representasjon av fortida, men eit meir komplekst estetisk uttrykk, og difor nyttar Erll omgrepet *litterær konfigurasjon* om den litterære teksten (Erll 2011, 154).

Litteratur kan referere til konkrete delar av ein minnekultur, til dømes eit minnesmerke eller historiebøker, men også til sosiale aspekt, som minnemarkeringar og til normer som pregar den aktuelle minnekulturen (Erll 2011, 153). Her har litteraturen funne seg ein nisje ifølge Erll:

Literature fills a niche in memory culture, because like no other symbol system, it is characterized by its ability to refer to the forgotten and repressed as well as the unnoticed, unconscious and unintentional aspects of dealing with the past. [...] [It] actualizes elements which previously were not – or could not be – perceived, articulated, and remembered in the social sphere. (Erll 2011, 153)

Litteratur kan altså føre element frå ulike delar av ein minnekultur saman, både det som er konkret synleg, som minnesmerke og minnemarkeringar, og det som ikkje har kome til «overflata» i ein minnekultur. Her ser ein at element frå den tidlege traumelitterære tenkinga er med – tanken om at det finst erfaringar som ikkje har fått rom i språket – men skilnaden er at Erll legg vekt på at litteratur tar opp i seg både det artikulerte og det uartikulerte og at dette er ein viktig del av dynamikken i denne forma for litterære tekstar.

Om ein skal trekke nokre linjer mellom desse ulike teoretiske bidraga frå tilgrensande fagfelt, er det tydeleg at alle stiller seg kritisk til det litteraturvitskaplege

traumeomgrepet som vart etablert av Caruth. Leys og Radstone er særleg kritiske til teorien om at traume unndreg seg minne og språk, medan Kansteiner, LaCapra og Erll er meir kritiske til det som skjer når dette omgrepet blir brukt i teoriar om korleis krig, katastrofar, terror og liknande hendingar råkar eit større samfunn. Radstone peikar i retning av ein annan psykoanalytisk teori for å løyse nokre av det ho meiner er problema i teorien, medan LaCapra bidreg med omgrep som gjer det mogleg å differensiere mellom ulike former for traume i samfunnet. Erll blir her ståande som eit døme på korleis kritikken utanfrå også har bidrege med teoretiske perspektiv som er relevante for diskusjonar av traumelitterær estetikk, sjølv om ho vel å ikkje bruke traumeomgrepet i sin eigen teori.

Ei sjølvrefleksiv vending

Kritikken frå Leys, Kansteiner og Radstone synest å fordre ein respons frå litteraturvitskapleg hald, frå dei som utvikla ein traumelitterær teori i forlenging av Yale-tradisjonens teoriar. Slik eg ser det, genererte kritikken ei endring – ei kritisk og sjølvrefleksiv vending som innebar ein vilje til å sjå nærare på eigne teoretiske grunnpilarar. Dette ser ein tydeleg i arbeida til litteraturvitaren Roger Luckhurst og kulturvitaren E. Ann Kaplan.

Kritikken av den litteraturvitskaplege traumeteorien inspirerte Kaplan til å orientere seg på nytt i det teoretiske landskapet, og i boka *Trauma culture* (2005) skriv ho følgjande: «these objections pushed me to develop a more complex and malleable theoretical system in working on the impact of trauma» (Kaplan 2005, 36). Ho såg nærare på det teorigrunnet som hadde blitt utvikla så langt i den litteraturvitskaplege forskinga på traume, og oppdaga at mange humanistiske forskarar før henne, Caruth inkludert, hadde orientert seg mot diagnosen PTSD for å definere traume. Ho påpeiker at denne diagnosen, særleg slik den var formulert i *DSM-IV* (1995), som er den ho refererer til, legg stor vekt på at traume kan føre til dissosiasjon (Kaplan 2005, 34). Caruth er tydeleg inspirert av teoriar om dissosiasjon, skriv Kaplan, og ho konkluderer med at Caruths teoriar byggjer på «acceptance of dissociation as central in trauma» (Kaplan 2005, 34). Ho meiner at «[t]his narrow focus on dissociation» var sterkt medverkande til den kritikken som humanistisk traumeforskning møtte på slutten av 1990-talet.

Kaplan reflekterer også over sin eigen veg inn i dette feltet, som i første omgang handla om at ho i møte med Caruths tekstar kjende seg igjen, fordi ho sjølv levde med symptom utløyst av dei trauma ho opplevde som barn i London under den

andre verdskrigen. Caruth sette ord på noko ho sjølv hadde erfart. Til trass for dette, meiner ho at dei kritiske innvendingane mot Caruths teoriar er viktige. Kaplan støttar kritikken frå Radstone når det gjeld Caruths forståing av traumatisk minne: «Radstone is absolutely right to say that individual trauma certainly should not be viewed as a linear registration of an event that avoids the unconscious, especially if we follow Freud and recent brain research rather than van der Kolk» (Kaplan 2005, 36–37). Kaplan konkluderer med at «a more complex model than that of Caruth and many psychologists was needed» (Kaplan 2005, 36). For henne blir løysinga å operere med ein meir fleksibel definisjon av traume.

Om den meir fleksible definisjonen av traume skriv ho følgjande: «Each theorist [Caruth and Radstone] presents one psychic mechanism as defining what happens in trauma, whereas it seems to me that things are more complex. How a victim will respond depends on the particular situation, on an individual's specific psychic history and formation, and on the context for the event» (Kaplan 2005, 38). Kaplan underbyggjer kritikken av Caruth, men ho ser ikkje Radstones innsikter som ei erstatning. Ho argumenterer for at ein må ta omsyn til individuelle og kontekstuelle faktorar, og slik eg forstår det, avviser ho tanken om at det finst ein bestemt struktur for traumereaksjonar, prega av ein forseinka reaksjon og ein overveldande tilbakekomst, slik Caruth argumenterer for. Ein slik struktur, som byggjer på teoriar om at traume fører til dissosiasjon, kan kjenneteikne nokre traumatiske opplevingar, men ikkje alle, og ei generalisering tilslører mangfaldet av reaksjonar eit traume kan skape, meiner Kaplan.

I studien *Trauma culture* (Kaplan 2005) inngår litterære tekstar som ein del av eit større materiale, der andre estetiske kunstuttrykk, i hovudsak film, og framstillingar av traume i media, er inkludert som studieobjekt.³⁷ Dei litterære tekstane ho les blir ikkje omtalt som ein spesiell sjanger, slik tilfellet er hos Whitehead og Vickroy. Det viktige for Kaplan er korleis litteratur og andre kunstformer brukar estetiske grep for å «omsetje» traume til eit uttrykk som gir meining og som såleis kan ha ei form

³⁷ I analysane av mediebilete frå konfliktane i Irak og Rwanda rettar Kaplan eit kritisk blick på verkemidla som blir brukt. Den same kritiske haldninga pregar analysane av filmen *Spellbound* (1946) av Alfred Hitchcock. Ho meiner at filmen er prega av ein sentimentalitet som står i kontrast til dei andre kunstnarlege uttrykka ho undersøker (Kaplan 2005, 21). Ein ser med andre ord at ho opererer med eit skilje mellom ein populærkulturell estetikk og ein meir seriøs estetikk, og ho meiner at det er ein tydeleg kontrast mellom filmens sentimentale budskap og dei litterære tekstane som er prega av «the stark language of trauma» (Kaplan 2005, 21).

for helande effekt. Ho skriv: «Trauma can never be «healed» in the sense of a return to how things were before a catastrophe took place, or before one witnessed a catastrophe; but if the wound of trauma remains open, its pain may be worked through in the process of its being «translated» via art» (Kaplan 2005, 19).

Når det gjeld analysar av litteratur, tar ho for seg tre tekstar som alle nyttar ulike litterære teknikkar, og i forlenging av tekstanalysane reflekterer ho over kva det er som særpregar «an aesthetics and politics of trauma» (Kaplan 2005, 21). Ho diskuterer korleis litteraturen fyller følgjande funksjon: «to produce in the reader the impact of a traumatic situation, that is, to «translate» the trauma as personal and political happening for the reader» (Kaplan 2005, 21). Tekstane ho analyserer, er tre tekstar i ulike sjangrar: *Moses and monotheism* av Sigmund Freud, *La douleur* av Marguerite Duras og *Rue Ordener, rue Labat* av Sarah Kofman. Ho samanliknar dei, og ho argumenterer for at dei to første har ei rekkje estetiske kjenneteikn til felles:

Trauma marks Freud's and Duras's texts in the moments showing paralysis, in the endless repetition, the unheeded circularity – all aspects of the nonrepresentability of trauma and yet of the search to figure its pain (via narration of a sort). This first kind of trauma aesthetic shows trauma as narration without narrativity – that is, without the ordered sequence leading to a determined end we associate with narratives. Yet both texts do have a sort of «ending», a kind of «closure», belying attempts to radically oppose traumatic narration and narrative. (Kaplan 2005, 65)

I dette sitatet kjenner vi igjen element frå Vickroys og Whiteheads estetiske tenking, som legg vekt på at traumet motset seg eit samanhengande narrativ, og at traumenarrativ ofte er sirkulære og prega av repetisjonar. Men, som vi ser, nyanserer Kaplan ei slik tenking, ved å legge vekt på at det også i desse tekstane finst ein narrativ struktur som skaper ei form for avklaring, noko som går imot tesen om at slike tekstar «mimar» effekten av eit traumatisk minne gjennom bruk av repetisjonar, fragmentering og fråværstropar.

Teksten til Kofman, den tredje Kaplan les og samanliknar med dei to andre, skil seg ut, skriv ho: «Kofman writes in a calm, clear prose, detailing remembered events vividly» (Kaplan 2005, 65). Likevel er det slik, at under denne tilsynelatande glatte, fine overflata, finst det teikn på traume, ifølge Kaplan, og ho nyanserer det inntrykket teksten gir på overflata. Sjølv om narrativet er kronologisk, er ikkje minna som det blir fortalt om kronologisk ordna, og lineariteten er ikkje så dominerande som ein først kan få inntrykk av. Dessutan merkar ho seg at det som kan synast å

vere ein tekst utan sterke kjensler, viser seg å vere ein tekst der nokre få minne utmerkar seg ved å vere sterkt kjensleladde. Desse minna blir i kraft av dette formmessige grepet spesielt synlege og meiningsberande (Kaplan 2005, 65). Kaplan argumenterer altså for at det finst sprekker i den tilsynelatande jamne, glatte, fine overflata, og det finst såleis likskapar med dei to andre tekstane som ikkje er openberre, men likevel viktige.

Kaplans traumeestetiske tenking opnar for ein annan lese måte, som ikkje utelukkande legg vekt på at traume fragmenterer språk og forteljingar, men som opnar for at kunst og kulturuttrykk, også litteratur, kan ha ein helande effekt gjennom å «omsetje» kaos og smerte til språklege og estetiske uttrykk. Kaplan reflekterer over teoretiske grunnspørsmål innanfor forskingsfeltet, og ho argumenterer for at ein må etablere teoriar som betre fangar opp at traume er eit komplekst fenomen som blir påverka av individuelle skilnader og kulturell kontekst. Den traumelitterære tenkinga skil seg frå Yale-tradisjonen ved å vere meir orientert mot det eg vil kalle ei *dobbel rørsle* i narrative tekstar, noko som betyr at ho ser både etter det som «mimar» det smertefulle ved traumatiske minne, til dømes gjennom fragmentering av teksten, og etter dei grepa som skaper narrativ samanheng og slik gjer traumet forståeleg. Slik eg forstår Kaplan, kan alle tekstar vere prega av desse to rørslene i ulik grad, og ein kan plassere dei på ein skala mellom desse ytterpunkta.

Den sjølvrefleksive tendensen hos Kaplan, er også tydeleg hos den engelske litteraturvitaren Roger Luckhurst. Han drøftar Ruth Leys kritikk av Caruth, og han tar Caruth i forsvar. Kritikken frå Leys beviser kor viktig Caruths bidrag har vore, skriv han:

After this mauling [Leys kritikk], it might be tempting to discard Caruth, were it not that the length of Leys' critique acts as a strange sort of monument to its importance. It is still the work where the lines feeding notions of cultural trauma converge: the problem of aesthetics «after Auschwitz»; the aporia of representation in poststructuralism; the diverse models of trauma developed by, and in the wake of, Freud. (Luckhurst 2008, 13)

Ifølge Luckhurst er Caruths bidrag viktig sjølv om det har kome kritikk frå andre fagfelt, og det han peiker på, er at det er her koplinga mellom ulike teoretiske tradisjonar skjer, og det er såleis dette som har danna grunnlaget for ein litteraturvitskapleg traumeteori. Luckhurst legg vekt på at Caruths teori om traume ikkje er ein psykologisk teori, men ein litteraturvitskapleg teori der kulturvitskaplege

teoritradisjonar spelar ei viktig rolle. Han les såleis teorien til Caruth i lys av ein vidare teoretisk kontekst enn Leys, og han argumenterer for at Caruth er inspirert av Theodor W. Adornos refleksjonar over ein vestleg kultur som er «contaminated by and complicit with Auschwitz», vidare av Jacques Derridas dekonstruksjon, særleg det Luckhurst omtalar som «aporetic thinking», og til sist Sigmund Freuds psykoanalyse (Luckhurst 2008, 4–8).³⁸

Luckhurst legg vekt på at Caruth definerer traume som ei grunnleggande paradoksal erfaring og at desse paradoksa pregar hennar eigen tekst, når ho omtalar traumatiske minne som «a defining yet unknowable memory lodged in the mind», og når ho skriv om dette minnet at «its truth is bound up with its crisis of truth» (Luckhurst 2008, 4). Tanken om at traumet konfronterer oss med eit paradoks, har ifølge Luckhurst røter tilbake til Adornos teoriar om Holocaust, der han argumenterer for at kulturen må finne «ways of representing the unrepresentable» (Luckhurst 2008, 5). Slik eg forstår Luckhurst, meiner han at Caruths definisjon av traume først og fremst er ei vidareutvikling av filosofiske teoriar som har reflektert over kva som er språkets moglegheiter – og grenser – når det gjeld å uttrykke og forstå traume, og difor fortolkar han Caruths teoriar om traume på ein annan måte enn kritikarar frå andre fagfelt. Når dette er sagt, må ein legge til at Luckhurst har kritiske innvendingar til kulturvitskaplege teoriar om traume, inkludert Caruths teoriar.

Til liks med Kaplan ser Luckhurst eit behov for ein teori som tar høgde for at traume er eit komplekst fenomen, og han vidarefører ikkje Caruths definisjon av traume, men han utviklar i staden ein ny og annleis definisjon. Han argumenterer for at traume best lar seg forstå som «a conceptual knot», ein *omgrepskenute* som samlar mange ulike *kunnskapstrådar*, til dels motstridande definisjonar av traume, i sitt grep, utan å skape ein syntese av dei (Luckhurst 2008, 14). Vidare er han kritisk til det han meiner er ein tendens i mykje av den kulturvitskaplege teorien, som handlar om å oppvurdere ein bestemt etisk og estetisk respons på traume: «Cultural theory too often demands that the impossible, aporetic or melancholic response is the only appropriately ethical condition for individuals and communities defined by their post-traumatic afterwardsness» (Luckhurst 2008, 211–212).

³⁸ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* definerer *aporia* på følgjande måte: «A logical impasse in which meaning oscillates between two contradictory imperatives. First described in Gr. Philosophy as a seemingly insoluble logical conundrum – *aporia* translates as «without a passage» – it is an important concept in poststructuralist theory, as a term for interpretive undecidability» (Mann 2012, 60).

I *The trauma question* (2008) tar Luckhurst for seg både romanar, sjølvbiografiar, fotografi og film, og desse femner i sum eit breitt spekter av estetiske stilar og litterære grep. Luckhurst argumenterer for at den litteraturvitskaplege traumeforskninga bør gå bort frå sjangertenking og strenge estetiske kriterium og heller søke å inkludere eit breitt spekter av tekstar i sine studiar. Det har ifølge Luckhurst etablert seg ei allmenn oppfatning om at «trauma fiction» lar seg definere som ein sjanger med bestemte kjenneteikn. Implisitt kjem dette til uttrykk gjennom at forskarar orienterer seg mot litterære verk som har ein modernistisk, eksperimentell estetikk, og gjerne mot romanar som har «different kinds of narrative disruption» (Luckhurst 2008, 88). Eksplisitt kjem dette til uttrykk gjennom at forskarar utviklar teoriar om kva estetiske og tematiske kjenneteikn som er felles for traumelitterære verk (Luckhurst 2008, 88–89).

Luckhurst forsøker å bryte med tanken om at det finst ein smal kanon av *trauma fiction*, som er kjenneteikna av ein modernistisk og nyskapande estetikk. Han meiner at det heller er snakk om eit stort spekter av tekstar, som til dels tar i bruk dei same litterære verkemidla, men som gjer det på eigne måtar og med eigne mål. Sjølv så ulike romanar som Toni Morrisons *Beloved* (1987) og *Gerald's Game* (1992) av Stephen King, har visse litterære trekk til felles når det gjeld korleis dei framstiller traume, meiner han. Han skriv at «between Morrison's austere experimentalism and King's popular Gothic there is a substantial overlap of tropes, generic conventions and narrative devices. Ultimate aims might substantially differ, but they are on the same spectrum, composed inside the same trauma paradigm» (Luckhurst 2008, 105). Forklaringa hans på dette er at desse bøkene er skrivne innanfor ein bestemt kulturell kontekst, der bestemte førestillingar om traume sirkulerer. Slik Luckhurst ser det, er *trauma fiction* eit mangfaldig kulturelt fenomen, og han omtalar det som «a mass of narratives that have exploded across high, middle and lowbrow fiction since the late 1980s, texts with widely different ambitions but that frequently share the same narrative devices» (Luckhurst 2008, 90). Luckhurst problematiserer altså tanken om at den modernistiske estetikken står i ei særstilling når det gjeld å framstille denne tematikken, og han rettar merksemda si mot eit breitt spekter av engelskspråkleg samtidslitteratur.

I den seinare artikkelen «Beyond trauma» skriv han følgjande: «I worry a little that literary, visual and cultural studies have begun to establish a dominant aesthetic, backed by an ethical imperative, in which there is a certain mode in which

representations of trauma should appear» (Luckhurst 2010, 12). Luckhurst meiner at ein estetisk formalisme kan føre til at ein mister av syne kva som er det særmerkte ved ulike representasjonar av traume: «This is a formalism that is unresponsive to questions about how the representation of traumatic experience might differ across space and time, or how the ethical imperative of art in relation to trauma can change in different contexts» (Luckhurst 2010, 12). Problemet er, slik eg tolkar Luckhurst, at ein kan risikere å skape ei førestilling om at traume alltid og i alle kulturelle samanhengar stiller krav om ein bestemt form for estetikk. Slik Luckhurst ser det, bør litteraturvitskapen heller analysere slike estetiske tendensar og spørje seg kvifor denne estetikken er så dominerande i ein bestemt tidsperiode.

Ein sentral tanke i Luckhurst sine eigne traumelitterære refleksjonar, slik dei kjem til uttrykk i *The trauma question*, er at traume kan generere eit behov for forteljingar. Han motset seg såleis tanken om at traume alltid fører til ei språkleg krise, der det å fortelje om traumet er umogleg eller etisk uforsvarleg. Han skriv: «[I]f trauma is a crisis in representation, then this generates narrative *possibility* just as much as *impossibility*, a compulsive outpouring of attempts to formulate narrative knowledge» (Luckhurst 2008, 83). Denne måten å tenke på, kan minne om Kaplan, som legg vekt på at litteratur og kunst kan omforme det smertefulle. Det finst ifølge Luckhurst andre estetiske strategiar enn dei som har blitt løfta fram i den traumelitterære forskinga, og han drøftar to alternative måtar å tenke omkring forholdet mellom traume og narrativ på.

Den første alternative tenkemåten han presenterer, tar i bruk innsikter frå strukturalisme og formalisme i ei drøfting av traumenarrativets drivkraft. Her er fokuset på tekstinterne mekanismar, og Luckhurst refererer til den russiske formalisten Boris Tomashevsky og den amerikanske litteraturvitaren Peter Brooks. Luckhurst omtalar desse teoriane som «very suggestive» (Luckhurst 2008, 84), men innsikta han hentar frå dei, er at dei ser på traume som ei kraft som kan setje i gang ei forteljehandling, heller enn å forhindre den: «Brooks' reformulation of formalism is premised on the view that trauma does not halt narrative but might be regarded as the motor that drives its manifold forms» (Luckhurst 2008, 84). Denne tanken er fruktbar, slik Luckhurst ser det, og det er også desse teoriane si evne til å setje ord på tekstinterne mekanismar som kjem i spel når traume inngår som del av narrativet.

Den andre alternative tenkemåten Luckhurst drøftar, tar i bruk Paul Ricoeurs teoriar om forholdet mellom narrativ og verda omkring, og samspelet som kan oppstå mellom desse. Hos Ricoeur finn Luckhurst støtte for tanken om at narrative tekstar, som romanar, har eit spesielt potensial når det gjeld å uttrykke traume litterært. Ricoeur viser at litterære narrativ kan makte å uttrykke ei svært kompleks tidsforståing utan at narrativet bryt saman. Luckhurst skriv følgjande: «Ricoeur is at pains to complicate the idea that narrative is a simple act of exercising order over chaos: plots incorporate contradiction, reversal and complexity, and narrative comprehension always quivers on the verge of collapse» (Luckhurst 2008, 84). Poenget er at eit narrativ kan romme både kompleksitet og motseiingar. Det er med andre ord, ifølge Luckhurst, teoretisk mogleg å skape eit narrativ som er så komplekst at det framstiller den traumatiske erfaringa på ein meiningsfull måte, utan å forenkle den.

Luckhursts kritikk av dei estetiske normene i den traumelitterære forskinga, synest å ha ein forløpar i holocauststudiar, der den amerikanske litteraturforskarer Michael Rothberg var tidleg ute med drøfte ulike estetiske posisjonar innanfor dette fagfeltet. Han søkjer å utfordre etterkrigstidas litteratur- og kulturkritikk, ved å rette merksemda mot «the question of realism» (Rothberg 2000, 8–9). Slik han ser det, kan ein tale om to retningar i holocauststudia, som han kallar «realist and antirealist» (Rothberg 2000, 3). Den realistiske tilnærminga forklarar han som «both an epistemological claim that the Holocaust is knowable and a representational claim that this knowledge can be translated into a familiar mimetic universe» (Rothberg 2000, 3–4). Den antirealistiske tilnærminga står i motsetnad til eit slikt syn og er kjenneteikna ved at den omtalar Holocaust som noko så ekstremt og filosofisk sett unikt, at det ikkje lar seg forstå ved hjelp av tradisjonelle narrativ: «This tendency removes the Holocaust from standard historical, cultural, or autobiographical narratives and situates it as a sublime, unapproachable object beyond discourse and knowledge» (Rothberg 2000, 4).

Rothberg ønskjer å problematisere dette skarpe skiljet, og forsøket på å tenke nytt og annleis når det gjeld representasjon av Holocaust, gjer hans teoriar relevante for litteraturvitskapleg traumeforskning generelt, slik eg ser det. Rothberg meiner at litteratur kan ta i bruk ulike estetiske strategiar, frå både realisme, modernisme og postmodernisme, og ved å kombinere ulike grep kan den skape «a complex system of understanding» (Rothberg 2000, 10). Rothberg ønskjer å bryte ut av ei tenking

som set modernisme og realisme opp mot kvarandre, og han søker å vise at realisme ikkje treng å vere ein «naiv» strategi. Ein må tenke realisme på nytt, meiner Rothberg, og med omgrepet *traumatic realism* legg han grunnlaget for det (Rothberg 2000, 9).

Det ein på norsk kan omsetje til *traumatiske realisme*, er ei vidareutvikling av realisme som estetisk strategi, skriv Rothberg, og det er eit omgrep han tar i bruk for å opne for nye lesemåtar: «I seek to open up a new space for reading narratives of extremity by drawing attention to how certain works exceeds the framework of both classical realism and the poststructuralist critique of representation» (Rothberg 2000, 100). Han skildrar *traumatiske realisme* på følgjande vis: «Traumatic realist texts [...] search for a form of documentation beyond direct reference and coherent narrative but do not fully abandon the possibility for some kind of reference and some kind of narrative» (Rothberg 2000, 100–101). Den traumatiske realismen uttrykker altså ikkje ei naiv tru på at ein kan framstille fortida akkurat slik den var, på dokumentarisk vis, men referansar til røynda inngår i ein meir kompleks estetikk. *Traumatiske realisme* tar ikkje lett på den utfordringa som traumet, i dette tilfellet Holocaust, stiller litteraturen overfor, og han kallar det «a realism in which the claims of reference live on, but so does the traumatic extremity that disables realist representation as usual» (Rothberg 2000, 106).

Slik eg ser det, er det nokre interessante koplingar mellom Rothbergs kritikk av dei estetiske normene innanfor Holocaustforskinga og Luckhurst kritikk av dei normer som pregar den meir allmenne litteraturvitskapelege traumeforskinga, og som vi skal sjå, er dette ein diskusjon som ikkje blir avslutta med Luckhurst, men går som ei linje i den vidare teoretiske utviklinga. Dei teoretiske bidraga eg no vil sjå nærare på, skil seg frå Kaplan og Luckhurst ved å vere meir kritiske til Yale-tradisjonens traumeestetiske tenking og til den litteraturteoretiske forståinga av traume som Caruth la grunnlaget for, og frå ulike ideologikritiske perspektiv opnar dei for ein traumelitterær diskusjon som er meir kritisk innstilt til den teoritradisjonen dei knyter an til.

Ideologikritiske perspektiv på traumelitterære tekstar

Det er særleg to ideologikritiske perspektiv som har prega den traumelitterære diskusjonen, og det er det feministiske og det postkoloniale perspektivet. Eg vil

byrje med å sjå på det feministiske perspektivet, som inkluderer kjønnskritiske perspektiv på traume og traumelitterære tekstar.

Feministiske og kjønnskritiske perspektiv

Den amerikanske litteratur- og kulturvitaren Ann Cvetkovich, såg så tidleg som i 2003 eit behov for å utfordre Caruths definisjon av traume, og i boka *An archive of feelings* (2003) søkjer ho å skape «a queer approach to trauma». Ho er, som Kaplan, inspirert av Caruths teoriar, særleg tanken om «trauma's unrepresentability» (Cvetkovich 2003, 19), men ho markerer samtidig ein tydeleg skilnad mellom sin eigen teoretiske posisjon og Caruths traumeforståing. Ho skriv: «I take a certain distance from Caruth's universalizing form of theorizing about trauma» (Cvetkovich 2003, 18–19), og det er måten ho utfordrar tidlegare teoriar på, eg her vil drøfte.

Cvetkovich argumenterer for at ulike traume kan utløyse eit stort spekter av reaksjonar og kjensler, som «anger, shame, humor, sentimentality, and more» (Cvetkovich 2003, 48). Ho meiner at ein ved å sjå traumefeltet frå eit queer-perspektiv, kan få auge på andre reaksjonar enn dei mest vanlege, og slik kan ein utfordre konvensjonar om kva som er vanlege, aksepterte og moglege reaksjonar på traume i eit samfunn. Dei formene for traume som Cvetkovich undersøker har ofte blitt oversett, meiner ho: «In fact, the kinds of affective experiences that I explore here are lost in discourses of trauma that focus only on the most catastrophic and widely public events» (Cvetkovich 2003, 3). Her ser ein parallellar til den feministiske kritikken av PTSD-diagnosen, som eg nemnte i førre kapittel, som etterlyste ein traumedefinisjon som kunne spegle ulike former for «insidious trauma». I tillegg etterlyser Cvetkovich ein teori som opnar for å drøfte historiske og politiske kontekstar for ulike traume. Dette har gjenklang i kritikken frå mellom andre Kansteiner, Radstone og Leys, som kritiserer Caruths teoretiske modell for å vere for abstrakt og lite merksam på kulturelle skilnader.

Cvetkovich inkluderer både intervju, kunstnarlege performancar, fotografi, film, memoarar, essay, dikt og romanar i boka *An Archive of Feelings* (2003). Ho omtalar sitt eige prosjekt ikkje berre som ein analyse av eit materiale, men ei skaping av eit arkiv beståande av kulturelle uttrykk som ber fram ulike kjensler knytt til traume. Dette «kjenslearkivet» opnar for å analysere korleis slike erfaringar kjem til uttrykk, meiner Cvetkovich. Dersom dei estetiske rammene blir for smale, blir også tematikken mindre mangfaldig, slik Cvetkovich ser det. Ho argumenterer altså for at

det finst eit større tematisk og estetisk mangfald i tekstar om traume enn det den tidlege litteraturvitskaplege forskinga opna for, og ho søkjer å utvide perspektivet på kva eit traume kan vere og korleis det kan kome til uttrykk språkleg og kulturelt.

Den amerikanske litteraturforskaren Christine Grogan analyserer den traumelitterære teorien frå eit feministisk perspektiv, og ho drøftar korleis ulike former for overgrepstraume har blitt representert i amerikansk litteratur. Her ser ein ei linje tilbake til den feministiske traumeforskinga og teoretikarar som Laura Brown og Judith Herman (jamfør kapittel 2). I boka *Father-daughter incest in twentieth-century American literature* (2016) søkjer Grogan å utfordre «our narrow definition of trauma and what has been clinically termed PTSD» ved å lese seks romanar som fortel om «the complex trauma of father-daughter incest» (Grogan 2016, 12). Termen *complex trauma* rommar noko anna enn *PTSD*, og med støtte i nettopp Judith Herman definerer ho det som «the effects of exposure to multiple traumatic experiences, often of an insidious, yet invasive and interpersonal, nature» (Grogan 2016, 12). Grogan argumenterer for at ei utviding av traumedefinisjonen er viktig, ikkje minst fordi den opnar for å undersøke litterære representasjonar av traume som ikkje berre er «a time-limited event but chronic and cumulative experiences» (Grogan 2016, 9).

Grogan refererer også til litteraturvitskapleg kritikk av Caruths teoriar, og ho stiller seg kritisk til teorien om at traume unndreg seg det medvitne minnet og difor også språkleg representasjon (Grogan 2016, 8–9). Ein slik kritikk er relevant for den typen komplekse traume som ho er oppteken av, der vanskar med å fortelje om overgrep er eit viktig tema. I møte med denne typen traume og traumelitterære tekstar, er det viktig å reflektere over at det kan vere ulike årsaker til at slike vanskar oppstår, skriv Grogan. Det er kanskje sosiale konvensjonar som gjer det vanskeleg å fortelje, og det treng ikkje å handle om at personen manglar tilgang til sine eigne minne. Kulturelle forhold kan påverke i kva grad det er akseptabelt å fortelje om overgrep i ulike samanhengar, og slik Grogan ser det, er forteljingar om «father-daughter incest» eit døme på traume som er «culturally reduced to the untellable», heller enn forteljingar om traume som unndreg seg minne og språk (Grogan 2016, 10).

Det teoretiske standpunktet Grogan etablerer, gir henne nye moglegheiter for å fortolke tekstar, skriv ho: «With this new understanding that trauma is not only

speakable but also that trauma may very well enhance memory – resulting in an outpouring of words – our work as literary scholars now entails focusing on the text and what it holds, not what it leaves out» (Grogan 2016, 9). I tillegg legg ho sterkare vekt på korleis kjønnsdimensjonen ved traume påverkar litterære framstillingar, og dei estetiske hovudspørsmåla i studien er knytt til refleksjonar over kjønn og makt. Ho spør seg kva som skjer når den som fortel om eit traume er eit barn, ei jente, og kva som skjer med den litterære representasjonen når traumet som blir skildra er eit komplekst, gjentakande traume (Grogan 2016, 9). Hennar feministiske perspektiv opnar for å legge vekt på andre aspekt ved forholdet mellom traume og språk enn det som har prega Yale-tradisjonen.

Grogans studieobjekt er altså litterære narrativ som handlar om ei form for gjentakande traume, som skil seg sterkt frå dei former for traume som er punktuelle. Dette er i mange tilfelle traume som er direkte knytt opp mot politiske og sosiale strukturar som regulerer kjønn og makt. Det er likevel ikkje slik at ho distanserer seg fullstendig frå Yale-tradisjonen, for ho omtalar sitt eige prosjekt som noko som spring ut av denne litteraturvitskaplege tradisjonen. Det ho ønskjer, er å bidrage med nye perspektiv. Ho skriv: «Like Caruth, who argues for the importance of literary representations in depicting time-limited traumatic events, I hope to indicate that literature can be a privileged place for illustrating complex trauma because it provides a wide-ranging view of the personal, political, and social» (Grogan 2016, 13). Grogan søkjer såleis, til liks med Cvetkovich, å utvide dei tematiske og estetiske kriteria for traumelitteratur, ved å argumentere for at også litteratur om gjentakande traume høyrer med i denne tekstkategorien.

Ved å trekke inn teoriar om «queer trauma», «insidious trauma» og «complex trauma», utfordrar Cvetkovich og Grogan den tradisjonelle definisjonen av traume i litteraturvitskapen. Dei argumenterer for at også gjentakande og komplekse traume bør inkluderas i ein litteraturvitskapleg definisjon av traume, noko som opnar for å inkludere eit større spekter av litterære representasjonar i litteraturvitskaplege traumestudier. På liknande vis har teoriar med eit postkolonialt perspektiv utfordra den litteraturteoretiske forståinga av kva traume er og kven sine traume ein fangar opp og interesserer seg for i forkinga.

Postkoloniale perspektiv

Det postkoloniale perspektivet opnar for å drøfte Yale-tradisjonens teoriar med eit særleg kritisk blikk på korleis teorien tar høgde for ikkje-vestlege erfaringar. Eg vil her trekke fram eit teoretisk bidrag frå Stef Craps, som rettar eit kritisk blikk mot vestlege kulturvitskaplege teoriar om traume generelt. Craps argumenterer for at vestlege definisjonar av traume blir rekna som universelle i litteraturvitskapen, og at ein er lite merksam på ikkje-vestlege traume og traume blant minoritetar (Craps 2012, 2). Denne kritikken rårkar også Caruths definisjon av traume. Craps meiner at Caruth ikkje følgjer opp dei gode intensjonane ho formulerer, som seier at traume kan fungere som «a bridge between disparate historical experiences», og at det å lytte til «the trauma of another» kan bidrage til «cross-cultural solidarity» (Craps 2012, 2).

Vidare er Craps kritisk til at «the traditional event-based model» framleis dominerer i litteraturvitskapleg traumeforskning. Caruths definisjon av traume byggjer relativt ukritisk på ein slik psykologisk teori ifølge Craps: «[H]er work does not challenge the punctual trauma model which it takes as its starting point» (Craps 2012, 31). Problemet er, slik Craps ser det, at den traumatiske effekten av kolonialisering og rasisme ikkje lar seg beskrive ved hjelp av denne traumedefinisjonen, og heller ikkje ved hjelp av LaCapras distinksjonar mellom historisk og strukturelt traume (Craps 2012, 32). Craps kommenterer: «Useful as these distinctions are, it is hard to see how the trauma of racism fits into this picture» (Craps 2012, 32). Rasisme kan vere historisk spesifikt utan at det lar seg knytte til ei bestemt hending med eit distinkt før og etter, og slike erfaringar blir ekskluderte om ein legg Caruths definisjon av traume til grunn, og dei lar seg heller ikkje fange inn av LaCapras teoretiske vokabular.

Craps drøftar ulike løysingar på dei utfordringar postkoloniale traume stiller den litteratur- og kulturvitskaplege forskinga ovanfor. Han er tydeleg på at han ikkje ser det som ei løysing å avskrive litteraturvitskapleg traumeforskning fordi viktige delar av teorigrunnlaget – dekonstruksjon og psykoanalytisk tenking – er eurosentrisk. Han meiner heller ikkje at ein bør avskrive traumeteori som byggjer på teoriar om psykoanalyse og dekonstruksjon, men at teorien kan og bør «be reshaped, resituated, and redirected so as to foster attunement to previously unheard suffering» (Craps 2012, 37). Frå eit postkolonialt perspektiv ser han moglegheiter for teoretisk utvikling av dekonstruktiv teori, sidan fleire av dei sentrale teoretikarane innanfor denne retninga kom frå Algerie og skreiv frå ein annan posisjon enn den typisk

vestlege (Craps 2012, 36–37). Det ligg med andre ord eit kritisk potensial i teorigrunnlaget, men dette må ein søke å utvikle, slik at ein kan utforme definisjonar av traume som ikkje er eurosentrisk.

Craps kritiske haldning til eurosentrismen påverkar også den traumeestetiske tenkinga hans. Han er kritisk til at ein bestemt estetikk skal ha ein hegemonisk posisjon, og han meiner at dette har uheldige konsekvensar: «Trauma theorists tend to justify their preference for fragmented, non-linear, anti-narrative forms by pointing to similarities with the psychic experience of trauma. However, attempts to construct a normative trauma aesthetic, create a narrow canon of valued trauma literature, consisting of high-brow, avant-garde works by mostly Western writers» (Craps 2012, 4–5). Slik Craps ser det, kan den ein-sidede oppvurderinga av ein bestemt traumelitterær estetikk føre til at ein ekskluderer tekstar som har eit ikkje-vestleg opphav, og han inntar difor ein tydeleg posisjon i diskusjonen om traumelitteratur og modernisme: «I will challenge the notion, which has become all but axiomatic within trauma theory, that traumatic experiences can only be adequately represented through the use of experimental, modernist textual strategies» (Craps 2012, 39).

Han argumenterer for at andre estetiske strategiar kan ha like stor verdi, og at dei litterære grepa må sjåast i samanheng med den kulturelle konteksten tekstane er skrivne i. Han brukar romanar av afrikanske forfattarar som døme på dette: «The sense of political urgency informing these texts may go some way towards explaining their reliance on a no-frills, realist aesthetic, which sets them apart from the emergent canon of trauma literature: the overriding concern is to get the message across and to mobilize» (Craps 2012, 42). Ein roman som søker å mobilisere politisk motstand krev kanskje ein annan estetikk enn ein roman som til dømes utelukkande er orientert mot psykologiske aspekt ved ei traumatisk erfaring.

For Craps er estetiske spørsmål også knytt til spørsmål om etikk, noko vi ser i følgjande sitat, der han forklarar kva som kan bli konsekvensen av å legge strenge estetiske kriterium til grunn for kva som blir vurdert som traumelitteratur, og på den måten avvise litterære verk som ikkje passar med norma:

Dismissing such literature out of hand for failing to conform to a particular aesthetic found and valued in a relatively small body of mostly Western high-brow works of art seems to me to be misguided, patronizing, and damaging to the ethical

ideals to which trauma theory aspires. This does not mean that I reject modernist modes of representation as inherently Eurocentric, nor that I advocate realism or indigenous literary forms as a postcolonial panacea. However, I do think it is important to check the rush to dismiss whatever deviates from the prescribed aesthetic as regressive or irrelevant. (Craps 2012, 43)

Ifølge Craps er det eit problem å bruke litterær modernisme som estetisk mal for tekstar som er skrivne i ein heilt annan kontekst enn etterkrigstidas Europa. Ei løysing på dette problemet er å vere meir lydhøyr for den spesifikke kulturelle og sosiale konteksten til ulike traumelitterære romanar. Estetisk mangfald og vektlegging av kulturell kontekst er stikkord for Craps, og han er særleg orientert mot romanar som ber vitne om lidningar som rasisme og kolonialisering har ført med seg. Til liks med Cvetkovich og Grogan utfordrar Craps den tidlege litteraturvitskaplege forskinga frå eit ideologikritisk perspektiv, og tar til orde for å inkludere eit større spekter av traume, til dømes knytt til rasisme og kolonialisering, og eit større estetisk mangfald blant dei traumelitterære tekstane ein reknar som del av ein traumelitterær kanon.

Revisjon og nye perspektiv på traume, språk og litterær form

Mange av bidraga som eg no vil drøfte, argumenterer for at ein må revidere Caruths definisjon av traume for å kunne forsvare å bruke *traume* som teoretisk omgrep i litteraturvitskapen, og vidare at ein må bort frå ei estetisk tenking som oppvurderer modernisme på kostnad av andre estetiske strategiar i traumelitterære tekstar. Her er det mindre vilje til kompromiss, og det blir argumentert for å revidere og erstatte ein del sentrale teoretiske moment frå Yale-tradisjonen. Eg vil starte med å drøfte kritikken frå den irske litteraturprofessoren Alan Gibbs, som er kritisk til fleire aspekt ved den meir tradisjonelle litteraturvitskaplege traumeteorien.

Det første Gibbs problematiserer er Caruths teori om at traume er strukturert som ein forseinka reaksjon på ei hending, det han omtalar som *belatedness*. Gibbs meiner at dette er ei altfor snever og rigid forståing av korleis minne fungerer, sidan den ikkje fangar opp dei mange individuelle forskjellane som vil påverke korleis eit menneske reagerer (Gibbs 2014, 12–13). For det andre er han kritisk til teorien om at minna tar form som nøyaktige gjentakingar av sjølve traumet, det han omtalar som *literality*. Her refererer han til Leys og Kansteiner, og han meiner til liks med dei at det teoretiske grunnlaget til Caruth er mangelfullt på dette punktet. For det tredje meiner han at Caruths teori ekskluderer traumeerfaringar som ikkje har ein typisk hendingskarakter, det han omtalar som *punctual trauma*. Ikkje alle traume har denne

temporale forma, påpeiker Gibbs, og som døme på ein type erfaringar som blir ekskludert, nemner han, med referanse til Brown, ulike former for *insidious trauma*, altså *gjentakande traume* (Gibbs 2014, 16–17).

Når det gjeld den traumeestetiske tenkinga, argumenterer Gibbs for at «the post-structuralist-inflected work of theorists such as Caruth, has proved problematic» fordi den har vore med på å skape «a prescriptive understanding of trauma» som «has come to limit representations of trauma's effects, and to produce an identifiable critically-approved aesthetic» (Gibbs 2014, 24). Det som kjenneteiknar denne litteraturen som har blitt oppvurdert, er at den skildrar punktuelle traume gjennom karakterar som opplever symptom som «involuntary flashbacks, nightmares, and cycles of repetitive, often self-destructive behaviour, without having access to memories of the originating cause» (Gibbs 2014, 25). Med referanse til Luckhurst skildrar han følgjande grep som typiske for denne typen litteratur når det gjeld framstillingar av traume: «fragmented, non-linear chronologies, repetition, shifts in narrating voice, and a resultantly decentered subjectivity» (Gibbs 2014, 27). Gibbs er kritisk til teoriar som definerer traumelitteratur på denne måten, både fordi han er kritisk til det sterke fokuset på punktuelle traume og fordi han meiner at denne estetikken langt på veg har blitt konvensjonell (Gibbs 2014, 27). Han meiner at oppvurderinga av denne traumelitterære estetikken har samanheng med ein særmerkt dynamikk som har prega forholdet mellom denne forma for litteratur og mottakinga og vurderinga av den, særleg innanfor ein amerikansk kulturkontekst.

Gibbs meiner at amerikansk fiksjonslitteratur i stor grad har blitt påverka av moderne teoriar om traume og PTSD. Når desse teoriane har fått så stort gjennomslag i kulturen, har det konsekvensar for litteraturen, meiner Gibbs, som skriv at «these theories have begun demonstrably to influence the ways in which writers of fiction engage with the subject» (Gibbs 2014, 38). Dersom teoriar frå psykologi og traumeorientert litteraturteori blir brukt i litterære verk for å gi desse truverd, og den same litteraturen blir brukt for å gi bestemte litteraturteoretiske perspektiv på traume validitet, blir resultatet i verste fall «a critical practice based on a search for elements in literary texts which endorse accepted tenets of trauma theory» (Gibbs 2014, 38). Dette kan føre til at litteraturvitarar risikerer å oversjå litteratur som ikkje passar inn i det biletet av traumelitteratur som dei sjølve er med på å konservere gjennom sine traumelitterære teoriar (Gibbs 2014, 36).

Gibbs er oppteken av at det finst ulike estetiske strategiar som forfattarar kan ta i bruk for å skrive om traume. Han er open for at litteratur kan ta opp i seg element frå eksisterande traumeteori, utan at det betyr at denne litteraturen forsøker å tilpasse seg det han kallar «doctrinal formal requirements regarding the representation of trauma» (Gibbs 2014, 37). Sjølv meiner han at det er to typar tekstar som på ulike måtar bidreg til eit større traumeestetisk mangfald. Den første definerer han som «traumatic metafiction», og dette er «writing which is more likely to undermine or parody existing conventions of trauma writing and to challenge accepted theories regarding the representation of trauma and its effects» (Gibbs 2014, 31). Den andre typen tekstar går motsett veg og representerer «a return to a form of realism» for å utfordre «the dominant definition of trauma as something which is, in its exceptional nature, sublime and beyond representation» (Gibbs 2014, 31–32). Desse litterære tekstane maktar, slik han ser det, å utfordre den uheldige dynamikken som kan oppstå mellom traumelitterære tekstar og traumelitterær teori.

Slik eg ser det, er det ein del likskapar mellom kritikken frå Gibbs, Craps, Luckhurst og Rothberg, og eg meiner den lar seg forstå som ein kritikk av det den amerikanske litteraturvitaren Fredric Jameson har omtalt som ein *modernismeideologi* – eit omgrep den norske litteraturvitaren Toril Moi drøftar i boka *Ibsens modernisme* (Jameson 2002; Moi 2006). *Modernismeideologi* blir forklart som eit sett estetiske normer som er felles for modernisme, postmodernisme og enkelte former for avantgardisme i kunst, litteratur og teori (Moi 2006, 39). Normene oppstod etter den andre verdskrigen og er særleg knytt til formalistiske tilnærmingar i arbeidet med litteratur og kunst, til dømes nykritikk og dekonstruksjon, og enkeltforskarar som Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot og Paul de Man (Moi 2006, 42). Felles for desse tilnærmingane er ifølge Moi «en forkjærlighet for selvreferensiell kompleksitet, språklig eksperimentering, selvdekonstruerende tekstualitet og tekster som balanserer på randen av det uutsigelige» (Moi 2006, 39). Det er nettopp tendensen til å oppvurdere ein modernistisk, postmodernistisk eller avantgardistisk estetikk, medan andre skrivemåtar blir oversett eller kritisert, Luckhurst, Craps og Gibbs er kritiske til. Som Craps poengterer, er han ikkje kritisk til modernistisk litteratur, men til tanken om at denne står i ei særstilling når det gjeld traumelitterære verk.

Ein effekt av modernismeideologien er ifølge Moi at den skaper ein motsetnad mellom modernisme og realisme som ikkje er reell, og ho meiner at ordet *realisme* ofte blir brukt nedsettjande særleg «for å henvise til en forfatters naive tro på

‘referansen’, eller med andre ord, troen på språkets evne til å gjenspeile virkeligheten» (Moi 2006, 45). Ifølge Moi er dette eit problem, for ho meiner at det finst mange former for realisme, og at realistisk illusjon kan eksistere side om side med ein språkleg skeptisisme (Moi 2006, 45). Eit anna problem med motsetnaden er at den uttrykker ei tru på at modernismen er sjølvreferensiell og formelt sjølvmedviten, medan realismen ikkje er det, noko som ikkje er tilfellet ifølge Moi (2006, 47). Kritikkk av denne måten å tenke modernisme og realisme som motsetnader, er svært tydeleg hos Rothberg, som argumenterer langs dei same linjer som Moi, og ein ser at også Gibbs og Craps tar til orde for å oppvurdere realistiske skrivemåtar i traumelitterære tekstar.

Den amerikanske litteraturvitaren Michelle Balaev er til liks med Alan Gibbs tydeleg på at ho ønskjer ein annan definisjon av traume enn den ho meiner har dominert «the traditional model» i litteraturvitskapleg traumeforsking (Balaev 2012, 6). For å forklare kva som kjenneteiknar det vi på norsk kan kalle den *tradisjonelle modellen*, brukar ho Caruths teoriar som dømme:

Traumatic experience is unrepresentable due to the inability of the brain, understood as the carrier of coherent schematas, to properly encode and process the event. The origin of traumatic response is forever unknown and unintegrated; yet the ambiguous, literal event is ever-present and intrusive. (Balaev 2012, 7)

Balaev er kritisk til ein definisjon som seier at eit traume alltid fører til dissosiasjon, og ho påpeiker at «there is no consensus today among psychiatrists and psychologists regarding a causal link between a traumatic experience and dissociation» (Balaev 2012, 11). Dissosiasjon er berre ein av fleire moglege reaksjonar på eit traume, og ein bør difor ikkje la dette vere det avgjerande i ein definisjon av traume. På dette punktet er altså Balaev einig med kritikken utanfrå, frå Leys, Kansteiner og Radstone.

Ein ny definisjon av traume er naudsynt for å skape rom for mangfald i litteraturforskinga, meiner Balaev. Ho meiner at ein smal definisjon risikerer å ekskludere reaksjonsmåtar som ikkje er dei mest typiske. Balaevs løysing er å erstatte den tradisjonelle definisjonen av traume med definisjonar som har støtte i ein pluralistisk teorimodell: «In a pluralistic model, the concept of trauma is theorized from multiple sources and not restricted to the discourse of the unrepresentable. Rather, trauma is conceptualized to acknowledge pathological responses but not to

the exclusion of other responses» (Balaev 2012, xiii). Ein ny litteraturvitskapleg definisjon av traume er naudsynt for å kunne spegle at det finst ulike reaksjonar og at ikkje alle har den temporale strukturen som er så definerande i Caruths teori om traume.

Michelle Balaev skriv vidare at «the popular reliance on a single model of trauma in criticism over the last two decades has created a limited method of interpretation that fails to adequately address the complex phenomena of trauma in literature» (Balaev 2012, 3). Ho meiner at den dominerande teoretiske forståinga av traume har skapt metodiske problem, som handlar om at ein ikkje klarer å fange opp og drøfte den traumatiske tematikken på ein måte som speglar kor komplekst dette fenomenet er. Balaev meiner at metoden til litteraturvitarar har vore sterkt påverka av nokre få utvalde psykologiske teoriar, og konsekvensen er at det har danna seg ein lesepraksis som har som utgangspunkt at «trauma is a speechless void, unrepresentable, inherently pathologic, timeless, and repetitious», noko ho stiller seg kritisk til (Balaev 2012, 3).

Balaev argumenterer for at litteraturvitskapen må søke å ta inn eit større spekter av psykologisk forsking, og særleg er behovet stort for å inkludere teoriar som kan bidrage med «non-dominant views on trauma and memory» og som «allows greater versatility for scholars interested in exploring the varied representations of trauma in literature» (Balaev 2012, 37). Spesielt viktig er det, slik ho ser det, å inkludere nyare teoriar om korleis traume kan påverke minnet. Ho nemner spesielt «the model of memory as an active process in which remembering is situated in relation to contextual factors» fordi dette kan opne for «a wider range of interpretations when deciphering the diverse imagery of trauma in novels» (Balaev 2012, 37). Ein meir pluralistisk teoretisk modell vil også kunne opne for lesingar som kan bryte ut av «a framework that insists upon the subject's fragmentation» (Balaev 2012, 37).

Ein kan også sjå ei ideologikritisk linje i Balaevs argumentasjon, for ein del av kritikken hennar er fundert i postkolonial teori. Til liks med Stef Craps er ho kritisk til den vestlege forankringa som pregar det ho omtalar som den tradisjonelle teorimodellen i traumelitterær forsking. Dersom ein ukritisk overfører den vestlege traumeteorien til andre kulturelle kontekstar, kan dette føre til at ein fortolkar litterære verk på ein feilaktig måte. Ho gir eit døme på ei slik feillesing, for å illustrere poenget. I ein roman uttrykker ein av karakterane at det er umogleg å

fortelje om noko som har skjedd i fortida. Om ein legg den tradisjonelle traumeteorien til grunn, er det nærliggande å tolke dette som eit teikn på at traumet har unndrege seg minnet og difor også språket. Balaevs poeng er at det like gjerne kan vere sosiale normer som hindrar personen i å fortelje, eller at personen av ulike årsaker ikkje ønskjer å dele desse erfaringane med nokon. Kunnskap om den aktuelle kulturelle konteksten kan vere med på å støtte ei av fleire moglege tolkingar, skriv Balaev. I nokre tilfelle kan det sjølvstakt vere slik at personen ikkje har eit medvite minne om eit traume, men, som Balaev poengterer, i andre tilfelle er andre tolkingar meir overtydande, i lys av den kulturelle konteksten. Liknande argument, som handlar om å ta omsyn til kulturell kontekst, har vi sett både hos Craps, Cvetkovich, Grogan, så vel som hos Luckhurst og Kaplan.

Samla sett uttrykker Balaev ein kritikk av både teorigrunnlaget og lesemåtane som har dominert det ho kallar den tradisjonelle teorimodellen i den litteraturvitskaplege traumeforskinga. Kritikken rettar seg særleg mot den dominansen Caruths teoriar har hatt, som ifølge Balaev har påverka både forståinga av traume og den litteraturanalytiske metoden på negativt vis. Slik eg forstår Balaev, er ho ikkje villig til å inngå kompromiss, men er tydeleg på at ho meiner at litteraturvitskapen må oppdatere seg teoretisk og ta stilling til endringar som skjer innanfor det tverrfaglege traumefeltet. Ho vil erstatte ein tradisjonell teoretisk modell med det ho omtalar som «the pluralistic model», ein *pluralistisk modell*, som opnar for å inkludere eit større spekter av teoriar, som legg meir vekt på kontekstuelle faktorar, og som i tillegg er meir orientert mot kva rolle staden og landskapet spelar i traumelitterære framstillingar (Balaev 2012, xiv, 115).

Den siste kritiske stemma eg her vil drøfte, kjem frå den amerikanske litteraturvitaren Joshua Pederson, som til liks med Balaev og Gibbs argumenterer for at revisjon og nytenking er avgjerande for å bringe den traumelitterære forskinga inn i framtida. I artikkelen «Speak, trauma. Toward a revised understanding of literary trauma theory» skriv han følgjande: «As the science of trauma changes, the literary theory of trauma must change too» (Pederson 2014, 334). Den viktigaste innvendinga han har mot Caruths definisjon av traume, er at teorigrunnlaget ikkje lenger er solid nok, sidan seinare traumeforsking har problematisert påstanden om at traume er noko som unndreg seg det medvitne minnet så vel som språket (Pederson 2014, 334). Pederson hentar psykologifagleg støtte hos den Harvard-

baserte forskaren Richard McNally, som i boka *Remembering trauma* (2003) utfordrar og kritiserer dei teoriane som i si tid la grunnlaget for Caruths definisjon av traume.

I McNallys studie av forskinga på traume finn Pederson støtte for følgjande påstand: «traumatic amnesia is a myth, and while victims may *choose* not to speak of their traumas, there is little evidence that they *cannot*» (Pederson 2014, 334). McNally rettar kritikk mot Bessel van der Kolk og Judith Herman, og Pederson argumenterer for at denne kritikken også rårar to av grunnpilarane i Caruths traumeteori. Pederson skriv: «McNally's work undermines the two most crucial tenets of Caruth's literary theory of trauma: the notion that traumatic memories are «unregistered» or «unclaimed», and the idea that traumatic memories elude straightforward verbal representation» (Pederson 2014, 336). Skilnaden mellom Caruths og McNallys syn på traume og minne kan ifølge Pederson skildrast slik: «For McNally, unlike for Caruth, trauma is memorable and describable» (Pederson 2014, 334).

Pederson finn altså støtte for eit anna syn på traume og minne hos McNally, som konkluderer med at det ikkje er mogleg å verifisere van der Kolks teori om «the existence of traumatic amnesia» (Pederson 2014, 337). Pederson drøftar vidare McNallys kritikk av teoriar som konkluderer med at «traumatic memory cannot be expressed in words» (Pederson 2014, 337). McNally viser til forskning som tyder på at traumatiske minne kan skilje seg frå andre minne på ulikt vis, til dømes ved at minna er prega av forvrengte sanseinntrykk, men at det ikkje er slik at alle traume unndreg seg det medvitne minnet og språket. Pederson argumenterer difor for at ein i den litteraturvitskapelege forskinga bør skilje tydelegare mellom «unwillingness to speak about trauma» og «inability to do so» (Pederson 2014, 337). Dette er den same distinksjonen som Balaev etterlyser i sin argumentasjon.

Pederson argumenterer altså for at ein som litteraturvitar må ha eit fokus på korleis traume blir fortalt og kva det er som kjenneteiknar skildringar av traumatiske minne i litteraturen. Når det gjeld traumatiske minne, meiner han at lesarar må vere opne for «the possibility that authors may record trauma with excessive detail and vibrant intensity» (Pederson 2014, 339). Ein bør vere open for tanken om at «we may need more words – not fewer – to accurately represent its effects in text» (Pederson 2014, 339). Lesarar som er orientert mot traume bør difor ikkje vere orientert mot «textual absence», men mot «textual overflow» (Pederson 2014, 339). Traumatiske minne

kan ofte vere multisensoriske, skriv Pederson, og representasjonen av slike minne er difor ofte skildra i eit språk som er rikt på detaljar og som har ein sterk intensitet. Dette er ein observasjon om traumatiske minne som liknar den Kaplan formulerte i analysen av Kofmans tekst, der ho la merke til at visse minne utmerka seg ved å vere sterkt kjensleladde og difor spesielt synlege og meiningsberande (Kaplan 2005, 65).

Traumatiske minne har ifølge Pederson eit anna viktig kjenneteikn, og det er at dei kan bli forvrengte og forandra på ulikt vis, og dette er noko ein som litterat kan søke å sjå spor av i ein tekst (Pederson 2014, 339). Dei endringane og forvrengingane han talar om, gjeld ikkje innhaldet i minnet, men den kjenslemessige tilstanden som prega opplevinga og difor også skildringa av minnet: «Time may feel as if it's slowing down. Spaces may loom. The world may feel unreal, or the victim may slip outside his or her own body» (Pederson 2014, 339). Slike tilstandar blir i psykologien skildra som «peritraumatic dissociation» eller «dissociative alterations in consciousness», skriv Pederson (2014, 339). Poenget hans er at «one's experience of trauma may feel distorted in many ways» og at «literature – and perhaps modern literature most convincingly – is capable of capturing the effects of this condition» (Pederson 2014, 340). Dette kan ifølge Pederson kome til syne gjennom «evocations of confusion, shifts in place and time, out-of-body experiences, and a general sense of unreality» (Pederson 2014, 340). Følgjande sitat samanfatar synspunktet til Pederson: «Trauma doesn't efface memory, but it may warp it, and textual depictions of such distortion may be helpful clues in identifying its effects in literature» (Pederson 2014, 340).

Pederson tar til orde for ein lesemane som er orientert mot språket, ikkje mot fråværet av språk i møte med traumelitterære tekstar. Han deler Yale-tradisjonens interesse for kva det er litteratur og kunst kan seie om traume, som ikkje andre tekstformer kan, men han meiner ikkje at litteratur er ein privilegert uttrykksmåte. Traume lar seg representere i språket, skriv han, og det kan skje på ulikt vis, gjennom dokumentarar, journalistikk eller fiksjon. Litteraturvitaren si oppgåve er å undersøke korleis dette skjer i litteraturen, og Pederson konkluderer med at «while literature may not be the only way of speaking of trauma, it remains a valuable tool in the struggle to reclaim our most painful experiences» (Pederson 2014, 350). Til liks med Gibbs og Balaev åtvarar Pederson mot å vidareføre Caruths teori om traumets effekt på minne og språk, fordi han meiner at dette er i strid med nyare psykologiske teoriar.

Sjølvsrefleksjon og kritikk har sett sitt preg på diskusjonane i denne perioden av teoriutviklinga. Det tradisjonelle traumeomgrepet, slik det vart utvikla av Caruth på 1990-talet, blir drøfta på nytt og på nytt, og stadig meir kritisk, både i tverrfaglege samanhengar og innanfor den litteraturvitskaplege traumeteorien. Samstundes har fagfeltet utvikla seg i retning av å inkludere ulike syn på kva som kjenneteiknar ein traumelitterær tematikk og estetikk, og betydninga av kulturell kontekst har blitt drøfta frå ulike teoretiske perspektiv. Innanfor den traumeestetiske diskusjonen er forholdet mellom traumelitterære tekstar og estetiske kategoriar som modernisme og realisme eit tema som stadig blir drøfta. Ein viktig del av diskusjonen lar seg forstå som kritikk av ein modernismeideologi i den traumelitterære forskinga, men ein ser også teoretiske forsøk på å utfordre tanken om at realisme og modernisme er to motstridande estetiske kategoriar.

Kvar står forskingsfeltet i 2022?

Tilbake i 2014 analyserte David Miller, redaktør av tidsskriftet *Journal of trauma and literary studies*, tendensar i det traumelitterære fagfeltet på følgjande vis: «[N]ot only is literature and trauma study increasing its range and depth of subject matter, but it is simultaneously looking inward to the convictions, bases, and major texts of its primary foundational and theoretical development» (Miller 2014). Det er altså tale om vekst og utviding på den eine sida, og om ein tendens til å vende blikket innover mot det teorigrunnlaget ein som fagfelt byggjer på og vurdere dette kritisk. Slik eg vurderer det, har desse tendensane styrka seg i tida etter 2014, og det er desse og liknande tendensar eg no vil gå nærare innpå. Det har i denne perioden blitt publisert fleire omfattande teoretiske antologiar, til dømes *The future of trauma theory* (Buelens, Durrant og Eaglestone 2014), *Trauma and literature* (Kurtz 2018) og *The Routledge companion to literature and trauma* (Davis og Meretoja 2020), og i tillegg ei teoretisk innføringsbok med tittelen *Trauma* i serien *The new critical idiom* (Bond og Craps 2020). Ved å lese på tvers av desse teoretiske verka, vil eg løfte fram nokre teoretiske tendensar som er tydelege i den traumelitterære forskinga i dag.

Det første av desse verka skil seg ut ved å vere publisert ein del år tidlegare enn dei andre. *The future of trauma theory* (2014) er redigert av Gert Buelens, Sam Durrant og Robert Eaglestone, som alle har bakgrunn i litteraturvitskap. Her er tekstar av traumelitterære forskarar både frå Europa og USA samla, og målet med samlinga er ifølge redaktørane å analysere sitt eige felt – den litteratur- og kulturvitskaplege traumeteorien – for på det grunnlaget å kunne peike på ulike moglege måtar å

utvikle fagfeltet på. Forordet til boka er skrive av den amerikanske litteraturvitaren Michael Rothberg, og han innleiar med følgjande spørsmål: «What do we talk about when we talk about trauma?» (Rothberg 2014, xi). Han meiner at dette spørsmålet er avgjerande for å kunne seie noko om framtida til forskingsfeltet, og han poengterer at svara på eit slikt spørsmål vil variere alt etter kva historisk tid og kulturell kontekst det er tale om. Vidare skriv han: «Trauma today is probably not the trauma of twenty years ago and certainly not the trauma of the early twentieth century» (Rothberg 2014, xi). Likevel har vår tids traumeomgrep spor av tidlegare teoriar om traume, skriv Rothberg, og han refererer til Luckhurst og hans teori om at traume best lar seg forstå som ein slags omgrepsknute som maktar å samle ulike trådar av kunnskap saman utan å skape ein syntese av dei.

Rothberg skriv at artikkelsamlinga spring ut av «a [...] critical engagement with the current state of the field» (Rothberg 2014, xi–xii). Han anerkjenner arven frå «the poststructuralist theorization of trauma in the 1990s», men han meiner at dei teoretiske bidraga i boka samla sett peiker på eit behov for å bringe feltet vidare, ved å utvide perspektivet og rekallibrere dei omgrepa ein har med seg som arv innanfor fagfeltet (Rothberg 2014, xii). Eit slikt arbeid er ikkje enkelt, og Rothberg argumenterer for at det er viktig å ta omsyn til ulike kulturelle kontekstar, men at dette ikkje må gå så langt at ein overser dei fellestrekk som finst mellom traume på tvers av nasjonsgrenser og ulike tidspunkt i historia (Rothberg 2014, xiii). Rothberg meiner at det ligg eit teoretisk potensial i det at traumeomgrepet kan få oss til å sjå samanhengar mellom ulike former for lidning, men dette skaper også teoretiske utfordringar. Rothberg vurderer omgrepet traume på følgjande vis: «I would like to suggest that we think of the trauma category as *necessary but not sufficient* for diagnosing the problems that concern us as scholars» (Rothberg 2014, xiii). Han peikar på to teoretiske utfordringar som han meiner den traumelitterære teorien bør ta tak i; den eine er å finne nye måtar å tenke omkring offer, overgripar og vitne i samband med traume, og det andre er å finne teoretiske omgrep som gjer det mogleg å drøfte klimaendringar i eit traumeperspektiv (Rothberg 2014, xv–xvii).

Introduksjonen til artikkelsamlinga, som er skriven av redaktørane, formidlar til liks med Rothberg at traume er eit komplekst omgrep, som i kraft av sin kompleksitet har eit stort teoretisk potensial, men også nokre tilhøyrande utfordringar. Også her blir Luckhurst referert til, og redaktørane omtalar traume som «a conceptual knot» (Buelens, Durrant og Eaglestone 2014, 1). Dei meiner at kompleksiteten som

kjenneteiknar omgrepet kan forklare noko av krafta som ligg i det: «It is precisely because it is a point of intersection, of turbulence, that ‘trauma’ is such a powerful force» (Buelens, Durrant og Eaglestone 2014, 1). Det komplekse og turbulente utfordrar litteraturvitskapen, men dei ser altså på dette som ein inspirasjon til vidare teoriutvikling, ikkje som eit varsel om at den litteraturvitskaplege traumeteorien har utspelt si rolle.

Trauma and literature (2018) er redigert av litteraturvitaren J. Roger Kurtz og publisert i serien *Cambridge critical concepts*. Verket drøftar gjennom ei rekkje artiklar etableringa, utviklinga og bruken av traumeteori i litteraturvitskapen. Kurtz har skrivne innleiinga og konklusjonen som rammar inn artiklane frå ulike bidragsytarar, og her reflekterer han over korleis den litteraturvitskaplege traumeforskinga kan vere relevant også i åra som kjem. Han åtvarar mot ei utvikling som fører til at omgrepet *traume* blir for vidt og mistar presisjon, og han meiner at ein må vere forsiktig med å argumentere for at litteraturen er i ei særstilling når det gjeld å skape erkjenning av traume (Kurtz 2018, 335). Likevel meiner han at omgrepet framleis er relevant for studiet av litterære tekstar og tilhøyrande kontekstar, og at litteraturvitskaplege studiar på si side kan vere relevante for andre fagfelt som søker å forstå traume betre (Kurtz 2018, 17).

For å skildre korleis feltet kan møte dei teoretiske utfordringane traumeomgrepet også har ført med seg, refererer han til både Luckhurst, Eaglestone og Rothberg, og teksten tangerer *The future of trauma theory* (2014) på ein del punkt. Kurtz argumenterer for at det er viktig å anerkjenne kompleksiteten som pregar teorifeltet, og han meiner det er viktig å utvikle strategiar for å kunne takle ein slik situasjon. Han refererer til Rothbergs tanke om at traumeomgrepet er «a necessary but not sufficient category for diagnosing the problems that concern us as scholars and human beings», og han understrekar at ein ikkje bør sjå på traumeteori som ei klart avgrensa teoriretning, men som del av «a variety or network of theories growing out of multiple disciplines» (Kurtz 2018, 335). Vidare argumenterer han for at litteraturvitskapen bør tone ned påstandar om at traume er «the ultimate example of the failure of representation» (Kurtz 2018, 336). Med referanse til Luckhursts omgrepsknute tar Kurtz til orde for å anerkjenne at traume er eit komplekst fenomen som best lar seg forstå gjennom ei multi-disiplinær tilnærming, der litterære framstillingar og litteraturvitskaplege perspektiv inngår i ein større samanheng (Kurtz 2018, 335–336).

Boka *Trauma* (2020) av Lucy Bond og Stef Craps skil seg ut frå antologiane ovanfor ved å vere ei form for oversiktsverk, der to forskarar skaper ei samla framstilling over fagfeltet med vekt på utviklinga til omgrepet og utviklinga av teorifeltet.³⁹ Bond og Craps plasserer seg i forlenging av andre teoretiske bidrag som har uttrykt «a certain unease about trauma theory becoming a field: a concern that a set of valuable and complex ideas and insights may be congealing into a rigid method or creed and thereby losing the capacity for self-reflection and the original investigative or ethical impulse» (Bond og Craps 2020, 103), men dei understrekar at dei også deler desse bidraga sin «determination to prevent this from happening» (Bond og Craps 2020, 104). Sentrale bidrag til teorifeltet blir presentert i denne boka, teoretiske konflikter innanfor feltet blir drøfta, og dei peikar på det dei meiner er fire lovande trendar innanfor den nyare traumeforskinga (Bond og Craps 2020, 104).

Den første trenden er traumeforsking som ikkje ser traume som eit reint vestleg fenomen, men som eit globalt fenomen (Bond og Craps 2020, 104–112). Den andre er forsking som utfordrar det Bond og Craps omtalar som ein normativ traumeestetikk, som i denne samanheng betyr «the notion that traumatic experiences can only be adequately represented through the use of experimental, modernist, textual strategies» (Bond og Craps 2020, 112). Ein tredje lovande trend ser dei i forsking som ikkje utelukkande er orientert mot offer for traume, men som drøftar trauma til dei som er gjerningspersonar eller overgripingar i tillegg, og som er meir opne for at menneske kan vere impliserte i traumatiske hendingar eller historier på ulikt vis (Bond og Craps 2020, 117–125). Den siste trenden dei nemner, er forsking som tar utgangspunkt i teoriar om pre-traumatisk stress, «a kind of before-the-fact version of PTSD», for på den måten å kunne tematisere ein tilstand av frykt for noko som enno ikkje har skjedd, som til dømes frykta for effekten av globale klimaendringar (Bond og Craps 2020, 104). Dette er altså trendar Bond og Craps har observert, og som dei forventar vil setje sitt preg på feltet i framtida.

Også i denne boka blir traumeomgrepet forstått som ein kompleks storleik, og Bond og Craps tar utgangspunkt i at «the definition of trauma remains unstable» (Bond og Craps 2020, 4). Ein finn også her ein referanse til Luckhursts teori om at traume har utvikla seg til «a conceptual knot» som knyter saman ulike forståingar og

³⁹ Boka kom ut seint på hausten i 2019, men utgjevinga har 2020 som publiseringår. Eg refererer difor til 2020, sidan det er det som står på kolofonsida.

teoriar frå ulike fagfelt (Bond og Craps 2020, 41). Det ein finn i denne teoriteksten, som skil den frå dei andre teoribøkene, er ei ordliste der sentrale omgrep innanfor fagfeltet blir definert, noko som vitnar om ein vilje til å etablere eit fagspråk som er presist, sjølv om ein erkjenner at det overordna traumeomgrepet ikkje lar seg definere eintydig. Ein kan merke seg at Rothbergs tanke om at traume er ein naudsynt, men ikkje tilstrekkeleg kategori når det gjeld å forstå globale utfordringar også blir nemnt her, og i konklusjonen sin skriv Bond og Craps at feltet har ei framtid så lenge det maktar å framvise ei viss audmjukheit:

In conclusion, while we do believe that there is a future for trauma theory, especially if it continues along the road of pluralization and diversification, we think care should be taken to avoid making grandiose claims for the relevance and utility of even a maximally pluralized and diversified trauma theory. (Bond og Craps 2020, 142)

Bond og Craps ser at det kan vere problematisk med eit omgrep som stadig utvidar seg, og dei tar til orde for «responsible expansion and against imperial hubris» (Bond og Craps 2020, 142).

Når ein les på tvers av desse teoretiske verka, ser ein at alle omtalar traumeomgrepet som komplekst, og dette gjeld også *The Routledge companion to literature and trauma* (Davis og Meretoja 2020). Dette er den til no siste store teoretiske publikasjonen som har kome, og den samlar bidrag frå nærmare førti forskarar på feltet. Her blir sentrale omgrep og kritiske perspektiv innanfor faget diskutert, og til liks med dei andre verka, rettar ein også blikket framover og reflekterer over moglegheiter for vidare utvikling. Ulike sjangrar blir drøfta, så vel som spesifikke historiske hendingar, som krig, terror og naturkatastrofar. Redaktørane Colin Davis og Hanna Meretoja skriv innleiingsvis litt om dei overordna perspektiva i boka, og ein ser at dei langt på veg deler analysen i dei tre andre verka når det gjeld sjølve traumeomgrepet. Dei skriv: «It would be misleading to give the impression that there is any easy consensus about the history, causes, meaning and applicability of the theory of trauma» (Davis og Meretoja 2020, 4). Dei løftar fram at feltet har blitt kritisert på mange ulike punkt, og dei klargjer at denne boka forsøker å møte desse utfordringane.

Spørsmål om traume og traumelitterær estetikk blir her omtalt som komplekse fenomen, og tekstsamlinga søkjer ikkje konsensus, men har rom for ulike teoretiske standpunkt. Dei skriv: «We have not attempted to achieve a unified vision of either

the history or the future of trauma studies and its entanglement with literature» (Davis og Meretoja 2020, 6). Den teoretiske kompleksiteten blir ikkje sett som eit problem, men i all hovudsak som ein ressurs, og dei formulerer ei tydeleg tru på framtidig forskning: «The overriding concern is to respect the experience and transmission of trauma, its massive impact on our cultures and cultural productions and the urgency of confronting it. Trauma matters, and the literature of trauma matters» (Davis og Meretoja 2020, 7).

Det finst mange artiklar i denne boka som på ulikt vis bidreg med nye teoretiske perspektiv som er relevante for vidare traumelitterær forskning, og eg vil her trekke fram Meretojas eige kapittel som døme. I «Philosophies of trauma» drøftar ho korleis traumeteori og traumelitterære verk er prega av ulike implisitte og eksplisitte filosofiske paradigme; «empiricism, poststructuralism and hermeneutics» (Meretoja 2020, 24). Ho argumenterer for at ein del av dei diskusjonane som har prega den teoretiske utviklinga på feltet, betre lar seg forstå dersom ein kan kartlegge og analysere kva filosofisk paradigme teoriane eksplisitt eller implisitt byggjer på. Også litterære verk kan analyserast med tanke på kva filosofisk syn på traume dei uttrykker, i form av eksplisitte referansar til teoriar om traume eller i form av ein meir implisitt filosofi om traume. Det overordna poenget i dette kapittelet er altså at ein analyse av filosofiske paradigme kan opne for ny teoretisk sjølvrefleksjon, som igjen kan opne for nye måtar å analysere traumelitterære tekstar på.

Ein kan merke seg at Meretoja tar standpunkt til dei ulike filosofiske paradigma i dette kapittelet, og ho problematiserer ein del av den poststrukturalistiske teorien, særleg Caruths traumeomgrep, som er bygd på det ho omtalar som «a privileging of exceptional events» og «an empiricist-positivistic assumption of direct, unmediated experience» (Meretoja 2020, 27). Ho er kritisk til ei forståing av traume som legg vekt på at traume er ei avgrensa hending med ein særmerkt temporal struktur, fordi dette ekskluderer det ho kallar «structural violence», som ikkje er einskilde hendingar, men påkjenningar som går meir over tid (Meretoja 2020, 27). Vidare er ho kritisk til Caruths påstand om at traume «is not experienced when it occurs», og ho argumenterer for at det tvert om, i mange tilfelle, både når det gjeld avgrensa hendingar og gjentakande påkjenningar som overgrep eller fattigdom, er slik at traume blir intenst erfart (Meretoja 2020, 34). Ho er også kritisk til tanken om at traume er noko som skaper eit brot med det normale, sidan det for nokre menneske

er slik at det å leve med eit traume, til dømes ein alvorleg sjukdom, er sjølv kvardagen, det einaste livet ein kjenner (Meretoja 2020, 34).

Også når det gjeld relasjonen mellom erfaring og narrativ, er Meretoja kritisk til den poststrukturalistiske teorien, som ho meiner er prega av ein tanke om at traume ikkje lar seg uttrykke i form av narrativ og at det er etisk problematisk å bruke den narrative forma for å forsøke å forstå traumatiske erfaringar (Meretoja 2020, 29). I den poststrukturalistiske traumeteorien har narrativet fått staus som ei form som gjer vald på det singulære, og Meretoja meiner at ei hermeutisk tilnærming kan utfordre og nyansere dette synet på narrativet, ved å opne for å skilje mellom «violent, appropriative narrative understanding on one hand, and non-violent, dialogic narrative understanding on the other» (Meretoja 2020, 30).⁴⁰ Ho viser til Gadammers hermeutiske sirkel, som vektlegg at forståing er ein meir dynamisk prosess, der det singulære har kraft til å endre det generelle: «Understanding is successfull only when concepts are transformed so that they do justice to whatever is understood» (Meretoja 2020, 30). I dette tilfellet inneber det at det singulære, i dette tilfellet traumet, kan omforme det generelle, som i dette tilfellet er narrativet. Ei hermeutisk tilnærming kan såleis opne for eit nytt perspektiv på traume og narrativ: «It allows us to acknowledge that not all narratives produce totalizing explanations or end up reinforcing violent practices of appropriation» (Meretoja 2020, 30).

Meretojas kapittel er eitt av fleire som peikar i retning av nye måtar å forstå traume og traumelitterære tekstar på, og antologien har samla sett eit sjølvrefleksivt og metateoretisk preg som pregar alle dei fire teoretiske verka eg her har sett nærare på. Ein ser at ho som redaktør for verket legg vekt på at traume er teoretisk komplekst og vanskeleg å definere eintydig, men at ho i sin eigen artikkel tar tydelegare standpunkt når det gjeld kva teoriar ho sjølv støttar seg på. Det å tenke på traume som ein omgrepsknote opnar for ulike syn på traume innanfor litteraturvitskapleg traumeforskning, men det kan potensielt også føre til omgrepsforvirring, med mindre ein tar eit steg vidare, slik Meretoja gjer, og klargjer korleis ein sjølv definerer traume i eigne studiar. Eit komplekst og heterogent traumeomgrep utfordrar eit felt som litteraturvitskap til å avklare både traumeomgrepet og relaterte omgrep. Eit slikt

⁴⁰ Ho meiner at denne skepsisen kan sporast tilbake til den tyske filosofen Friedrich Nietzsches tankar om at det er etisk problematisk å generalisere ved hjelp av omgrep, sidan dette tilslører skilnadene som finst mellom dei singulære tinga. Det etisk problematiske ligg i tilsløringa av skilnader, og det å forstå blir i lys av dette sett som ei form for «vald», som pressar det singulære inn i ei form som reduserer det.

teoretisk avklaringsarbeid ser ein døme på hos Bond og Craps, som inkluderer ei oversikt over definisjonar av sentrale omgrep knytt til traume, om enn ikkje det overordna traumeomgrepet. På denne måten tar ein konsekvensen av innsikta om at traumeomgrepet er komplekst heller enn eintydig, og ein opnar for at ulike definisjonar kan eksistere parallelt også innanfor fagfeltet.

Eit døme på dette, som er særleg relevant for litterære analysane i denne avhandlinga, gjeld omgrepa *collective trauma* og *cultural trauma*. Bond og Craps etablerer eit skilje mellom dei, der det første er ein definisjon basert på psykologiske teoriar om effekten av traume i eit samfunn, medan den andre er ein definisjon basert på sosialkonstruktivistiske teoriar, der omgrepet traume blir brukt om den kulturelle fortolkinga av ei hending (Bond og Craps 2020, 143). Desse definisjonane gjer det mogleg å skilje mellom to ulike måtar å bruke og forstå omgrepa på, men ein kan også møte andre måtar å bruke desse omgrepa på. Eit døme på dette ser ein hos den finske litteraturvitaren Marinella Rodi-Risberg, som brukar omgrepet *collective trauma* om det Bond og Craps definerer som *cultural trauma* (2018, 114). Dette er døme på at det framleis finst ulike måtar å definere ulike traume på i den litteraturvitskaplege forskinga, og det krev at ein er merksam på dette og tar høgde for det når ein sjølv brukar desse omgrepa.

Ein ser også at både Rothberg, Buelens, Durrant og Eaglestone (2014) Kurtz (2018), Bond og Craps (2020) og Davis og Meretoja (2020) argumenterer for at framtida til feltet ligg i ein traumeteori som stadig utviklar seg og som ikkje er redd for den friksjonen som oppstår i møte med andre fagfelt. Dette betyr ikkje at ein tar avstand frå Yale-tradisjonen, som har møtt kritikk frå fleire hald, men at ein forsøker å ta den med vidare – gjennom kritisk diskusjon – inn i framtida. Davis og Meretoja skildrar ei haldning til Yale-tradisjonen som etter mi meining synest å prege fagfeltet i 2022. Dei skriv: «Many of the contributors to this volume engage with these positions, sometimes critically, but always with a sense that they have served pivotal roles in opening up immensely productive and ethically important avenues of enquiry» (Davis og Meretoja 2020, 4). Det er med andre ord rom for å vere kritisk til delar av teoriane i Yale-tradisjonen utan at det betyr at ein riv ned det som i dag blir rekna som dei teoretiske grunnpilarane i faget.

Når ein ser tilbake på teoriutviklinga som har skjedd innanfor den traumelitterære forskinga, er det tydeleg at mykje har endra seg. Den traumelitterære tenkinga som

Yale-tradisjonen etablerte, har hatt stor innverknad på feltet, og den la grunnlaget for mange diskusjonar om traume, litteratur og kultur. Kritikkk, sjølvrefleksjon og revisjon la så grunnlaget for å definere traume som eit meir komplekst fenomen, for å inkludere eit større traumeestetisk mangfald i den traumelitterære forskinga, og for å sjå traume og litterære framstillingar av traume i samanheng med skiftande kulturelle kontekstar. Det teoretiske klimaet som pregar feltet i dag, opnar for ulike måtar å forstå traume og traumelitterær estetikk på, og dette krev at ein forklarar og definerer eigne omgrep og det teoretiske grunnlaget for eigne analysar. Eg vil i neste kapittel klargjere korleis eg har tatt ulike teoriar i bruk for å etablere ein traumelitterær lesemane for romanane i utvalet mitt.

Kapittel 4: Ein traumelitterær lese måte

Dei litterære analysane i denne avhandlinga har blitt arbeidd fram i ein periode der den teoretiske utviklinga har vore stor, og min eigen lese måte har utvikla seg i ei tid prega av teoretisk friksjon, nyskaping og vilje til å finne nye vegar i den litteraturvitskaplege traumeforskinga. Eg vil i dette kapittelet klargjere den teoretiske tilnærminga mi, som eg har valt å omtale som ein traumelitterær lese måte, og eg vil avklare sentrale omgrep som inngår i dei litterære analysane.

Overordna teoretisk plassering

Overordna kan ein, med referanse til Michelle Balaev, skilje mellom ein tradisjonell og ein pluralistisk teoretisk modell i den litteraturvitskaplege traumeforskinga (Balaev 2014, 1–3). Den tradisjonelle modellen er kjenneteikna av eit psykoanalytisk og poststrukturalistisk teorigrunnlag, og den blir ofte assosiert med Yale-tradisjonen, særleg Caruths teoriar, og seinare forskarar som vidarefører denne tradisjonen. Den pluralistiske modellen er meir mangfaldig og ifølge Balaev omfattar den tilnærmingar som utfordrar ulike delar av den tradisjonelle teorimodellen. Den bringer inn nye teoretiske perspektiv på spørsmål som gjeld forholdet mellom traume, litteratur og kulturell kontekst, og slik opnar den for nye traumelitterære lese måtar.

Lesemåten min kombinerer ulike teoretiske perspektiv, og den er overordna sett inspirert av den pluralistiske teorimodellen. Den viktigaste grunnen til dette, er at eg stiller meg kritisk til Caruths definisjon av traume, som eg meiner er for lite fleksibel, og at eg ønskjer å opne for alternativ til ein lese måte som er forankra i poststrukturalistisk teori. Den tradisjonelle modellen er etter mitt syn for lite fleksibel i møte med det tematiske og estetiske mangfaldet som kjenneteiknar traumelitterære verk. I tråd med teoriar som er assosiert med den pluralistiske modellen, tar eg utgangspunkt i at det finst eit stort spekter av traumelitterære tekstar og vidare at omgrepet *traume* er komplekst og historisk omskifteleg. Lesemåten min følgjer tre overordna prinsipp; den tar utgangspunkt i ein fleksibel traumedefinisjon, den er open for eit traumelitterært mangfald, og den tar høgde for at ulike kulturelle kontekstar påverkar korleis traume blir og har blitt erfart og fortolka. Desse prinsippa vil no bli utdjupa, og sentrale omgrep vil bli avklart, før eg går nærare inn på korleis dei tre litterære romananalysane er strukturerte.

Ein fleksibel traumedefinisjon

Eit viktig utgangspunkt for den traumelitterære lesemåten i denne avhandlinga, er tanken om at måten ein forstår og definerer traume på, er avgjerande for korleis ein analyserer romanar med ein slik tematikk. Dette kan høyrst opplagt ut, men poenget er at omgrepet *traume* er komplekst og mangetydig, noko som gjer at det kan brukast og forståast på mange måtar. Heller enn å snevre omgrepet inn, ved å bruke ein relativt smal definisjon av traume, vil eg ta i bruk ein fleksibel traumedefinisjon, og eg støttar meg på teoriar som har bidrege til å utvide innhaldet i traumeomgrepet i litteraturvitskapleg samanheng, og på teoriar som har gjort det mogleg å skilje mellom ulike former for traume. Traumeomgrepet har blitt stadig meir komplekst frå 1980 og framover, og ein fleksibel traumedefinisjon kombinert med eit omgrepsapparat som skil mellom ulike former for traume, gjer det mogleg å ta høgde for kompleksiteten utan å miste presisjon i fagspråket.

Det finst i dag ulike teoretiske forståingar og definisjonar av traume innanfor den internasjonale litteraturvitskapen. Det er ikkje lenger slik at det finst ein tilnærma einerådande teori som definerer traume på ein måte som det er full semje om innanfor fagfeltet. Det er rom for å stille seg kritisk til Caruths definisjon av traume, det er rom for å vidareføre hennar definisjon av traume, og det er rom for å utvikle nye definisjonar gjennom kritisk revisjon basert på nye teoretiske perspektiv. Kritikken frå mellom andre Kaplan, Balaev, Gibbs og Pederson gir støtte for å hevde at den tradisjonelle definisjonen av traume er for smal, ikkje minst fordi den legg vekt på at traume er kjenneteikna av ein bestemt temporal struktur. Når dette er sagt, meiner eg at Caruths definisjon av traume lar seg bruke i møte med nokre former for litteratur, der traume blir tematisert som noko som nettopp unndreg seg språk og minne. Problema oppstår, som førre kapittel har vist, i møte med litteratur som omhandlar andre former for traume og reaksjonar.

Det å ta i bruk ein fleksibel traumedefinisjon i litteraturvitskapleg arbeid, krev at ein kan skilje mellom ulike former for traume og at ein tar høgde for at omgrepet er historisk omskifteleg. Dette er viktig i møte med litterære tekstar, men også i møte med ulike kulturelle kontekstar. I møte med den kulturelle konteksten handlar ein slik fleksibilitet om å kunne sjå og kjenne igjen korleis ulike aktørar, til dømes i media eller i det offentlege ordskiftet, tar ulike traumeomgrep i bruk på ulike tidspunkt i historia. I møte med det litterære verket handlar ein slik fleksibilitet om å vere merksam på at det er skilnad på ulike former for traume, og at litteratur både

kan bli prega av og overskride dei teoretiske forståingar av traume som prega samtida romanen vart skriven i.

Omgrepsavklaring – definisjonar av ulike former for traume

Ingen definisjonar kan vere uttømmende, men dei blir formulerte ut frå det formålet dei har, skriv filosof Arild Utaker i boka *Språklogikk* (2000, 65). For å skape ein definisjon kan ein avgrense omgrepet frå andre omgrep, angi kjenneteikn på det som fell innanfor omgrepet, og gi døme på det som fell innanfor omgrepet. I denne samanhengen er formålet å skape definisjonar av traume som kan fungere i litteraturvitskap. Definisjonen skal avgrense omgrepet slik at det ikkje blir vidt og utflytande, utan at omgrepet blir så snevert at viktige aspekt fell utanfor. Det betyr at definisjonen bør romme eit mangfald av erfaringar, og at det samstundes er mogleg å skilje mellom ulike typar traume. Dette er viktig for å kunne skildre tematikken i eit litterært verk presist og nyansert og samstundes vere open for at litteraturen i prinsipp kan romme eit stort spekter av erfaringar og forståingar av traume, som kan vere prega av andre kulturelle og historiske kontekstar enn den ein sjølv står i som fortolkar. Når ein definerer traume i sitt eige fagspråk, blir det også eit tydelegare skilje mellom den forståinga ein har som forskar og dei ulike forståingar av traume ein kan kome over når ein analyserer litterære verk og kulturelle kontekstar.

Definisjonane eg her vil presentere, baserer seg på drøftinga av det komplekse og fleirfaglege traumeomgrepet i kapittel 2 og på drøftinga av litteraturvitskaplege teoriar om traume i kapittel 3. Dette er ikkje meint som tidlause definisjonar, men som teoretisk funderte definisjonar som dannar grunnlaget for eit omgrepsapparat til bruk i arbeidet med litterære analysar. Ulike underomgrep, som kvar for seg definerer ulike traume, blir presentert først, og desse dannar grunnlaget for ein overordna og fleksibel definisjon av traume, som speglar det mangfaldet som summen av definisjonar representerer.

Individuelt og kollektivt traume

Ei hending som kan skape psykiske traume, kan råke både einskilde menneske og gruppe av menneske, og eg brukar uttrykket *individuelt traume* om det som råkar einskilde menneske og *kollektivt traume* om det som råkar ei større gruppe menneske, som til dømes ein nasjon. Det kan her vere verd å minne om at *traume* ikkje berre viser til ei utløyssande årsak, ei hending som kan vere potensielt traumatiserande,

men viser heller ikkje berre til psykiske skadeverknader som blir utløyst, men om forholdet mellom desse.

Termen *individuell traume* viser til hendingar som råkar eit enkelt menneske og dei psykiske skadeverknader hendinga har. Ei slik hending kan vere sjokkprega, som i ei brå ulykke, eller det kan vere tale om gjentakande påkjenningar over tid, som i tilfelle med gjentakande vald eller seksuelle overgrep. Skadeverknadene kan ta ulike form, og det er individuelle skilnader. I nokre tilfelle kan det vere tale om symptom som er knytt til diagnosen PTSD, eller symptom som er knytt til ein kompleks sorgreaksjon, men ikkje alle som opplever eit traume, får slike reaksjonar, og reaksjonar og varigheit varierer. Eit individ som opplever eit traume, vil få denne opplevinga prega av den kulturelle konteksten som det er ein del av, som er med på å påverke korleis individet taklar kjensler, tankar og stressreaksjonar i etterkant. Eit traume som råkar eit individ, påverkar ikkje berre minnet, men det kan også påverke kroppens nevrologiske alarmberedskap, kjensler, konsentrasjon, og relasjonane dette individet har til seg sjølv, til andre menneske og samspelet med det større samfunnet.

Termen *kollektiv traume* viser til ei hending som råkar ei større gruppe menneske og til dei skadeverknadene dette har på individuelt og kollektivt nivå. Ei slik hending kan vere sjokkprega, som i ein naturkatastrofe eller eit terroråtak, eller det kan strekke seg ut i tid, som ved langvarig krig eller undertrykking, som til dømes ulike former for rasisme. Eit kollektiv traume kan skape ulike reaksjonar på individnivå og samfunnsnivå. Eit individ kan få psykiske skadeverknader som er dei same som ved eit individuelt traume, men sidan hendinga råkar ei større gruppe menneske, kan den kulturelle reaksjonen og fortolkinga påverke individets reaksjonar på ein sterkare måte enn ved individuelle traume. Eit samfunn har ikkje ein felles psyke som kan ta skade på same konkrete vis som ein menneskeleg psyke, men eit kollektiv traume, som krig eller terror, kan påverke menneska i dette samfunnet sterkt, sjølv dei som ikkje er direkte råka. Eit kollektiv traume kan føre til endringar i folks oppførsel og haldningar, til endringar i sosiale strukturar, og det kan skape ulike politiske og kulturelle reaksjonar, som til dømes kollektiv sorg.

Gjentakande og punktuelt traume

I tillegg til den viktige distinksjonen mellom individuelt og kollektivt traume, er det også ein annan overordna distinksjon som er viktig, og det er skiljet mellom eit

gjentakande traume og eit *punktuelt traume*. Definisjonane legg vekt på hendingsaspektet og gjer det mogleg å skilje mellom ulike typar hendingar og påkjenningar som kan utløyse eit traume.

Eit *gjentakande traume* er ei form for individuelt traume, som er kjenneteikna av at det ikkje oppstår i etterkant av ei bestemt overveldande hending, men der traumet er noko som byggjer seg opp over tid, som følge av store påkjenningar som i sum skaper psykiske skadeverknader. Vanlege døme på slike traume er seksuelle overgrep eller vald og misbruk over tid, og det kan i nokre tilfelle vere ein nær relasjon mellom den som påfører skade og den som blir skadd. I denne avhandlinga er dette eit omgrep som er særleg relevant for den første romananalysen, der gjentakande seksuelle overgrep representerer det mest alvorlege individuelle traumet.

Eit *punktuelt traume* kan vise både til ei form for individuelt traume og til ei form for kollektivt traume, og det er kjenneteikna av at det som skjer er ei hending som er avgrensa i tid. Eit typisk døme på eit punktuelt traume som råkar eit individ, er ei trafikkulykke der ein sjølv blir hardt skadd, eller der nokon ein står nær forulykkar. Eit typisk døme på eit punktuelt traume som råkar eit samfunn, kan vere ein stor naturkatastrofe eller eit terroråtak.

Historisk og strukturelt traume

Termen *historisk traume* og *strukturelt traume* blir brukt for å skilje mellom konkrete, avgrensa hendingar og påkjenningar som ikkje er knytt til spesielle historiske hendingar. Slik eg definerer omgrepet *historisk traume* er det ikkje berre klart avgrensa hendingar (klart punktuelle), som til dømes ein naturkatastrofe eller ei stor industriulykke, men omgrepet rommar også krigar, som ikkje er like klart avgrensa, men som det likevel er mogleg å tidfeste. Eit *strukturelt traume* lar seg ikkje avgrense på same vis, men viser til ulike former for eksistensielle livsvilkår som kan opplevast som ei stor påkjenning. Døme på dette kan vere opplevinga av å ikkje vere del av ein fellesskap til dømes, noko som representer ein mangel heller enn eit konkret tap.

Det definisjonane så langt har vist, er at ulike valdsame påkjenningar og reaksjonar på desse hos einskilde individ og hos større grupper menneske, lar seg skildre gjennom kombinasjonar av definisjonar som spesifiserer ulike trekk ved hendinga, reaksjonen og kven som blir råka. Ein kan til dømes definere eit terroråtak som eit

kollektivt og punktuelt traume, medan eit seksuelt overgrep som råkar eit einskilt individ vil bli definert som eit individuelt og gjentakande traume. Dei to neste definisjonane eg presenterer, skil seg ut. Den eine, definisjonen av *kulturelt traume*, skil seg ut fordi den ikkje omhandlar ei hending og effekten av den, men om fortolkinga av ei hending. Den andre, definisjonen av *klimatraume*, skil seg ut fordi den omhandlar frykt for hendingar i framtida, ikkje hendingar som allereie har funne stad.

Kulturelt traume

Termen *kulturelt traume* viser til ein språkleg eller symbolsk fortolkningsprosess som blir sett i gang dersom eit samfunn blir råka av ei valdsam hending, som til dømes ein krig eller ein katastrofe. Slike hendingar kan vere sjokkprega, som i ein naturkatastrofe, men dei kan også strekke seg ut over tid, som i ein langvarig krig. Det som kjenneteiknar eit kulturelt traume er at det er ei gruppe menneske som fortolkar ei hending på denne måten, som etablerer ei felles forståing av at det som har skjedd har truga kollektivets eksistens eller verdier.

Klimatraume

Termen *klimatraume* viser til ei frykt for framtidige klimakatastrofar. Det er såleis ikkje psykiske skadeverknader knytt til ei hending i fortida, men utløyst av førestillingar om katastrofar i framtida. Slike førestilte hendingar kan til dømes vere naturkatastrofar, slik som kraftige uvêr, men det kan også vere førestillingar om at verda som vi kjenner den går under på grunn av valdsame klimaendringar.

Omgrepet traume

Som spekteret av ulike definisjonar speglar, er det overordna traumeomgrepet komplekst og vanskeleg å sirkle inn, men eg vil likevel gjere eit forsøk. Definisjonen som eg her presenterer, er vid og fleksibel, og den lar seg best forstå og bruke i samanheng med dei andre underomgrepa som eg har definert ovanfor:

Omgrepet *traume* viser til punktuelle eller gjentakande, i hovudsak fortidige, men også framtidige hendingar, som råkar individ eller større grupper, og som i kraft av å vere overveldande eller valdsame, skapar ulike former for psykiske eller sosiale skadeverknader på individnivå eller samfunnsnivå. Ein kan også bruke omgrepet *traume* om symbolprosessar som oppstår når ei større gruppe menneske fortolkar

hendingar som rårar dei som trugande for kollektivets eksistens eller verdiar. Omgrepet kan også brukast om ulike former for eksistensielle livsvilkår som kan skape frykt og uro hos individ eller ei større gruppe menneske, utan at det i slike tilfelle er mogleg å føre dei psykiske skadeverknadene tilbake til ei tidsmessig avgrensa hending.

Traumelitterært mangfald

Ein del av den traumeestetiske diskusjonen har vore orientert mot motsetnaden mellom ulike *modernistiske*, *postmodernistiske* og *avantgardistiske* skrivemåtar på den eine sida og *realistiske* skrivemåtar på den andre. Slik eg ser det, lar dette seg forstå som ein kritikk av ein *modernismeideologi* – eit sett estetiske normer som er felles for modernisme, postmodernisme og enkelte former for avantgardisme – i den litteraturvitskaplege traumeforskinga. Kritikken har blitt formulert, om enn med litt ulikt fokus, av både Rothberg, Luckhurst, Craps og Gibbs. Eg meiner til liks med Rothberg at det er uheldig å setje realisme og modernisme opp mot kvarandre i den traumeestetiske teorien og hevde at den eine er meir estetisk kompleks enn den andre, og eg støttar Luckhurst som tar til orde for å orientere seg mot eit breitt spekter av estetiske uttrykk i studiar av traumelitteratur. Til liks med Craps, er eg ikkje kritisk til modernistiske traumelitterære verk, men eg meiner at det er viktig å vere open for at det finst andre traumelitterære skrivemåtar som også har verdi.

Omgrep som *realisme* og *modernisme* dukkar stadig opp i den litteraturvitskaplege traumeteorien, og det skaper eit behov for omgrepsavklaring. Sidan dette er komplekse omgrep, vil eg her forsøke å avklare korleis eg brukar omgrepa i denne avhandlinga. Det viktige i denne samanheng er å kunne skildre og drøfte korleis ulike litterære grep blir brukt for å gi form til ein tematikk knytt til ulike former for traume. Eg vil difor avgrense meg til å definere omgrepa *traumelitterær realisme* og *traumelitterær modernisme*. Slik eg ser det, er ikkje traumelitterær realisme og modernisme motsetnader, men to overordna estetiske kategoriar som gjer det mogleg å skilje mellom nokre hovudtendensar i den traumelitterære estetikken. Sjølv om eg ikkje har som mål å plassere romanane i utvalet mitt i den eine eller andre kategorien, meiner eg likevel at det er viktig å avklare korleis desse omgrepa lar seg definere innanfor litteraturvitskapleg traumeforsking. Definisjonane eg her vil presentere, baserer seg på drøftinga av litteraturvitskaplege teoriar om traume og traumelitterær estetikk i kapittel 3. Heller ikkje desse definisjonane er tidlause og endelege, men dei er formulerte med formål om å kunne inngå i eit omgrepsapparat til bruk i arbeidet med litterære analysar.

Avklaring av omgrepa traumelitterær modernisme og realisme

Med *traumelitterær modernisme* viser eg i denne samanheng til ein kategori av estetiske grep som i tidlegare forskning har blitt assosiert med ein modernistisk traumelitterær estetikk. I denne avhandlinga er det i hovudsak litterære grep innanfor romansjangeren som er meint når dette omgrepet blir brukt. Dei viktigaste litterære grepa innanfor denne estetikken er ulike former for fragmentering, til dømes av narrativ eller forteljarinstans og ulike tropar som uttrykker *fråvær*, der traumet kjem til uttrykk som stillheit eller språkløyse i form av ulike brot eller pausar i teksten. I tillegg er det ofte bruk av ulike former for figurleg språk, som symbol og metaforar, som kan uttrykke ulike aspekt ved traume, og ulike former for repetisjon, til dømes av gjentakande minnebilette, i traumelitterær modernisme. Intertekstualitet er også eit vanleg grep, der referansar til andre kunstverk kan bidrage til å utdjupe den traumelitterære tematikken på ulikt vis.⁴¹

Med *traumelitterær realisme* viser eg i denne samanheng til ein kategori av estetiske grep som i tidlegare forskning har blitt assosiert med ein realistisk traumelitterær estetikk. I denne avhandlinga er det i hovudsak litterære grep innanfor romansjangeren som er meint når dette omgrepet blir brukt. Det sentrale i denne estetikken er at teksten skaper ein illusjon om ei verkeleg verd basert på eit mimetisk grunnprinsipp. Eit anna sentralt kjenneteikn ved traumelitterær realisme, er at den i mindre grad er prega av ulike former for fragmentering og tropar som uttrykker *fråvær*. Forteljingane er ofte meir prega av strukturar som skapar samanheng, til dømes eit kronologisk handlingsforløp. I tillegg er ofte traumatiske hendingar skildra i eit språk utan symbolske omskrivingar. Likevel kan symbol og andre språklege figurar inngå i den traumelitterære framstillinga, og forteljingane kan vere komplekse sjølv om dei ikkje er fragmenterte.

Kulturell kontekst

Eit litterært verk blir skapt og når ut i det offentlege rom i ein bestemt kulturell og historisk kontekst, og innanfor den traumelitterære forskinga er det ulike syn på kor viktig ein slik dimensjon er i analysane av litterære tekstar. Yale-tradisjonen har blitt kritisert for å legge for lite vekt på den kulturelle konteksten, og ifølgje Wulf

⁴¹Eg inkluderer intertekstualitet som litterært grep her sjølv om det ofte er assosiert med postmodernisme heller enn modernisme. Ifølgje Per Thomas Andersen er intertekstualitet ei «mild form for metafiksjon», som ofte blir nemnt i skildringar av postmoderne fiksjon (Andersen 2008, 83). Intertekstualitet er inkludert i *traumelitterær modernisme* fordi det blir omtalt som som eitt av tre sentrale stilistiske grep i Anne Whiteheads teori om kva som er typisk for *trauma fiction*.

Kansteiner har dette ført til ei mangelfull forståing av skilnader mellom ulike kollektive traume i litteraturvitskapen. Michelle Balaev har etterlyst eit større medvit om korleis den kulturelle konteksten påverkar individuelle psykologiske reaksjonar på traume. Enkelt sagt argumenterer Kansteiner, Balaev og andre for å sjå litterære framstillingar av både individuelle og kollektive traume i samanheng med kulturell kontekst. Lesemåten min er orientert mot sjølve dei litterære tekstane og dei tekstinterne strukturane, men analysar av den kulturelle konteksten inngår som ein viktig del av det samla fortolkingsarbeidet.

Kva ein legg vekt på i analysar av kontekstuelle faktorar, vil kunne variere alt etter kva litterært verk det er tale om. Sidan dei romanane eg analyserer omhandlar kollektive traume, har eg lagt vekt på å undersøke og drøfte korleis desse hendingane og verknadene av dei vart fortolka i samtida, då romanane kom ut. Her har eg valt å trekke inn Astrid Erlls teoriar om kulturelle minneprosessar, med særleg vekt på korleis litteratur kan vere med på å utfordre og forme kollektive minne om denne typen hendingar. I tillegg undersøker eg i kva grad traumeomgrepet var del av eit allment språk då romanane kom ut, og i kva grad ord som *kollektivt traume*, *nasjonalt traume* og *traume* har vore ein del av ei kulturell fortolking av hendingane. Denne forma for undersøkingar er viktige fordi forståinga av traume har endra seg mykje over tid, både når det gjeld reaksjonar på samfunnsnivå og individnivå.

Tre romanar – og ein traumelitterær lesemåte

Dei tre romanane omhandlar tre ulike historiske hendingar – den tyske okkupasjonen av Noreg (1940–1945), brannen om bord på Scandinavian Star (1990) og terroråtalet på Oslo og Utøya (2011) – som lar seg forstå og definere som kollektive traume. Som Langås har argumentert for, er det ofte slik at eit litterært verk tematiserer ulike traume som i sum utgjør ein kompleks tematikk (Langås 2016a, 34), og slik er det også i romanane i utvalet mitt. Dei kollektive trauma inngår i ein meir samansett tematikk, ulik for kvar roman. Det er den litterære framstillinga av ulike traume, individuelle og kollektive, som er hovudfokuset i analysane mine. Eg har i tillegg analysert romanane i lys av teoriar om korleis litteratur kan skape litterære fortolkingar, såkalla litterære konfigurasjonar av hendingar i fortid. Dette er spegla i dei to problemstillingane, som eg her vil løfte fram igjen:

Korleis framstiller romanane Huset med den blinde glassveranda (Wassmo 1981), I kjølvannet (Pettersen 2000) og Sju dagar i august (Bildøen 2014) kollektive og

individuelle traume og verknadene av desse på individ og samfunn? Korleis skaper romanane ein litterær konfigurasjon av dei kollektive trauma, og korleis utfordrar dei etablerte kulturelle fortolkingar av desse?

Dei tre analysane har ikkje identisk struktur, men visse element går igjen i alle tre og gjer det mogleg å trekke nokre linjer mellom romanane så vel som dei tre ulike kulturelle kontekstane dei inngår i. Eg vil kort skissere nokre sentrale element som går igjen i dei tre analysane.

Ei dobbel rørsle

Lesemåten min er inspirert av teoriar som utfordrar den traumelitterære tenkinga som prega Yale-tradisjonen. Eg tar utgangspunkt i teoriar som opnar for ein lesemaåte som ikkje berre fokuserer på korleis traumet fragmenterer narrativ og språk, men som er interessert i korleis traume kan generere nye måtar å skape forteljingar på. I eit slikt perspektiv er ikkje traume berre ei negativ kraft i møte med språket, men det er erfaringar som kan skape eit behov for å forsøke å fortelje. Sjølv om litteratur ikkje kan opprette skaden eit traume har påført menneske og samfunn, så kan den «omsetje» traumet til språk. Traumenarrativ kan i eit slikt perspektiv ha element som fragmenterer den samanhengande forteljinga, men også element som bidreg til å skape samheng på andre måtar enn ein kronologisk struktur. Slike traumeestetiske perspektiv har inspirert lesemåten min, som rettar merksemda mot ei *doppel rørsle* i dei narrative tekstane eg analyserer.

Uttrykket *doppel rørsle* er eit uttrykk som dels er inspirert av E. Ann Kaplans teoriar, og dels inspirert av den norske litteraturvitaren Atle Kittang, som brukar omgrepet «doppel bevegelse» for å skildre eit særtrekk ved språket i litterære verk meir allment. I motsetnad til formalismen, nykritikken og poststrukturalistisk og dekonstruktiv teori, som ifølge Kittang tar utgangspunkt i at ein tekst er litterær eller poetisk i kraft av dei elementa «som motsetter seg enhetlig og begrepsmessig mening», er Kittang oppteken av at det også finst andre element i litterære tekstar, som verkar på ein annan måte (Kittang 1991, 105). Han omtalar litteratur som eit fortolkande arbeid, prega av ei dobbel rørsle:

Det fortolkande arbeidet med sitt eget språk som den litterære skriften utfører, er undrende, kritisk, ofte også bekreftende, som for å gi næring til drømmen om harmoni og sammenheng. Dette arbeidet søker den moderne litteraturteorien å beskrive som en stadig og produktiv bevegelse mellom mening og gåte, mellom begrepet og paradokset, mellom det altfor gjenkjennelige og det som er radikalt

annerledes. En tolkningspraksis som ønsker å være adekvat i forhold til sin gjenstand, må derfor tilegne seg denne doble bevegelsen, som er skriftens egen. Uten den fantes ingen diktning, og heller ingen egentlig *litterær* fortolkning. (Kittang 1991, 106)

Den overordna refleksjonen over litteratur, språk og fortolking som Kittang her formulerer, uttrykker ei innsikt som har noko til felles med dei teoretiske refleksjonane Luckhurst, Kaplan og Meretoja gjer seg i møte med ein dekonstruktiv lesemaåte i studiar av traumelitteratur. I traumelitterære analysar handlar det om å vere open for at forteljingar om traume ikkje berre er prega av element som fragmenterer språk og narrativ, men også av element som skaper samanheng, erkjenning og i nokre tilfelle også forsoning med fortida. I analysane av dei tre romanane har eg difor lagt vekt på narrativ kompleksitet heller enn narrativ fragmentering, og eg har lagt vekt på korleis biletspråk, motiv og metaforar inngår i ein slik kompleksitet.

Karakterane – det opplevde traumet

Eg har i alle dei tre analysane lagt vekt på å analysere korleis dei ulike karakterane erfarer dei trauma dei blir utsett for, og korleis dette kjem til uttrykk i dei ulike romanane. Denne delen av analysen er i alle romanane nært knytt til analysen av narrativet og andre litterære grep, særleg det figurlege språket og ulike former for repetisjon. Det som tydeleg skil romanane, er at dei aktualiserer ulike psykologiske teoriar om traume, som kan bidrage til å kaste lys over dei erfaringane som blir skildra. I analysane av dei ulike erfarte trauma, er nettopp skildringa av den psykologiske reaksjonen sentralt, og eg vil kort forklare kva teoretiske perspektiv som pregar kvar av dei tre romananalysane.

I *Huset med den blinde glassveranda* er det kollektive traumet relatert til eit overgrepstraume, og dette har gjort det relevant å trekke inn feministisk orientert traumeteori og særleg den delen av denne teoriretninga som er orientert mot litteratur. Ikkje minst er dette viktig for å definere den forma for gjentakande traume som pregar livet til hovudpersonen, som skil seg frå punktuelle traume på mange vis. Desse teoriane gjer det også mogleg å reflektere over samanhengar mellom undertrykkande strukturar i samfunnet og overgrep som skjer på individnivå, og drøfte romanen opp mot andre litterære verk som har eit slikt tema. Sidan hovudpersonen i romanen er ei ung jente, aktualiserer den også nyare psykologiske

teoriar om komplekse traume, som forklarar korleis eit barn kan reagere på og ta skade av slike gjentakande overgrep.

I romanen *I kjølvannet* er det kollektive traumet noko som råkar hovudpersonen direkte når mange personar i hans nære familie døyr i ein brann på eit stort passasjerskip. I lys av dette har det vore særleg relevant å trekke inn psykologiske teoriar om traume og kompleks sorg. Denne romanen aktualiserer delar av den tradisjonelle traumeteorien i litteraturvitskapen, særleg fordi det her er tale om ein forseinka reaksjon på traumet og ein kompleks erkjenningsprosess, der draumar og gåtefulle minne inngår som ein viktig del av forteljinga. Likevel har det vore viktig å trekke inn eit breiare teoritilfang, for å kunne analysere det som skjer i romanen.

I *Sju dagar i august* har handlinga likskapstrekk med handlinga i *I kjølvannet*, sidan det også her er tale om eit kollektivt traume som fører til eit personleg tap for hovudpersonane. Også her har det vore relevant å trekke inn psykologisk teori om kompleks sorg i samband med traumatiske dødsfall, og meir spesifikt teoriar om korleis terrorrelaterte dødsfall kan føre til traumatiske reaksjonar og ein meir kompleks sorgprosess. I denne romanen er frykt for klimaskapte naturkatastrofar også ein viktig del av handlinga og tematikken, og det har difor vore relevant å trekke inn ulike teoriar som omhandlar klimatraume og økosorg. Det traumeteoretiske perspektivet mitt opnar såleis for å reflektere over påkjenningar som er tilsynelatande ulike – eit terroråtak i fortida og frykt for framtidige naturkatastrofar – men som har det til felles at dei skaper ei frykt som pregar menneske i samtida.

Litterære konfigurasjonar av kollektive traume

Sidan dei tre romanane i utvalet mitt alle omhandlar kollektive traume, har eg valt å gjere ein analyse av korleis kvar roman skaper ein *litterær konfigurasjon* av kollektive traume. Som tidlegare nemnt, er Erlil kritisk til det ho kallar «the poststructuralist-psychoanalytical metaphor of trauma» og til ein poststrukturalistisk teoritradisjon som overfører psykoanalytiske teoriar om traume til eit kollektivt nivå (Erlil 2011, 101). I denne avhandlinga er kollektivt traume definert på ein annan måte, som tar høgde for ein slik kritikk, ved å legge vekt på at det nettopp er skilnad på korleis ei hending som eit terroråtak, ein krig eller ein katastrofe påverkar individ og samfunn (jamfør definisjonen). Når kollektive traume er definert slik, meiner eg at det gir meining å tale om *ein litterær konfigurasjon av kollektive traume*.

Det teoretiske perspektivet til Astrid Erll opnar for å analysere det ho kallar ulike «modes of remembering», som kan knyttast til ulike narrative formgrep (Erll 2011, 158). Omsett til norsk kan vi tale om ulike *minnemodusar* som er knytt til ulike litterære grep. Tesen hennar er at ein kan tale om ein affinitet mellom visse former for narrative og litterære grep – til dømes val av forteljarinstans, synsvinkel, metaforar og den litterære komposisjonens kronotopi – og visse måtar å minnest på, altså visse minnemodusar (Erll 2011, 158).⁴² Litterære verk kan oppvise ulike kombinasjonar av slike modusar, og omsett til norsk kan tale om ein *erfaringsnær modus*, ein *antagonistisk modus*, ein *mytologiserande modus*, ein *demytologiserande modus* og ein *reflekterande modus*. Ifølge Erll er ulike litterære verk prega av desse modusane i ulik grad, og dette er med på å prege den litterære fortolkinga av ei hending i fortida (2011, 160).

Den *erfaringsnære modusen* skaper ei oppleving av å kome nær hendingane og erfaringane som det blir fortalt om. Førstepersonsforteljar og bruk av presens er typisk for ein slik modus. Den *reflekterande modusen* opnar i større grad for at den som les kan reflektere over korleis minneprosessar går føre seg, og ei eksperimentell narrativ form, bruk av metaforar og forteljarkommentarar som tematiserer minne, er typisk for denne modusen. Den *antagonistiske modusen* er typisk i romanar som skildrar konflikt, til dømes i litteratur som omhandlar konflikhtar mellom ulike grupper i eit samfunn i etterkant av ei hending i fortid. Bruk av stereotypiar for å skape kontrast er typisk for denne modusen (Erll 2011, 158–159; Erll 2010, 390–392). Den *mytologiserande modusen* er kjenneteikna av å nytte grep som bidreg til å mytologisere hendingar, som til dømes krigar, gjennom til dømes å la personane likne gudeskikkelsar, eller legge handlinga til ei førhistorisk mytisk tid (Erll 2010, 391). Ein *demytologiserande modus*, på den andre sida, er prega av grep som snur om på mytologiske førestillingar i ein minnekultur (Erll 2006, 176).

Erll poengterer også at ein må skilje analysar av tekstinterne trekk frå spørsmål om korleis eit litterært verk har blitt tatt imot i samfunnet og i den aktuelle minnekulturen, sidan dette er spørsmål som gjeld kultur og kontekst, ikkje verket i seg sjølv. Analysar av ein litterær tekst kan danne grunnlag for å utforme tesar om korleis teksten har late seg påverke av ein kulturell kontekst og tesar om korleis

⁴² Erll nemner ulike modusar i ulike publikasjonar. I analysar av litteratur om den første verdskrigen nemner ho «the experiential, the mythical, the antagonistic, and the reflexive mode» (Erll 2010, 390). I analysar av britisk litteratur som omhandlar det indiske opprøret i 1857 nemner ho også ein annan modus; «demythologizing mode» (Erll 2006, 175).

teksten på si side kan påverke den aktuelle minnekulturen. Her vil ein ikkje kunne kome fram til eintydige svar, men ved å drøfte slike spørsmål og gjerne trekke inn historisk kunnskap om den aktuelle hendinga og konteksten, vil ein kunne opne for ein refleksjon over denne dynamikken og slik få ei innsikt i korleis litteratur verkar inn på kulturen i ein bestemt samanheng (Erlil 2011, 157). Analysen av ulike minnemodusar i dei tre romanane dannar såleis grunnlaget for å drøfte korleis romanane skaper ein litterær konfigurasjon av dei kollektive trauma, noko som igjen opnar for å drøfte ulike tesar om korleis desse tekstane kan tenkast å ha påverka det kollektive minnet om dei hendingane dei fortolkar.

DEL 2: LITTERÆRE ANALYSAR

Kapittel 5: Analyse av *Huset med den blinde glassveranda*

«Hun visste ikke når hun først ble klar over den:

Farligheten»

Herbjørg Wassmo⁴³

Innleiing

«Freden kom ikke til alle 8. mai 1945.» Dette sa dåverande statsminister Erna Solberg i ein tale den 17. november 2018. Talen vart halden i samband med at FN's menneskerettserklæring var 70 år. Temaet var, innanfor ei ramme av å sjå tilbake og reflektere over vår eiga historie, å rette ei offisiell unnskyldning til kvinner som hadde hatt eit forhold til tyske soldatar under den andre verdskrigen. Mange av desse kvinnene fekk ei uverdigg behandling, erkjenner Solberg, og dette vart ei stor belastning for kvinnene og familiane deira. «Skam og fortielse har vært en del av prisen», sa Solberg, som vidare la vekt på myndigheitene si rolle i behandlinga av desse kvinnene etter krigen. Konklusjonen er klar. Det som skjedde var ikkje i tråd med dei grunnleggande prinsippa for ein rettsstat, og Solberg la fram si unnskyldning for måten norske myndigheiter gjekk fram på og korleis dei behandla desse kvinnene i etterkant av krigen.

I 1981 kom Herbjørg Wassmos roman *Huset med den blinde glassveranda* ut, ein roman som tok utgangspunkt i denne etterkrigstida. Sentralt i romanen står ei ung jente som er dotter av ein tysk soldat og mor hennar, som lever i skam over det som skjedde under krigen. I 1981 var det framleis slik at denne gruppa kvinner og barn var stigmatiserte i det norske samfunnet, og som dette kapitlet vil vise, var ord som «tyskerunge», «tyskerjente» og «tyskertøs» med på å stemple dei. Ifølge Anette Storeide eksisterte det lenge ei dominerande grunnforteljing om den andre verdskrigen i Noreg, som la stor vekt på den norske motstandskampen. Forteljinga handla om ein nasjon som stod samla og kjempa mot overmakta, og den førte til at andre element i historia vart marginalisert og tabuisert (Storeide 2007, 194). Arbeidet med å sjå seg tilbake og reflektere kritisk over dei historiene som kom i skuggen av denne store forteljinga, var så vidt i gang i 1981. Skam og stillheit var framleis det som omga desse kvinnene og barna, og Wassmos roman tok såleis opp eit tema som vart rekna som eit tabu.

⁴³ Wassmo, Herbjørg. 1981. *Huset med den blinde glassveranda*, s. 5.

Hovudpersonen i Wassmos roman er den unge jenta Tora, som må leve med stigmaet som ordet «tyskerunge» merker henne med, og som i tillegg erfarer gjentakande seksuelle overgrep frå stefaren Henrik. Slik romanen framstiller det, er det ein viss samanheng mellom overgrepa og krigen, noko som speglar ein historisk realitet. Barn av tyske soldatar var meir sårbare og utsette i samfunnet på den tida romanen skildrar, og det er ikkje usannsynleg at dei var ekstra forsvarslause i møte med seksuelle krenkingar (Ericsson og Simonsen 2005, 104). Heller ikkje seksuelle overgrep var eit tema som det var vanleg å tale om i 1981, og Wassmos roman blir gjerne trekt fram som ein av dei aller første norske romanar som skildrar slike overgrep frå perspektivet til eit offer.

I dette kapittelet vil eg analysere romanen *Huset med den blinde glassveranda* i eit traumeteoretisk perspektiv, med fokus på korleis ulike former for traume blir framstilt litterært. Dette inneber ein analyse av den kulturelle konteksten og ein analyse av romanteksten. Romanens tema aktualiserer ulike psykologiske, kulturvitskaplege og litteraturvitskaplege teoriar om traume, og desse vil inngå i analysane og drøftingane. Innleiingsvis vil eg kort omtale handlinga i romanen, resepsjonen og tidlegare forskning på forfattarskapen til Wassmo, før eg går nærare inn på romanteksten, noko som utgjer hovuddelen av dette kapittelet, og avsluttar med ei drøfting av romanens litterære konfigurasjon av den andre verdskrigen som kollektivt traume.

Kort om handlinga i romanen

Romanen *Huset med den blinde glassveranda* (1981) er den første romanen i det som seinare vart utvida til ein trilogi. *Det stumme rommet* (1983) og *Hudløs himmel* (1986), som følgjer utviklinga til hovudpersonen Tora vidare, utgjer saman med denne romanen det som gjerne blir omtalt som Tora-trilogien. I denne avhandlinga har eg valt å konsentrere analysen om *Huset med den blinde glassveranda* og lese den som eit sjølvstendig verk, noko den også vart rekna som då den vart publisert i 1981.

Handlinga i romanen er lagt til eit lite øy-samfunn i Nord-Noreg. Det er ikkje referansar til faktiske stadnamn, så universet er fiktivt, men miljø- og naturskildringar har referansar til røynda, noko som opnar for å lese dette som ein roman om etterkrigstida i Noreg, om lag ti år etter at den andre verdskrigen er slutt. I sentrum for handlinga står Tora, eit såkalla «tyskerbarn» og eit offer for stefarens gjentakande seksuelle overgrep. Likevel er det ikkje berre ein roman om Tora, men

om familierelasjonar og samspelet mellom menneske som lever saman i eit lite fiskevær i etterkrigstidas Noreg.

I løpet av romanen blir stefaren Henrik sine overgrep mot Tora stadig meir brutale og alvorlege. Det siste overgrepet som er skildra, endrar Tora, og det er tydeleg at vidare misbruk av denne typen ikkje vil vere til å bere. Tora tør ikkje fortelje nokon om overgrepa, og når romanen sluttar er dette framleis ein løyndom ho ber på. Ei anna utvikling som er viktig i romanen, handlar om at Tora gradvis får meir kunnskap om fortida. Ho byrjar å forstå kva ordet «tyskerbarn» betyr, og ho får stadig større innblikk i korleis andre ser på henne og mora. Utover i romanen får Tora vite meir om faren, særleg gjennom samtalar med tanta, Rakel. Samtidig går det meir og meir opp for henne kvifor mor hennar ikkje vil tale om fortida, faren og krigen. Trongen til å vite kven faren er, og trongen til å få vite meir om krigen, er gjennom heile romanen i konflikt med eit ønske om å verne mora.

Den andre verdskrigen er over for fleire år sidan når romanen byrjar, men minna om den er framleis svært nærverande, og dei vaksne sine handlingar og haldningar under krigen har ikkje blitt gløymt. Tora og mor hennar lever med eit stempel, og det er tydeleg at alle veit at faren til Tora var tysk. Stefaren Henrik er merka av krigen på anna vis, med ein skadd arm, etter ei torpedering, men lesaren får ikkje tilgang til Henriks historie, og i svært liten grad hans tankar og kjensler. Han blir sett utanfrå, skildra gjennom ein ekstern forteljar og gjennom andre karakterar i romanen. I nokre få passasjar får lesaren innblikk i kva tankar og kjensler andre personar i romanen ber på, men det er i hovudsak Tora sitt perspektiv som dominerer framstillinga.

Mot slutten av romanen blir lagnaden til Henrik lagt i Tora sine hender, når han, etter å ha stifta ein brann, fell på sjøen, med Tora som einaste vitne og moglege redning. Den ytre dramatikken snur om på maktforholdet dei imellom, og Henrik, som Tora har tenkt er den sterkaste, er no avhengig av hennar hjelp. Tora, som på dette tidspunktet ønskjer Henrik død, trassar desse kjenslene og reddar han.

Romanen endar med at Henrik blir ført bort av politiet, og slutten er open med tanke på korleis Tora no vil klare seg vidare. Det ligg eit håp i det at han no ikkje lenger er i heimen, men det er likevel mange uløyste konflikhtar, og ikkje minst er det mykje som framleis er usagt mellom Tora og mor hennar.

Frå tabu til traume

I 1981, då denne romanen kom ut, var det framleis mange sider ved den andre verdskrigen som ikkje hadde blitt via stor merksemd av historikarar. Den dominerande grunnforteljinga, som handla om at det norske folk stod saman og kjempa mot okkupasjonsmakta, stod framleis sterkt. Over tid har denne forteljinga gradvis blitt problematisert og nyansert, og det har blitt større rom for andre perspektiv på fortida. Nye tema knytt til den andre verdskrigen har blitt tatt opp og diskutert i historiefaget dei siste tiåra. Historia til krigsbarn og kvinner som hadde forhold til tyske menn under krigen er eit slikt tema, og i 1998 kom det første historieverket om krigsbarn og mødrene deira. Verket var skriva av historikaren Kåre Olsen, og hadde tittelen *Krigens barn*.⁴⁴

Olsen skriv at det midt på 1980-talet kom «en bølge med saklige framstillingar av krigsbarn og tyskerjenter som trolig bidro sterkt til økt forståelse for disse gruppene», men at det før denne tid var eit lite omtalt tema i media og forskning (Olsen 1998, 436). Han konkluderer difor med at krigsbarna og deira mødrer har vore eit tabuemne i ein periode på nærare 50 år etter krigen (Olsen 1998, 444). Kva handla dette tabuet om? Ifølge Olsen handla det dels om at dette var ein del av historia som ikkje passa inn i dominerande historiske framstillingar, som la vekt på at det norske folk hadde stått samla under krigen og at rettsoppgjeret etter krigen vart gjennomført på ein god måte. Olsen argumenterer for at mange, også representantar for myndighetene, brukte strenge straffer for å markere at ein var på «rett» side etter krigen, og han meiner at dette skapte ein «isfront» som også gjorde seg gjeldande i academia, der «tyskerbarn» og «tyskerjenter» var eit tema som så godt som ingen ville forske på (Olsen 1998, 445). Seinare vart aggressiviteten mot denne gruppa menneske erstatta med ei kulturell skamkjensle på grunn av måten samfunnet hadde behandla dei på, og dette kan ifølge Olsen forklare kvifor dette tabuet vart skapt og kvifor det varte så lenge.

⁴⁴ *Krigens barn* blir i dag rekna som den første store vitenskaplege studien om krigsbarn og som eit historisk standardverk om krigsbarn og deira mødrer (Drolshagen 2009, 24; Aarnes 2009, 9; Johannesen 2016, 9; Borgersrud 2017, 13). Seinare, etter Olsens studie, har det kome fleire studiar og journalistiske arbeid som har hatt krigsbarn og mødrene deira som tema. Som døme vil eg nemne *Krigsbarn i fredstid* (2005), skriven av Kjersti Ericsson og Eva Simonsen, *Vi ville ikke ha dem. Statens behandling av de norske krigsbarna* (2017) av Lars Borgersrud, som tar for seg korleis desse barna vart behandla etter krigen, artikkelserien «Tyskerjentene», skriven av journalisten Helle Aarnes, som vart publisert i *Bergens Tidende* i 2008, som la grunnlaget for boka *Tyskerjentene*, publisert i 2009 (Aarnes 2009, 8), *De gikk ikke fri* (2009) av Ebba Drolshagen, som er ei intervjubok med kvinner frå Noreg, Frankrike, Nederland og Danmark, og boka «*Tyskertøsene*» av Monica Waage Johannesen (2016) som tar for seg korleis myndighetene behandla norske kvinner etter krigen.

I boka *De gikk ikke fri* (2009) skriv Ebba D. Drolshagen at det å sjikanere og utføre overgrep mot kvinner som har «innlatt seg» med fienden under ein krig er eit vanleg fenomen i heile verda (Drolshagen 2009, 52). Ho forklarar dette med at menn tradisjonelt sett har hatt ein råderett over kvinner, og då kvinner i moderne tid fekk rett til å velje ein partner, var dette like fullt eit val som måtte følgje «mannssamfunnets ekteskapsregler» (Drolshagen 2009, 54). Det handlar også om at ein rekna forhold med fienden som eit brot med ein nedarva moral, der kvinner i kraft av å symbolisere «renhet», blir tillagt eit spesielt ansvar for å ta vare på «kollektivets renhet» (Drolshagen 2009, 59). Det å vere saman med ein mann av fienden blir såleis fordømt som både moralsk forkasteleg og som eit svik mot nasjonen. Det er dette doble moralske fallet uttrykket «tyskertøs» speglar. Kvinnene blir ikkje lenger rekna som norske, men tyske, og omgrepet rommar i tillegg den moralske degraderinga frå kvinner til «tøser».

Olsen skriv at skjønnlitteratur og andre kulturuttrykk var med på å endre dei svært negative haldningane mot dei såkalla «tyskerjentene» og barna deira. Utan å gå i detalj på titlar, skriv han at det finst fleire skjønnlitterære forfattarar som har behandla emnet, og at det «i hovedsak [er] gjort på en nøktern og sympatisk måte og har trolig bidradd positivt til den holdningsendring som har funnet sted» (Olsen 1998, 436). Han meiner at denne endringa skaut fart midt på 1980-talet (Olsen 1998, 436). Historikaren Lars Borgersrud deler dette synet på endring, og i verket *Vi ville ikke ha dem. Statens behandling av de norske krigsbarna* (2017) nemner han Wassmos romantrilogi om Tora som døme på eitt av dei «viktige litterære arbeid [som] behandlet krigsbarnproblematikken» (Borgersrud 2017, 13). Sidan Wassmos roman kom så tidleg som i 1981, kan den seiast å vere i forkant av den store bølga av publikasjonar og tekstar om dette temaet som kom i løpet av det følgjande tiåret.

I studien *Krigsbarn i fredstid* (2005) skriv Kjersti Ericsson og Eva Simonsen at krigsbarn og mødrene deira har fått ein endra status i det norske samfunnet. Frå å ha fått eit stempel som syndarar, blir dei no rekna som ei gruppe samfunnet har synda mot (Ericsson og Simonsen 2005, 21). Studien til Ericsson og Simonsen legg vekt på å dokumentere korleis krigsbarna hadde det etter krigen, og i denne samanheng er det interessant å merke seg at dei brukar omgrepet *traume* for å fortolke dei påkjenningane som prega liva til mange krigsbarn og deira mødrer, noko ein ikkje ser i Olsens studie som kom i 1998. Dei skriv til dømes at dette var

barn som «vokste opp med foreldrenes traumer, traumer de ikke kunne forstå, men likevel måtte forholde seg til i hverdagen» (Ericsson og Simonsen 2005, 14). Det finst fleire dømme på slike formuleringar i studien, og både barna og mødrene sine lidingar blir fortolka ved hjelp av dette omgrepet, og det styrkar inntrykket av at traumeomgrepet gradvis får større feste i det norske språket i tiåra etter 1980.⁴⁵ Til liks med Olsens verk bidreg denne studien til å utfordre det Storeide definerer som det dominerande narrativet om den andre verdskrigen i Noreg.

Som nemnt innleiingsvis, var også seksuelle overgrep tabuisert på den tida Wassmos roman kom ut. Ericsson og Simonsen skriv at det ikkje er før på midten av 1980-talet at seksuelle overgrep mot barn blir løfta fram og definert som eit alvorleg samfunnsproblem (Ericsson og Simonsen 2005, 98). Mange krigsbarn var særleg utsette, og ifølge Ericsson og Simonsen er det ikkje usannsynleg at desse barna tok på seg skulda for overgrepa dei vart utsett for. Det er ikkje uvanleg at barn føler skuld for overgrep, men kanskje var ein slik tanke spesielt nærliggande for krigsbarn, spør dei seg, og underbyggjer teorien med at krigsbarn «var vant til å bli utsatt for vonde ting på grunn av noe de *var*» (Ericsson og Simonsen 2005, 98). Koplinga som skjer i Wassmos roman, mellom det å bli stempla som «tyskerbarn» og det å bli utsett for seksuelle overgrep, er altså sannsynleg ifølge desse forskarane, som viser til fleire dømme på at krigsbarn vart påført ytterlegare påkjenningar i etterkrigstida.

Basert på dei kjeldene eg her har referert til, ser ein at den kulturelle konteksten i 1981 var annleis når det kom til både kunnskap om og haldningar til krigsbarn og seksuelle overgrep, og det er på denne bakgrunn at ein kan tale om at Wassmos roman braut eit dobbelt tabu i si samtid. Når vi i dag fortolkar den same romanen, er det er meir nærliggande å tale om eit dobbelt traume. Det å vere eit krigsbarn, og det å bli utsett for seksuelle overgrep, lar seg heilt klart definere som potensielt traumatiserande hendingar om ein legg vår tids teoriar om traume til grunn. Det har med andre ord skjedd ei endring i kva det er mogleg å tale om og på kva måte ein

⁴⁵ Ein ser fleire dømme på denne omgrepsboken, til dømes i følgjande sitat: «For mange skapte det som hadde skjedd under krigen, et livslangt traume» (Ericsson og Simonsen 2005, 50), og: «For Jens er det å være tyskerbarn så traumatisk at han absolutt ikke vil at det skal komme ut» (Ericsson og Simonsen 2005, 87). Ulike variantar av metaforen «psykiske sår» blir også brukt fleire stader, noko vi ser dømme på i desse sitata: «Det er ikke vanskelig å tenke seg at krigsbarnsmødre slet med psykiske sår, med fortvilelse og bitterhet» (Ericsson og Simonsen 2005, 63); «Men hun bærer alvorlige arr etter en barndom som tyskerbarn» (Ericsson og Simonsen 2005, 218); «Han har ikke klart å be om hjelp til å lege de psykiske sårene» (Ericsson og Simonsen 2005, 220) og: «Det vonde har satt sine spor. Men ikke *bare* i form av angst, psykiske arr og bitterhet» (Ericsson og Simonsen 2005, 221).

fortolkar slike påkjenningar, og den auka bruken av omgrepet *traume* inngår som ein del av denne utviklinga. Wassmos roman ga språk til erfaringar som fram til dette hadde vore meir eller mindre språklause i norsk offentlegheit. Eit spørsmål som melder seg då, er korleis samtida møte og fortolka denne tematikken i romanen, og for å få eit inntrykk av det, vil eg sjå nærare på resepsjonen i eit utval norske aviser.

Resepsjonen av romanen

Huset med den blinde glassveranda (1981) var debutromanen til Herbjørg Wassmo, og det vekte stor merksemd at den vart innstilt til Nordisk Råds litteraturpris for 1982, berre få dagar etter at den kom ut hausten 1981. Wassmo hadde tidlegare publisert to diktsamlingar, *Vingeslag* (1976) og *Flotid* (1977), men med denne romanen fekk ho langt større merksemd. Romanen fekk ikkje den nordiske prisen, men *Kritikerprisen* for året 1981, og meldarane i landets aviser var i all hovudsak positive i sine vurderingar av romanen. Mange la vekt på at portrettet av Tora og miljøskildringane var overtydande, og skildringa av den unge jenta i etterkrigstidas Noreg gjorde særleg inntrykk. Tora var ein romankarakter som vekte sympati hos mange av meldarane, og mange merka seg hennar utsette posisjon i samfunnet.⁴⁶ Når det gjeld haldningane til Toras mor, er biletet meir samansett. Ein finn døme på meldarar som uttrykker sympati for henne, men også meldarar som dømmer hennar handlingar under krigen som umoralske.

Omgrepet *traume* blir ikkje brukt i dei meldingane som vart publisert i 1981, verken om den andre verdskrigen eller overgrepa som Tora blir utsett for. Det er verd å merke seg at alle meldarane les dette som ein roman om verknadene av krigen, men at ikkje alle legg vekt på at det også er ein roman som tematiserer seksuelle overgrep mot eit barn.⁴⁷ Sosiologen Unn Conradi Andersen skriv at det er «få av anmelderne som nærmer seg incest-temaet» (Andersen 2009, 83). Til dette kan ein utdjupe at nokre meldarar ikkje nemner dei seksuelle overgrepa i det heile, medan andre, som til dømes Jorunn Hareide i *Bergens Tidende*, Finn Stenstad i *Fremover* og Marie Rein Bore i *Vårt Land*, omtalar det som eit viktig tema i romanen. Heilt unntaksvis blir dei seksuelle overgrepa fortolka som noko Tora sjølv har eit ansvar for, når Per Aas-

⁴⁶ Eg baserer dette inntrykket på dei 12 bokmeldingane eg har lese: Arnesen (1981), Baugstø (1981), Bore (1981), Brekke (1981), Hareide (1981), Lange-Nielsen (1981), Lindholm (1981), Myrbakk (1981), Stenstad (1981), Tønnesen (1981), Øksendal (1981) og Aas-Eng (1981). Som døme kan eg nemne Line Baugstø, som i *Fadrelandsvennen* omtalar Tora som «de utstøtte blant de utstøtte» og Sissel Lange-Nielsen, som i *Aftenposten* skriv at Tora er eit lite menneske som «vi unner alt godt».

⁴⁷ Verken Lange-Nielsen i *Aftenposten*, Arnesen i *Adresseavisen*, Tønnesen i *Stavanger Aftenblad* eller Øksendal i *Helgeland arbeiderblad*, nemner dei seksuelle overgrepa i sine meldingar.

Eng i *Nationen* antydar at det ikkje er tale om overgrep mot Tora, men at ho «lar seg utnytte». Den siste tolkinga må kallast ei feiltolking som det ikkje finst tekstleg belegg for, sidan romanen skildrar overgrep som blir stadig meir alvorlege og som skjer mot Toras vilje, men den utfyller biletet av korleis mottakinga av romanen var. Det samla inntrykket er at romanen kjem ut i ei brytningstid, der seksuelle overgrep framleis er noko som delvis blir forteia.

Overgrepa mot Tora er eit tema som i mange av bokmeldingane kjem litt i skuggen av romanens framstilling av etterkrigstida. Det er ingen som talar om krigen som ei form for kollektivt traume, og dei fleste meldarane brukar omgrep som «tyskerbarn», «tyskerjente» og «tyskertøs» for å beskrive kva romanen handlar om. Dette er omgrep som i dag har sterke negative konnotasjonar, og det er difor interessant å merke seg at det er ulike måtar å bruke desse omgrepa på. Nokre brukar denne typen omgrep ukommentert i sitt eige språk, medan andre brukar dei meir kritisk, ved å setje omgrepa i hermeteikn, eller ved å formulere distanserende moderasjonar av typen «en såkalt tyskerunge», slik til dømes Sissel Lange-Nielsen gjer i si melding i *Aftenposten*. Andre meldarar, som Finn Stenstad i avisa *Fremover* og Elise Seip Tønnesen i *Stavanger Aftenblad*, avstår frå å bruke slike omgrep, men dei refererer heller til «tyskertøsstempelet», noko som signaliserer at dei tar avstand frå omgrepsbruken. I den andre enden av skalaen har ein meldinga til Aksel Rolf Arnesen, som i *Adresseavisen* skriv om «tyskerhoren og hennes avkom». Dette er ei formulering som ber i seg ei sterk moralsk fordømming, og dette uttrykket blir ikkje brukt av nokon andre meldarar. Det er ingen meldarar som antydar at Tora sjølv er å klandre, og dei aller fleste meldingane uttrykker ein sterk sympati for henne. Når det gjeld handlingane til Toras mor, Ingrid, er dei meir negative.⁴⁸

Bokmeldingane viser at det framleis var negative haldningar til krigsbarn og deira mødrer tidleg på 1980-talet, men biletet er ikkje eintydig, og språkbruken og haldningane synest å spegle ei brytningstid også på dette feltet. Nokre av meldarane

⁴⁸ Omgrepsbruken blir her nemnt fordi den kan seie noko om kva haldningar det var som prega det norske samfunnet på tidleg 1980-tal. Det er likevel verd å merke seg at det ikkje alltid er samsvar mellom dei som brukar omgrepa «tyskerbarn» og «tyskertøs» ukritisk og dei som eksplisitt uttrykker negative haldningar. Eit døme på dette ser vi i meldinga til Stein-Arve Myrbakk i *Rana blad*. Han skriv at Wassmos roman først og fremst er ein roman om «tyskerungen Tora, en av de mange stakkarane som etter krigen ble møtt av et sånt hav av uforstand og kulde». Han brukar omgrepet «tyskerunge», men signaliserer altså samstundes at han er kritisk til den behandlinga desse barna fekk. Ein finn også døme på meldarar som markerer distanse til desse omgrepa, men som likevel signaliserer ei moralsk fordømming av kvinner som var saman med tyske soldatar. Eit døme på dette er Sissel Lange-Nielsen i *Aftenposten*, som skriv følgjande: «Hovedpersonen er Tora, en såkalt tyskerunge. Hvilket vil si at moren var så uforstandig å forelske seg i en tysker i de fem lang (sic.) årene.»

ser på denne gruppa som syndarar, medan andre har meir blick for den behandlinga denne gruppa har blitt utsett for i det norske samfunnet. Når ein ser romanen i lys av dagens litteraturvitskapelege teoriar om traume, er det tydeleg at den ber i seg ein tematikk som lar seg sirkle inn og samle ved hjelp av eit fleksibelt litteraturvitskapeleg traumeomgrep, og dette opnar for å sjå gjentakande seksuelle overgrep i samanheng med krigens etterverknader på menneske og samfunn. Sjølv om ingen av samtidas bokmeldarar brukar omgrepet *traume*, er det fleire som peikar på at både Tora og mor hennar lever eit liv der påkjenningane er svært store, og nokre av meldarane, men langt frå alle, ser samanhengar mellom dei seksuelle overgrepa som råkar Tora og krigens etterverknader. Det er slike samanhengar eg ønskjer å belyse i analysen min.

Tendensar i tidlegare forskning

Romanen *Huset med den blinde glassveranda* fekk tidleg akademisk merksemd, og Wassmos forfattarskap har sidan vore omdiskutert i litteraturvitskapen og blant norske kritikarar.⁴⁹ Irene Engelstad skriv at Wassmo «har vært med på å bryte barrierene mellom den finlitterære smaken og den populærlitterære» (Engelstad 2000, 11), og Janneken Øverland skriv at norske kritikarar har gitt henne ei blanda mottaking, der ein ser følgjande tendens: «Kvinnelige kritikere har vært mer positive, mannlige mer reserverte» (Øverland 2000, 92). Det har også vore diskusjonar om korleis skrivemåten best lar seg kategorisere og i kva grad Wassmos romanar maktar å framstille ein moderne menneskeleg psykologi.

Det vil gå utover grensene til denne avhandlinga å gå nærare inn på alle bidrag til den tidlegare forskinga, og eg har difor valt å gjere nokre nedslag i den estetiske diskusjonen, med eit særleg fokus på det som gjeld Wassmos framstilling av psykologiske aspekt ved menneskesinnet. Vidare vil eg gå inn på dei vitskapelege tekstane som analyserer denne romanen som eit avslutta verk, for å tydeleggjere korleis min analyse dels byggjer vidare på og dels nyanserer tidlegare lesingar av romanen. Eg vil også reflektere over i kva grad og på kva måte omgrepet *traume* har blitt brukt i tidlegare forskning på forfattarskapen og antyde korleis eit traumelitterært perspektiv kan tilføre noko nytt.

⁴⁹ Det er mange litteraturforskarar som med ulike ord, på ulike tidspunkt, har poengtert at Wassmos forfattarskap er omdiskutert i litteraturvitskapen og i litteraturkritikken, og stridens kjerne er den litterære kvaliteten til forfattarskapen som heilskap og kvaliteten på ulike av dei litterære verka. Sjå til dømes Hareide (1982, 209), Øverland (2000, 93) og Rottem (2000, 71–72).

Ulike syn på Wassmos skrivemåte

Diskusjonen om Wassmos skrivemåte synest å ha prega resepsjonen frå starten. Mottakinga av *Huset med den blinde glassveranda* var ifølge Jorunn Hareide i all hovudsak positiv, med einskilde unntak, og den litterære kvaliteten vart allereie frå starten av drøfta (Hareide 1982, 207–209).⁵⁰ Hareide argumenterer for at romanen har det ho kallar «noen «skjønnhetsfeil»», men at den verken er stillestående eller fell frå kvarandre av mangel på heilskap, slik enkelte kritikarar i samtida hevda. Ho meiner at teksten tvert om lar seg skildre som «en komplisert vev av betydninger» (Hareide 1982, 210). Ein annan sentral forskar i samtida, Torill Steinfeld, omtalar romanen som ei form for arbeidarlitteratur, som har innslag av ein munnleg forteljartradisjon, og ho ser også den «frodige og disiplinerte metaforbruk» i samheng med den (Steinfeld 1982, 53). Steinfelds innvendingar er i hovudsak mot måten karakteren Henrik blir framstilt på, som «en fjern og absolutt negativ skikkelse» (Steinfeld 1982, 54), og ho er også kritisk til slutten av romanen, som ho meiner ikkje er godt nok førebudd i teksten (Steinfeld 1982, 55).

Seinare, i forlenging av ein slik estetisk diskusjon av debutromanen, vart Wassmos evne til å framstille den menneskelege psykologi meir eksplisitt drøfta. I siste halvdel av 1980-talet kom det to litteraturvitskaplege artiklar som skapte debatt om dette. Inger Vederhus omtalar Wassmos romanar om Tora som «enkel, forteljande prosa» og som «sentimental realisme» (Vederhus 1987, 339). Ho meiner at personskildringa er «tett på det standardiserte», og at lys-metaforikken knytt til bipersonane Rakel og Simon er døme på litterære grep som får romanen til å tippe over i det sentimentale (Vederhus 1987, 339). Arild Linneberg og Geir Mork omtalar Wassmo langs liknande linjer, når dei i ein artikkel skriv at ho «er uanfakta av kritikken mot den tradisjonelle psykologiske romanen» (Linneberg og Mork 1987, 9). Dei argumenterer for at forteljaren i roman-trilogien «skaper sikkert og virtuost et sammenhengende episk univers», og at denne forma ikkje står «i noe indre forhold til et enhetlig jeg» (Linneberg og Mork 1987, 9). Subjektet i romanen er marginalisert, undertrykt og manglar ein meiningssamheng, skriv dei, og problemet er, at denne moderne subjektserfaringa ikkje blir spegla i romanens estetiske form. Konklusjonen deira er

⁵⁰ Jorunn Hareide har gått gjennom 33 bokmeldingar (utan referansar til dei bestemte tekstane) og ho har i dette materialet registrert ein mannleg meldar som er «svært negativ» og to-tre andre mannlege meldarar som har «en blandet oppfatning av boka», men som likevel er «overveiende positive i sin vurdering av den» (Hareide 1982, 207). Ho nemner også at kvalitetane til romanen *Huset med den blinde glassveranda* (1981) vart drøfta på eit forfattar- og kritikarseminar i regi av Gyldendal våren 1982, og at ulike synspunkt kom til uttrykk der (Hareide 1982, 209).

at Wassmos skrivemåte står «uendelig fjernt fra modernismens og postmodernismens desentrerte tekster» (Linneberg og Mork 1987, 9).⁵¹

Rakel Christina Granaas har skrive ei rekkje vitenskaplege artiklar om Wassmos forfattarskap.⁵² I 1991 skildrar Granaas det ho ser som ein tendens i tida, som handlar om at Wassmos romanar blir vurderte negativt, og at Wassmo blir omtalt som ein representant for ein forelda skrivemåte som kan verke «naiv og uinteressant i 1980-tallets postmoderne klima» (Granaas 1991, 119). Kritikkk frå Vederhus, Linneberg og Mork blir her brukt som døme, og Granaas er ikkje samd i karakteristikkene dei gir av Wassmos litteratur, sjølv om ho til dels følgjer Vederhus i hennar resonnement. Granaas meiner at sjølv om Tora-trilogien rommar litterære grep som «roper etter å la seg klassifisere som realistiske i enkel forstand», så er det også trekk ved skrivemåten som bryt med denne forma, noko ho underbyggjer med ein analyse av namn, intertekstualitet og tittelmetaforar i Tora-trilogien (Granaas 1991, 119). I ein seinare artikkel utdjuvar Granaas dette synspunktet, og ho argumenterer for at romanane om Tora ikkje lar seg forstå som «psykologisk realisme», som er «tilslørende og harmoniserende, gammeldags og ute av stand til å fange samtidens urolige bevegelser», slik Linneberg og Mork hevdar (Granaas 2000, 20). Granaas legg vekt på at kroppskjensla og kroppsuttrykka i romanane er noko som utfordrar den autorale forteljarens kontroll, og ho meiner at ein kan tolke desse grepa som romanens «lek med den realistiske skrivemåten» (Granaas 2000, 20).

Granaas peikar på at det implisitt i vurderinga til Linneberg og Mork ligg ein tanke om at «modernistiske og postmodernistiske skrivemåter er foretrukne», medan psykologisk realisme blir nedvurdert (Granaas 2000, 19–20). Ein liknande argumentasjon ser ein hos Dagný Kristjánsdóttir som argumenterer mot å

⁵¹ Det er i denne samanheng viktig å nemne at Linnebergs og Morks artikkel handlar om postmoderne tendensar i norsk litteratur, ikkje om Wassmo spesielt, og dei brukar henne som eit døme på ein forfattar som, i motsetnad til andre 1980-talsforfattarar, som Cecilie Løveid, Torgeir Schjerven, Jan Kjerstad, Kjartan Fløgstad og Dag Solstad, er uanfakta av kritikken mot den tradisjonelle psykologiske romanen. Ifølge Erik Bjerck Hagen er Linneberg ein litteraturforskar som «nedtoner [...] realismen som legitim tenkemåte i det hele tatt» (Hagen 2019, 328) og som oppfattar realismen som noko som forsøker å «etablere et språk som «naivt» skal gjenspeile virkeligheten som den faktisk er» (Hagen 2019, 361). Artikkelen blir nemnt her fordi dei to avsnitt som omhandlar Wassmos forfattarskap vart lagt merke til i nordisk litteraturvitskap og genererte vidare debatt, noko eg vil utdjupe utan å gå for langt inn i debatten om modernisme og realisme.

⁵² Granaas har skrive fleire artiklar om Tora-trilogien, mellom anna «Mannens ord og kroppens mening. Herbjørg Wassmos Tora-trilogi i lys av tradisjon, navn og titler» (1991), «Matreaksjoner og skriftsymptomer. Julia Kristeva, Torborg Nedreaas og Herbjørg Wassmo» (1992a) og ««Den kroppen som ikke var hennes» Noen kommentarer til *Huset med den blinde glassveranda*» (2000), om Dina-trilogien, mellom anna i «Utenfor og alltid tilstede: Dinas lov i Wassmos skrift» (1992b), og om Wassmos forfattarskap i *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (1997).

klassifisere Tora-trilogien som ein tradisjonell realistisk tekst (1998, 106). Dette liknar diskusjonar som gjeld ulikt syn på traumelitterær estetikk i den internasjonale traumelitterære forskinga, og ein kan også sjå ein parallell til den meir overordna kritikken av det Fredric Jameson kallar ein *modernismeideologi*. Granaas uttrykker at ho ikkje har som mål å kategorisere Wassmos tekstar som modernistiske, men å vise korleis det kroppslege er med på å gjere tilhøvet mellom forteljar og person meir komplisert enn det Mork og Linneberg argumenterer for (Granaas 2000, 20).

Sarah J. Paulson har til liks med Granaas skrive fleire vitenskaplege tekstar om Wassmos romanar og ei doktorgradsavhandling om Wassmos forfatterskap.⁵³ Hennar overordna syn på forfatterskapen kjem tydeleg fram i avhandlinga, der ho skriv: «Although Herbjørg Wassmo's novels have received much recognition, they have also been misunderstood and underrated» (Paulson 1993a, ii). I avhandlinga, som i hovudsak konsentrerer seg om *Dinas bok*, men som også trekkjer inn Tora-trilogien, argumenterer Paulson for at Wassmos forfatterskap er «based in the melodramatic mode» (Paulson 1993a, ii). Dei melodramatiske elementa gjer romanane meir grensesprengande, skriv Paulson (Paulson 1993b, 263), og kunnskap om dei melodramatiske elementa er viktig for å få innsikt i Wassmos tenke- og skrivemåte (Paulson 1993b, 271).⁵⁴ Paulson har seinare argumentert for at Wassmo utforskar eit spekter av sjangrar og uttrykksmåtar: «Hennes undersøkelser av og eksperimentering med «-ismer» som modernisme og psykologisk realisme og ulike uttrykksmåter, som for eksempel den melodramatiske uttrykksmåten er framtrедende i forfatterskapet» (Paulson 1998, 120).

Omgrepet *melodramatisk* står også sentralt i Øystein Rottens omtale av Wassmos forfatterskap, og han brukar omgrepet i den same tydinga som Sarah Paulson, med den same teoretiske forankringa i Peter Brooks tekstar (Rottem 2000). Han meiner til liks med Paulson, at det melodramatiske ikkje er synonymt med triviallitteratur, men at det er ei moderne litterær form som ein til dømes ser spor av hos store romanforfattarar som Balzac, Dostojevskij og Henry James (Rottem 2000, 72). Når det gjeld Tora-trilogien, skriv Rottem at det verkar mest meningsfullt å sjå den «i forlengelse av den realistiske og/eller naturalistiske fortellertradisjonen», men at

⁵³ Sjå til dømes avhandlinga *Reflections in a shattered mirror. The voices of Herbjørg Wassmo and Dina* (1993a) og artiklane «Melodrama reflektert i det sprengte speilet: *Dinas bok* av Herbjørg Wassmo» (Paulson 1993b) og «Melodramatisk musikk. Dobbelteten i Herbjørg Wassmos forfatterskap» (Paulson 1998).

⁵⁴ Omgrepet *melodramatic mode* blir definert med støtte i Peter Brooks teoriar, og det må ikkje forvekslast med det meir kvardagslege uttrykket *melodramatisk*, som har ein negativ klang.

også denne trilogien, om enn i mindre grad enn til dømes Dina-trilogien, er prega av ein melodramatisk modus (Rottem 2000, 77). Rottem er tydeleg på at han støttar Mork og Linnebergs karakteristikk av Wassmos skrivemåte (Rottem 2000, 77), og slik eg forstår Rottem, meiner han at det melodramatiske er eit trekk ved stilen som ikkje utfordrar, men heller underbyggjer denne karakteristikken.

Eit anna perspektiv på Wassmos skrivemåte finn ein hos Britt Andersen. Ho argumenterer for at sjølv om Wassmos Tora-trilogi har ein allvitande forteljjar som i sterk grad kommenterer og analyserer personar og handling, er det også glimt i teksten der denne forteljaren gir slepp på den allvitande posisjonen og trer tilbake, noko som skaper eit større tolkingsrom i teksten. Vidare argumenterer ho for at Wassmo skriv ein «poetisk realisme», og at det er langt frå forfattarens «tilrettelagte og analyserte univers til modernismens flertydige skriftpraksis» (Andersen 2000, 45). Likevel poengterer ho at Wassmo brukar det litterære grepet «underliggjøring», noko som gjer det mogleg å overskride klisjeane og den «språklige automatismen». Ho argumenterer for at Wassmos bruk av metaforar og similar er viktige i denne samanheng, men også tekstpassasjar der «fortelleren gir slipp på allvitenheten» (Andersen 2000, 46). Då kjem eit anna språk til uttrykk, som gir ei forsterka kjensle for hendingane som blir skildra.⁵⁵

Om ein kort skal samanfatte debatten om Wassmos skrivemåte, ser ein at karakteristikkane til Mork og Linneberg (1987) og Vederhus (1987) har blitt imøtegått med analysar som underbyggjer eit anna syn på forfattarskapen, der ein legg meir vekt på korleis Wassmos romanar utfordrar det ein gjerne omtalar som den realistiske romantradisjonen. Dette kan skje på ulike måtar, til dømes gjennom bruken av intertekstualitet, kroppsbilete, gjennom å bruke element frå melodramaet, eller ved å skape ei form for underleggjering ved bruk av metaforar og similar.

Tidlegare analysar av *Huset med den blinde glassveranda*

I mitt perspektiv er tidlegare forskning på Wassmos roman *Huset med den blinde glassveranda* som sjølvstendig verk av særleg interesse, og eg vil kort kommentere nokre forskingsbidrag som konsentrerer seg om denne eine romanteksten som eit avslutta verk, ikkje som del av ein trilogi. Dette er litterære analysar som formidlar innsikter som min eigen analyse dels vidarefører, dels nyanserer og dels utfordrar.

⁵⁵ I artikkelen til Andersen er det andre roman i Tora-trilogien som står i sentrum, men skildringa av desse språklege grepa synest å gjelde trilogien som heilskap.

Eg vil difor kort presentere følgjande artiklar: Jorunn Hareide «Kampen for menneskeverd» (1982), «*Kropp og form*» av Torill Steinfeld (1982) og «Den kroppen som ikke var hennes» av Rakel Christina Granaas (2000).

Hareides artikkel er prega av eit feministisk perspektiv på resepsjonen og på romanens tematikk. Skilnader i lesereaksjonar og vurderingar blir drøfta i eit kjønnspektiv, og Hareide legg vekt på korleis romanen skriv fram eit samfunn prega av ulikskapar mellom ei mannleg og ei kvinneleg verd. Ho argumenterer for at romanen har «en psykologisk bærebjelke» som er «skildringen av maktkampen mellom Tora og Henrik og hennes utvikling fra apati til aktivitet», og ho skildrar denne kampen som dramatisk, psykologisk og metaforisk strukturerte for det som elles blir skildra (Hareide 1982, 214). Hareide vektlegg overgrepstematikken, men ho ser også korleis denne kjem til uttrykk gjennom «det meget tette, knappe, symbolfylte språket» (Hareide 1982, 218). Eit viktig poeng hos Hareide er at Tora lar seg forstå som representant for andre undertrykte grupper i verda. Toras kamp er ein kamp for menneskeverd (Hareide 1982, 207).

Torill Steinfeld er samstemt med Hareide når ho skriv at det under episodane i romanen ligg ein tråd som knyter romanen saman, og det er «Toras angst for stefarens seksuelle overgrep» (Steinfeld 1982, 53). Også Steinfeld har merka seg metaforbruken, som ho omtalar som frodig og disiplinert, men dette er noko ho i liten grad analyserer i teksten sin. Viktigast for Steinfeld er romanens tema, karakterar og plot. Ho legg vekt på at maktforholdet mellom menn og kvinner blir skildra relativt nyansert, men ho er kritisk til framstillinga av Henrik, som etter hennar syn «blir stående som en fjern og absolutt negativ skikkelse» (Steinfeld 1982, 54). Kvifor får vi ikkje innsikt i kvifor han handlar som han gjer, spør Steinfeld. Vidare legg ho vekt på at romanen har tilløp til ein metadiskusjon på to plan, hos hovudpersonen og forteljaren, og Steinfeld meiner at det er refleksjonane hos hovudpersonen som er dei mest interessante. I lys av dette er Steinfeld kritisk til romanens slutt, til brannen og arrestasjonen av Henrik, fordi ho meiner at den står i eit utvendig forhold til den «gåta» teksten dreiar seg om, som gjeld Tora og stefaren. Dessutan er ein slik tydeleg slutt i strid med metarefleksjonen som Tora utviklar i løpet av romanen, og Steinfeld opplever den som dårleg førebudd i romanen.

Rakel Christina Granaas skriv om romanen med ein større tidsmessig avstand som ikkje dei to andre bidraga har. Til liks med Hareide og Steinfeld peikar Granaas på

forholdet mellom Henrik og Tora som hovudkonflikten i teksten, men i motsetnad til Steinfeld tolkar ho brannstiftinga symbolsk, og ho argumenterer for at den såleis indirekte uttrykker noko viktig om forholdet mellom desse to karakterane. Granaas legg vekt på at Tora blir svikta både av Henrik og mor si, Ingrid, og ho ser Henriks overgrep i samanheng med krigens etterverknader (Granaas 2000, 26). Artikkelen til Granaas er særleg interessant i eit traumelitterært perspektiv fordi den analyserer kroppsbileta i romanen, som er sentrale i skildringane av overgrepa Tora blir utsett for, noko som omfattar ei mengd skildringar av det konkrete kroppslege, men også metaforar og samanlikningar som koplar kropp og menneske med natur (Granaas 2000, 21–22). Granaas utfører presise nærlesingar av desse aspekta ved formspråket i romanen, og ho viser korleis desse hyppige kroppsbileta aktualiserer forholdet mellom godt og vondt, rettferd og urettferdigheit, mellom naturgjeven lagnad og enkeltmenneskets moglegheiter til forandring (Granaas 2000, 20). Ifølge Granaas er dette ein roman der kampen mellom liv og død, normalitet og galskap blir utkjempa, og der bruken av kontrastar og stadige repetisjonar påkallar sterke affektar (Granaas 2000, 20).

Min eigen analyse tangerer desse artiklane på fleire punkt, og eg har forsøkt å trekke dei inn i tolkinga på punkt der mine analysar enten tydeleg underbyggjer eller utfordrar desse tekstane. Analysen min har ei anna teoretisk vinkling i høve til tidlegare analysar, ved at eg lar nyare teoriar om kollektive og individuelle traume stå sentralt. Sjølv om romanens overgrepstematikk har blitt analysert og drøfta tidlegare, skjer det ofte med utgangspunkt i heile trilogien, men eg har valt å lese nett denne romanen som eit avslutta verk, noko den også var då den først kom ut, som Wassmos første roman.⁵⁶ Eg tangerer analysane til Granaas og Hareide når eg legg vekt på å analysere metaforar, motiv og rom i romankomposisjonen, sidan dei har gjort gode analysar av slike grep tidlegare, men ved å vinkle analysen tematisk mot traume, blir nye aspekt ved romanen synlege.

Traume i Wassmos forfattarskap

Eit siste aspekt ved tidlegare forskning eg vil drøfte, er bruken av omgrepet *traume* i samband med forfattarskapen til Wassmo. I den tidlege forskinga, til dømes i

⁵⁶ Granaas skriv om ulike aspekt ved overgrepstematikken i Tora-trilogien i andre artiklar, til dømes i «Matreaksjoner og skriftsymptomer» (1992a), der Julia Kristevas psykoanalytiske teoriar står sentralt i tolkinga, og i «Mannens ord og kroppens mening» (1991), der omgrepet «incest» sirklar inn denne tematikken på ein annan måte. Det ville ha vore interessant å gå meir inn i ein diskusjon om tematikken i heile trilogien, men eg har valt å avgrense meg til å analysere og drøfte denne eine romanen.

artiklane til Hareide og Steinfeld, blir ikkje omgrepet brukt. Det kan vere ulike årsaker til dette, men mest sannsynleg handlar det om at sjølve traumeomgrepet ikkje var like etablert i psykologien, kvardagsspråket eller litteraturvitskapen i 1981 som det er i dag. Inger Vederhus (1987, 333) brukar omgrepet «traumatiske opplevingar», og dette er det tidlegaste dømet eg har funne på at omgrepet blir brukt. Seinare ser ein det også hos Sarah J. Paulson (1993a, 39), Janneken Øverland (2000, 100) og Hans H. Skei (2000, 132–133). Omgrepet blir ikkje teoretisk forankra i nokon av tilfella, det blir ikkje nærare definert, og det har ikkje ein viktig funksjon i analysane. Poenget i denne samanheng er at det har skjedd ei endring i språket, også innanfor den litteraturvitskaplege forskinga, ved at traume kjem inn og sirklar inn tematikken i forfattarskapen på ein litt annan måte enn tidlegare.

Øystein Rottem er den første som lar omgrepet *traume* få større vekt. Han brukar det for å peike på ein tematisk slektskap mellom Tora-trilogien, Dina-trilogien og novellesamlinga *Reiser* (Rottem 2000, 73). Han utdjupar slektskapen mellom trilogiane ved å peike på noko som Dina har til felles med Tora: «Hun har fått varige men etter en traumatisk opplevelse i barndommen» (Rottem 2000, 82). Etter mitt syn er dette eit spennande perspektiv, og eg er samd i at ulike former for traume pregar forfattarskapen i stor grad. Innvendinga mi er at Rottens traumeomgrep er uklart definert, og det tilslører viktige skilnader mellom dei ulike trauma i dei to trilogiane. Det traumet Dina opplever, er knytt til ei bestemt hending, og er såleis eit punktult traume, medan det traumet Tora erfarer i form av overgrep, er gjentakande og lar seg ikkje plassere som eit punkt på ei tidslinje. Det strekkjer seg ut i tid, og den første romanen i trilogien omhandlar såleis ikkje eit traume i fortid, men skildrar gjentakande overgrep. Dette ein viktig skilnad, og ei slik form for teoretisk differensiering dannar eit grunnlag for romananalysen som no følgjer.

I den følgjande analysen vil eg legge vekt på korleis ulike traume inngår i ein kompleks tematikk, og i denne romanen er det viktig å ta høgde for at det er gjentakande traume Tora blir utsett for. Tilbake i 1981 var ikkje teorien om slike traume utvikla slik den er i dag, men eg vil likevel trekke inn nyare teoriar om slike traume, til dømes slik dei er formulert av psykologane Nordanger og Braarud (2017), sidan det kan opne for å fortolke dei reaksjonane romanen skriv fram. Viktig er også det kollektive traumet som ligg i fortida og kastar sin skugge inn i notid, så analysen vil følgje desse tematiske linjene, frå overgrepstraumet til det kollektive traumets verknader på menneske og samfunn.

Eit gjentakande traume

Farligheten

Fassin og Rechtsmann kallar ordet traume «a signifier of many ills signified», og i Wassmos roman finn ein eit ord, «farligheten», som på liknande vis sirklar inn «many ills», i form av kjensler og erfaringar som Tora fryktar. Allereie i romanens første setning blir ordet nemnt: «Hun visste ikke når hun først ble klar over den: Farligheten» (Wassmo 1981, 5). Det er eit ord som finst i Toras tankar, men det er ikkje eit ord ho brukar i samtale med nokon, så det blir eit ord lesarane av romanen, men ikkje dei andre personane i romanuniverset, får vite om. Ved hjelp av dette ordet sirklar romanen inn erfaringar som Tora ikkje kan tale om, og det blir del av eit språk som gjengir Tora sine tankar og kjensler knytt til erfaringar som innanfor romanens eige univers forblir usagte og tause.

I byrjinga av romanen er det relativt vagt kva «farligheten» refererer til. Som sitatet ovanfor viser, er det uklart, også for Tora, kva tid «farligheten» byrja. Den iterative framstillingsmåten som pregar byrjinga av romanen, som fortel ein gong om hendingar som har skjedd mange gongar, forsterkar opplevinga av at ordet «farligheten» refererer til erfaringar som er vage og vanskelege for Tora å feste til ei bestemt tid, ein bestemt stad. Her er eit utdrag av romanens første skildring av «farligheten»:

Hun våknet om natta og kjente seg svett. Som om hun skulle til å bli febersyk. Og hun ville rope på mora, kjenne henne inntil seg. Men hun fikk ikke frem en lyd. Det var umulig og fremmedt alt sammen, og mørket var utrygt. Det hendte oftere og oftere. Helst når mora var på kveldskift på fryseriet og ikke kom hjem før sent.

Så måtte hun gjøre seg helt våken, enda hun ikke ville. Sette seg rett opp i senga og være som et tomt skall. Det kjentes som om hodet var svulmet opp og holdt det tomme skallet flytende i rommet. Ørene var som naustdørene hans Almar i Hestvika: Ødelagte i hengslene så uværet suste og slet i dem. (Wassmo 1981, 5)

Som vi ser av sitatet, er skildringa av det som skjer med Tora i denne situasjonen relativt vag. Det er reaksjonen til Tora som er i fokus, og det er vanskeleg å danne seg eit bilete av kva det er ho opplever som «umulig og fremmedt». Metaforen «det tomme skallet» signaliserer ei form for distanse til sin eigen kropp, som minner om det ein med vår tids psykologiske fagtermar kan omtale som ein alarmreaksjon i møte med ein trugsel (Nordanger og Braarud 2017, 80). Det finst ulike slike alarmreaksjonar, og skildringa minner om ein immobiliseringsreaksjon, som typisk slår inn når det ikkje finst moglegheiter for å sleppe unna trugselen gjennom aktiv

handling (Nordanger og Braarud 2017, 81). Eit tomt skal signaliserer det motsette av ein levande, sansande kropp, og endringa bort frå ein normaltilstand blir forsterka av skildringa av hovudet som skiftar form og utvidar seg. Også høyrsele er endra, og det språklege biletet som her blir brukt, med eit uvêr som slit i øydelagde naustdører, skaper inntrykket av ein svært sterk og overveldande lyd som varslar om sterke og destruktive krefter.

Like etter skildringa av dette «umulige og fremmede», som «hendte oftere og oftere», går romanen over til å skildre eit bestemt minne. Ordet «farligheten» blir ikkje brukt, men også i dette minnet dukkar ein susande lyd opp, noko som skaper eit motivisk samband til «farligheten»:

Hun hadde vært oppe på Hesthammeren en gang. Helt der oppe på nuten. Der var ingenting annet enn stein og lyng. Henrik hadde tatt henne i skulderen og fått henne helt utpå. Den bratte hammeren veltet seg ned i havet og hadde et fælslig fall av stein og ur i mellom. Mens de sto der hadde det begynt å suse slik i hodet hennes. Hun kunne ikke røre seg. Moras stemme var redd da hun ba Henrik komme tilbake. Tora kunne ikke huske ordene.

Det var da hun hadde forstått at Henrik var sterkest. For han lo.

Og det rullet kast i kast nede i ura for hver gang han dro pusten for å sende en lattersalve ned i dypet. (Wassmo 1981, 5)

I dette minnebiletet blir den susande lyden repetert og knytt direkte til Henriks nærvær. Dette antydgar ei kopling mellom han og skildringa av «farligheten» i det første sitatet, der Tora høyrde den same susande lyden. Redsla til mora forsterkar inntrykket av at Henrik er knytt til fare. Det same gjer Tora si kjensle av å ikkje kunne bevege seg og hennar oppleving av at Henrik er den sterkaste av dei tre. Den susande lyden i hovudet synest såleis å vere knytt til fare – og til Henrik – utan at ei slik kopling blir uttrykt direkte.

Neste gong «farligheten» blir omtalt, blir ordet knytt til noko meir konkret: «Hender. Hender som kom i mørket. Det var farligheten. Store, harde hender som krafset og klemte» (Wassmo 1981, 6). Skildringa skaper eit tydelegare bilete av kva «farligheten» er, men det er framleis skildra indirekte, gjennom ein metonymi, der hendene står for personen som utfører handlinga. I neste avsnitt blir Henrik sine steg skildra. Dei er lette å kjenne igjen når han kjem inn ytterdøra, synest Tora, men dei kan også skifte heilt karakter: «Men Henrik hadde andre skritt inni hus om han ville. Skritt som nesten ikke hørt. Lydløse, men full av grov pust» (Wassmo 1981, 6). Koplinga mellom dei lydlause stega og den grove pusten skaper i sum eit

faretrugande bilete, og fragmenteringa av Henriks skikkelse skaper ein mistanke om at også hendene som nettopp er nemnde, kan høyre til den same heilskapen, sjølv om teksten ikkje seier dette direkte.

Repetisjonen av motiv og koplingane mellom dei tidleg i romanen, opnar for å assosiere Henrik med «farligheten», men den indirekte skrivemåten skaper ein mistanke heller enn sikker kunnskap om kva denne «farligheten» handlar om. Den iterative skrivemåten gjer det tydeleg at «farligheten» er noko som strekkjer seg ut i tid, der startpunktet er uklart, og der visse handlingar og reaksjonar gjentar seg. I byrjinga av romanen blir altså ikkje «farligheten» direkte knytt til Henrik, men det skjer indirekte koplingar på motivplan, og vekslinga mellom å fortelje om «farligheten» og Henriks styrke, stille steg, kraftsande hender og grove pust, skaper koplingar mellom han og dette ordet. Det er som om dei ulike avsnitta skaper ei rad indre bilete som legg seg over kvarandre, og som i sum gjer det mogleg å sjå overgrepa, det gjentakande overgrepstraumet, som eit motiv.

Seinare i romanen blir omgrepet «farligheten» nærare knytt til Tora sine erfaringar av eigen seksualitet, som synest å vere sterkt prega av overgrepa: «Over det hele lå ekkelheten og farligheten og ødela» (Wassmo 1981, 27). «Farligheten» synest å romme både oppdaginga av egne seksuelle kjensler og overgrepserfaringane, og det verkar som om Tora ikkje klarer å skilje desse frå kvarandre: «For farligheten var kommet så nært, nærmere enn noen gang før. Den var ikke bare drømmer og fantasi, den var inni henne. Og hun måtte greie av med den. Den var hennes sak» (Wassmo 1981, 49). Slik uttrykker «farligheten» eit anna viktig trekk ved det gjentakande traumet: Det er ikkje noko ho kan stenge ute og distansere seg frå, men noko som pregar korleis ho erfarer sin eigen kropp og seksualitet.

Utover i romanen blir ordet «farligheten» repetert, og denne gjentakande bruken av ordet får fram nokre særmerkte trekk ved det gjentakande traumet Tora lever med. Det er inga avgrensa erfaring som ho kan distansere seg frå, men noko som stadig går føre seg, som ho har vanskar med å få grep om og forstå. Det Tora forsøker å sirkle inn ved hjelp av ordet «farligheten», er erfaringa av overgrep, men også kjensler knytt til Henrik og eigen seksualitet. Det at ordet i seg sjølv har eit noko uavklart omgrepsinnhald, forsterkar inntrykket av at Tora har vanskar med å fortolke det som skjer med henne. Repetisjonen av ordet gjer det mogleg å leve seg

inn i det å erfare ei slik vedvarande påkjenning, og det uttrykker samstundes vanskaner med å finne eit språk for slike erfaringar.

Tilbake i 1982 reagerte Jorunn Hareide på ein bokmeldar som tolka «farligheten» som «en diffus angst for livet», og ho argumenterte for at ordet viser til noko meir spesifikt. «Farligheten» omfattar ifølge Hareide både overgrepene Henrik utfører og menns seksuelle overgrep meir generelt (Hareide 1982, 210). Analysen min støttar ei slik tolking. Sjølv om innhaldet i omgrepet aldri blir heilt stabilt og klart avgrensa, så gir romankomposisjonen tydelege signal om at dette handlar om seksuelle overgrep som går føre seg over tid og som faktisk skjer, sjølv om Tora har vanskar med å fortolke og setje ord på det ho blir utsett for. Utover i romanen blir den meir indirekte, figurlege skildringa av ein overgrepstematikk avløyst av eksplisitte overgrepsskildringar, og romanen uttrykker tydeleg at Tora lever med ei skam over det som har skjedd og ei frykt for nye overgrep. Dette er, som Jorunn Hareide påpeikar, noko heilt anna enn ein diffus angst for livet.

Skildring av overgrep

Det er særleg to overgrepsscener som er viktige i romanen, sidan dei er singulære, eksplisitte skildringar som gjennom ein fri indirekte diskurs formidlar Tora si oppleving av seksuelle overgrep som Henrik utset henne for. Den iterative forteljemåten som pregar dei første kapitla av romanen, blir i løpet av kapittel 7 og 8 avløyst av ein singulær forteljemåte, noko som forankrar forteljinga tydelegare i tid og rom. Det er haust, og ein tydelegare kronologisk og episodisk narrativ struktur pregar resten av romanen. Det finst framleis iterative parti som skildrar det allmenne livet til Tora og dei andre menneska i bygda, men det blir lagt større vekt på singulære hendingar.

Eg vil her sjå nærare på den første overgrepsscenen, som blir skildra i kapittel 9. Her er ein slik singulær skrivemåte dominerande. Tora er aleine i huset. Det er ettermiddag, og ho fyrer i omnen og varmar vatn til å vaske seg i. Ho er på rommet sitt og høyrer Henrik kome. Ho prøver å vere stille, slik at han ikkje skal oppdage at ho er der, men han merkar det og kjem inn til henne. Så følgjer ei skildring av eit overgrep, frå Toras perspektiv. Det første som blir skildra er redsla ho kjenner når ho skjønar at Henrik har oppdaga at ho er der:

Da hørte hun ham ved stuedøra.

Det var som om hodet hennes utvidet seg. Ble stort og uformelig og fløt bort så hun ikke hadde styring med det lenger. Ikke en eneste tanke mere!

Det dundret i årene på halsen og tungen svulmet liksom opp i hodet som ikke var der. Fylte hele svelget.

– Tora..., kom det ustøtt og prøvende.

Hun svarte ikke. Det var ingen i hele verden som hette Tora. Hun var fløyet inn i ingenting. Det var bare en stor stillhet. (Wassmo 1981, 53)

Reaksjonen blir skildra som ein endra kroppsleg tilstand som vi kjenner igjen frå romanens tidlegare skildringar av «farligheten», der Tora opplevde kroppen som «et tomt skall» og hovudet som «svulmet opp» (Wassmo 1981, 5). Skildringa minner igjen om det ein med psykologiske fagtermar kan kalle ein *hyporeaksjon* (Nordanger og Braarud 2017, 82).⁵⁷ Ho opplever at ho ikkje lenger har bustad i sin eigen kropp, i sitt eige hovud. Ho kjenner det som om ho er ein annan stad, i eit ingenting, i ei stille. Samstundes merkar ho at kroppen endrar seg, at blodårene på halsen og tunga svulmar opp. Ein hyporeaksjon er kjenneteikna av at blodet samlar seg sentralt i kroppen, for å unngå at ein blør ihel dersom ein blir skada, og kjensla Tora skildrar synest å antyde denne forma for kroppsleg reaksjon.

Ein ser noko av det same i neste avsnitt, som skildrar korleis Henrik sitt nærvær både er «forvrent» og samstundes sterkt sanseleg. I dette avsnittet blir Henrik skildra som ein nærast abstrakt skapnad, som har pust, men ikkje ansikt. Han er sterkt nærverande, men likevel ikkje til å kjenne igjen: «Hun så og så. At døren åpnet seg. Så ham velte inn som et stort loddent berg. Hun holdt såpestykket inntil kroppen. Prøvde å dekke seg med to tynne armer og et såpestykke. Så ble det bare pust i rommet. Pusten var nattelyden i huset. Nå var det dag, men... Mannen hadde ikke noe ansikt» (Wassmo 1981, 53). Det lodne skaper assosiasjonar til noko dyrisk, og kjensla av å ikkje kunne flykte er tydeleg, understreka av dei tynne armane, som ikkje kan beskytte henne. Når Henrik seier noko til henne, klarer ho ikkje plassere kvar stemma kjem frå eller heilt kva tid det skjer: «En gang kom der stemme et steds fra tett inntil hodet hennes» (Wassmo 1981, 54), og denne skildringa styrkar kjensla av at sterke sanseintrykk er kopla til ei kjensle av uverkelegheit.

I neste avsnitt dukkar eit anna motiv opp, som bryt opp skildringa av det som skjer på kammerset. Motivet er ein katt som har blitt omtalt tidlegare i romanen. Tora har sett den bli plaga og drepen, flådd og hengt opp på eit gjerde. No kjem motivet

⁵⁷ Dette kan skje nettopp når det er ein omsorgsperson som utgjør trugselen, som ved vald og overgrep i nære relasjonar, og eit barn har då ikkje noko anna val enn å flykte inn i seg sjølv, noko som med fagtermar blir omtalt som å *disosiere* (Nordanger og Braarud 2017, 81). Dette blir også kalla ein *hyporeaksjon*, som er kjenneteikna av at det parasympatiske nervesystemet slår inn og at kroppen «dukkar ned» aktiveringa (Nordanger og Braarud 2017, 82).

tilbake og blir ei fortolking av Tora sin situasjon: «Den flådde katta i veien. Det nyttet ikke lenger å gjemme seg i noen krå. Der fantes ikke noe skjul» (Wassmo 1981, 54). Avsnittet bryt inn i den elles konkrete og kroppsnære skildringa av overgrepet, og det blir eit bilete på kor utsett Tora er i denne situasjonen. Det er uklart om det er Tora som brått tenker på denne katten, eller om det er forteljaren som skaper denne koplinga. Uansett er det eit sterkt bilete, grotesk og makabert, og det intensiverer språket som fortel om overgrepet.⁵⁸

Etter den korte passasjen som omtalar kattemotivet, held skildringa av overgrepet fram. Det sentrale motivet no er ei av desse hendene som tidlegare har blitt skildra som del av «farligheten». Henrik si hand har vore del av livet til Tora både på godt og vondt:

Det var den samme hånden som hadde berget henne fra kaikanten, det var den samme som holdt henne utpå Hesthammeren, som skjøv henne i dissa mellom de store bjørketrærne bak huset, den samme som hadde gitt henne lusinger og hjulpet henne med mange ting. Den vokste omkring henne, rundt henne, i henne. Ble til en uformelig og sviende stim av kobbesspy⁵⁹ som hang ved henne og alle steder.

Da han gikk inn til seg selv med klærne hengende rundt seg, hadde han ennå ikke noe ansikt. Bare et stivt flir dinglede i luften mellom seg og bylten i sengen. (Wassmo 1981, 54)

Sitatet peikar tilbake til hendinga på Hesthammaren, og koplinga mellom handmotivet som er knytt til «farligheten» og Henrik blir no eksplisitt og tydeleg. Den tilbakeskodande skildringa av denne kjende handa, skaper ein viss distanse til overgrepssituasjonen, men den tydeleggjer at det her er ein omsorgsperson som utfører overgrepa. Vidare blir erfaringa skildra ved at handmotivet blir forvrent, endrar seg, den veks og blir til ein stim av brennmaneter. Dette biletet uttrykker det sterkt sanslege, vonde, som fyller alle sansar og får heile kroppen til å svi. Ho er midt i noko gruffullt som ho ikkje kjem unna. Mot slutten av sitatet skjer det så eit perspektivskifte som skaper ein større distanse, når både Tora og Henrik blir skildra utanfrå. Han som ein mann utan ansikt, i tråd med den fragmenterte skildringa av han i tidlegare passasjar, og ho redusert til ein bylt, som signaliserer noko livlaust og utan menneskeleg identitet. Det stive fliret som blir hengande i lufta understrekar distansen mellom dei to.

⁵⁸ Granaas har i fleire publikasjonar kommentert motivet, som ho tolkar som eit bilete på at Tora identifiserer seg med denne katten som blir mishandla til døde (sjå til dømes Granaas 1997, 436; 2000, 25).

⁵⁹ Ordet *kobbesspy* tyder 'brennmanet'.

Forteljinga skiftar så igjen perspektiv ved at synsvinkelen blir lagt til Tora, og hennar reaksjonar kjem no til uttrykk. Hennar første tanke er denne: «Tora forsto at hun var død på en måte» (Wassmo 1981, 54). Det uttrykker ei kjensle av å vere utanfor sitt eige liv, framand for sin eigen kropp, utan livskraft. Likevel er ho medviten om kva som har skjedd, og ho prøver å vaske seg og fjerne alle spor. Igjen dukkar den flådde katten opp som motiv i teksten, og biletet uttrykker ei kjensle av fornedring: «Det var visst katta si egen skyld. Fordi ingen eide den og passet den. Den virket slik på folk at de flådde den. Virket slik på hunder at den ble dradd rundt i skiten» (Wassmo 1981, 54). Katten blir i løpet av denne overgrepsscena etablert som ein metafor som blir repetert seinare i romanen, og den blir eit bilete på korleis Tora kjenner seg etter å ha blitt utsett for desse overgrepa.

Det andre overgrepet som blir skildra, er enda meir brutalt enn det første. I denne situasjonen er Tora sin reaksjon annleis enn tidlegare: «En kveld kom knirket i døra så brått at hun ikke fikk tid til å forlate kroppen sin og la tankene løpe fritt ut av vinduet. Tora var nødt til å følge med, kjenne alt som skjedde med henne» (Wassmo 1981, 152). Dette fører til at ho byrjar å gjere motstand: «Da tok hun til å jamre og klynke og krype rundt i sengen. Klarte ikke å ligge stille og bare la det komme til en ende denne kvelden også. Det ble en umulighet så stor at hun ikke rådde med seg selv» (Wassmo 1981, 152). Dette minner om ein annan alarmreaksjon som er vanleg hos barn som opplever overgrep, som blir kalla *hyperaktivering*. Det er ein reaksjon som skjer veldig raskt, utan at medvitet blir kopla inn, og det resulterer i at musklane blir spente og forsynt med blod og energi, klare til flukt eller kamp for å overleve (Nordanger og Braarud 2017, 61–62).⁶⁰ Språket underbyggjer at reaksjonen er annleis denne gongen. No er det ingen metonymiske omskrivingar av Henrik, der motiva hender og pust bidreg til å fragmentere biletet av det mennesket som kjem, slik tilfellet var i den førre overgrepsskildringa. Henrik blir skildra som eit heilt menneske, noko som understrekar at Tora ikkje klarer å distansere seg frå det som skjer.

Nærværet av Henrik blir ytterlegare styrka ved at dette overgrepet dels blir skildra frå Henriks perspektiv. Tora sin motstand er noko nytt for han, og reaksjonen hans kjem til uttrykk på følgjande vis: «Det forvirret ham, det pirret hatet hans. Det kunne brukes til å vekke attrå, til å bruke makt og kraft» (Wassmo 1981, 152). Forteljaren fortolkar Henrik sine tankar, i eit brutalt språk: «Myk, myk var

⁶⁰ For meir om hjernens alarmreaksjonar sjå Nordanger og Braarud (2017, 58–69).

motstanden. Bare til å sette tommelen i øyet på. Den ba for seg, og ga nok etter» (Wassmo 1981, 152). Gjennom dette perspektivskiftet blir det heilt tydeleg at det er Henrik som utfører desse handlingane, og at det som driv han er både hat, begjær og eit behov for å utøve makt. Det er ikkje lenger ein forvrengt eller framandgjort skikkelse som blir skildra, men ein mann som er nådelaus i møte med den unge jenta.

Så skiftar perspektivet brått, og det er Tora si oppleving som blir skildra: «Så revnet det. Tora kjente det et sted utenfor seg selv, visste ikke hvor det begynte eller endte, det hang ikke fast med resten av henne. Likevel smertet det så. Pusten og blodet!» (Wassmo 1981, 152–153). Skildringa synest å fange noko av det særmerkte ved mange former for traume; at det som skjer er så overveldande at ein ikkje klarer å integrere den emosjonelle erfaringa (Nordanger og Braarud 2017, 19). Tora erfarer det som skjer som noko utanfor seg sjølv. Formuleringa «pusten og blodet» skaper eit brot i den språklege framstillinga. Det er eit setningsfragment, eit utrop, som refererer til noko konkret, utan å klare å uttrykke kva det er som skjer, eller kva det er som skaper smerta. Slik uttrykker teksten vanskane Tora har med å fortolke det som skjer.

Overgrepet er enno ikkje over. Henrik går, men kjem tilbake med eit tau for å knyte Tora fast. Igjen blir Tora sine tankar skildra. Ho klarer ikkje å tru at dette kan skje, til trass for at ho heilt tydeleg erfarer det: «Verden var ikke så grim. Slikt skjedde ikke!» (Wassmo 1981, 153). Det som skjer bryt med det ho fram til no har klart å førestille seg av menneskeleg vondskap, og det er tydeleg at ho blir overvelda. Igjen er det som om ho ikkje klarer å integrere, altså forstå og fortolke, den kroppslege erfaringa, men samstundes er ho heilt klar over at det som skjer er ein realitet.

Det skjer eit nytt perspektivskifte til ekstern synsvinkel når overgrepet er over. Ein ser scenen utanfrå:

Ute på kjøkkenveggen gikk klokka i en annen verden. Her inne var det ingen som målte tiden.

Kveldsola var vakker. Gul og vennlig. Den bredte seg mildt over hannen i senga. Uendelig mildt. Sola ser i nåde til – og varmer hvem som helst. (Wassmo 1981, 153)

Kontrasten mellom kjøkkenet og kammerset speglar kjensla Tora har av at det som skjer på kammerset er noko utanfor tid og stad, og samstundes blir skildringane av desse huslege romma ei understreking av at dette skjer innanfor det som skulle ha

vore trygge rammer, ein heim. Den eksterne synsvinkelen skaper ei kjensle av å sjå det heile utanfrå, og det plasserer den som les i ein vitneposisjon. Samstundes blir det ein ser, fortolka av ein annan. Forteljaren besjeler sola med ein nåde og ei mildheit for Henrik, men samstundes blir Henrik skildra som eit «hanndyr», noko som framhevar det dyriske, ikkje-menneskelege ved han. Slik eg opplever det, er det ei skildring som skaper eit sterkt ubehag, og eg kjenner på eit behov for å protestere mot skildringa av det milde sollyset. Ein kan tolke det som ein medviten provokasjon frå forteljaren, eller som eit forsøk på å utfordre kategoriar som godt og vondt, dyrisk og menneskeleg, lyst og mørkt.

Det skjer, som vi har sett, ei utvikling i romanen, som handlar om overgrep som blir stadig verre og meir valdsame. Romanen skildrar det som skjer i eit konkret og direkte språk, utan å ta i bruk symbolske omskrivingar for å vere mindre støytande. Språklege bilete blir heller brukt for å intensivere skildringane av Tora si oppleving av overgrepa, og for å skape eit inntrykk av kor øydeleggande overgrepa er for hennar kjensle av menneskeverd. Ein stim av brennmaneter som omgir ein på alle kantar levandegjer den fysiske smerta i overgrepet, og den flådde katta som blir dregen gjennom skiten, blir eit makabert bilete på korleis menneskeleg vondskap kan øydelegge sjølvrespekt og livskjensle. Som lesar blir ein ikkje skåna. Forteljaren lar slike bilete mane til ettertanke, og det er som om romanen tvingar oss til å sjå at slike overgrep finst. Også dette skjer. I livet, og difor også i litteraturen.

Ein traumatisk reaksjon

Eksplisitte skildringar av to overgrep gjer det tydeleg at Tora blir utsett for påkjenningar som potensielt kan skape alvorlege psykiske skadeverknader, og det er verd å merke seg at reaksjonen til Tora er sterkare etter det siste overgrepet. Morgonen etter denne hendinga kjenner ho avsky ved å ta på seg skjørtet som har hengt over stolen på kammerset, og når Tora kjem til skulen reagerer læraren på at ho er uvanleg uroleg. Denne dagen kjenner Tora på eit sterkt kroppsleg ubehag, som kjem til uttrykk som skjelving og sveitte, kroppslege symptom som varslar at noko er gale, og som ho difor forsøker å skjule. Overgrepa som pregar livet til Tora, «exposure to sexual violence», er påkjenningar som ifølge *DSM-V* potensielt kan utløyse traumerelaterte stresslidningar, som PTSD (APA 2013, 271). Det er med andre ord ei påkjenning som kan føre til ein patologisk reaksjon, og dei vidare skildringane kan tyde på at Tora er i ferd med å utvikle symptom som er teikn på ei slik traumatisering.

Ei stund etter det siste overgrepet, kjem ytterlegare ein reaksjon på overgrepa til uttrykk. Tora er i potetåkeren og hjelper tanta si, Rakel, med å ta opp poteter, og då kjem ein person som blir kalla «gammel-jøden». Tora føler eit slektskap med denne mannen fordi dei begge er menneske som folk føler dei har rett til å «hundse og plage» (Wassmo 1981, 168). Romanen skildrar korleis denne skikkelsen utløyser ein sterk reaksjon. Tora opplever å gå inn i ein medvitstilstand der grensene mellom han og henne blir oppheva, og der omgjevnadene endrar seg på dramatisk vis: Det blir mørkt sjølv om det framleis er dag, potetene i jorda får auge som stirrar på henne, og ho kjenner det som om ho er på ei huske i stor fart, som gjer henne meir og meir svimmel (Wassmo 1981, 169). Medan ho erfarer denne medvitsendringa, dukkar minnet frå kammerset opp. Ho høyrer si eiga stemme og ho ser seg sjølv kravle rundt i kammerset. Potetene held fram med å stirre på henne, og ho kjenner seg makteslaus: «Alt er avgjort av krefter som er sterkere og i sin gode rett. Tyskerungen! Gammel-jøden!» (Wassmo 1981, 170).

Slik eg les denne passasjen, utløyser møtet med «gammel-jøden» eit invaderande minnebilet, det som ein i eit diagnostisk språk kan kalle eit *invaderingssymptom*. Dette inneber ei smertefull gjenoppleving av overgrepet. Fortida slår inn i notid med ei sterk emosjonell smerte og ei kjensle av å miste kontroll. Kjensla av at alt er uverkeleg og forvridd kan tyde på at Tora erfarer ei form for dissosiativ tilstand. Romanen skildrar vidare at Tora held fram med å grave i jorda, og ho gjer det med stor kraft, så stor at det må gjere vondt: «Graver og graver, til molda sprenger seg vei under neglene» (Wassmo 1981, 170). Ein ny psykisk og fysisk reaksjon utspelar seg så, og den utviklar seg i fleire steg:

Hun kjenner at det revner, må gi tapt. Noe skiller seg. Det gjør vondt. Men det er bestemt. Det er alltid noen som skal flåes og spikres på plankegjerdet. Like godt å venne seg til det, komme igjennom.

NEI! Det kommer et slags skrik ut av henne. Hun kan ikke hjelpe for det. Det hører ikke hjemme i åkeren, i virkeligheten, på Bakkejordet. Det er en skammelig og hes lyd. Den er ikke til å forstå. Likevel kommer den ut av henne. Som en stor trass.

Hun griper en stor gulløye. Ser nøye på de små rosa gropene i den hvit-gule poteten. Så reiser hun seg, spretter opp som om det gjaldt livet. Strekker høyrehånden med poteten bakover med armen i god bue. Strekker seg helt opp på tærne, finner balansen og samler alt hun har av dirrende spenst.

Så lar hun poteten fly. (Wassmo 1981, 170)

Ein kan kanskje forstå «gammel-jøden» som ein traumepåminnar som utløyser ein alarmreaksjon som ikkje står i forhold til den faktiske situasjonen ho er i. Som

Nordanger og Braarud skriv, så kan sjølv indirekte påminningar utløyse slike alarmreaksjonar (Nordanger og Braarud 2017, 65). I lys av slike teoriar kan ein kanskje forstå det slik at den disosiative tilstanden her slår over i ei form for hyperaktivering, der kroppen gjer seg klar til kamp, til trass for at det her ikkje er ein reell trugsel, men eit minne som skaper frykt. Det er som om den psykiske smerta utløyer ein motreaksjon. Ho vil ikkje la seg mishandle som den flådde katten. Setninga «som gjaldt det livet» skaper ei slik kopling tilbake til traumet, ein situasjon då det faktisk gjaldt livet, og reaksjonen i notid synest å vere uforståeleg for Tora sjølv. Ho kjenner på ei skam, men ho opplever så at tante Rakel lar seg imponere av styrken i kastet. Slik blir Toras kroppsspråk tolka som styrke heller enn som eit uttrykk for den psykiske smerta ho kjenner.

Kastet av poteten har blitt tolka som eit uttrykk for at Tora er i utvikling frå ein passiv til ein meir aktiv aktør i sitt eige liv og i forholdet til Henrik. Dette er særleg viktig i tolkinga til Jorunn Hareide (1982, 212–214). Granaas ser også kastet som eit uttrykk for at det er kraft og protest i Tora, men ho kommenerer at dette er «med visse begrensninger», og viser til at ordvalet tyder på at «det knapt er en bevisst villet handling» (Granaas 2000, 25). Slik eg les dette, i relasjon til traumet, kan kastet vere eit uttrykk for ei smerte, som kjem til uttrykk i ein reaksjon som Tora sjølv ikkje har kontroll over. I eit slikt perspektiv blir ikkje skriket eller kastet først og fremst eit teikn på handling, men på avmakt og smerte, uttrykt i handling heller enn ord. Reaksjonen til Rakel understrekar at dette er eit ordlaust språk som ikkje enkelt lar seg tolke. Likevel, det ligg eit håp i biletet, om at Toras styrke, som også kjem til syne i dette kastet, ein gong kan gjere Tora i stand til å setje ord på det ho erfarer, og at Rakel vil tole å lytte til og tole det som blir sagt.

Det er tydeleg at Tora på dette tidspunkt er djupt merka av dei overgrepa ho har blitt utsett for. Det er tale om gjentakande overgrep av ein person som i utgangspunktet skulle vere ein omsorgsperson, og det skjer i ein situasjon der Tora står aleine om å takle påkjenningane, sidan ho ikkje kan seie det til nokon, og sidan overgrepa skjer når mor hennar ikkje er til stades. Denne forma for kroniske påkjenningar som skjer tidleg i livet kan skape det Nordanger og Braarud omalar som *komplekse traume* eller *utviklingstraume*.⁶¹ Slike traume er gjerne kjenneteikna av eit

⁶¹ Ifølge Nordanger og Braarud kan slike kroniske påkjenningar få meir komplekse konsekvensar enn det PTSD-diagnosen femner om (Nordanger og Braarud 2017, 20). Det blir difor kalla komplekse traume, eller kompleks PTSD, ein definisjon ein i litteraturvitskapen kjenner frå Grogan (2016). Dette er ein teori som både Grogan og Nordanger og Braarud hentar frå Judith Herman. Komplekse traume lar seg definere som

komplekst symptombilete som inkluderer kognitive og emosjonelle endringar, til dømes humørsvingingar, negative sjølvoppfatningar, skam og skuldkjensle (Nordanger og Braarud 2017, 20). Dette synest å skildre viktige trekk ved Toras reaksjon på overgrepa. Den sterke identifiseringa med «gammel-jøden» og den flådde katten, underbyggjer inntrykket av at Tora ikkje berre er redd for at nye overgrep skal skje, men at ho er sterkt prega av skam og ei negativ sjølvoppfatning.

Tilbake i 1981 var det ikkje alle bokmeldarar som las dette som ein roman som handla om seksuelle overgrep. Jorunn Hareide peiker på at romanens tette, knappe og symbolfylte språk, kombinert med ein synsvinkel som gjennom store delar av boka er lagt til Tora, kan vere ein del av forklaringa på det ho omtalar som feiltolkingar (Hareide 1982, 218–219). Hareide skriv at det er «mye hun [Tora] ikke forstår, mye hun ikke kan eller vil sette navn på, mye hun ikke kan fortolke annet enn i mytiske kategorier» (Hareide 1982, 219). Denne skrivemåten krev altså at den som les romanen maktar å skilje mellom Tora si forvirring på den eine sida og romanens fortolking av det som går føre seg på den andre. Til liks med Hareide meiner eg at det er ei feillesing å oversjå denne tematikken, sidan skildringane av overgrepa er så direkte og detaljerte at dei ikkje lar seg tolke som noko anna enn faktiske hendingar. Samstundes fortel romanen om vanskanne Tora har med å forstå det ho blir utsett for og vanskanne med å finne eit språk for å fortelje andre om det ho går gjennom. Dette er verknader av traumet, slik eg les det, og det skaper ikkje tvil om overgrepa har skjedd.

Romanen tematiserer på indirekte vis korleis tausheit om denne forma for overgrep er skadeleg. Dei gjentakande overgrepa er kapsla inne i ei tausheit som er total og absolutt, og Toras ordlause skrik er det næraste ho kjem eit språk for det ho har erfart. Minna om overgrepa framstår ikkje som det Cathy Caruth omtalar som «unclaimed experience» i den forstand at det er opplevingar som unndreg seg minnet og språkleg representasjon, men heller som erfaringar som det ikkje finst språk for i det samfunnet Tora er ein del av. Grogan skriv at «Some traumatic experiences, included father-daughter incest, are culturally reduced to the untellable» (Grogan 2016, 10). Det er det vi ser i Wassmos roman. Tora synest å ha ei aning om at det Henrik utset henne for er uakseptabelt, noko ordet «farligheten» signaliserer,

«the effects of exposure to multiple traumatic experiences, often of an insidious, yet invasive and interpersonal nature» (Grogan 2016, 12).

og ein får inntrykk av at ho føler at dette er noko ho må halde skjult, utan heilt å forstå kvifor. Det er som om ho forventar å bli straffa eller utstøyt dersom nokon får vite kva som har skjedd.

Overgrepa er noko Tora aldri snakkar med nokon om på romanens handlingsplan, men romanen skaper eit språk som uttrykker hennar tankar og kjensler knytt til det gjentakande traumet. Ordet «farligheten» er ein del av dette «indre» språket, men romankomposisjonen er også prega av gjentakande motiv og metaforar som er viktige i denne samanheng. Eg har allereie nemnt hand-motivet og den flådde katten, og desse utgjer saman med eit tredje motiv, «dukt av nelliker og død», ein motivkrets som går igjen i det språket som blir brukt om erfaringane av overgrep.⁶² Eg vil no gå litt nærare inn på korleis dette tredje motivet blir brukt, korleis det blir repetert og korleis det utviklar seg, med mål om å kunne utdjupe kva effekt dette har for romanens framstilling av overgrepstraumet, og korleis det inngår i veven av motiv og metaforar.

Eit nettverk av motiv og metaforar

Lukta av «nelliker og død» er knytt til situasjonar der Tora kjenner på ein frykt for Henrik og nye overgrep, men etterkvart også til situasjonar der ho kjenner på ein skam for det som Henrik har utsett henne for og ei redsle for at det skal bli oppdaga. Motivet oppstår første gong når mora spør om korleis det er når Henrik kjem heim og Tora og han er aleine. Toras reaksjon er då som følgjer: «Tora kjente den ekle lukten av nelliker og ble klam i håndflatene» (Wassmo 1981, 6). Når luktmotivet så dukkar opp igjen seinare i romanen, assosierer Tora denne lukta med død: «[...] av og til luktet det gamle nelliker av både henne og klærne. Det minnet henne om begravelse. En slags emmen, søtlig lukt hver gang hun ble varm eller nervøs» (Wassmo 1981, 28). Tora opplever lukta som ubehageleg, framand og assosiert med død, men ho er samstundes merksam på at den kjem frå hennar eigen kropp.

⁶² Også nøkkelmotivet og knivmotivet inngår i dette biletlege nivået av teksten, og dei uttrykker Tora sitt manglande vern. Ho har ingen nøkkel til sitt eige rom, og ulike knivar, ein smørkniv og ein kjøttkniv, blir difor ei erstatning. Smørkniven blir brukt i eit forsøk på å stenge døra, medan den større kniven er noko ho tar med seg i senga som eit reelt forsvarsvåpen mot Henrik. Dette understrekar at Tora er i ein utsett posisjon, utan makt til å setje grenser mot overmakta, og hennar lengsel etter ein nøkkel understrekar eit slikt behov. Kniven kan ikkje skape den rettmessige grensa som ein nøkkel kan, men blir eit våpen som kan takast i bruk når grensa alt er overskriden og Henrik er i rommet. Slik blir det tydeleg at mangelen på rettmessige grenser (nøkkelen) skaper behovet for å kunne verne seg ved hjelp av eit meir valdeleg forsvar (kniven), men Tora kjem aldri i ein situasjon der det blir eit reelt alternativ å bruke kniven. For meir om kniven som motiv, sjå Hareide (1982, 214) og Granaas (1992a, 28; 2000).

Også seinare i romanen dukkar motivet opp, når mora fortel Tora at ho kanskje må byrje å jobbe kveldsskift igjen. Igjen skaper dette ein kroppsleg reaksjon i Tora. Ho kjenner seg kald og klam, og spør seg: «Kanskje var hun også begynt å dø på noe vis? Denne lukten av nelliker?» (Wassmo 1981, 46). Det gjentakande luktmotivet lar seg ikkje tolke eintydig, men ein ser at det oppstår saman med andre kroppslege reaksjonar som det er nærliggande å tolke som teikn på frykt for å vere aleine med Henrik. Det er påfallande at Tora sjølv ikkje tolkar dette som eit uttrykk for ein slik frykt. Ein får inntrykk av at tanken på den ytre trugselen blir fortrent av ei skamkjensle knytt til hennar eigen kropp. Repetisjonen av motivet uttrykker såleis at Tora er nervøs for å vere aleine med Henrik, og den viser samstundes at Tora har vanskar med å erkjenne denne ubehagelege frykta, sidan den er så nært knytt til ei skam over hennar eigen kropp.

Motivet blir også repetert etter det siste og mest brutale overgrepet som romanen skildrar. Tora kjem til skulen dagen etter. Ho har skunda seg, og ho prøvar å tørke bort sveitten før ho går inn til dei andre: «Men det hjalp lite. Det vistes to store flekker, en under hver arm. Det luktet nellik og død» (Wassmo 1981, 156). Tora prøver så godt ho kan å skjule både lukta og flekkane, men ho føler at lærarinna merkar at noko ikkje er som det skal, og ho går ut på toalettet. Her dukkar eit minne frå barndomen opp, frå då ho var lita og Henrik tok henne med til Tobiasbua, der ho gjorde skam på seg fordi ho ikkje rakk fram til do i tide. Lukta av nellik og død er knytt til ei kjensle av skam over sin eigen kropp, som igjen er knytt til dette minnet i fortida. Skjelvande klarer ho å finne ei ro igjen der aleine på skulens toalett, og ho tar jakka over gensen for å skjule sveitteflekkane.

Motivet nellik og død blir gjennom desse repetisjonane eit uttrykk for ei sterk negativ kjensle, som sit i kroppen, og som utviklar seg og blir stadig sterkare utover i romanen. Først er motivet knytt til ei vag kjensle laust assosiert med «farligheten», Henrik, døden, og det å vere nervøs, og seinare i romanen blir motivet assosiert med overgrepa, ei skam over eigen kropp, og ei redsle for at overgrepa skal bli oppdaga. Kroppens fysiske reaksjonar lar seg ikkje kontrollere, og repetisjonen av motivet minner om dette. Måten motivet blir repetert på, viser korleis overgrepa set stadig djupare spor i Tora. Lukta som er assosiert med frykt og skam, er ein del av hennar eigen kropp, og det er ikkje mogleg å bli kvitt den. Motivet blir eit uttrykk for korleis kjensla av frykt for nye overgrep blir blanda med ei kjensle av skam over

det som har skjedd og det som synest å vere ei redsle for at det skamfulle skal bli oppdaga.

Dette luktmotivet blir saman med den flådde katten som motiv ein del av eit språk som uttrykker korleis overgrepa mot Tora set spor i kroppen så vel som i sinnet. Det er motiv som er sansenære, og som på biletleg vis uttrykker ulike aspekt ved overgrepserfaringa. Lukta vitnar om Tora si kjensle av stadig sterkare avsky for sin eigen kropp, og katten vitnar om Tora si kjensle av å vere mindre verd enn andre menneske. Motiva blir repeterte, og på denne måten blir traumets temporale form ein del av romanens komposisjon; dei gjentakande overgrepa skaper i sum ei påkjenning som er overveldande og ikkje til å halde ut, og repetisjonen av motiva har ei utvikling som understrekar det. Lukta aukar i styrke, slik Tora opplever det, og gjennom repetisjonane blir skildringa av katten stadig meir makabert. Slik bidreg desse motiva og metaforane til å forme eit komplekst narrativ, der skam over overgrep i fortida og frykt for overgrep i framtida, brått kan slå inn i notida, i form av lukt og indre, vonde bilete. Nettverket av motiv og metaforar skildrar gjennom eit biletleg språk korleis eit gjentakande traume kan setje spor i eit menneske over tid.

Eit kollektivt traume

Romanens framstilling av overgrepa som Tora blir utsett for, heng saman framstillinga av ein krig som har påverka det samfunnet ho er ein del av. Eg vil no sjå nærare på korleis romanen framstiller verknaden av den andre verdskrigen på samfunnsnivå. Kva etterverknader er det som pregar samfunnet som blir skildra i romanen? Og kva forteljingar om krigen er det som dominerer i dette samfunnet?

Samfunnsnivå

Til trass for bokmeldarane si sterke vektlegging av at dette er ein roman om eit såkalla «tyskerbarn», er ikkje krigen nemnt i dei første kapitla i romanen. Det er først i det fjerde kapitlet at ein finn ein direkte referanse til krigen. I dette kapitlet skiftar forteljaren fokus frå Tora og hennar liv, til dei ytre rammene for dette livet, og det er lokalsamfunnet som blir skildra. I løpet av dette kapitlet blir både tidsånda og staden i romanen tydelegare teikna opp, og krigen blir nemnt som ei av dei historiske hendingane som har prega staden. To gamle, nedslitne herregardar, «Tusenhemmet» og «Gården», får ein sentral plass i miljøskildringa. Tusenhemmet huser folk som ikkje har nokon annan stad å bu, og Gården har blitt skule, etter at det under krigen var tyskarar som heldt til her. Vidare kan ein lese at det «gikk et

fredsår før en fant det moralsk forsvarlig å sende uskyldige barn opp i huset [Gården]» (Wassmo 1981, 22). Slik kjem den allmenne haldninga til tyskarar til uttrykk. Den eksterne forteljaren skaper innleiingsvis eit historisk riss og ei skisse over eit lite lokalsamfunn som framleis er tydeleg merka av denne krigen i nær fortid.

Først seinare i dette kapitlet får lesaren inntrykk av at den andre verdskrigen er eit viktig tema i romanen. Krigen blir no knytt til Tora sitt liv, i ein spegelscene, der hennar tankar om kven ho er og vil vere, korleis ho ser ut og korleis ho ønskjer å sjå ut, kjem fram. Tora tenker på noko Elisif, naboen på loftet har sagt til henne: «Elisif hadde mere enn en gang sagt til henne at hun ikke forsto at et vakkert og velformet menneske som Ingrid hadde fått henne. Det måtte være det fremmede blodet og syndens lodd som hadde gjort det» (Wassmo 1981, 24). Tora veit at «det fremmede blodet» er noko som «hørte krigen til og var det mora aldri snakket om», og ein lesar som kjenner til historia om krigens behandling av norske kvinner som fekk barn med tyske soldatar, forstår no at Tora og mor hennar er i ein utsett posisjon i eit lokalsamfunn som synest å ha vore prega av ein samla innsats mot den tyske okkupasjonsmakta (Wassmo 1981, 24). Den allmenne skepsisen mot å sende «uskyldige barn» til eit bygg assosiert med tysk okkupasjonsmakt, blir saman med kommentaren om «fremmed blod», forsiktige, men likevel tydelege, signal om at Tora og mor hennar ikkje er ein del av fellesskapen på linje med alle andre.

Utover i romanen blir det stadig meir tydeleg at lokalsamfunnet er splitta langs ei usynleg linje, som skil dei som kjempa mot tysk okkupasjonsmakt frå dei som på ulike vis var involverte med tyskarar under krigen. Fleirtalet er på den eine sida, og Tora og mor hennar er på den andre. Den same linja skil Ingrid og Tora frå Henrik. Han har ein krigsskade påført han av tysk torpedering, og han uttrykker eit vedvarande sinne mot krigen og alt som er assosiert med den. Sidan Tora sitt perspektiv er det dominerande i romanen, blir hennar fortolking av krigens etterverknader den som kjem tydelegast fram, men hennar forståing blir utdjupa og nyansert gjennom samtalar mellom karakterar og gjennom at forteljaren gir nokre få innblikk i tankar og kjensler til andre karakterar enn Tora.

Ein scene er særleg viktig i denne samanheng. Den utspelar seg på butikken i bygda og viser kva grunnhaldning det er som pregar bygdesamfunnet. Samtalen byrjar med at butikkeigar Ottar les høgt frå avisa om eit tysk fartøy som har blitt tatt for

tjuvfiske, og vidare om at 10 års okkupasjon av Vest-Tyskland skal bli oppheva. Tora er vitne til samtalen som går mellom karane frå bygda, og ho får med seg dei harde orda som fell: «Skyt dævlan!», seier ein av mennene om den tyske trålareren, og ein annan har følgjande melding om opphevinga av den allierte okkupasjonen av Vest-Tyskland: «Ja, du skal sjå vi har de over haue om nån år. Med bombe og raketta, hæ? At de allierte ikkje tynte livet a dem når de kunne det?» (Wassmo 1981, 143–144). I denne samtalen finst det også ei motstemme, som tilhøyrer Einar som bur på loftet i Tusenhjemmet. Han tar Tora i forsvar med følgjande kommentar: «æ trur nu engong vi må begynne på nytt og gje ungan tel fanskapet en sjanse» (Wassmo 1981, 144). Dei to synspunkta brakar saman i ein kringel, og den dominerande haldninga er langt mindre forsonleg. Einar er i mindretal.

Når Tora så skal gå fram til disken og legge fram ærendet sitt for Ottar, blir hennar sårbare posisjon tydeleg. Trass støtta frå Einar kjenner ho seg utsett: «Hun kjente det brant i nakken da alle kallene husket hvem hun var» (Wassmo 1981, 144). Men Tora uttrykker ikkje skam, for ho ser Ottar i auga og legg fram ærendet sitt. Då stilnar det i butikken. Det fell ingen vonde ord, heller ingen gode, og når Tora går, er det med «en rar liten godhet i henne for Einar», som «da praten sin slik at hun slapp unna det verste» (Wassmo 1981, 145). Trass støtta ho får, skildrar scenen eit samfunn der fleirtalet framleis ber på eit sinne mot okkupasjonsmakta, og der frykt for ein ny krig er ein del av verdsbiletet. Det er denne fortolkinga av krigen som dominerer i bygda, og i ei slik forteljing er Tora og Ingrid ein del av den gruppa det er lov å rette sinne mot. Tora synest å erkjenne at dette er sanninga dei andre deler, og for hennar del ligg det eit håp i at det kanskje andre stadar kan finnast andre meiningar og haldningar enn dei som kjem til uttrykk på lokalbutikken: «Tora visste at der fantes flere og større sannheter enn dem de snakket om der» (Wassmo 1981, 145).

I løpet av romanen blir det meir og meir tydeleg at fem år med krig har endra samfunnet, ikkje minst ved å skape ei splitting mellom dei som var på norsk side og dei som på ulike vis var involvert på tysk side under krigen. Det ligg også ei frykt for ny okkupasjon i folket, og sinnet mot det som var fienden synest framleis å vere sterkt. Krigens verknader lar seg skildre som eit kollektivt traume i lys av teoriane til psykologen Kai Erikson, som definerte dette som hendingar som skaper «a blow to the basic tissues of social life» (Erikson 1976, 154), og som følge av dette «a loss of communality» (Erikson 1976, 186). Ein krig råkar sjølv sagt individa på ulikt vis, men

når det gjeld verknadene på samfunnsnivå, er det den sosiale splittinga som blir framheva i denne romanen.

Romanen antydgar også at krigens traume er noko som unndreg seg eit felles språk gjennom tematiseringa av den tausheita som særleg pregar Ingrid. Lar krigen seg difor forstå som eit historisk traume som ligg lagra på eit umedvite nivå i kulturen, med kraft til å «heimsøke» seinare generasjonar, slik Caruth har argumentert for? Slik eg les romanen, er krigen eit tema som bevegar seg i eit grenseland mellom det som lar seg uttrykke ved hjelp av ord, og det som er ordlaust mellom karakterane i romanen. Heller enn å vise effekten av eit ordlaust traume, som ligg i det kollektivt umedvitne, viser romanen at det går an å nærme seg eit slikt språk. Samstundes blir Ingrids skikkelse ei påminning om at tausheit kan tale om traumet, for i fråværet av ord, blir kroppsspråket, som blikk og gestar, eit språk som menneska rundt henne tolkar.

Individnivå

Eg vil no sjå nærare på kva verknader krigen har på liva til dei mest sentrale karakterane i romanen. På den måten kan ein danne seg eit grunnlag for å vurdere korleis romanen som heilskap utfordrar den dominerande forteljinga om den andre verdskrigen. Eg vil sjå nærare på korleis krigen i fortid verkar inn på liva til Tora, Ingrid og Henrik og den familien dei saman utgjer.

Toras traume

Sjølv om Tora ikkje kan hugse krigen, veit ho at den er ein del av hennar liv. I det sjette kapittelet av romanen, blir dette tematisert direkte: «Det var lenge siden krigen, men Tora visste at hun var en del av den» (Wassmo 1981, 31). Ho har høyrte mange historier om den, og ho forstår at mora var involvert i den, sjølv om mora aldri pratar om krigsåra. Ho veit at også Henrik er merka av krigen. Han har ein skade i ein arm og i ei skulder, som er påført han av ei tysk torpedering (Wassmo 1981, 31). Heilt kva mora si rolle under krigen var, er tidleg i romanen noko vagt for Tora, men ho skaper seg ei gradvis større forståing basert på ulike historier ho høyrer. Ho har mellom anna høyrte at ho sjølv vart fødd under krigen, og at folk i bygda klipte håret av mor hennar på grunn av dette. Ho har vanskeleg for å forstå denne historia. Ho veit at dette skjedde ved ungdomshuset, og Tora tenker seg at det var huset som hadde skuld i hendingane, ikkje menneska i bygda. I barndommen

blir dette huset eit symbol for dei vonde kreftene Tora ikkje klarer å plassere i menneska i lokalsamfunnet (Wassmo 1981, 32–33).

Romanen viser at krigen har store konsekvensar for Tora sitt liv, sjølv om ho berre var eit barn som vart fødd under krigen, og såleis ikkje kan skuldast for å ha gjort umoralske val. Utover i romanen får ein fleire døme på at Tora blir plaga av andre barn, som til dømes har regler dei ertar henne med, og den tidlegare nemnde scenen i butikken er eit døme på korleis dei vaksne i bygda uttrykker haldningar som plasserer henne utanfor fellesskapen. For Tora blir det stadig meir tydeleg kva ein «tyskerunge» er, og ein får inntrykk av at denne innsikta er noko som gjer henne vondt. Romanen antydar også at overgrepa Tora blir utsett for, er noko som har samanheng med at ho er barn av ein tysk soldat. Henrik sitt hat mot tyskarar og hans bruk av ordet «tyskerunge», signaliserer at overgrepa heng saman med ein forakt for alle barn som har ei slik historie.

I løpet av romanen blir det klart at Ingrid har ei historie som alle i bygda kjenner til. Ho var saman med ein tysk soldat, og han er faren til Tora. Dette får Tora kjennskap til gjennom forteljingar som synest å vandre mellom folk i bygda. Det går lang tid før Tora får høve til å tale meir fortruleg med nokon om fortida, og det er tanta hennar, Rakel, som gir Tora meir kunnskap om kva som hende under krigen. Rakel fortel Tora at Ingrid og den tyske soldaten forsøkte å reise bort frå bygda, men dette vart forhindra. Faren til Tora vart drepen på veg til Oslo, før Tora var fødd, og Ingrid måtte sjølv kome seg tilbake til bygda, der hatet mot alt som var tysk var sterkt (Wassmo 1981, 59–61). Dette har ikkje Tora visst. Ho har tenkt at ho har ein far ein stad, og dette har vore eit viktig motiv i dagdraumane og fantasiane som ho har late seg trøyste av.

Det blir fleire gongar nemnt at krigen ikkje er noko Tora kan tale med mor si om. Ho forstår at den representerer noko vondt og vanskeleg for mora, og ho forstår at ho sjølv er ein del av dette vonde, men ikkje heilt på kva måte. Utover i romanen blir forståinga stadig større, og gjennom systema til mora, Rakel, får ho vite meir om dei faktiske årsakene til at krigen stadig kastar skugge over livet til mor hennar så vel som over hennar eige liv. Mor si kjem ho likevel ikkje nærare, for i relasjonen mellom dei to, lar det seg ikkje gjere å tale om denne tida. Mor hennar er taus om dette, og Tora ønskjer ikkje å gjere henne vondt gjennom å stille spørsmål. Relasjonen mellom mor og dotter er såleis kjenneteikna av ein distanse, og når

romanen sluttar har ikkje dette endra seg. Eit håp om endring er mogleg å lese ut av romanens siste setning, der den stadig bortvende Ingrid snur seg sakte mot Tora. Vil mora kome henne i møte? Vil ein ny relasjon vere mogleg? Det kan ligge eit håp i denne gesten, men slutten er open og ei mogleg endring blir ikkje realisert i denne forteljinga.⁶³

Ingrids traume

Sidan det i hovudsak er Tora som har synsvinkelen i romanen, blir Ingrids opplevingar under og etter krigen noko som lesaren ikkje får tilgang til i same grad. Det er likevel nokre få passasjar i romanen der synsvinkelen ligg hos Ingrid. I ein av desse passasjane opnar teksten for eit kort glimt inn i Ingrid sine tankar og kjensler knytt til krigen.⁶⁴ I denne scenen er ho på kjøkkenet, og ho har vore vaken heile natta for å sy ein konfirmasjonskjole til Sol, venninna til Tora som også bur i Tusenhjemmet. Tårene kjem når ho prøvar den kvite kjolen ho har sydd, ser seg i spegelen og tenker på sitt eige liv: «De lange, glemte årene. Den beiske rollen å være dømt før du kom inn i et rom. Den ydmykende rollen aldri å ha rett til å være et menneske med stolthet» (Wassmo 1981, 161). Dette er tankar ho ikkje gir uttrykk for til nokon, for Ingrid er taus når krigen er tema. Ho talar ikkje om den. Verken til Tora eller til nokon andre. Kva Ingrid har opplevd og kva ho tenker om sin eigen situasjon i notid, blir altså berre heilt unntaksvis uttrykt direkte i romanen, som i den passasjen eg siterte ovanfor.

Denne scenen er viktig også fordi den viser fram Henriks blick på Ingrid. Han kjem inn på kjøkkenet og ser henne når ho prøvar den kvite kjolen tidleg om morgonen. Hans reaksjon er følgjande kommentar: «Det e nu helvet så seint du får på dæ kvitkjolen forresten. Kvite brure e ikkje for tyskeras og lausarbeidera!» (Wassmo 1981, 161). Dei sårande orda røper ein forakt for Ingrid, og ein blir vitne til korleis han brukar krigens hendingar mot henne. Han stemplar henne som «tyskertøs» utan å bruke ordet. Det er ein konfrontasjon, men Ingrid avstår frå å svare. Igjen er ho

⁶³ Også Granaas legg vekt på at denne gesten gjer det mogleg å tenke at det kanskje er eit håp for Tora ved romanens slutt (Granaas 2000, 21).

⁶⁴ Synsvinkelen ligg hos Ingrid i fire parti i romanen. Det første er ei iterativ skildring av korleis mange morgonar er i heimen til Tora og Ingrid (Wassmo 1981, 16), og det neste og lengste partiet med synsvinkelen hos Ingrid skildrar livet på filetfabrikken ein kald og mørk vinterkveld (Wassmo 1981, 80–84). Seinare i romanen, etter det siste grove overgrepet som blir skildra, kjem også Ingrids tankar til uttrykk, når forteljaren i romanen går frå å skildre overgrepet, til å skildre Tusenhjemmets mange nattlege lydar, og vidare til å skildre Ingrid si natt på jobb, der ho sit under det skarpe lyset og har i seg «en slags uro for noe hun ikke visste navn på» (Wassmo 1981, 153). I det fjerde partiet frå Ingrids synsvinkel, er ho på kjøkkenet om morgonen, og det er her Ingrids tankar om sitt eige liv etter krigen brått kjem til syne (Wassmo 1981, 161).

taus. Igjen vender ho seg bort. Ho ryddar opp på kjøkkenet, og romanen gir ikkje innblikk i kva tankar og kjensler denne kommentaren utløyser. Det ein får vite er at Ingrid er «helt tom og rolig» når ho litt seinare går og legg seg (Wassmo 1981, 161). Romanen nærmar seg her eit smertepunkt, men Ingrids tausheit blir igjen det ordause uttrykket for hennar traume. Henrik og Ingrid gjorde ulike val under krigen, og det er tydeleg at Henrik deler den forakta som mange rettar mot kvinner som Ingrid, sjølv om han er gift med henne.

Det er først eit godt stykke ut i romanen at Rakel gir Tora eit innblikk i korleis krigen påverka livet til Ingrid. Den tause skikkelsen som vender seg bort, og dei mange forteljingane som Tora nærast tilfeldig får vite om, pregar byrjinga av romanen, og det er då vanskeleg å gripe Ingrids oppleving av krigen. Ein kjem nærare Ingrid gjennom blikket til Rakel, og som lesar kan ein danne seg eit inntrykk av korleis Ingrids val påverka heile familien ho var ein del av, på ein djup og rystande måte. Ingrids tausheit lar seg tolke som ein måte å verne seg på, men romanen viser at det blir ei form for ordlaus kommunikasjon som hindrar Tora i å tale om det som er vanskeleg. Tora tolkar Ingrids tause språk som eit uttrykk for smerte, men skikkelsen som vender ryggen til, blir samstundes eit uttrykk for ei avvising. I sum blir det tause språket Ingrid talar eit uttrykk for eit traume som pregar livet hennar på ein gjennomgripande måte, og som også påverkar relasjonen til Tora og hennar liv.

Henriks traume

Også Henrik er merka av krigen, og hans skade er fysisk og synleg. Tidleg i romanen blir denne skaden nemnt utan at den blir omtalt som ein krigsskade, men i kapittel 6, eit kapittel som er tematisk orientert mot krigens etterverknader, blir denne skaden forklart. Det er tydeleg at Henrik skuldar krigen for skadane han må leve med: «Henrik bannet krigen mere enn noen annen, for den hadde nesten klemt av han venstre skulderen og halvveis trykket inn lungene hans» (Wassmo 1981, 31). Seinare i romanen blir omstenda forklart nærare, når Rakel tenker på Henrik og den motviljen ho kjenner for han. Ifølge Ingrid skuldast skaden at han vart torpedert under krigen og fekk ein jarnsplint i skuldra (Wassmo 1981, 114–115). Meir får ein ikkje vite om Henrik sine opplevingar under krigen. Det er eit lite omtalt tema i romanen, og det er vanskeleg å danne seg eit klart bilete av kva Henrik opplevde under krigen og korleis desse pregar han på notidsplanet.

Det romanen skriv fram, er ein skikkelse som ber på eit stort hat mot tyskarar og eit sinne mot krigen som har skada han. Dette kjem til uttrykk gjennom måten han snakkar på og måten han oppfører seg på, i relasjonane til Ingrid og Tora, og i relasjonane til dei andre som lever i den vesle bygda. Han drikk og kjem full heim, og han har ikkje fast arbeid. Heilt frå byrjinga av romanen framstår han som ein faretrugande skikkelse, sett frå Tora sitt perspektiv, og det er i all hovudsak Henrik som overgripar, ikkje offer, romanen framstiller. I tillegg til overgrepa mot Tora, er det fleire scener i romanen som viser korleis han utøver vald, både psykisk og fysisk, mot både Ingrid og Tora, og i nokre tilfelle kjem det tydeleg fram at han ber på ein forakt som nettopp handlar om Ingrids fortid. Som allereie nemnt, kallar han Tora ein «tyskerunge» (Wassmo 1981, 30), og det blir fortalt at han gjerne talar om krigen og forbannar den når Ingrid er i same rom (Wassmo 1981, 31).

Romanen skaper ikkje eit nyansert psykologisk portrett av Henrik, og han framstår i all hovudsak som det Steinfeld kallar «en fjern og absolutt negativ skikkelse» (Steinfeld 1982, 54). I romanen er det særleg fokus på dei negative verknadene nærværet hans har, særleg i relasjonane til Tora og Ingrid. Det er likevel eit portrett som forsiktig antyd at torpederinga og krigsskaden kan vere ein del av forklaringa på hans destruktive oppførsel, og ein får inntrykk av at han ber på vonde minne og kjensler som bidreg til hans forakt mot andre og mot seg sjølv. Hans vald mot Ingrid og Tora lar seg langt på veg lese som ein forvrengt hemn mot den tyske okkupasjonsmakta som han rettar sinnet sitt mot. Henriks egne tankar og kjensler knytt til det potensielt traumatiske han har erfart under krigen, er noko romanen berre antyd, og det blir vanskeleg for den som les å ha noko sympati for han, sidan han er den som utøver vald og seksuelle overgrep mot andre.

Tale og tausheit – å nærme seg eit språk om krigen

Romanen tematiserer tale og tausheit knytt til krigen, med særleg vekt på korleis det delvise tabuet påverkar Tora si fortolking av fortida. Krigen er eit vanskeleg tema for Tora, men det er noko ho både tenker mykje på og til dels forsøker å tale om. Ho høyrer historier om krigen på bygda, og ho høyrer ord som «tyskerunge» og «fremmed blod», utan å kunne setje dette inn i ein større samanheng. Sidan mora hennar ikkje er open for å snakke om krigen, blir Tora mykje aleine med sine tankar og spørsmål. Det å dikte opp forteljingar om fortida, blir ein strategi som ho tar i bruk. Tora skaper sine egne forteljingar, om faren, om bestemora, om korleis ho ein gong i framtida skal reise til Berlin og bli tatt imot av familien sin der, og ho diktar vidare på forteljingane ho høyrer om mor si.

Eit døme på ei slik forteljing oppstår når Tora som ganske liten, tenker på historiene ho har høyrte om at folk i bygda klipte håret av mora etter krigen. Sidan ho ikkje heilt klarer å forstå dette, byrjar ho å sjå for seg korleis mora hadde vore dersom håret ikkje hadde blitt klipt. Mora ville hatt hår heilt ned til hoftene, ser ho for seg: «Hun kunne se mamma for seg, bøynd ved elva i blåsten mens hun skylte klær. Håret flommet mellom elvesteinene like ut i havet» (Wassmo 1981, 33). Dette er ei forteljing ho deler med Sol, men Sol avviser dette: «Ingen får så langt hår. Det er berre i eventyran» (Wassmo 1981, 33). Forteljinga kan lesast som eit uttrykk for Tora sitt ønske om å skape ei ny forteljing om mora, der ho ikkje berre er uskadd, men nesten overmenneskeleg. Den kulturelle symbolikken i det å klippe håret av mora er ukjend for Tora, men ho omformar den uforståelege og vonde forteljinga til eit eventyraktig indre bilete, som verkar å gi henne ei form for trøyst.

Dei oppdikta historiene deler ho stort sett ikkje med nokon, og sjølv om mor hennar aldri talar om krigen, er ikkje temaet i seg sjølv eit fullstendig tabu. Det er særleg Rakel som opnar for å samtale om krigen, og ho forsøker å finne eit språk for det som har skjedd, slik at Tora kan forstå si eiga historie. Det er stor kontrast mellom dei forteljingar Tora har dikta sjølv, og det Rakel fortel. Sanninga som Rakel forsøker å formidle, synest å bli ei påkjenning fordi Tora har skapt seg så sterke førestillingar på eiga hand. Dette kjem særleg til uttrykk etter den første alvorlege praten med Rakel, der det går opp for Tora at faren ikkje lever lenger, slik ho har trudd: «Så var det likevel bare noe hun hadde drømt oppe på buloftet. Diktet og drømt. Gitt ham navn. Ansikt. Alt. Pappa. Der var ingen pappa. Hadde aldri vært det. [...] Det var blitt et stort hull i henne. Det nyttet ikke å kripe opp på buloftet og dikte det bort» (Wassmo 1981, 61). Det å få vite at faren er død, blir skildra som «verre enn farligheten», fordi «det var noe godt som var gått tapt – for bestandig» (Wassmo 1981, 61). Rakels ord har tatt bort den beskyttelsen som fantasiforteljingane til no har gitt henne: «Og med ett ble hun klar over at det ikke nyttet å gi et gammelt ungdomshus skylden for det som var eller ikke var. Det var menneskene! Det var dem som skulle skyldes. Menneskene skulle en frykte og rømme for» (Wassmo 1981, 62).

Rakel fortel Ingrid om den samtalen ho har hatt med Tora, og ho ber Ingrid fortelje Tora meir om fortida. Det utspeler seg ein scene der Rakel pratar utan at dei to andre, Tora og Ingrid, svarer på noko av det ho seier. Forteljaren gir ikkje innblikk i

korleis Tora og Ingrid reagerer kjenslemessig eller kva tankar dei gjer seg om det Rakel seier. Det er ein monolog uttrykt av ei myndig stemme, og den lar seg lese som noko meir enn ein budskap til Ingrid og Tora. Rakel synest å vende seg til heile det norske etterkrigssamfunnet, med ein klar budskap: Ho vil ha slutt på tausheita. Særleg mot slutten av monologen blir dette tydeleg, når ho appellerer til Ingrid og andre kvinner, om å gjere eit opprør mot det destruktive i mannssamfunnet: «At Vår Herre, mannfolkan og han tykje⁶⁵ styre for krigen og likan her i verden, det skal ikkje vi kvinnfolk gå å skjemma over. Det e ikkje vi som skal bøy hauet. Det e vi som må sjå lenger enn til løgn og fortiels og heller støtte kvarandre» (Wassmo 1981, 63). Rakel blir den stemma som tydelegast formulerer ei anna forteljing om krigen i denne romanen, og dette er ei stemme som tar Ingrid og andre kvinner i forsvar, og som tar eit eksplisitt oppgjær med tausheita som strategi for å leve vidare med det som har skjedd.

Alt i alt er det mange stemmer som talar om krigen på ulike måtar i denne romanen, og i sum skaper dette eit inntrykk av korleis krigen pregar Tora, som må forsøke å skape seg ei forståing basert på rykte, snakket i bygda, hån og vonde ord, i kombinasjon med mora si tausheit, Henrik sitt sinne og samtalane med Rakel. Det skjer ei utvikling når det gjeld korleis Tora fortolkar dei ulike stemmene, og ho går frå å skape seg fantasiar og førestillingar basert på lausrivne historier, til å forstå meir om kva krigen verkeleg handla om og kvifor den framleis påverkar livet hennar og den familien ho er ein del av. Rakel er den som bidreg mest til denne utviklinga, ved å tale sant om fortida, og ved å ta opp kampen mot den tausheita som Ingrid representerer.

Eit dobbelt traume

Eg har så langt sett på overgrepstraumet og krigen som kollektivt traume kvar for seg, men sidan romanens hovudkarakter har eit liv prega av begge desse erfaringane, ligg det implisitt i resonnementet ein påstand om at desse erfaringane er nært knytt til kvarandre. I denne delen vil eg sjå meir direkte på estetiske grep romanen nyttegjer seg for å knyte desse to erfaringane saman. Eg vil i denne delen av analysen legge vekt på korleis romanen nyttar landskapet og ulike rom for å skrive fram Tora si erfaring av det doble traumet.

⁶⁵ Uttrykket «han tykje» viser til djevelen.

Trygge og utrygge rom

Wassmos roman skildrar eit havlandskap med fjell, knausar, brygger, bygningar og vegar, og spreidd utover i dette landskapet, finst rom som Tora går inn og ut av. Det går eit hovudskilje mellom trygge og utrygge rom, men det finst også rom som er mindre klart definerte, og som kan vere både trygge og utrygge. Landskapets yttergrense er horisonten, der hav og himmel møtest, og i midten av dette landskapet, aller inst, finn vi kammerset til Tora. Tora lever livet sitt i desse romma, i dette landskapet, med havet som både representerer ei grense mot, og samstundes ein mogleg veg ut til, eit anna liv.

Granaas har vist korleis bruken av rom inngår i ei tematisering av styrketilhøvet mellom kvinner og menn; Tora er utrygg i rom der menn dominerer (Granaas 2000, 29–32).⁶⁶ Eg vil her sjå nærare på bruken av rom med utgangspunkt i Michelle Balaevs teori om at romlege og kontekstuelle aspekt, som stadar og landskap, har ein viktig estetisk funksjon i traumelitterære romanar. Ho formulerer det slik: «Place often functions as a generative site for meaning in the novel because it influences the emotional texture, cognitive codification, and narrative form of the event, rather than standing solely as a backdrop scene for the action of the plot» (Balev 2012, xv). Landskapet er med andre ord ikkje ein kulisse, men det inngår som ein viktig del av den litterære framstillinga av korleis eit traume kan påverke menneskesinnet: «For several novels [...] landscape imagery functions as a preferred medium to portray the effects of trauma on consciousness» (Balaev 2012, xv-xvi). Dette er eit teoretisk perspektiv som opnar for å sjå nærare på korleis romlege aspekt ved romanen er med på å gi litterært uttrykk for det doble traumet Tora lever med.

I denne romanen er det påfallande at dei mest private romma er dei minst trygge. Kammerset til Tora er det mest utrygge rommet i romanen, og kjøkkenet i heimen er heller ikkje ein trygg stad. Kammerset er Tora sitt private rom, men det er her overgrepa finn stad, og dei fysiske veggane kan ikkje verne henne mot Henriks overgrep så lenge mora ikkje er heime. Det finst to ulike motstykke til kammerset. Det eine er hotellrommet på Breiland, der Tora ei natt får sove saman med mor si og tante Rakel, bak ei låst dør. Kontrasten mellom hotellrommet og kammerset får tydeleg fram kor utrygg Tora kjenner seg i kvardagen. Samtidig er hotellrommet eit

⁶⁶ Granaas skriv også om at desse romma har ulike kvalitetar (Granaas 1992a; Granaas 2000). I Tobiasbua er det mannspråk og økonomi som rår, noko som er identitetstrugande når Tora mister kontrollen. Kvinnedoen i «Tusenhemmet» er på si side eit fortruleg kvinneverom, «der kropp og ord kan flyte fritt», og der menn ikkje har tilgang (Granaas 1992a, 33).

rom utan lovnader om ei varig kjensle av tryggleik, og Tora veit at det ikkje vil gi henne eit varig vern. Det andre motstykket til kammerset er rommet Tora har gjort til sitt eige på buloftet til onkelen Simon. Også her kjenner ho seg trygg, og ho finn ei trøyst og ein fridom i det å kunne sitje der og skape forteljingar som omformar den røynda ho lever i.

Kjøkkenet i heimen, der Ingrid, Henrik og Tora lever saman, er staden der Tora opplever at Henrik utøver vald mot både henne og mora, og frykta for at Henrik skal kome inn døra er heile tida til stades i dette rommet. Heimen til Rakel representerer det motsette. Her kjenner Tora seg trygg, og saman med Rakel kan ho snakke om slikt ho grublar på, som gjeld krigen og den tyske faren. Eit anna privat rom som er trygt, er heimen til venen Fritz. Desse andre heimane dannar ein kontrast til Tora sin eigen heim. Hos Fritz og hans familie og hos Rakel og hennar familie erfarer Tora at menneske kan leve saman på ein god og trygg måte, og dette blir ein kontrast til det ho sjølv erfarer når ho er i same rom som Ingrid og Henrik.

Huset Tusenhjemmet ligg i overgangen mellom ein privat og offentleg sone. Her er det fleire familiar og menneske som bur, i kvar sine etasjar, og det er ein stad som vekker ulike kjensler i Tora. Ho kan kjenne fellesskap med nokon av dei andre som bur der, men det som sameinar dei, er at dei alle har så dårleg økonomi at dei ikkje har anna val enn å bu der. Tittelen på romanen skildrar Tusenhjemmet som eit hus med ein «blind glassveranda», og symbolikken i dette språklege biletet skaper ei kopling mellom den materielle mangelen og den manglande evna til å sjå og hindre dei overgrep som får skje innanfor desse veggane. Livet i Tusenhjemmet er eit liv prega av fattigdom, og tittelen lar seg tolke slik at desse livsvilkåra er ein del av forklaringa på at ingen tar eit oppgjær med valden og overgrepa som går føre seg. Det tryggaste rommet for jenter og kvinner i Tusenhjemmet, er utedoen, der ingen menn har tilgang.

Det at Tora ikkje kjenner seg trygg i dei private romma, med unntak av denne utedoen, har samanheng med dei overgrepa Henrik utset henne for. Om ein ser på dei meir offentlege romma i romanen, butikken, skulen, Tobiasbua og ungdomshuset, er heller ikkje desse eintydige trygge. Ungdomshuset ber med seg ei påminning om valden som folk i bygda har utsett mor til Tora for, og Tobiasbua er knytt til eit vondt minne frå barndomen. Dette er ikkje stadar Tora treng å oppsøke, så ho unngår dei i størst mogleg grad. Det offentlege rommet ho stadig må gå til, og

som ho opplever som særleg utrygt, er butikken til Ottar. Ho må ofte be om å få handle på kreditt, og det er her ho blir vitne til samtalen om krigen og den tyske okkupasjonen. Tora sitt forhold til desse romma er med andre ord direkte påverka av krigen som ligg i fortida. Butikken, Tobiasbua og Ungdomshuset er rom der Tora, av ulike grunnar, kjenner seg særleg utsett og sårbar, og denne sårbarheita har samanheng med at ho er barn av ein tysk soldat.

Skulen og klasserommet er ein tryggare stad, men Tora er også her i ein utsett posisjon. Her opplever ho å få skjellsord som «tyskerunge» slengt mot seg, men ho opplever òg at lærarinna tar henne i forsvar når dette skjer. Det sårbare ved Tora blir også i dette rommet synleg, og ein blir merksam på kor avgjerande det er at læraren tar hennar parti. Det meir vage ute-rommet, på veg til og frå skulen saman med dei andre ungane, er eit rom der Tora må vere på vakt, men også eit rom der ho får utfalde seg og erfare at det bur ein styrke i henne. Ho har ei kraft i seg. Ho spring fort og kastar hardt. Ho lar seg ikkje kue i møte med andre barn.

Utanfor dei private og offentlege romma, ligg eit naturlandskap prega av hav og himmel. Havet er eit motiv som er særleg viktig, for i møte med havet erfarer Tora grensene for sin eigen eksistens. Som barn smakar ho på saltvatnet fordi ho ikkje veit at det er skilnad på sjøvatn og elvevatn, og når ho seinare i livet høyrer om menneske som druknar på havet, hugsar ho på denne smaken og tenker: «Så visste hun litt om å dø» (Wassmo 1981, 34). Likevel tar ho turar ut med ein lånt robåt om somrane, og lar seg overvelde av storhavet som er «uhyggelig og herlig» (Wassmo 1981, 89). Ho kjenner på ein fryd når ho er aleine, omgitt av berre hav, med blikket mot horisonten, med bygda ute av syne og sinn. Den fysiske yttergrensa for tilværet synest å opne for eit håp om å kunne bryte opp frå det samfunnet ho lever i, men også ei frykt for ei slik grenseoverskriding. Havet er eit rom som skil seg ut, som eit meir eksistensielt ladd rom, og det er tvitydig i si samanstilling av livskraft og medvit om døden.

Staden for konfrontasjon

Det skjer i løpet av romanen ei utvikling i handlingsforløpet som handlar om at Tora blir meir og meir prega av påkjenningane ho lever under. Overgrepa blir grovare, og når buloftet, det trygge einsame rommet, blir borte i ein brann, underbyggjer dette den negative utviklinga. I tillegg får ho stadig meir innsikt i kva krigen handla om og kvifor den held fram med å påverke livet hennar så negativt. På butikken blir hatet mot alt tysk sett ord på av karane der, og dette offentlege

rommet blir såleis åstad for ein konfrontasjon med dei haldningar som pregar bygda. Sjølv om Tora ikkje tar til motmæle mot mennene i butikken, så tar ho stilling til det dei seier. Då ho går frå butikken, høyrer ho lyden frå havet, og den blir ei påminning om at det finst eit håp om eit anna liv: «Havet suste i en kjempekonkyllie. Tora visste at hun hørte toner som kom utenfra, fra en større sammenheng enn den hun kunne få på Ottarbutikken» (Wassmo 1981, 145). Slik underbyggjer den romlege komposisjonen eit håp om at Tora på eitt eller anna vis kan klare å bryte ut av den lukka sirkelen av utrygge rom som ho lever livet sitt innanfor.

Romanens handlingsforløp byggjer seg opp mot eit dramatisk høgdepunkt der Tora blir konfrontert med Henrik. Konfrontasjonen skjer ei natt utandørs. Tora har søkt ly i det som skal bli det nye fiskebruket til onkelen Simon fordi ho ikkje orkar å gå heim der Henrik er. Ho har sovna i dette uferdige bygget, og ho vaknar av at det brenn, og det viser seg at Henrik er brannstiftaren. Når dette bygget, som er uferdig og utan veggjar, blir sett i brann, forsterkar det inntrykket av at Tora er i ein særleg sårbar situasjon. Ho set i eit skrik som «gjallet gjennom knitringen og havlydene» (Wassmo 1981, 178), og dette ber bod om eit oppgjør med Henrik. For første gong brukar Tora stemma si for å verne seg mot han. Skriket kjem så uventa på Henrik at han mister balansen og fell på sjøen. No blir Tora for alvor konfrontert med overgrepstrauma ho har opplevd og personen som har utsett henne for dei. Skal ho utnytte situasjonen no når maktforholda er snudd om, og hemne seg, eller skal ho forsøke å redde Henrik på land?

Tora fantaserer først om å la Henrik drukne, og ho ser for seg at krabbar og brennmaneter vil «fortære den store kroppen hans bit for bit» (Wassmo 1981, 180). Det er havets krefter som i denne fantasien tar livet av Henrik, og den fysiske fragmenteringa av kroppen hans og brennmanet-motivet peikar tilbake på skildringa av det første alvorlege overgrepet mot Tora. Ho ser for seg at havet vil «binde ham på hender og føtter og dra ham ned i skammen» (Wassmo 1981, 180), og hemnfantasien blir såleis eit vrengebilete av hennar eige traume. I fantasien er ho den som utøver vald og Henrik er offeret. Også i den faktiske situasjonen er maktforholdet endra, og Granaas har vist korleis dette kjem til uttrykk gjennom romanens bruk av handmotivet. Scenen peikar tilbake til byrjinga av romanen, der Henrik fører Tora ut på stupet av Hesthammaren, men mot slutten er dette snudd, og det er ikkje lenger handa til Henrik som styrer over lagnaden til Tora, men

hennar hand som rår over han (Granaas 2000, 22). Ho kan strekke den ut og redde han, eller ho kan la det vere.

Scenen lar seg lese som ein konfrontasjon med fortida, og staden for konfrontasjon er ifølge Balaev viktig, sidan det her kan oppstå ei form for katarsis og ny innsikt (Balaev 2012, xvi). Staden er viktig både som ein konkret stad som har ein funksjon i handlinga, men også som ein symbolsk stad, som har blitt knytt til bestemte verdiar innanfor romanens univers. I denne scenen har havet ei slik dobbel tyding. På eit konkret plan representerer havet ein faktisk fare for Henrik, som kan miste livet om Tora ikkje reddar han. Samstundes er havet eit motiv som er knytt til ein sterk ambivalens. Det er assosiert med døden og eit dødsmedvit Tora har erfart når ho har smakt på saltvatn, men det er også assosiert med fridom og eit håp om at det finst stadar i verda der ho kan leve eit friare liv, utan å bli stempla og sett utanfor. Havet har i løpet av romanen blitt eit symbol på liv og død, fridom og undergang. Dersom Tora lar Henrik døy, vil havet for alltid vere knytt til død og undergang, og fridomen som havet også symboliserer, vil då gå tapt. Når ho vel bort hemnen, er det håpet om eit anna liv som sigrar, og havet som ein veg bort frå bygda ligg framleis open for henne.

Romanens tvitydige rom for håp

Sjølv om Tora reddar Henrik, skaper situasjonen eit håp om endring, i kraft av Tora sitt skrik, som avslører Henrik som brannstiftar, og som ikkje minst markerer at ho ikkje lenger er like motstandslaus i møte med Henrik. Dette håpet blir styrka ved at kammerset, staden for overgrep, gjennomgår ei fysisk endring etter at Henrik har blitt sendt bort. Tora tar no ned biletet av engelen som heng på veggen i kammerset, og ho kastar det med all si kraft ut vindauget. Alt som er igjen etter biletet er ein «mørk firkant», og det får Tora til å tenke følgjande: «Ingen ting skulle kunne viskes bort. Ingen skulle kunne fly sin vei uten at der satt merker igjen etter dem» (Wassmo 1981, 185). Den mørke firkanten lar seg tolke som ein metafor for det traumet ho har opplevd og for den mangelen på tryggleik som har gjort overgrepa mogleg. Samstundes blir den mørke firkanten, paradoksalt nok, også eit håpefullt symbol i den forstand at den markerer at Tora oppnår ei ny erkjenning om den situasjonen ho er i.⁶⁷

⁶⁷ Jorunn Hareide legg også vekt på at dette engle-motivet underbyggjer ei psykologisk utvikling frå passiv til aktiv. Ho les motivet inn i det ho kallar «den psykologiske bærebjelken i romanen», som er «skildringen av maktkampen mellom Tora og Henrik» og Tora si utvikling «fra apati til aktivitet» (Hareide 1982, 214). Eg følgjer langt på veg ein slik tanke om utvikling, men det er likevel, slik eg les romanen, avgjerande at Tora

Denne erkjenninga gjer det mogleg å forstå kvifor Tora, heilt på slutten av romanen, når Henrik blir arrestert, ser mot kammersdøra, der alle overgrepa har skjedd, og kjenner seg trygg og sterk. Dette vekker eit håp om at Tora kan klare seg. Eit håp fordi ho veit at ho er trygg i kammerset så lenge Henrik er borte. Eit håp fordi ho erkjenner at ein skade har skjedd, og fordi ho har med seg opplevinga av å bli tatt vare på av onkelen, Simon. Det at Tora kan leve vidare innanfor kammersveggane, der den mørke firkanten minner om det som har skjedd, er eit signal om at ho kan klare å leve vidare med sin eigen, merkte kropp. Ein får eit inntrykk av at ho har bestemt seg for at ho aldri meir skal la Henrik få overtaket igjen.

Romanen nyttar landskapet og ulike rom for å skrive fram Tora si erfaring av eit dobbelt traume. Heime er det overgrepa ho forsøker å verne seg mot, og ute i det offentlege rom, i bygda, på butikken og på skulen, må ho forsvare seg mot eit stempel som «tyskerbarn». Kombinasjonen av overgrep og «tyskerbarn-stempelet» gjer henne dobbelt sårbar, dobbelt utrygg, og den samla, vedvarande påkjenninga av dette kjem tydeleg fram når Tora ferdast i og mellom desse ulike romma. Utover i romanen oppdagar Tora også trygge rom; eit hotellrom, trygge heimar ho kan besøke, og eit hav som symboliserer eit håp om å bryte ut av den sirkelen ho bevegar seg innanfor. Desse romlege aspekta er med på å underbygge handlingsforløpets rørsle mot ein konfrontasjon, og når konfrontasjonen skjer, er havmotivet avgjerande for å skildre ei form for frigjering som ikkje går gjennom hemn. Havet symboliserer eit håp om endring, og håpet blir styrka ved at kammerset gjennomgår ei endring, frå utrygt og i retning av noko trygt, i romanens siste del. Landskapet er, som Balaev skriv, meir enn ein kulisser. Det inngår som ein viktig del av romanens litterære framstilling av det doble traumets verknader.

Eit komplekst narrativ

Delar av den tidlege litteraturvitskaplege traumeforskinga argumenterte for at traumelitterære romanar var kjenneteikna av eit fragmentert narrativ. Ein slik teori finn ein til dømes hos Anne Whitehead, som skriv at «trauma fiction seeks to foreground the nature and limitations of narrative and to convey the damaging and distorting impact of the traumatic event» (Whitehead 2004, 82). Whitehead brukar

aldri klarer å bryte tabuet, at ho aldri fortel om det som har skjedd. Det aktive er såleis ikkje fullt ut realisert i romanen, men det ligg der som eit håp om at det kanskje kan kome ein dag då Tora klarer å fortelje, og med det, kanskje kan skape tryggare rammer for sitt eige liv.

repetisjon som døme på ein stilistisk figur som kan skape ei slik fragmentering, ved at den «mimics the effect of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology and repression» (Whitehead 2004, 86). Ifølge kritikarane av eit slikt syn på traumelitterære romanar, finst det eit større spekter av narrative strukturar i episke traumelitterære verk, og eg meiner at det i møte med Wassmos roman, er meir presist å tale om ei dobbel rørsle i narrativet, der nokre grep fragmenterer, medan andre bidreg til å skape samanheng i forteljinga.

Som analysen har vist, har romanen ein lineær grunnstruktur som formidlar ei kronologisk forteljing, der ulike former for traume, det kollektive og det individuelle, inngår i eit handlingsforløp. Narrativet er ikkje fragmentert i den forstand at visse delar av historia, som overgrepa til dømes, blir utelatne. Likevel er det, som eg har vist, narrative grep som bidreg til å skape ei meir kompleks framstilling av tid. Det iterative preget i byrjinga av romanen skaper ei noko uklar tidskjensle, og ein får inntrykk av at det Tora kallar «farligheten» er noko som har eit uklart startpunkt. Repetisjonen og samanstillinga av motiv som hender, «farligheten», den flådde katten og ei lukt av nellik og død, forsterkar kjensla av at Tora lever med ei vag, utflytande, grenselaus redsle. Når den singulære skrivemåten blir dominerande utover i romanen, blir overgrepa meir distinkte og overveldande. Utan å bryte ut av kronologien, skaper romanen på denne måten ei forteljing som også formmessig underbyggjer korleis dei gjentakande overgrepa pregar Tora stadig sterkare.

Romanen har ein forteljarstruktur med ein kompleksitet som får fram vekslinga mellom frykt for nye overgrep, det vonde som skjer, og verknadene av å leve med slike påkjenningar over tid. Repetisjonen av motiv i denne romanen er med på å komplisere ein tradisjonell lineær narrativ struktur. Dei ulike motiva, lukt, indre bilete, hendene i mørkeret, gjer ulike aspekt ved erfaringa svært nærverande for den som les, men det skaper også kjensla av at traumet blir skildra del for del, utan at den narrative strukturen klarer å setje delane saman til ei oversiktleg og heilskapleg forteljing. Repetisjonen er med på å skape ein narrativ komposisjon som bringer forteljinga framover, og som samstundes rommar erfaringa av vonde og valdsame påkjenningar som ikkje lar seg avgrense til ei bestemt hending, men som i sum skaper eit traume.

Traumelitterær feminisme

Sidan romanen omhandlar eit gjentakande traume, det Laura Brown definerer som «insidious trauma», og som nyare psykologiske teoriar omtalar som «komplekse traume» eller «utviklingstraume», er det relevant å relatere den til anna feministisk litteratur som omhandlar ulike former for seksuelle overgrep og vald mot kvinner og barn. Ein viktig motivasjon for delar av den amerikanske feministiske litteraturen på 1970-talet, var å avdekke at slike overgrep fann stad og «to break the silence that shrouded incest and rape» (Tal 1996, 156). Det traumelitterære perspektivet opnar for å trekke nokre linjer, til amerikanske og europeiske forfattarar som Toni Morrison, Maya Angelou, Marie Cardinal og Anne Sexton, som på 1970-talet hadde vist at eit slikt tema var mogleg å gi ei litterær form.

I eit slikt perspektiv er det interessant peike på nokre litterære grep og motiv som har gjenklang i ein feministisk litterær tradisjon som går utover det nasjonale perspektivet. Eit døme på dette er Wassmos bruk av «farligheten», som kan minne om den franske forfattere Marie Cardinal, som brukar ordet «tingen» når ho i romanen *Gjennom ordene* ([1975] 1982) forsøker å sirkle inn det traumet ho gjennom ein langvarig psykoanalyse prøver å konfrontere. Begge orda sirklar inn erfaringar som det er vanskeleg å finne eit språk for. Eit anna døme på ein slik gjenklang oppstår når Wassmo skriv om «kobbesspy», altså brennmaneter, i samband med overgrepa. Her går assosiasjonane til Anne Sextons dikt «Briar rose», der overgrepstematikken er tydeleg, og der eit manet-motiv er sentralt i skildringa. Mot slutten av diktet kan ein lese: «It's not the prince at all/ but my father/ drunkenly bent over my bed,/ circling the abyss like a shark,/ my father thick upon me/ like some sleeping jellyfish» (Sexton [1971] 2001, 112). Det er den same kjensla av å vere fanga, av å vere omringa av noko klebrig, som kjem til uttrykk gjennom nettopp dette språklege biletet. Det er ingen direkte referanse til Sexton i Wassmos roman, men likskapen mellom motiva er interessant i eit traumelitterært perspektiv.

Huset med den blinde glassveranda tematiserer traume på ein måte som inkluderer både personlege, politiske og sosiale dimensjonar, og det er ifølge Christine Grogan dette vide perspektivet som gjer litteraturen til «a privileged place for illustrating complex trauma» (Grogan 2016, 13). Slik Grogan ser det, er denne forma for traume noko ein ikkje kan forstå som isolerte handlingar, men som del av eit større mønster kjenneteikna av strukturar som undertrykker kvinner. Grogan trekker fram Toni Morrisons roman *The Bluest Eye* (1970) som døme. Den handlar om ei ung, svart

jente, som lever i Ohio på 1930- og 40-talet, i ei tid der «the culture valued neither blackness nor femininity» (Grogan 2016, 78). Morrison viser ein samanheng mellom dei seksuelle overgrepa og dei patriarkalske strukturane i «the black community» (Grogan 2016, 76). På liknande måte viser Wassmo ein samanheng mellom dei seksuelle overgrepa Tora blir utsett for og ein ideologi som gjorde det mogleg å stemple kvinner som Ingrid som «ureine». Grogan skriv vidare at *The Bluest Eye* markerte noko nytt i amerikansk litteratur i 1970, ved å skrive utilslørt om seksuelle overgrep, og ho skriv at romanen «reoriented the treatment of incest from a symbolic level to a more realistic one» (Grogan 2016, 76). Ei slik skildring synest å fange inn noko av det som Wassmos roman også gjer, i ein norsk kulturkontekst. Sjølv om språket har mange metaforar, så blir overgrepa skildra i eit språk som ikkje tilslører.

Som nemnt innleiingsvis i dette kapittelet, har ein del av diskusjonen i den tidlegare forskinga handla om i kva grad Wassmo maktar å skape ei litterær framstilling av ein moderne psykologi. Inger Vederhus argumenterte for at Wassmos romanar om Tora var «enkel, forteljande prosa» kjenneteikna av «sentimental realisme» (Vederhus 1987, 339), medan Geir Mork og Arild Linneberg meinte at den litterære utforminga ikkje står «i noe indre forhold til et enhetlig jeg», og dei argumenterte for at Wassmos skrivemåte var «uanfekta av kritikken mot den tradisjonelle psykologiske romanen» (Linneberg og Mork 1987, 9). Kritikken har møtt motkritikk, mellom anna frå Rakel Christina Granaas, Sarah Paulson og Britt Andersen, som har argumentert for at Wassmos skrivemåte ikkje lar seg definere som «tradisjonell realisme», fordi det er trekk ved skrivemåten som bryt ut av det tradisjonelle og slik opnar for nye former for erkjenning.

Min eigen analyse skaper eit grunnlag for å seie noko om denne eine romanen, ikkje om Wassmos skrivemåte generelt, men meir spesifikt om korleis romanen framstiller ulike traume. Som analysen har vist, er det ein roman som skildrar ei overgrepserfaring, eit gjentakande traume, på ein måte som får fram den gradvis aukande påkjenninga av overgrepa, den vedvarande frykta, og i tillegg brutaliteten i sjølv overgrepa. Eg meiner at dei litterære grepa som blir brukt, til dømes den gradvise avdekkinga av overgrepa i starten av romanen, gjennom bruk av ein iterativ framstillingsmåte, samanstilling av motiv og ei fragmentering av overgriparen, er grep som bryt ut av konvensjonelle framstillingsmåtar. Når så overgrepa blir skildra gjennom ein singular framstillingsmåte, der skildringane er konkrete, blir det brutale

i overgrepa tydeleg på ein annan måte, og ein kjem tett på overgrepserfaringa. Samstundes underbyggjer repetisjonen av motiv som «dukt av nelliker og død» korleis desse overgrepa pregar Tora også i tida som går mellom kvar gong dette skjer. Ein kan såleis argumentere for at det skjer brot med det tidlegare forskning har omtalt som «tradisjonell realisme», og at desse litterære grepa er avgjerdande for den traumelitterære framstillinga av traume.

Ein litterær konfigurasjon av den andre verdskrigen

Sidan det er fleire referansar til den andre verdskrigen som historisk hending, kan ein med støtte i Astrid Erll lese dette som ein litterær konfigurasjon av denne krigens etterverknader. Som nemnt tidlegare, kan ein ifølge Erll tale om at litterære verk nyttar ulike modusar i framstillinga av slike hendingar. Ho skil mellom ein reflekterande, ein erfaringsnær, ein antagonistisk, ein mytologiserande og ein avmytologiserande modus (Erll 2010, 390; Erll 2006, 175). Eit verk kan kombinere slike modusar, men ofte er det ein modus som er meir dominerande enn dei andre. Slik er det også i denne romanen, noko eg no vil utdjupe.

Wassmos roman er mest prega av ein erfaringsnær modus, som skaper ei kjensle av å kome nær erfaringane som blir skildra. I denne romanen skjer dette ved at Tora sin sansande kropp står i sentrum. Det er hennar erfaringar av krigens etterverknader ein kjem nærast. Tora er ikkje direkte skadd av krigen, men av den effekten krigen har hatt på samfunnet, der den rådande haldninga er at ho og mor hennar er mindre verd. Sjølv om det ikkje er ein førstepersonsforteljar her, noko som ifølge Erll er typisk for ein erfaringsnær modus, er det ein forteljarinstans som er nær på Tora, og som analysen har vist, skaper dette ei kjensle av å kome nær hennar erfaring. Også repetisjonen av motiv og metaforar og den medvitne bruken av rom i romankomposisjonen, er eit litterært grep som skaper kjensla av å kome heilt nær opplevinga som Tora har.

Romanen har også eit visst antagonistisk preg, i kraft av at den framhevar ei gruppe si fortolking av fortida slik at andre grupper kjem i skuggen (Erll 2011, 159). I denne romanen er det særleg krigsbarn og deira mødrer som blir løfta fram, ved å la Tora stå i sentrum og ved å la Ingrid vere ein sentral karakter i romanen. Romanen markerer eit tydeleg skilje mellom Tora og mor hennar på den eine sida, og dei som kjempa imot den tyske okkupasjonsmakta. Romanen tematiserer overgrepa som Tora og Ingrid blir utsett for, noko som skaper sympati, særleg for Tora, men den stiller også spørsmål ved det valet Ingrid tok under krigen. Sjølv om Rakel har

sympati med og forståing for Ingrid sin situasjon, legg ho ikkje skjul på at det valet Ingrid tok, gjorde livet vanskeleg for heile familien. Samfunnet blir ikkje framstilt som reint fordømande, for det er personar som tar Tora i forsvar og som viser Ingrid respekt, men likevel er den allmenne haldninga i samfunnet fordømande, noko som kjem til uttrykk gjennom bruk av ord som «tyskerunge» og gjennom ei rekkje andre handlingar som råkar både Ingrid og Tora.

Det er også ein motsetnad mellom den gruppa Ingrid og Tora representerer og den gruppa Henrik blir assosiert med i kraft av å vere ein sjømann som vart skadd av tysk militærmakt under krigen. Sjølv om dette er ei historie som er i bakgrunnen for historia om Tora og det i liten grad blir omtalt, så skjer det ei kopling mellom Henrik og ei større gruppe – dei mange sjøfolka som var del av enten heimeflåten eller handelsflåten, og som etter den andre verdskrigen var prega av traumatiske opplevingar. Slik eg ser det, bidreg denne karakteren til å vidareføre det som lenge var ein stereotypi av *krigsseglaren* – at han var arbeidslaus og alkoholisert.⁶⁸ Romanen bidreg ikkje til å skape forståing eller sympati for denne gruppa, snarare tvert om. Ein kan på dette grunnlaget argumentere for at romanen løftar fram krigsbarna og deira mødrer, men at skildringa av Henrik kastar ein uheldig skugge over ei anna gruppe som av andre årsaker hadde ei vanskeleg etterkrigstid.

Tidleg i romanen blir det fortalt at folk i bygda klipper håret av Ingrid, og dette er den mest kjende sanksjonen mot denne gruppa kvinner. Motivet har samanheng med myten om at kvinner har eit særleg ansvar for «kollektivets renhet», og at det å vere saman med ein mann frå fienden såleis er eit moralsk svik som rammar samfunnet som heilskap (Drolshagen 2009, 59). I etterkant av den andre verdskrigen vart slike overgrep utført av vanlege menneske som tok saka i eigne hender, og ifølge historikar Monica Waage Johannesen, var mange slike såkalla «klippeaksjonar» svært brutale (Johannesen 2016). Det hadde ein sterk symboleffekt, sidan langt hår kulturelt sett var eit sterkt symbol for det kvinnelege. Johannesen nemner fleire døme på hendingar der det å skamklippe berre var ein del av meir omfattande overgrep mot desse kvinnene, som til dømes kunne ta form som seksuelle krenkingar. Den skamklipte kvinna, Ingrid, er såleis eit motiv med ei særmerkt

⁶⁸ Det er i vår tid ei kjend sak at mange sjøfolk opplevde traumatiske reaksjonar i etterkant av krigen, men i mange år var dette ei stigmatisert gruppe som i liten grad vart heidra for krigsinnsatsen, og som ikkje fekk noko profesjonell hjelp eller behandling. Det var først på 1970-talet at dei første vitenskaplege artiklane om *krigsseglarsyndromet* vart publisert, og før dette var det vanskeleg for sjømenn å få hjelp for dei plagene dei levde med (Hjeltnes 1997, 453–454).

symbolkraft, men det er eit mytologisk motiv som ikkje gir innblikk i sjølve erfaringa av å bli utsett for slike overgrep. I denne romanen blir myten vidareført i den forstand at dette symboltunge motivet blir repetert, utan at ein får vite noko meir om kva Ingrid vart utsett for rett etter krigen. Samstundes utfordrar romanen denne myten, som vi skal sjå, i ein scene der Ingrid kler seg i ein kvit kjole.

Den kvite kjolen er eit konvensjonelt symbol for kvinneleg uskuld og reinheit. Ingrid sitt blikk på seg sjølv i spegelen utfordrar myten om at ho er «urein» og mindre verd som kvinne fordi ho har vore saman med ein tysk soldat. I neste omgang blir denne overskridinga av myten slått tilbake av Henriks blikk og ord, som erklærer at kvinner som Ingrid ikkje kan tillate seg å kle seg i kvitt. Scenen viser korleis den patriarkalske makta, Henrik, held slike mytar i hevd. Slik blir maktstrukturen synleg. Romanen ristar litt i myten som ligg til grunn, som handlar om at kvinner har eit særleg ansvar for å ta vare på det Drolshagen kallar «kollektivets renhet» (2009, 59), men den klarer ikkje å overskride den i den grad at den skaper eit heilt nytt syn på denne gruppa kvinner.

Spørsmålet er så om romanen i tillegg er prega av ein reflekterande modus, noko som ifølge Astrid Erll ofte kjem til uttrykk gjennom ei eksperimentell narrativ form, forteljarkommentarar som omhandlar minne, og bruk av ulike metaforar for minne. Måten romanen skaper refleksjon på, er først og fremst gjennom å la ulike stemmer kome til uttrykk, slik at ulike versjonar av krigens realitetar kjem fram. Det å ikkje snakke om krigen er noko som stadig blir tematisert, og det blir gjort frå ulike synsvinklar, noko som bidreg til ein meir overordna refleksjon over kva forteljingar det er som eig rom i dette samfunnet. Sjølv om det ikkje er ein utprega reflekterande roman, så er det heller ikkje ein roman som er naiv i sin omgang med språket. Ved å veksle mellom ulike perspektiv og stemmer, og ved å la diskusjonen om tausheit få rom, bidreg den til å reflektere over kven det er som har makt over forteljinga om denne krigen. I sum utfordrar romanen den dominerande forteljinga om den andre verdskrigen, særleg ved å synleggjere maktstrukturar som etter krigen råka dei kvinnene som hadde innleia forhold til tyske soldatar, og som gjorde barna deira særleg sårbare.

Avslutning

I talen som innleia dette kapittelet, retta Solberg ei takk til alle som hadde vore med på å bringe fram kunnskap om kvinner som hadde hatt forhold til tyske soldatar under den andre verdskrigen. Ho nemner einskildpersonar, som journalistar,

forfattarar, politikarar og forskarar, men ikkje minst dei som har delt sine egne historier; kvinnene dette gjaldt og deira barn. Wassmo kan reknast inn i denne gruppa av menneske som på ulikt vis har bidrege med kunnskap, eller kanskje enda meir presist, som har bidrege med innsikt i korleis det kunne vere å oppleve ei fredstid der ein stod utanfor fellesskapen. Tora-skikkelsen har sett tydelege spor i norsk kultur, men eit nytt blikk på romanen har vist at den også lar Ingrids traume kome til syne på ein måte som utfordra ei samtid der haldningane var meir negative, noko resepsjonen av romanen viser. Rakels sterke oppgjer vart kanskje lest av kvinner som var i Ingrids situasjon, og kanskje kunne dei kjenne seg igjen i Ingrids tankar, som finst der, om enn litt i bakgrunnen for Toras historie.

Mykje har endra seg sidan 1981 når det gjeld korleis ein omtalar krigsbarn og deira mødrer. Ord som «tyskerungar» eller «tyskerjenter» som stadig var vanleg å bruke i 1981, har langt på veg blitt erstatta av eit språk som i mindre grad stigmatiserer. Ein talar gjerne om «krigsbarn» og om «kvinner som hadde eit forhold til tyske soldatar under krigen». Mykje har også endra seg når det gjeld kunnskap om og haldningar til seksuelle overgrep, der openheita har blitt langt større. Også her ser ein ei endring i språket, der bruken av omgrepet «incest» gradvis har måtte vike for ord som «seksuelle overgrep» eller «overgrepstraume», noko som inneber at makt- og valdsdimensjonen blir tydelegare vektlagt i språket ein brukar.

Talen til Solberg i 2018 speglar eit samfunn der det er rom for å granske det dominerande narrativet om den andre verdskrigen med eit kritisk blikk. Wassmos roman plasserer seg i tid nesten heilt nøyaktig mellom fredsåret og året då Solberg heldt talen, noko som vitnar om at endringa i mellomtida har vore stor når det gjeld situasjonen til krigsbarn og deira mødrer. Den kulturelle fortolkinga av krigen synest å ha endra seg, og Wassmos roman har mest sannsynleg vore med på å skape ei slik endring. Romanens skildring av Toras opplevingar opna for å sjå etterkrigstida frå perspektivet til ei gruppe som i 1981 framleis var stigmatisert. Romanen synleggjer maktstrukturar som etter krigen råka dei kvinnene som innleia forhold til tyske soldatar og som gjorde barna deira særleg sårbare, og på dette feltet utfordrar den det Storeide (2007) omtalar som ei dominerande grunnforteljing om den andre verdskrigen i Noreg.

Denne romanen er kanskje mest av alt eit feministisk frigjeringsprosjekt, som søker å bryte tabu som er med på å undertrykke kvinner. Wassmos roman opnar for at

endring er mogleg, og Rakel representerer eit opprør mot mekanismar som hindrar kvinner i å tale om det som er skamfullt. Romanen tematiserer tabu og tausheit knytt til overgrep, og den viser at tausheita til Ingrid og tabua i kulturen er med på å gjere livet vanskelegare for Tora. Den skildrar overgrepa som Tora aldri fortel om og dei tankane om krigen ho ikkje kan snakke med mor si om, og slik bryt den det doble tabuet som rår i romanens univers, og som framleis prega den norske samfunnet i 1981. Det er ikkje traumet som ei filosofisk «sanningskrise», eit fenomen som unndreg seg språket, denne romanen løftar fram, men traumet som noko kulturen har definert som «unspeakable» i den forstand at det er sosialt uakseptabelt å tale om, og som er «culturally reduced to the untellable», slik Grogan formulerer det (2016, 10).

I 2009 tok Wassmo eit val om å bryte stillheita som ofte omgir overgrep ved å fortelje at ho sjølv hadde blitt utsett for seksuelle overgrep i barndommen, noko ho tidlegare hadde avvist og latt vere å tale om. Det er ei tid for alt, sa ho i eit intervju, og no var tida komen for å fortelje om dette, ikkje berre i litterær form, som ho tidlegare hadde gjort (Laurdagsrevyen 2009). Når ein høyrer Wassmo tale om dette i 2009, kling stemma til romankarakteren Rakel med, som tar til orde for at kvinner ikkje skal la seg tynge av skam: «Det e ikkje vi som skal bøye hauet. Det e vi som må sjå lenger enn til løgn og fortiels og heller støtte kvarandre» (Wassmo 1981, 63). I 2009 hadde Rakels stemme blitt høyrte av mange. Wassmo hadde gjennom å skape denne litterære karakteren vore med på å peike fram mot ei tid og eit samfunn der det å tale om overgrep ikkje lenger var knytt til like sterke tabu.

Kapittel 6: Analyse av *I kjølvannet*

«Det var noe med et ansikt»

Per Petterson⁶⁹

Innleiing

Natt til 7. april 1990 var det ein stor brann i passasjerferja Scandinavian Star, som var på veg frå Oslo til Fredrikshavn, og dette førte til at 159 menneske mista livet. Ifølge dei to offisielle granskingsrapportane om brannen er det «overveiende sannsynlig» at brannen var «antent ved bruk av bar ild» (NOU 1991: 1A, 11; Dokument 18 (2016–2017), 17). Fire av dei menneska som omkom var i nær slekt med forfattaren Per Petterson; faren, mora, ein bror og ei niese omkom i brannen.⁷⁰ Brannen på Scandinavian Star er framleis ei omstridd hending i norsk, dansk og svensk historie. Den har vore gjenstand for to rundar med politietterforsking og to offentlege granskningar med tilhøyrande rapportar, utan at det har resultert i eit endeleg svar på kva det var som var årsaka til brannen.⁷¹

I 2020 vart det på ulikt vis markert av det hadde gått 30 år sidan brannen, og nye fortolkingar av det som skjedde fekk no merksemd. I litterær samanheng var det særleg romanen *Penge på lommen* av danske Asta Olivia Nordenhof som vekte interesse, som vart lansert som første roman i ein serie på sju, som alle, på ulikt vis, vil tematisere brannen på Scandinavian Star. Eit anna døme på nye fortolkingar var tv-dokumentaren «Scandinavian Star», som i løpet av seks episodar ser på ulike aspekt ved denne hendinga (NRK 2020). I denne dokumentaren medverkar Per Petterson, og han fortel her korleis han opplevde brannen og tida etter.⁷²

⁶⁹ Petterson, Per. 2000. *I kjølvannet*, s. 7 og 52.

⁷⁰ Petterson har fortalt om dette i ulike intervju, til dømes i podkasten *Bokpod*, som er laga av Hallgeir Opedal (Opedal 2016). Her snakkar Petterson om brannen om bord på Scandinavian Star.

⁷¹ Det første granskingsutvalet vart oppnemnt ved kongelege resolusjonar 20. april og 4. mai 1990 og rapporten vart avgitt til Justis- og politidepartementet i januar 1991. Rapporten har tittelen ««Scandinavian Star»-ulykken» og er ein NOU-rapport i to delar: NOU 1991: 1A «Scandinavian Star»-ulykken, 7. april 1990. *Hovedrapport* og NOU 1991: 1B «Scandinavian Star»-ulykken, 7. april 1990. *Vedlegg*. Leiar av kommisjonen var Tore Schei, og rapporten blir ofte omtalt som Schei-kommisjonens rapport eller Schei-rapporten. Eg vel her å omtale den som Schei-kommisjonens rapport. Den andre granskingskommisjonen vart oppnemnt av Stortinget 12. mai 2015, og rapporten vart avgitt til Stortingets presidentskap 1. juni 2017. Rapporten har tittelen *Rapport til Stortinget fra Stortingets granskingskomisjon for brannen på Scandinavian Star*, og er merka Dokument 18 (2016–2017). Leiar av kommisjonen var Frank Kjetil Olsen, og eg vel å omtale denne rapporten som Olsen-kommisjonens rapport.

⁷² Dokumentaren med tittelen «Scandinavian Star» ligg tilgjengeleg på nettsidene til NRK, og Per Petterson medverkar saman med broren Steen Petterson i episode 4, «Pyromanen» (NRK 2020).

Romanen som står i sentrum for dette kapittelet, Per Pettersons *I kjølvannet* (2000), plasserer seg som eit tidleg litterært bidrag til ei kulturell fortolking av brannen på skipet og etterverknadene av den. I dette kapittelet vil eg analysere romanen i eit traumeteoretisk perspektiv, og fokuset er på korleis ulike former for traume blir framstilt litterært. Ei slik tilnærming aktualiserer ulike psykologiske, kulturvitskaplege og litteraturvitskaplege teoriar om traume, som vil inngå i analysane og drøftingane. Innleiingsvis vil eg kort omtale handlinga i romanen og drøfte den kulturelle konteksten, med særleg vekt på korleis hendinga vart omtalt i dei offisielle granskingsrapportane og i media, før eg tar for meg resepsjonen og tidlegare forskning. Ein analyse av romanteksten utgjør hovuddelen av kapittelet, som avsluttar med ei drøfting av romanens litterære konfigurasjon av brannen på Scandinavian Star.

Kort om handlinga i romanen

Romanen *I kjølvannet* (2000) handlar om Arvid Jansen, som er ein gjennomgangsfigur i Per Pettersons forfattarskap. Handlinga er lagt til året 1996, men forteljinga har ei rekkje tilbakeblikk til barndommen og tidlegare vaksenliv. Som i fleire andre av romanane til Petterson, er det Oslo og områda rundt, i tillegg til eit landskap nord på Jylland, som skaper dei geografiske rammene for handlinga. Arvid Jansen er 43 år, han er skilt, og han har opplevd å miste nesten heile familien i ein stor brann på eit passasjerskip seks år tidlegare. Den ytre handlinga på romanens notidsplan har ein kronologisk struktur, men kronologien blir stadig broten av ulike minne, draumar og førestillingar, som spring ut frå og stadig vender tilbake til notidsplanet.

Det første kapittelet er lagt til ein tidleg morgon i mars, der Arvid står utanfor ein bokhandel i Oslo, utan å vite korleis han enda opp der. Han uttrykker at han ikkje har det bra, og han forsøker å hugse kva som har skjedd natta før, som synest å ha starta på ein fest, men som han elles har få klare minne frå. Arvid innser etterkvart at veska hans er borte, at hendene er skrapa opp, og han kjenner på ei smerte i brystet. Han veit ikkje heilt kva som har skjedd i løpet av natta, og dette plagar han. Det er særleg minnet om eit ansikt som uroar han, og minnet om ein mur og eit basseng han ikkje kan forklare, men når han står der, dukkar også ei rekkje andre minne opp, så vel som førestillingar om at han har blitt utsett for noko i løpet av natta. Det er eit indre drama som set romanens handling i gang, og det pregar også det vidare handlingsforløpet.

Det er ein ellipse på ei veker tid mellom romanens første kapittel og det neste. Handlinga i dei neste 10 kapitla, som eg definerer som romanens midtdel, følgjer Arvid tett i to-tre dagar, frå ei onsdagsnatt til ein fredag ettermiddag. Ein viktig tråd i den ytre handlinga, er relasjonen til Arvids bror. Han snakkar med han natt til torsdag, og dagen etter får han vite at broren har forsøkt å ta livet sitt, og at han no er på sjukehus. Arvid besøker broren den same kvelden, så vel som kvelden etter. Både samtalen og besøka på sjukehuset utløyser ei rekkje minne og draumar, som seier noko som korleis dei to brørne hadde det i tida etter at dei andre i familien deira omkom.

Ein annan viktig handlingstråd er knytt til naboane Arvid har i blokka der han bur, som han gradvis etablerer kontakt med. Han har lagt merke til ei kvinne han kallar fru Grinde, som bur i blokka vis a vis, og når han låser seg ute ei natt etter å ha besøkt broren, er det henne han oppsøker. Det utviklar seg eit forhold mellom dei to, og Arvid fortel henne ting om faren som han aldri har sett ord på før. Også den andre naboen, Naim Hajo, blir ein ny og viktig samtalepartner. Til trass for at han snakkar svært lite norsk, viser han ei forståing for at Arvid har det vanskeleg, og dette gjer det mogleg for Arvid å fortelje om noko av det som plagar han.

Elles er romanens midtdel relativt fattig på ytre handling. På onsdagen går Arvid ein tur til det lokale kjøpesenteret, på torsdagen tar han ein biltur, og på fredagen går han ein tur ut i skogen, på vegar han ikkje har gått før. Likevel er det slik at desse bevegelsane opnar for ei rekkje minne og tankar, og særleg bilturen blir ei reise ikkje berre i rom, men i tid, sidan Arvid her oppsøker ei rekkje stadar som er knytt til viktige hendingar i fortida. Romanen har ikkje eitt bestemt vendepunkt kva gjeld Arvids måte å forstå seg sjølv og fortida på, men det er mange mindre hendingar, ei rekkje brot med det som er vanen, som peikar i retning av at det er tale om ein vilje til å konfrontere fortida og på den måten nærme seg ei forsoning. Ved å sjå tilbake – å nærme seg smertefulle minne og setje ord på dei – blir det mogleg å sjå framover på ein annan måte enn før.

Det er ein ny ellipse mellom romanens midtdel og det siste kapittelet, som er lagt 1 til 2 veker vidare fram i tid. Handlinga utspeler seg innanfor eit kortare tidsrom, på årsdagen for brannen som tok livet av resten av familien til desse brørne. Arvid ringer broren og avtalar å besøke han, sidan han no har flytta heim etter

sjukehusopphaldet. Køyreturen blir skildra, og det er eit påfallande fråvær av minne om vonde ting i fortid, noko som skaper ein tydeleg kontrast til romanens første kapittel, der slike minne stadig trengte seg på. I møtet med broren blir det ein fysisk konfrontasjon med ei påfølgjande forsoning, som synest å legge eit grunnlag for å nærme seg kvarandre på nytt. Romanen sluttar med at dei uttrykker ei kjensle av fellesskap, om enn i få ord. Det er ein open slutt, men det ligg eit håp om endring i scenen som avsluttar romanen.

Romanens narrative struktur er ikkje like oversiktleg og komprimert som dette korte handlingsreferatet inntrykk av. Som nemnt blir den ytre handlinga stadig broten av minne, førestillingar og draumar, og det er eit grep som er heilt avgjerande for romanens utforming av ei forteljing om det traumet som pregar livet til Arvid og bror hans. Dei mange draumane er her viktige, sidan dei alle sirklar inn kjensler som er knytt til relasjonen til faren og broren. Dette er trekk ved romanen som vil bli utdjupa seinare i analysen.

Frå ulykke til traume

Språket i granskingsrapportane

Om ein ser nærare på dei to offentlege granskingsrapportane som har blitt levert til Stortinget i etterkant av brannen på Scandinavian Star, er det tydeleg at det har skjedd ei endring i korleis det offentlege Noreg har forstått og fortolka brannen. Hendinga som blir omtalt som ei «ulykke» i Schei-kommisjonens rapport frå 1991 (NOU 1991: 1A), blir i Olsen-kommisjonens rapport frå 2017 omtalt som ein «katastrofebrann» (Dokument 18 (2016–2017)). I Schei-kommisjonens rapport (NOU 1991: 1A) vart det berre fokusert på medisinske seinskadar hos overlevande, ikkje psykiske eller psykososiale skadeverknader. I Olsen-kommisjonens rapport (Dokument 18 (2016–2017)) er psykiske skadeverknader inkludert i granskinga, og på oppdrag frå kommisjonen, utarbeida Nasjonalt Kunnskapssenter om Vold og Traumatisk Stress (NKVTS) ein eigen delrapport om korleis brannen påverka etterlatne og overlevande (Thoresen mfl. 2017). I tillegg innhenta Olsen-kommisjonen ulike dokument som omhandla oppfølginga av overlevande og etterlatne, og dei hadde samtalar med personar som på ulike måtar var involvert i arbeidet med beredskap og oppfølging (Dokument 18 (2016–2017), 170). Omgrepet *traume* blir ikkje brukt i Schei-kommisjonens rapport, men det er ein sentral del av språket i Olsen-kommisjonens rapport 26 år seinare.

I rapporten til NKVTS (Thoresen mfl. 2017) blir brannen på Scandinavian Star omtalt som ei spesiell hending i norsk historie, og ein legg vekt på at dette er den tragedien som har kosta flest menneskeliv etter den andre verdskrigen (Thoresen mfl. 2017, 25). Brannen blir også omtalt som ein menneskeskapt katastrofe, og rapporten legg vekt på at slike katastrofar har vist seg å vere særleg belastande for dei som er råka: «Traumatiske hendelser som er påført med hensikt (for eksempel terrorhandlinger og massedrap) ser ut til å bidra til større helseplager enn naturkatastrofer og ulykker» (Thoresen mfl. 2017, 26). Den psykologiske rapporten definerer påkjenningane som traumatiske belastningar både for overlevande og etterlatne etter denne skipsbrannen (Thoresen mfl. 2017, 107). Det å oppleve eit plutselig og brått dødsfall er i seg sjølv ei stor belastning, og «i tillegg til sorgreaksjonene kan måten tapet skjer på oppleves som traumatisk», heiter det i rapporten (Thoresen mfl. 2017, 107). Ein ser at det har skjedd ei stor endring når det gjeld kva ein reknar som skadeverknader, og dette blir spegla i språkbruken, der ordet *traume* har kome inn i den siste rapporten, nettopp for å setje ord på dei påkjenningane som ikkje var reint fysiske.

Omgrepet traume i media

Ein brann på eit skip i Skagerak fekk stor mediedekning, og ved å sjå nærare på aviser frå 1990 og fram til i dag, er det mogleg å danne seg eit inntrykk av korleis hendinga har blitt forstått og fortolka i norsk offentlegheit. Eg har valt å fokusere på korleis omgrepet *traume* har prega mediedekninga i avisene, og korleis det har blitt brukt for å forklare eller fortolke hendinga og verknaden den hadde.⁷³

I 1990 er det svært få avisartiklar som brukar omgrepet *traume* i samband med brannen på Scandinavian Star. Det er berre tale om tre artiklar; eit intervju med ein krisepsykolog, ei NTB-sak der mannskapet på skipet uttalar seg, og ei sak om ei kvinne som overlevde brannen.⁷⁴ Intervjuet med krisepsykolog Egil Waldenstrøm stod å lese i *Telemark Arbeiderblad* få dagar etter brannen, og her kommenterer han at «de etterlatte får ofte forskjellige traumer eller påkjenninger» (Lund 1990, 12). I saka der ei gruppe frå mannskapet uttalar seg, seier dei at «ulykken har vært en svært

⁷³ Eg har søkt på avisartiklar som brukar ord som «traume» og «traumatisk» i kombinasjon med «Scandinavian Star», og dette har gitt meg eit grunnlag for å drøfte nokre tendensar. Den følgjande drøftinga baserer seg i hovudsak på eit søk i Atekst med følgjande søkestreng (der stjerne betyr at ordet kan ha alle moglege endingar): «Scandinavian Star» + traum*. Perioden for søket var 07.04.1990–17.04.2019.

⁷⁴ Sidan talet på digitaliserte aviser aukar etterkvart som ein kjem nærare sluttdatoen for søket i denne databasen, gjorde eg eit tilleggssøk i Nasjonalbibliotekets digitale avisarkiv for perioden 07.04.1990–08.05.1990. Her dukka det opp berre ein artikkel som supplerte Atekst, eit intervju med krisepsykolog Egil Waldenstrøm i *Telemark Arbeiderblad* (Lund 1990).

traumatisk opplevelse for alle» (NTB 1990). Her er det verd å merke seg at personane i mannskapet er portugisiske og amerikanske, og ein kan difor anta at deira utsegn er omsett frå engelsk. Det einaste dømet på at ein journalist brukar orda *traume* eller *traumatisk* utan at det er sitat, er i ei sak i *Aftenposten* 28. mai 1990 om ei kvinne som overlevde brannen. Journalisten forklarar arbeidet til støttegruppa som den overlevande er engasjert i på følgjande måte: «En viktig oppgave er å stimulere dem som ble rammet av tragedien til å arbeide med sine traumatiske opplevelser og lære seg å leve videre med dem» (Søløy 1990, 3). Det samla inntrykket er at ordet *traume* nesten ikkje blir brukt i media like i etterkant av brannen, og ein kan merke seg at ingen omtalar hendinga som eit *kollektivt traume* eller *nasjonalt traume* i 1990.

Utover på 1990-talet dukkar ord som *traume* og *traumatisk* opp i nokre fleire avissaker der Scandinavian Star blir nemnt.⁷⁵ Ei hending som særleg genererer saker om Scandinavian Star er skipsforliset til Estonia i Østersjøen 28. september 1994. Det er i samband med dette forliset, der over 850 menneske omkom, at omgrepet *nasjonalt traume* for første gong blir brukt om brannen på Scandinavian Star i det materialet eg har undersøkt. Journalist i *Aftenposten*, Elisabeth Holte, samanliknar skipsforliset i Østersjøen med «Norges egne blødende nasjonale traumer» og ho nemner då Alexander Kielland-ulykka og brannen om bord på Scandinavian Star som døme (Holte 1994, 13).⁷⁶ Det er interessant å merke seg at ordet *nasjonalt traume* blir brukt for å skape ein samanheng mellom ulike store katastrofar til sjøs i Norden. Sjølv om skipsforliset i Østersjøen aktualiserer brannen på Scandinavian Star i media, er det samla inntrykket av perioden frå 1990 til 2000 at ord som *traume* og *traumatisk* framleis er relativt lite brukt.

⁷⁵ Sidan talet aukar, vil eg ikkje gå gjennom kvar sak, men trekke fram døme som illustrerer tendensar, og referansar til andre saker blir ført i fotnotar. To saker handlar om at mannskapet ikkje får erstatning frå staten, og i begge desse sakene, frå NTB og *Aftenposten* blir det nemnt at katastrofepsykiatrar og legar har slått fast at dei aktuelle sjøfolka framleis har «traumatiske stressforstyrrelser» (NTB 1993; Larsen 1993, 3). Scandinavian Star blir også nemnt i to saker som handlar om belastningane hjelpemannskap blir utsett for i møte med store katastrofar (Holm 1994, 13; Andersen 1994). Her blir ord som *traumatisk* og *traume* brukt for å skildre denne typen belastning meir allment, men Scandinavian Star blir nemnt som døme på den type hendingar som kan påføre menneske traume eller traumatiske opplevingar. I tillegg til desse sakene, blir det i 1999 publisert ei sak om eit forskingsprosjekt gjort på Rikshospitalet, der ei gruppe overlevande frå brannen på Scandinavian Star har blitt undersøkt. Her blir omgrepet «post-traumatiske stressforstyrrelser (PTSD)» brukt for å forklare tilstanden til overlevande med «kraftige senreaksjoner» (Leander 1999, 4).

⁷⁶ Ei anna sak som er direkte knytt til forliset til Estonia, er frå *Aftenposten*, i ei spalte med namnet «På innsiden», der ein som har overlevd brannen på Scandinavian Star fortel at Estonia-forliset har gjort tilstanden hans verre. Legen som svarar, forklarar reaksjonane til innsendaren med referanse til «moderne kriseteori», og han nemner at nokre menneske som blir utsett for slike katastrofar kan utvikle «Post-Traumatiske-Stress-Forstyrrelse» (Stang 1994, 40).

I perioden mellom 2000 og 2010 er det ein viss auke i talet på avissaker der brannen på Scandinavian Star blir omtalt ved bruk av ord som *traume* eller *traumatisk*. Overordna kan ein skilje mellom to typar saker i denne perioden. Det er saker som primært handlar om denne hendinga, om etterlatne og overlevande, og det er saker som handlar om andre store katastrofar, der Scandinavian Star blir nemnt fordi det er ei hending som blir aktualisert i kraft av å likne.⁷⁷ Det som i særleg grad ser ut til å utløyse artiklar om katastrofar og traume i denne perioden, er tsunamien som råka område rundt Det indiske hav i 2004.⁷⁸ Av dei artiklane eg har funne, som omhandlar tsunamien, men som også nemner Scandinavian Star, vil eg trekke fram ei sak frå *VG*, der journalist Mona Langset skriv: «Mange har traumatiske og hjerteskjærende opplevelser på netthinnen» (Langset 2004, 22). Seinare i artikkelen blir Scandinavian Star nemnt, som døme på andre liknande krisesituasjonar der oppfølging har blitt gitt.⁷⁹

I perioden etter 2010 aukar talet på avisartiklar som brukar orda *traume* eller *traumatisk* i samband med brannen på Scandinavian Star. Det er to typar saker som merkar seg ut i denne perioden. I den eine typen saker, som det er flest av i den første delen av perioden, er ikkje Scandinavian Star hovudtema, men ei hending som blir nemnt i saker som på ulikt vis tematiserer terroråttaket i Oslo og på Utøya. I den andre typen saker er Scandinavian Star hovudtema. I tillegg til desse to hovudgruppene, ser ein saker som omhandlar andre liknande katastrofar, som Åsta-ulykka (Henriksen 2010, 4) og Alexander Kielland-ulykka (Birkevold 2016, 50), og om behovet for kriseberedskap (Myhre 2010, 2).

Terroråttaket den 22. juli 2011 og verknadene av dette blir gjenstand for mange saker i media, og ein ser fleire døme på at Scandinavian Star blir nemnt i denne

⁷⁷ I materialet eg har undersøkt, finn eg berre to døme på saker som primært handlar om Scandinavian Star frå denne perioden, og begge er publisert i 2000, i mars og april, med andre ord om lag ti år etter brannen. Den første saka handlar om ein dokumentarfilm som stiller spørsmål ved politiets etterforsking, der journalisten brukar omgrepet «traumatisk opplevelse» om erfaringa til ein av passasjerane (Wisløff 2000, 15). Den andre saka er eit intervju med fleire av dei menneska som overlevde brannen. Her skildrar Heidi Jensen, ei av dei som overlevde, opplevingane som «svært traumatiske» (Bådsvik og Nygaard 2000, 34). Ein kan merke seg at det ikkje er fagpersonar som her brukar desse omgrepa, men ein av dei som overlevde og ein journalist.

⁷⁸ Ifølge Store Norske Leksikon kravde denne naturkatastrofen om lag 220 000 menneskeliv, og 84 av desse var nordmenn. Indonesia, Sri Lanka, India og Thailand vart hardast ramma. Heile landsbyar og turistområde vart utsletta (Weber 2020).

⁷⁹ For andre artiklar som tematiserer Scandinavian Star i samband med tsunamien, sjå *Aftenposten* (2005, 2), *Kristiansen* (2005, 16), *Skre* (2005, 10), *Svendsen* (2005) og *Thurmann-Nielsen* (2005, 20). Andre saker som nemner brannen på Scandinavian Star, men som har eit anna hovudtema, handlar om terroren som råka London (*Sætra* 2005, 2) og om det å leve med ein kreftdiagnose (*Refsnes* 2009, 14).

samanheng. Nokre av desse sakene handlar om korleis terroren har påverka nasjonen, og andre handlar om korleis terror og liknande hendingar påverkar dei som er direkte råka. Koplingar mellom terroren og brannen på Scandinavian Star blir også skapt i saker som gjeld minnesmerke, offisielle granskningar og rettssaka mot terroristen. Tendensen er at tidlegare store katastrofar og ulykker blir trekt inn for å forstå eller belyse ulike aspekt ved terroren.⁸⁰ Eit døme på ei slik kopling som er særleg relevant i denne samanheng, er *Klassekampens* litteraturkritikar, Tom Egil Hverven, som reflekterer over kunstens rolle i møte med terroren den 22. juli 2011. Artikkelen handlar om rettssaka mot terroristen, men Hverven trekkjer her ei linje tilbake i tid, til brannen på Scandinavian Star, og han nemner Pettersons *I kjølvannet* som døme på ein roman som «kan leses som en bearbeiding av en sorg, et traume» (Hverven 2012, 8). Hverven ser altså hendingane i samanheng, og det er traumeomgrepet som språkleg sett bringer desse to ulike hendingane i kontakt med kvarandre.⁸¹

Etter 2010 blir det òg meir vanleg å omtale brannen om bord på Scandinavian Star som eit *nasjonalt traume*. Eg vil nemne nokre døme på dette. Det første dømet er Petter Mejlænder som i *Klassekampen* skriv at: «Også Scandinavian Star-saken er et nasjonalt traume, som krever like god gransking og etterforskning som 22. juli 2011» (Mejlænder 2014, 14). Eit anna døme er Bjørn M. J. Ihler, som i eit debattinnlegg i *Aftenposten* seier at «kunstneriske tolkninger av traumatiske hendelser som 22. juli og Scandinavian Star bør ønskes velkommen» (Ihler 2014, 2). Eit tredje døme ein leiarartikkel i *Dagbladet* som byrjar på følgjande vis: «Katastrofebrannen på «Scandinavian Star» for 26 år siden er et nasjonalt traume» (2016, 2). Ein slik bruk av traumeomgrepet var ikkje ein del av det avisspråket som fortolka hendinga i 1990, men desse døma tyder på at omgrepet i løpet av 2010-talet fekk feste i norsk språk, der det bidrog til å skape ei ny fortolking av hendinga.

⁸⁰ Dette ser ein døme på i artikkelen «Slik kan sorgen møtes», som har følgjande ingress: «En hel nasjon er rystet i grunnvollene. Hvordan takler man et slikt traume?» (Juul 2011, 18). Her er det situasjonen etter terroren som står i fokus, men andre store katastrofar, som brannen på Scandinavian Star, blir nemnt, og det er fellestrekk mellom slike hendingar som står i sentrum for artikkelen.

⁸¹ Andre avisartiklar som omtalar terroren den 22. juli som eit traume eller som ei hending med traumatiske skadeverknader, og som i tillegg trekkjer inn Scandinavian Star som referanse til ei liknande hending er: Haukeli (2016, 7), Johannesen (2011, 6), Lahlum (2011, 17), Letvik (2011, 12), Nordahl (2014), Rambøl (2012, 40–45), Stanghelle (2012, 2–3) og Øverli og Mjaaland (2011, 4). Også ein artikkel i *VG* tidleg i august (VG 2011a, 24) synest å springe ut av eit behov for å forstå meir om reaksjonar på store katastrofar etter at terroren råka, og her blir overlevande etter Scandinavian Star-brannen Jan Harsem intervjuet. Omgrepet *traumatiske* blir her brukt av Odd Arne Tjersland, professor i klinisk psykologi, og journalisten brukar også omgrepet *posttraumatiske vekst*.

På 2010-talet er det også ein del avissaker som brukar ord som *traume* og *traumatisk* for å skildre påkjenningane til etterlatne og overlevande etter brannen på Scandinavian Star. Ein kan få inntrykk av at dette heng saman med den auka merksemda Scandinavian Star-brannen fekk etter 2010, både fordi terroråtaket i 2011 aktualiserte tidlegare kollektive traume, og fordi det på denne tida vart sett i gang nye offentlege granskningar. Det er fleire døme på at overlevande omtalar opplevingane som traumatiske. Eitt døme er Jan Harsem, som i eit intervju seier at han «var sliten og ganske traumatisert» (Borgersen 2011, 35). Harsem brukar også dette ordet i eit anna intervju, der han seier: «Når du er utsatt for en traumatisk hendelse og ikke blir tatt på alvor, er det traumatisk i seg selv» (VG 2012, 25).⁸²

I løpet av dei åra som har gått etter brannen på Scandinavian Star, har det skjedd endringar både når det gjeld korleis eit land som Noreg har organisert kriseberedskapen, og når det gjeld i kva grad eit ord som traume inngår i fortolkinga av denne typen hendingar. Ordet *traume* har blitt ein del av den offentlege språkbruken. I den nyaste offentlege granskingsrapporten blir det brukt for å skildre korleis ei slik hending har påverka etterlatne og overlevande. Ein ser også ein tendens til at ord som *traume* og *traumatisk* har blitt meir vanleg i kvardagsspråket. Det blir brukt stadig meir av overlevande og etterlatne, og ein ser også at omgrepet *nasjonalt traume* blir ein del av mediespråket etter 2010. I mange tilfelle blir dette omgrepet brukt for å uttrykke at ikkje berre hendinga i seg sjølv, men også det uopplarte ved brannen, framleis er ei stor påkjenning, ikkje berre for dei som var direkte råka, men for heile nasjonen. Det viktigaste i denne samanheng er at ord som *traume* og *nasjonalt traume* i aukande grad har blitt tatt i bruk for å skape fortolkingsmessige samanhengar mellom ulike vonde og valdsame hendingar i nyare norsk historie, til dømes mellom brannen på Scandinavian Star og terroren som råka 22. juli 2011.

Resepsjonen av romanen

Romanen *I kjølvannet* (2000) er den femte boka i Per Pettersons forfattarskap. Han debuterte i 1987 med novellesamlinga *Aske i munnen sand i skoa*, og i 1989 kom romanen *Ekkoland*. I begge desse bøkene er Arvid Jansen hovudperson, slik han også er i romanen *I kjølvannet*. I novellesamlinga *Aske i munnen sand i skoa* møter ein Arvid som barn, og handlinga i *Ekkoland* er lagt til sommaren då Arvid fyller tolv år.

⁸² Andre døme på intervju med overlevande der orda *traume* eller *traumatisk* blir brukt er: Bernhus (2013, 14–15), Møllersen (2012, 26–27) og Mølnvik (2017, 2).

I den neste romanen, *Det er greit for meg* (1992), er hovudpersonen Audun Sletten, men hans beste ven heiter Arvid Jansen, og handlinga er lagt til det same miljøet som dei to første bøkene. Den neste romanen, *Til Sibir* (1996), er eit meir frittstående verk som er lagt lengre tilbake i tid, men forteljaren, ei kvinne i 60-åra, skildrar ein oppvekst og ei ungdomstid som minner sterkt om det livet mor til Arvid Jansen har levd, slik dette blir skildra i dei tre føregåande bøkene. Arvid Jansen dukkar også opp i to av dei seinare romanane til Per Petterson, både i *Jeg forbanner tidens elv* (2008) og i *Menn i min situasjon* (2018). Romanane om Arvid Jansen lar seg lese som frittstående verk, men også som del av eit større litterært verk som går over fleire utgjevingar, utan at desse har karakter av å vere ein samanhengande romanserie.

I denne samanheng er den nyaste utgjevinga, *Menn i min situasjon* (2018), verd å stoppe opp ved, sidan den har flest tematiske likskapar med *I kjølvannet*. Romanens handling er lagt til eit tidlegare tidspunkt enn i romanen *I kjølvannet*, men også i denne romanen er brannen på skipet ei av dei viktigaste tematiske linjene. Romanen har enkelt sagt to tidsplan, eitt som er lagt til ein dag i 1992, og eitt som strekkjer seg frå 1991 og fram mot den dagen som utgjer det første tidsplanet. Tida som har gått etter skipsbrannen er såleis kortare, «et langt år etter at skipet brant med mine kjære i», som Arvid sjølv uttrykker det i romanens andre kapittel (Petterson 2018, 27). I denne romanen er forholdet til ektefellen og døtrene meir i sentrum enn det er i romanen *I kjølvannet*, men brannen på skipet blir skildra frå eit litt nytt perspektiv, med større nærleik i tid på romanens handlingsplan. Denne tydelege viljen til å gå inn i tematikken på nytt, opnar for eit komparativt perspektiv som eg meiner det ville vere interessant å gå vidare med, men i denne avhandlinga vil eg konsentrere analysen mot Pettersons første litterære behandling av temaet, slik det kjem til uttrykk i *I kjølvannet*.

I kjølvannet fekk i hovudsak gode meldingar då den kom, og den vart tildelt *Brageprisen* for år 2000 og nominert til *P2-hytternes romanpris*. Romanen kom ut 10 år etter brannen på Scandinavian Star, og det var offentleg kjent at Petterson sjølv var ein av dei etterlatne, som hadde opplevd at foreldra, ein bror og ei niese omkom i denne brannen. I samband med lanseringa av romanen kommenterte Petterson forholdet mellom det biografiske og det fiktive. I fleire intervju uttalte han at det ikkje er ein sjølvbiografisk roman, men han la ikkje skjul på at han og hovudkarakteren i romanen har erfaringar som er like. I eit intervju med Turid

Larsen i *Dagsavisen* sa han at «følelsene er selvbiografiske», men at «disse følelsene er satt inn i en ny virkelighet, romanens virkelighet» (Larsen 2000a, 18).⁸³ I eit intervju med Levi Henriksen uttalte han at det er om lag fire sider i romanen som «går hardt og tett innpå det som skjedde med Scandinavian Star, resten er fiksjon» (Henriksen 2000, 19). Han presiserte også i fleire intervju at romanen ikkje er personleg bearbeiding av sorg, men eit litterært prosjekt.

Dei fleste bokmeldarane nemner brannen om bord på Scandinavian Star og koplinga den har til forfattarens biografi i sine omtalar. Unntaka er meldingane i *Dagsavisen* (Larsen 2000b, 25) og *Nationen* (Bakke 2000, 14). Av dei bokmeldingane eg har lese, er det likevel berre to meldarar som brukar ordet *traume* i sine omtalar.⁸⁴ Den eine er Rune Teigen i *Klassekampen* (Teigen 2000, 26–27), og den andre er Finn Stenstad som skriv to nesten identiske bokmeldingar i *Tønsbergs Blad* (Stenstad 2000a, 25) og *Fremover* (Stenstad 2000b, 27). Det er altså ikkje slik at *traume* er eit ord som dominerer bokmeldingane, men det er ikkje heilt fråverande, slik det var i resepsjonen av Herbjørg Wassmos roman *Huset med den blinde glassveranda* (1981).

Ord som går igjen i bokmeldingane er *tap*, *sorg*, *tragedie* og *katastrofe*.⁸⁵ Fleire meldarar legg vekt på at det er ein roman som i særleg grad handlar om faren og Arvids tap av han, men fleire legg også vekt på at romanen gir eit innblikk i korleis ei hending som brannen på Scandinavian Star kan påverke dei som er etterlatne. Mange brukar ordet sorg for å skildre kva tema det er romanen forsøker å gi form til, og ord som tragisk, tragedie eller katastrofe, blir også mykje brukt. Dei fleste omtalar brannen som *Scandinavian Star-ulykka*, sjølv om det på denne tid var kjent at brannen mest

⁸³ For døme på intervju der Petterson tematiserer forholdet mellom liv og diktning, biografi og fiksjon, sjå Brøymer (2000, 26), Braanen (2000, 45), Eide (2000, 60–61), Fjermeros (2000, 16–17), Fyllingsnes (2000, 22), Karlsen (2000), Kvamme (2000, 29) og Torgersrud (2000, 43).

⁸⁴ Dette baserer eg på det materialet eg har sett på, som omfattar følgjande bokmeldingar: Anderssen (2000), Bakke (2000, 14), Blikstad (2000), Eriksson (2000, 11), Gylseth (2000, 50), Hagen (2000a, 44), Hagen (2000b, 13), Hoel (2000, 12), Larsen (2000b, 25), Lauritsen (2001, 19), Malkenes (2000, 43), Nilsen (2000, 56), Solberg (2000, 47), Stemland (2000, 20), Stenstad (2000a, 25), Stenstad (2000b, 27), Stokke (2000, 16), Talen (2000, 33), Teigen (2000, 27) og Øvreid (2000, 43).

⁸⁵ For døme på bruk av dei ulike orda, sjå følgjande bokmeldingar:

Katastrofe: Eriksson (2000, 11), Gylseth (2000, 50), Hagen (2000b, 13), Larsen (2000b, 25), Solberg (2000, 47), Stenstad (2000a, 25), Stokke (2000, 16), Teigen (2000, 27) og Øvreid (2000, 43).

Sorg: Anderssen (2000, 22), Eriksson (2000, 11), Gylseth (2000, 50), Hagen (2000a, 44), Hagen (2000b, 13), Larsen (2000b, 25), Lauritsen (2001, 19), Malkenes (2000, 43), Solberg (2000, 47), Stokke (2000, 16) og Teigen (2000, 27).

Tragedie: Eriksson (2000, 11), Gylseth (2000, 50), Hoel (2000, 12), Malkenes (2000, 43), Solberg (2000, 47), Stemland (2000, 20), Stenstad (2000a, 25), Talen (2000, 33) og Øvreid (2000, 43).

Tap: Bakke (2000, 14), Gylseth (2000, 50), Hagen (2000a, 44), Hagen (2000b, 13), Larsen (2000b, 25), Lauritsen (2001, 19), Nilsen (2000, 56) og Stokke (2000, 16).

sannsynleg vart påsett.⁸⁶ Som tidlegare nemnt, brukte Schei-kommisjonen formuleringa «Scandinavian Star-ulykka» i granskingsrapporten dei leverte (NOU 1991: 1A), og ein kan tenke seg at det var med på gi ulykke-omgrepet feste i det offentlege ordsiftet.

Rune Teigen skriv at romanen tar utgangspunkt i «forfatterens egne opplevelser og sannsynlige traumer», og han meiner romanen skildrar «et traume som ikke bare har oppstått gjennom den brå og tragiske døden til de nærmeste, men også av et traume som skyldes vår vestlige neglisjering av døden» (Teigen 2000, 26). Han argumenterer for at den vestlege kulturen er prega av eit frávær av dødsmedvit, som gjer møte med døden meir traumatisk enn det kunne ha vore dersom openheita var større. Han brukar traumeomgrepet for å skildre ein tilstand som ikkje berre er ein reaksjon på ei spesifikk hending, men ein reaksjon som blir annleis, vondare, fordi døden er eit tabu i vestleg kultur. Denne bruken av omgrepet lar seg forstå i lys av Dominick LaCapras teoriar om strukturelle og historiske traume (LaCapra 2004, 2014). Om ein brukar LaCapras omgrep, kan ein seie at Teigen argumenterer for at romanen tematiserer både det historiske konkrete traumet (ulykka og reaksjonen på den) og eit meir overgripande, strukturelt traume (tabuiseringa av døden) som aukar den psykiske smerta.

Finn Stenstad brukar omgrepet *traume* for å skildre opplevingane som forteljaren i romanen har gjennomgått og som han forsøker å finne språk for gjennom å skrive: «Nå først, i forsøket på å skrive seg ut av traumet, lykkes den fiktive forfatteren Arvid å se sin far i helfigur», skriv Stenstad (2000a, 25). Det er skipsbrannen Stenstad her omtalar som eit traume, og hans bruk av omgrepet viser såleis til den historiske hendinga, ikkje til den tabuiseringa av døden som Teigen omtalar. Stenstad legg vekt på at romanen skildrar effekten av traumet på to nivå; romanen maktar å skildre korleis hendinga råka eit heilt samfunn, og samtidig gir den lesaren «nærbildet av den lidelseshistorie et menneske kan gjennomleve etter at livet på brutaleste måte har vist seg med vrangsidene ut» (Stenstad 2000a, 25). Stenstad antydgar at dette traumet artar seg annleis fordi det har sitt opphav i ei hending som i sum råka mange menneske på grufullt vis. Sjølv om Stenstad ikkje brukar omgrepet

⁸⁶ For døme på bruk av *Scandinavian Star-ulykka*, sjå følgjande bokmeldingar: Anderssen (2000, 22), Gylseth (2000, 50), Lauritsen (2001, 19), Nilsen (2000, 56), Solberg (2000, 47), Stokke (2000, 16) og Øvrelid (2000, 43). I tillegg blir formuleringa «Scandinavian Star-aktig ulykke» brukt (Hoel 2000, 12). For døme på bokmeldingar som omtalar brannen på *Scandinavian Star* som ein *brann* eller *tragedie*, ikkje ei *ulykke*, sjå følgjande meldingar: Eriksson (2000, 11), Hagen (2000a, 44), Hagen (2000b, 13) og Stemland (2000, 20).

kollektivt traume, er det tydeleg at han meiner at ei slik hending set spor både på eit kollektivt og individuelt nivå i samfunnet.

Hovudtendensen i resepsjonen er at omgrepet *traume* i liten grad blir brukt. Resepsjonen av romanen i norske aviser, er prega av si samtid, og ord som *sorg*, *katastrofe*, *tap* og *tragedie* er meir brukt enn omgrepet *traume*. Som den føregåande gjennomgangen av aviser har vist, var det først etter 2010 at omgrepet *traume* for alvor vart del av mediespråket som fortolka hendinga, og det viktige i denne samanheng er at Pettersons roman kom ut på eit tidspunkt der det var vanleg å omtale brannen som ei ulykke, ein katastrofe, eller ein tragedie. Traumeomgrepet hadde enno ikkje fått det gjennomslaget det seinare skulle vise seg å få, og dette pregar også resepsjonen. Når ein i ettertid ser tilbake, er omgrepet *traume* nærliggande å bruke, både om påkjenningane til einskilde personar og om verknaden det hadde på samfunnet, og det er difor viktig å minne om at den kulturelle konteksten var ein annan i 2000, då romanen kom ut.

Tendensar i tidlegare forskning

I ein artikkel i *Edda* frå 2010 drøftar Frode Helmich Pedersen resepsjonen av Per Pettersons forfattarskap, og konklusjonen hans er at den internasjonale resepsjonen på dette tidspunktet var i ferd med å bli ganske omfattande. Den omfatta artikkelar i prestisjetunge tidsskrift som *The New Yorker*, og artikkelar i amerikanske, danske og tyske aviser, som *The New York Times*, *Weekendavisen* og *Frankfurter Allgemeine* (Pedersen 2010, 141). Den norske akademiske resepsjonen blir av Pedersen omtalt som relativt liten, og den avgrensa seg i 2010 til nokre artikkelar i norske litteraturtidsskrift, eit forfatarhefte, ei hovudoppgåve og nokre bokmeldingar (Pedersen 2010, 141–142). I 2022 er den norske akademiske resepsjonen framleis relativt avgrensa, til trass for at Pettersons forfattarskap er internasjonalt kjend.⁸⁷

Eg vil her trekke fram dei bidraga som er særleg relevante for ein analyse av denne romanens framstilling av traume. Dette betyr at eg i hovudsak er orientert mot den delen av resepsjonen som omhandlar romanen *I kjølvannet*, og i tillegg mot den delen av resepsjonen som løftar traume fram som eit viktig tema i forfattarskapen. Frå mitt perspektiv har det vore viktig å kartlegge korleis og i kva grad omgrepet *traume*

⁸⁷ I tillegg til masteroppgåva som Pedersen nemner, har det kome ei ny norsk masteroppgåve som omhandlar mellommenneskelege relasjonar i Pettersons forfattarskap (Eriksen 2017). I internasjonal forskning har det kome ei doktorgradsavhandling om framstillinga av maskulinitet (Gallari 2015).

har prega den vitskapelege resepsjonen av denne romanen og forfattarskapen generelt. I tillegg er artiklar som omtalar skrivemåten til Petterson meir allment relevante, særleg dei som diskuterer litterære aspekt som er viktige for denne romanens traumelitterære estetikk. Dette inkluderer Pettersons utstrekte bruk av referansar til egne verk og til annan litteratur, symbol- og biletbuk, og forholdet mellom biografi og fiksjon.

Ein tekst som skil seg ut som særleg relevant i denne samanheng, er Jørgen Sejersteds artikkel «Per Petterson. Mellom tekst og psyke», som vart publisert i *Vagant* i 1998. Sejersteds tekst omhandlar dei fire bøkene som kom før romanen *Kjølwannet*, og den omtalar traume som eit viktig tema i forfattarskapen. Sejersted brukar omgrepet *traume* eksplisitt, og han identifiserer «det traumatiske forholdet til farsfiguren» som eit psykologisk grunntema (Sejersted 1998, 87). Vidare nemner Sejersted både symbolbruk, intertekstualitet og referansar til egne verk som viktige særtrekk ved Pettersons forfattarskap, og han viser korleis kompleksiteten i forfattarskapen først kjem til sin rett når han legg ein psykoanalytisk lese måte til side og lar lesinga følgje tekstlege mønster som ikkje lar seg skildre ved hjelp av Freuds teoriar.

Sejersted argumenterer for at dei fire første bøkene i forfattarskapen, *Aske i munnen sand i skoa*, *Ekkoland*, *Det er greit for meg* og *Til Sibir*, bør lesast som ein samanhengande tekst, som éin roman (Sejersted 1998, 85). Det er først då Sejersted opplever at dette er litteratur som «er bryet verdt», men då er det etter hans meining «fascinerende lesning» (Sejersted 1998, 85). Dette har samanheng med den utstrekte bruken av referansar mellom bøkene, noko Frode Helmich Pedersen seinare omtalar som «transtekstuelle fordoblinger» i forfattarskapen (Pedersen 2010, 150). Pedersen følgjer opp og utdjupar dette momentet når han i sin artikkel frå 2010 lar det stå som ein hovudtese: «at enkeltverkene i dette forfatterskapet først kommer til sin rett når de leses transtekstuel, det vil si som deler av samme litterære prosjekt» (Pedersen 2010, 142). Eg er samd i at dei einskilde verka blir rikare når ein les dei i samanheng med andre verk i forfattarskapen, men eg les romanen som eit eige, avslutta verk, der det transtekstuelle er eitt av fleire grep som er viktige for korleis ei forteljing om traume får si form.

Frode Helmich Pedersen skriv at kritikarar heilt frå byrjinga av har «lagt vekt på at det finnes en symbolsk eller allegorisk dimensjon i Pettersons tilsynelatende så

virkelighetsnære prosa, og at dette gir den antydningkraft og dybde» (Pedersen 2010, 147). Mange kritikarar, både norske og internasjonale, finn symbol i diktinga, særleg symbol av psykologisk art. Pedersen presiserer at det ikkje er tale om ein tradisjonell symbolikk, der symbol har kulturelt bestemte tydingar, men symbol som oppstår i ein spesifikk litterær samanheng (2010, 148). Denne forma for symbolbruk er noko eg legg vekt på i mi eiga lesing, der eg særleg ser på motiv som er knytt til ulike former for traume, og som får ein symbolverdi fordi dei blir ladde med meining gjennom repetisjonar og i samspel med andre motiv i romanen.

Både Sejersted og Pedersen åtvarar mot å lese Pettersons forfattarskap biografisk, fordi Petterson gjennom transtekstuelle og intertekstuelle grep så tydeleg signaliserer at dette er fiksjon, trass likskapar med eigen biografi. Omgrepet «realisme», som ofte har blitt brukt om Pettersons litteratur, passar ikkje heilt, meiner Sejersted, som heller vil lese dei fire første romanane som eitt verk, som i sum utgjer ein «modernistisk flerstemmig roman» (Sejersted 1998, 85). Om ein samanliknar desse bøkene med Wassmos Tora-trilogi, ser ein tydeleg at Petterson bryt med tanken om å skape eit truverdig litterært univers, der personar og miljø er dei same frå bok til bok, og der det som har skjedd tidlegare i forteljinga, er noko som seinare bøker byggjer vidare på. Petterson tar seg til dømes fridomen til å bytte ut familiemedlemmar, slik at Arvid Jansen har ei søster i dei to første bøkene, men tre brør i seinare bøker. Slike grep løftar Pedersen og Sejersted fram når dei argumenterer for at Pettersons forfattarskap unndreg seg ein biografisk lese måte, og eg meiner dette er grep som er interessante å drøfte i lys av romanens framstilling av traume, noko eg vil kome tilbake til.

Petterson fekk sitt internasjonale gjennombrøt med romanen *Ut og stjåle hester* (2003), som kom etter romanen *I kjølvannet*. Den vart publisert på engelsk med tittelen *Out stealing horses*, først i Storbritannia i 2005 og så i USA i 2007. Romanen *I kjølvannet* fekk den engelske tittelen *In the wake*, og den vart publisert i Storbritannia i 2002 og i USA i 2006. *In the wake* vart omtalt i sentrale engelskspråklege aviser og tidsskrift; i *The New York Review of Books* (Banville 2007), *The New Yorker* (Frank 2008) og i *The Times Literary Supplement* (Brookes 2007) og i *The New Yorker* (Wood 2012). Eg vil gå nærare inn på desse omtalane for å skissere nokre trekk ved den engelskspråklege resepsjonen.

Ingen av desse kritikarane brukar omgrepet *traume* i møte med denne romanen, men dei les *In the Wake* som ein roman om tap. John Banville skriv: «Above all it's about loss, and what tragic loss does to the soul of the survivor» (Banville 2007, 53). Emily Brookes legg vekt på at dette er ein roman som handlar om tap og fråværet som oppstår i etterkant av dette (Brookes 2007, 24). Tidsframstillinga i romanen blir vurdert som ein viktig del av tapstematikken, og både Jeffery Frank og James Wood kommenterer dette. Frank legg vekt på tekstpassasjar der «the past and the present collide almost violently» (Frank 2008), og Wood meiner at Petterson på særmerkt vis lar fortida kome til syne i notid: «In Petterson's work, the past ghosts its way back into the present with spectral power» (Wood 2012, 80–81). Heimsøkingmetaforen Wood brukar, antydar at fortida er knytt til noko traumatisk, men det er altså ordet *tap* og ikkje *traume* som pregar den engelskspråklege resepsjonen.

Eit anna fellestrekk hos dei fire nemnde kritikarane er at dei omtalar den faktiske brannen på Scandinavian Star, og dei meiner at denne delen av Pettersons biografi er relevant i møte med romanen. Forholdet mellom biografi og fiksjon blir i mindre grad problematisert i desse artiklane enn det ein ser hos Sejersted og Pedersen. Dette kan ha samanheng med at forfattarskapen har blitt publisert i ei anna rekkjefølgje i andre land, noko som har gjort det vanskelegare å avdekke Pettersons medvitne «spel» med det fiktive universet han har skapt. Det transtekstuelle vil ikkje på same måte bli synleg for ein lesar som ikkje har fullstendig oversikt over dette litterære universet og som ikkje har følgd kronologien i forfattarskapen. Til liks med desse engelskspråklege kritikarane, meiner eg at den faktiske historiske hendinga, brannen på Scandinavian Star, er relevant å drøfte i møte med denne romanen. Det betyr ikkje at ein difor må lese romanen som ei sjølvbiografisk forteljing om Pettersons liv, men det opnar for å drøfte korleis dette faktiske inngår i romanen.

Trass nokre tydelege skilnader, er det visse tekstlege observasjonar som den engelskspråklege resepsjonen deler med ein norsk akademisk resepsjon. Intertekstualiteten blir løfta fram, så vel som Pettersons evne til å skrive konkret og sanseleg og samstundes lade språket på måtar som lar lesaren ane noko usagt. Wood omtalar Pettersons stil som setningar som byrjar med «solid realism», som så endar i «lyric suspension» (Wood 2012), og Banville skriv om Pettersons «unadorned yet forceful, mutedly poetic prose» (Banville 2007, 53). Frank kommenterer at «Petterson could be called a «Prose stylist», except you never feel that he is styling

something; you feel that he is simply setting down sentences» (Frank 2008), og Brookes løftar fram både «careful descriptions of everyday details» og eit metaforisk plan i denne romanen, der tomme, vakre gjenstandar i sum blir «a powerful metaphor for Arvid's existence» (Brookes 2007, 24). Dette er observasjonar som tangerer tendensen Frode Helmich Pedersen peikar på som typisk i resepsjonen av Petterson; kritikarane er opptekne av at det finst eit spenn mellom det tilsynelatande enkle og ein allegorisk eller symbolsk dimensjon i desse tekstane.

I tillegg til dei artiklane eg her har nemnt, har det i seinare tid kome ei engelsk doktorgradsavhandling, skriven av Adam Gallari med tittelen *How memories of the father inform a son's understanding of masculinity in the novels of Per Petterson* (2015). Temaet for avhandlinga hans er framstillingar av maskulinitet i Pettersons forfattarskap, med særleg fokus på romanane *In the wake* (2007) og *Out stealing horses* (2005).

Avhandlinga undersøker korleis minne om ein far kan påverke ein son si forståing av maskulinitet, og forholdet mellom Arvid Jansen og faren blir tolka med utgangspunkt i ulike teoriar om maskulinitetsdanning. Gallari les romanen som eit forsøk på å forsone seg med og frigjere seg frå ein far som har gjort det vanskeleg for Arvid å definere sin eigen maskulinitet. Eg kan langt på veg følge Gallaris tolking, men eg meiner at eit viktig aspekt ved romanen går tapt dersom ein ikkje tar innover seg at farens brå død skaper eit traume som i sterk grad pregar den erkjenningssprosessen Arvid gjennomgår. Det å forsone seg med faren, handlar ikkje berre om å få eit meir nyansert syn på han, men også om å klare å forsone seg med sjølve dødsfallet og ei skuldkjensle knytt til dette. Dette vil bli utdjupa i analysen av romanen som no følgjer.

Eit kollektivt traume

Romanen handlar først og fremst om Arvid Jansen, om livet hans i notid og fortid, og det er hans erfaring av eit traume i fortida som står i sentrum for romanen. Likevel er situasjonen den at dette traumet, denne skipsbrannen, råka fleire enn han. Eg har valt å følgje tre ulike tematiske linjer – det kollektive traumet, Arvids traume og brorens traume – med vekt på korleis dei utviklar seg gjennom romanens forløp. Sidan det i denne romanen er ein førstepersonsforteljar, er det Arvids perspektiv som dominerer, men romanen som heilskap uttrykker gjennom si litterære form innsikter som går utover Arvids refleksjonar.

I romanens første del, som har ei særleg rask veksling mellom notid og fortid, dukkar brannen opp i eit relativt kort minne, som likevel er komplekst og ikkje heilt

enkelt å avkode dersom ein ikkje har gode kunnskapar om brannen på Scandinavian Star. Minnet er plassert like etter eit barndomsminne, der Arvid tenker tilbake på skiturar med faren. Vidare tenker han så:

Men det er et liv siden nå, og han har vært død i nesten seks år. Jeg husker et kontor på Drammensveien med røde kors på døra, en brannmann viser en video fra inne i båten med et landskap av halvnakne, liggende kroppar, *dødens korridor* sto det på forsida av VG, på innsida av øynene mine var denne videoen; hud, jeg ser hud, fløyelsmatt i det flakkende lyset fra ei lampe som beveger seg innover, urolige skygger mellom albuer og hoftekammer, skulderblad og nakkegroper, et hav av stille mjukhet der bare lyset beveger seg og gjør det levende som ikke lever. Kamera går, og stopper et øyeblikk foran det som er blitt svart, der flammene har tatt alt og gjort seg ferdige, før det svinger inn i en lugar med en tøyvingvin helt aleine på ei køye og døra på gløtt mot badet, den mørke stripa i åpninga foran badets åpenbare hemmelighet. Jeg fryser på føttene her jeg står med nesa mot døra og husker kulda som satte seg i føttene den gangen i det kontoret, og magen som brant helt vanvittig. Men i ansiktet var jeg rolig, og hun som satt ved siden av meg sa:

– Spol tilbake, for guds skyld, jeg må se den pingvinen én gang til. Et tilfluktsrom i Bagdad, tenkte jeg, for ett år hadde gått jeg veit ikke hvor, og det var våren 1991, med kirurgisk bombing, elektronisk krigføring, en krig på skjermen, et TV-spill, – spol tilbake, sa hun om og om igjen, og brannmannen *gjorde* det, og hun ble til stein. (Petterson 2000, 10–11)

Minnet er særmerkt på mange måtar. Noko av det første som blir nemnt, er ein referanse til eit medieoppslag i *VG*. Overskrifta som blir nemnt, «*dødens korridor*», var på framsida av denne avisa 10. april 1990 (sjå biletet under).⁸⁸ Også tøyvingvinen som blir omtalt lar seg kjenne igjen. Den finst mellom anna i ein scene i ein tv-dokumentar om Scandinavian Star som vart laga av Brennpunkt i år 2000, same år som romanen til Petterson kom ut (Brennpunkt 2000). Referansane til brannen på Scandinavian Star er presise og korrekte, men dei krev ein viss kunnskap for å la seg avkode. Ein lesar utan god kunnskap om brannen, vil kunne ha vanskar med å skape ei kopling mellom Arvids minne og den faktiske historiske hendinga.

⁸⁸ Saka i VG tar utgangspunkt i skisser frå Kripas som viser kvar dei døde på skipet vart funne. «Dødens korridor» refererer til ein korridor der 18 menneske vart funne døde (VG 1990).



Bilete 1: Bilete av framsida av VG 10. april 1990, henta frå Nasjonalbiblioteket (VG 1990).

Kontrasten blir stor om ein samanliknar framsida til *VG* med Arvids skildringar av filmen han har sett frå skipet, som viser bilete frå den same korridoren. Arvids skildring er prega av sanslege detaljar, som skaper eit bilete av døden som noko lyst, mjukt, stille og sårbart. Det er eit anna blikk, frå ein annan posisjon, som skildrar «et hav av stille mjukhet», og det er eit språk som på heilt anna vis nærmar seg erfaringa av denne store katastrofen. Ein kjem nær hendinga på ein annan måte enn det avisoppslaget nærast ropar om i store bokstavar.

I romanens midtdel blir omstenda rundt brannen på skipet skildra meir inngåande. Temaet dukkar først opp i ein samtale mellom Arvid og broren, der broren seier følgjande: «Husker du da vi kom hjem fra København etter å ha kasta kransen på havet sammen med alle brannfolka og politifolka og krisepsykiaterne og prestene og hele gjengen» (Petterson 2000, 24). Dette temaet blir så repetert og utdjupa gjennom Arvids tilbakeblikk, der dei same detaljane går igjen. Arvid fortel om kransar på havet og om politiinspektørar, krisepsykiatrar og brannmenn (Petterson 2000, 27). Også her ligg skildringa tett på det som skjedde i etterkant av brannen på Scandinavian Star, der dei pårørande fekk tilbod om å vere med på ein minnetur til København.⁸⁹ Av tilbakeblikket får ein vite at det var eit stort hjelpeapparat som var

⁸⁹ Minneturen til Danmark blir omtalt i Olsen-kommisjonens rapport (Dokument 18 (2016–2017), 177) og rapporten til NKVTS (Thoresen mfl. 2017, 33). *Aftenposten* hadde ein sak om minneturen på trykk 28.05.1990,

involvert like etter brannen, men måten dette er omtalt på, som ei opprømsing, skaper inntrykk av ein distanse mellom dei som var råka av hendinga og hjelpeapparatet som vart sett i verk. Denne forma for profesjonell hjelp blir ikkje nemnt seinare i romanen, og slik skaper romanen eit inntrykk av at dei etterlatne står ganske aleine når kransane er kasta på sjøen.

Like etter denne samtalen som utløyser Arvids tilbakeblikk, dukkar eit nytt minne opp, frå den dagen brørne reiste til Lysekil, dit det brennande skipet vart ført i hamn. Arvid skildrar det slik: «der det brennande skipet var slept inn mot kysten til nærmeste havn med et følge av spylende brannbåter, og vi sto på brygga og så opp mot det tomme skroget som lå stille under blå himmel med store vifteforma svarte flekker rundt vinduene, og en politimann nekta oss å gå ombord» (Petterson 2000, 27). Igjen ser ein referansar til brannen om bord på Scandinavian Star, som vart slept inn til Lysekil, og skildringa av den blå himmelen og eit tomt skrog, stemmer med fjernsynsbilete som viste nett dette. Skilnaden er at Arvid står inne i det biletet han skaper i minnet, ikkje utanfor, slik tilfellet ville vere dersom han såg det på fjernsyn, slik mange i Noreg gjorde i etterkant av brannen. Det oppstår såleis eit spenn i romanen, mellom eit kollektivt minne og Arvids private minne, der motivet er likt, men perspektivet ulikt.

Den neste gongen brannen på skipet blir nemnt, er i samtalen Arvid har med sjukepleiaren som jobbar på sjukehuset der broren er. Det er først her romanen seier noko direkte om korleis brannen har påverka samfunnet, slik Arvid ser det, og korleis den kollektive reaksjonen igjen verkar inn på han:

Hun [sjukepleiaren] legger forsiktig fra seg pennen og ser på meg helt rolig, og så forteller jeg om båten og brannen og alle de som døde i flammene og som døde av den giftige røyken, og hvordan de lå tett i korridorene, side ved side som én sammenhengende kropp, og mange lå oppå unga sine for å skjerme dem mot røyken, og noen satt i dusjen med vannet rennende uten at det hjalp dem i det hele tatt, men det var ingen andre steder å gå, og bare de som var på fest i baren hadde alle klærne på, for det var midt på natta omtrent som nå. Og hun nikker, for hun husker den brannen, *alle* husker den brannen, det er derfor den er vanskelig å snakke om, alle nikker og blir stille, og det er som å slå inn i ei dyne av dun; helt tomt og dumt, og de nikker og nikker, men hun heller bare mer kakao i koppen, og jeg drikker den sakte, for den varmer så godt i magen. (Petterson 2000, 64)

og elementa frå Arvids tilbakeblikk finn ein også her. Det var om lag 300 pårørande og overlevande som tok del på turen, saman med politi, prestar, psykologar og brannfolk (Larsen 1990).

Ifølge dette sitatet er brannen ei hending som alle hugsar, men som ingen har ord til å tale om. Alle blir stille. Arvid skildrar eit samfunn som ikkje maktar å møte dei som er direkte råka. Han saknar kanskje ein respons, ei moglegheit for å snakke om det, men det han har opplevd er å bli møtt med ei stillheit som gjer det umogleg å tale om det som har skjedd. Slik har altså hendinga sett spor i samfunnet; som eit fråvær av språk, som kollektiv tausheit.

I den same samtalen fortel Arvid korleis han og broren ser for seg kva som skjedde med foreldra og brørne den natta skipet brann. Dei har ulike tankar om dette fordi dei ikkje har fått vite noko sikkert om kva det var som eigentleg skjedde med dei:

[...] og så forteller jeg om alle diskusjonene vi har hatt etter det, broren min og jeg, om hvordan de døde, de to brødrene mine og mora og faren min, og jeg har sagt det om og om igjen at de lå og sov og døde av røyken og visste ikke hva som skjedde, men *han* har vært sikker på de var våkne og har prøvd å komme seg ut, og så var det ikke mulig, for flammene sto tett akkurat der i båten og røyken lå tjukk, og han greier ikke la være å tenke på hva de tenkte nettopp da, hva de følte som det siste, og jeg har sagt at det nytter ikke å tenke på den måten,
– men han greier ikke la være, sier jeg. – Det har gått seks år, og han greier faen ikke la være å tenke på det. (Petterson 2000, 64–65)

Broren til Arvid ser altså for seg at dei yngre brørne, mora og faren var vakne og at dei forsøkte å kome seg ut, noko ein forstår er ei vond førestilling, som plagar broren. Ifølge rapporten til NKVTS opplevde litt over halvparten av dei som var med i undersøkinga av overlevande og etterlatne at dei hadde fått den informasjonen dei trengte om omstenda rundt dødsfall av deira nære, og det betyr at ganske mange opplevde at dei ikkje fekk god nok informasjon (Thoresen mfl. 2017, 107). Ei slik usikkerheit kan vere vanskeleg å leve med, skriv dei i rapporten, og i Pettersons roman kan ein danne seg eit inntrykk av korleis dette kan opplevast.

Når det gjeld dødsfalla på Scandinavian Star, konkluderte dei rettsmedisinske undersøkingane, slik Schei-kommisjonens rapport siterer dei, med at den sannsynlege dødsårsaka for 125 av dei omkomne var at dei pusta inn karbonmonoksid (NOU 1991: 1A, 11). Andre dødsårsaker var blåsyreforgifting, og eit mindretal døde som følgje av varmen frå brannen. Dei fleste omkomne, 99 personar, vart funne på lugarane sine, og undersøkingane konkluderte med at reaksjonsmønsteret blant desse varierte. Nokon hadde kledd på seg, andre ikkje, og nokre hadde forsøkt å gå mot område med frisk luft, som badet, gjerne med ansiktet forsøkt tildekt av handklede. I overkant av 50 av passasjerane vart funne i

korridorane (NOU 1991: 1A, 11). I lys av denne informasjonen ser ein at Pettersons skildring ligg tett på realitetane. Det var ikkje lett å vite noko sikkert om korleis døden råka, og i somme tilfelle var det vanskelegare enn i andre, noko som kunne vere med på å gjere det vanskelegare å takle tapet.

Mot slutten av romanens midtdel tenker Arvid tilbake på den morgonen han fekk nyheita om skipsbrannen. Det er først her romanen skildrar hendinga direkte og reaksjonen til Arvid på tidspunktet då det skjedde:

Det flimra på skjermen, og plutselig var det en båt der i åpen sjø helt aleine, filma fra lufta først fra den ene sida og så hele veien rundt fra den andre, fra foran og bak i stadige sirkler. Et helikopter, tenkte jeg, og lytta etter den flappende lyden fra rotorbladene, men jeg hørte ingenting. Det var morgen og grålysning, sjøen var rolig og blå, båten var blå og hvit, og alt var stille og litt forvirrende. Jeg hadde aldri sett den båten før. Jeg var trøtt. Jeg hadde vært full kvelden i forveien. Jeg tok ikke poenget. Men det kom røyk fra båten, hvit røyk og svart røyk som steig i en søyle mot himmelen og bredte seg ut og la seg som filter mot lyset, og helikopteret svingte og fløy ned på det laveste, og da så jeg flammer slå ut fra vinduene langs hele den ene sida og fra akterdekket mange meter opp i lufta. Jeg så ingen mennesker, men jeg så navnet på båten. Det var et pent navn, et passende navn. Og plutselig ble jeg iskald på føttene. En lammende kulde som gjorde vondt, og jeg stirra på skjermen, jeg skrudde opp lyden og hørte stemmen fra studio fortelle meg hvorfor akkurat den båten var på TV så tidlig en lørdag morgen, den 7. april 1990. Lammelsen steig fra føttene opp låra mot hoftene, og jeg kjente jeg kunne ikke stå, det var noe helt feil med beina, jeg har fått MS, tenkte jeg, det blir rullestol fra nå av, og så sklei jeg ned på sofaen og greip telefonen jeg hadde på stua og slo nummeret til broren min uten å slippe skjermen med blikket. (Petterson 2000, 160–161)

Datoen er den same som for brannen på Scandinavian Star, og dersom ein har sett fjernsynsbileta frå ekstrasendingane på NRK som vart sendt føremiddagen den 7. april 1990, kan ein kjenne igjen desse helikopterbileta (NRK 1990). Datoen er ein referanse som er tydelegare enn referansane tidlegare i romanen, og skildringane av fjernsynsbileta stemmer godt med dei faktiske fjernsynsbileta frå denne dagen. Det som her blir skildra, er tida før og etter det sekundet som snur om på alt, det sekundet då Arvid innser at han er direkte råka. Slik lar romanen oss kjenne på det enorme spennet mellom det å sjå katastrofen på avstand og det å innsjå at den slår inn i eins eige liv med stor styrke.

Det kollektive traumet kjem altså gradvis til syne i denne romanen, som ikkje går rett til kjernen, til den utløysande årsaka, men sirkclar den inn ved hjelp av Arvids minne og refleksjonar. Sjølv om skildringa av brannen på skipet er prega av Arvids

perspektiv, skaper romanen også innblikk i korleis kollektivet, samfunnet, har reagert på den. Romanen skildrar eit samfunn som ikkje klarer å møte dei som er direkte råka med anna enn ei kollektiv tausheit, og ein forstår at for Arvid og broren har dette vore med på å gjere påkjenninga større. Referansane til den verkelege hendinga er ikkje mange, men dei er presise. Romanen rettar ikkje ein direkte kritikk mot myndigheitene si handtering av brannen på Scandinavian Star, heller ikkje mot mediedekninga, men den opnar for å reflektere kritisk over korleis situasjonen til dei etterlatne var, og over media si dekning, på tv og i aviser.

Arvids traume

Anslaget og ansiktet

Romanen opnar med at Arvid står utanfor ein bokhandel ein tidleg morgon. Han hugsar ikkje alt frå kvelden før, og han blir plaga av minnet om eit ansikt, som blir presentert som ei form for gåte:

Det var noe med et ansikt. Jeg hadde aldri sett det før, men jeg kjente det igjen, og når jeg tenker på det nå, er det ubehagelig. Noen ga meg et glass gin. Jeg hadde fått nok allerede, jeg ser hånda mi rundt glasset, glasset er helt fullt, og så husker jeg ikke mer annet enn det ansiktet, og nå står jeg med panna mot vinduet i døra til denne bokhandelen, og jeg sparker i døra. De må slippe meg inn. Jeg veit ikke hvor lenge jeg har stått her. Jeg har vært ute av denne verden, og nå er jeg tilbake, og jeg føler meg ikke bra. (Pettersen 2000, 7)

Minnet lar seg ikkje forklare for Arvid, men det gir han ei kjensle av ubehag. Det er eit ansikt han aldri har sett før, men som han likevel kjenner igjen. Skildringa av Arvids tilstand er også prega av ei uklar tidsoppleving, der skiljet mellom før og no ikkje er tydeleg. I løpet av dei første tre setningane ser ein mange skifte i verbtidene, noko som gjer at notidsplanet kjennest vagt og uklart.

Det gåtefulle ansiktet skaper assosiasjonar til den type traume og traumelitterære tekstar som Cathy Caruth i særleg grad har vore orientert mot, sidan det skaper «a crisis of truth» (Caruth 1995, 6). Det er ei sanningskrise som set romanen i gang, sidan dette minnet ikkje lar seg forklare og forstå, og med referanse til Langås kan ein tale om at det er ein «tvetydig erindringssituasjon» som blir skildra (2016a, 13). Ifølge Langås er dette typisk for traumelitterære tekstar, og det opnar for ei tematisering av medviten og umedviten gløymse, så vel som «aktiv erindring og rekonstruksjon» (Langås 2016a, 13). Anslaget signaliserer ein slik tematikk, utan å peike direkte mot ei traumatisk hending i fortida. Arvid har ei sterk kjensle av

ubehag, men klarer altså ikkje å forstå denne kjensla eller minnet som utløyser den. Situasjonen Arvid er i når romanen byrjar, set ein prosess i gang, som handlar om at Arvid byrjar å sjå seg tilbake og forsøke å forstå kva det er som gjer at han ikkje har det bra. Draumar og minne blir ei kjelde til å nærme seg kjensler som er relatert til traumet i fortida, og denne prosessen fører lesaren i retning av den gåta som ansiktet i byrjinga på romanen representerer.

Minnet om dette ansiktet dukkar opp igjen seinare i romanen. Det gåtefulle blir no repetert og utvida ved at Arvid hugsar meir enn han gjorde på romanens første side:

Jeg veit ikke hva som har skjedd. Det var noe med et ansikt. Jeg hadde aldri sett det før, men jeg kjente det igjen, og når jeg tenker på det nå, er det ubehagelig. Noen gav meg et glass gin. Jeg hadde fått nok allerede, jeg ser hånda mi rundt glasset, glasset er helt fullt, og så var det hele tida det ansiktet med oppspilte øyne og åpen munn, og en som sto i trappa og knuste vaser mens han skreik, og det var speil overalt. Speil overalt, og det var til meg han skreik, men jeg visste ikke hvem han var. Han var truende, han sa ting jeg ikke ville høre, jeg måtte forsvare meg. Alle orda jeg trengte lå stramt i rekke klar til å bli sagt. Jeg skulle knuse han med ord som han knuste vaser, men det kom ingenting. Leppene var lamme, tunga var stiv, og det var orda mine som ble knust, ett etter ett idet jeg skulle si dem. Jeg kjente jeg ble rasende, at jeg fortsatt ville forsvare meg, men midt mellom han og meg var det ansiktet, og når jeg så på det ble jeg redd for livet mitt, og så husker jeg ikke mer før jeg sto foran døra til den bokhandelen i sentrum av Oslo hvor jeg ikke hadde jobba på tre år. (Petterson 2000, 52)

I dette minnet er det mange nye element samanlikna med det første minnet om ansiktet, men den første delen av minnet er heilt identisk, fram til formuleringa «og så var det hele tida det ansiktet med oppspilte øyne og åpen munn» (Petterson 2000, 52). Mannen som knuser vasar er eit nytt motiv, og det same er speglane. Nytt er det også at Arvid sjølv figurerer i minnet. Han står og forsøker å forsvare seg mot mannen og mot ei kraft som knuser språket hans. Ansiktet er det som står mellom han og denne mannen, og det synast å vere utan kropp, nærast svevande i lufta. Når Arvid ser på dette ansiktet, blir han redd for å miste livet.

Gåta som ansiktet stiller oss overfor lar seg best forstå i lys av romanen som heilskap. Anslaget med minnet om ansiktet og repetisjonen av minnet, der motivkretsen blir utvida, skaper eit figurleg nivå i romankomposisjonen. Når motiv som spegelen og knusing av språk og fysiske gjenstandar, dukkar opp på andre stadar i narrativet, blir tematiske samanhengar styrka og utdjupa. Som den vidare analysen vil vise, er både tapet av faren og skilsmissa til Arvid tema som er knytt til

desse motiva på ulike måtar. Ved å sjå nærare på desse motiva og tapsopplevingane dei er assosiert med, kjem ein nærare ei forståing av korleis traumet i fortid framleis pregar Arvid i notid.

Tapet av ein far

Farens død er eit sentralt motiv allereie i byrjinga på romanen, og utover i romanen dukkar faren stadig opp, i minne, i draumar og som tema i samtalar. I romanens første del er faren den personen som blir nemnt flest gongar, og det blir på to tidspunkt sagt direkte at faren er død. Den første gongen det blir nemnt, reflekterer Arvid over skilnaden mellom seg sjølv og faren: «Nå er han død, men det er ikke hans skyld. Hvis jeg dør nå snart, er det temmelig sikkert min egen skyld. Det er forskjellen på oss, og det er en ganske stor forskjell» (Petterson 2000, 8–9). I tillegg er det fleire barndomsminne knytt til faren i dette første kapittelet, og minna skaper inntrykket av ein far som hadde ein fysisk styrke som kunne vere nesten skremmande, og som skapte eit mannsideal for sønene sine.

I den første delen av romanen skildrar Arvid eit minne om ein draum der faren er sentral. I draumen er Arvid i leilegheita til foreldra etter brannen. Arvid veit at foreldra og brørne er døde, men i draumen veit dei det ikkje sjølve, så Arvid seier ikkje noko om det. Faren står ute på altanen, med ryggen mot Arvid, ansiktet mot sola, med armane over brystet, og Arvid tenker: «Han fyller skjorta helb» (Petterson 2000, 15). Som i tidlegare minne, er det farens styrke som pregar skildringa, og faren minner her om ein skulptur; utilgjengeleg, urørleg, sterk. I denne første delen av romanen er narrativet på sitt mest fragmenterte, og desse minna og draumane som kretsar om faren, som dukkar opp og forsvinn like raskt, skaper eit inntrykk av at dette er minne som nærast tvingar seg på. I sum skaper dei ulike minna om faren i romanens første del eit inntrykk av at det er noko som plagar Arvid, men det er vanskeleg å få eit klart grep om kva dette handlar om.

Tidleg i midtdelen av romanen blir forholdet til faren tematisert i ein telefonsamtale Arvid har med broren. Her seier broren at han sjølv var den som kjente faren best, og han minner Arvid på ein samtale dei hadde like etter brannen på skipet: «da spørte jeg om du hadde dårlig samvittighet på grunn av pappa» (Petterson 2000, 24). Arvid kjenner seg ikkje igjen i dette minnet, men det synest å setje tankane i gang, for når telefonsamtalen er over, byrjar han å tenke tilbake på ei lang rekke hendingar som sirklar omkring faren og relasjonen dei imellom. Dette fører til eit langt tilbakeblikk der han tenker på ei reise han og broren tok til familiehytta i Danmark

etter brannen. Frå dette fortidsplanet skyt andre minne ut, som forgreiningar tilbake til andre tidspunkt i livet. Eit døme på eit slikt minne i minnet, er frå Arvids 34-årsdag, som også fann stad på denne hytta i Danmark.

I dette minnet er det ikkje lenger ein reinskoren og sterk farsskikkelse som viser seg. Faren bryt med det biletet som romanen så langt har skapt av han. Arvid reagerer på at faren drikk på ein måte han ikkje har sett før, og han merkar at faren opptre uforsiktig og skadar seg sjølv; han får hendene kutta opp på eit piggrådgerde og han får eit kutt i panna etter møtet med hjørnet på eit vindauge. Arvid opplever også faren som trugande, fordi han konfronterer Arvid med at han har blitt forfattar, ved å stadig kalle han «Hemmingway». Ein kan ane ein konflikt mellom dei, men det er som om det er umogleg for Arvid å gå inn i ein konfrontasjon. Det var «en tunnel av stillhet» mellom dei, tenker Arvid når han minnest situasjonen (Petterson 2000, 35).

Minnet når eit dramatisk høgdepunkt når faren endar med å snuble og falle med ølflaskene han har henta. Hendinga lar Arvid kome i kontakt med kjensler som synest å vere overveldande. Skildringa av situasjonen er som følgjer:

Da han passerte meg på vei til kjøkkenkroken kneip han øynene hardt sammen før han så skrått ned på stolen jeg satt på og sa:

–Jaså du, Hemmingway, og så snubla han i fillerya. Posen med flasker smalt i benken, og flaskene knuste med en høy lyd. Det var film i sakte fart, jeg så ansiktet hans på vei ned med et vantro uttrykk i øynene før han landa flatt på brystet med de blodige hendene ut til sidene. Nå dør han, tenkte jeg. Alle spratt opp fra stolene, og stolene velta, og jeg ville ikke han skulle dø, men jeg greide ikke reise meg. Jeg satt som limt. Jeg så ryggen hans på golvet mellom benken og veggen og ølet som flomma ut av posen over det nylakka golvet mot stolen min. Det var så varmt der inne at det ble dis i rommet, det ble tåke, og jeg så alt gjennom den tåka: møblene, de oransje voksdukene, fotografiene på veggen med hele familiehistoria, gardiner og lamper og faren min på golvet i en sjø av øl, og jeg ville ikke han skulle dø, jeg ville være ti år igjen og kjenne lukta av lær rive i nesa på vei ned trappa til kjelleren, jeg ville at alt jeg så på skulle ha en mening og omslutte meg, at alt som hadde vært skulle samles i et *nå* og gi meg fred. (Petterson 2000, 36–37)

Hendinga utløyser ei frykt for at faren skal dø, og det er påfallande at Arvid ikkje klarer å tre hjelpande til. Han klarer ikkje å reise seg, og han opplever at synet blir uklart, som i ei skodde, og når han ser omkring seg er det som om alt er fragmentert, heilskapen går i oppløysing, blir gjenstandar, og det synest å vere knytt til denne innsikta: «jeg ville ikke han skulle dø» (Petterson 2000, 37). Kanskje er det frykta for å miste faren som fører til forvrenginga av sanseintrykk og ei kjensle av

oppløysing. Ei slik tolking blir styrka av at Arvid i eit forsøk på få tilbake ei kjensle av heilskap og harmoni, tenker tilbake på barndomen og lukta frå farens skoverkstad i kjellaren. Den sterke farsskikkelsen frå tidleg i romanen, reinskoren som ein statue, slår her sprekker. Brått blir farens sårbarheit synleg for Arvid, og det opnar for ei frykt for å miste han, som han kanskje aldri har erkjent før.

Når Arvid så bryt opp frå dette minnet, på romanens notidsplan, går han til vasken på kjøkkenet og knuser ein kaffikopp. På notidsplanet er det framleis natt, han har nett snakka med broren i telefonen, og samtalen har utløyst desse minna om fortida. Den knusande lyden av kaffikoppen blir som eit ekko av dei knuste flaskene i minnet om faren. Han får vatn på genseren når han forsøker å skylje restane av den knuste koppen ned i vasken, og han tenker på at denne genseren har høyrte faren til. Dei motiviske koplingane styrkar likskapen mellom far og son. Arvid finn ein ny genser i skapet, som også har høyrte faren til, og han ser seg i spegelen og tenker: «Jeg likner så det er til å le av» (Petterson 2000, 40). Han tenker igjen på kor sterk og atletisk faren var, og det er som om han forsøker å mane fram det meir reinskorne biletet av ein sterk far for å få det vonde minnet på avstand. Han tenker at den fysiske styrken er noko dei deler, til trass for at han ikkje lever like sunt som faren. Genseren blir eit bevis på dette: «det er ikke den genseren han har hatt jeg ikke kan fylle i dag» (Petterson 2000, 41).

Tankane kretsar stadig omkring faren i romanens midtdel, og det er fleire draumar som bidreg til å utdjupe kva tankar og kjensler det er Arvid kjenner på no seks år etter farens død. Ein slik draum handlar om at Arvid og broren flyt av garde på eit isflak. I draumen er dei ti-tolv år, og faren er på land og forsøker å redde dei utan å lukkast. Faren forsøker å rope til sønene, men dei klarer ikkje høyre orda han ropar, og når faren ropar namnet til Arvid, kjenner ikkje Arvid det igjen. Det er i forlenging av denne draumen at Arvid igjen hugsar ansiktet som plaga han den morgonen framfor bokhandelen, og det er no han hugsar at han stod i eit rom med mange speglar, saman med ein mann som truga han. Han kunne ikkje forsvare seg, kunne ikkje forklare seg, for språket og orda vart knuste før han fekk uttalt dei. I draumen er det faren som har eit språk som ikkje når fram, som Arvid ikkje klarer å forstå, i minnet er det Arvid sjølv. Draumen og minnet synest å peike mot ein kjerne i det som framleis gjer vondt etter tapet av faren; at det var ein distanse mellom dei som språket ikkje klarte å overvinne.

Å sjå seg tilbake

Etter at Arvid har besøkt broren på sjukehuset første gong, dukkar eit meir positivt minne om faren opp. Han går heimover og tenker tilbake på ein skitur med faren. Faren står framfor han og brørne i løypa, med armene ut og lærer sønene å trekke pusten heilt inn. Det er noko meir ope og nært ved denne farsskikkelsen, og det er ei ny kjensle av fellesskap i skildringa:

Og det var noen ganger fint når han sto der foran oss i løypa med armene ut til sidene og trakk pusten djupt, holdt den lenge nede og slapp ut igjen og lærte det videre til oss som var sønna hans når bakkene var mange på vei opp mot Lilloseter og Sinober djupt inne i skogen. Vi sto der på rekke med skia på beina enten vi ville eller ikke og hadde hendene rett ut med tjukke votter og dinglende staver, og han sa:

– Lukk øya, trekk pusten djupt og slipp sakte ut igjen, så skal dere se det hjelper. Og vi gjorde det i kor, trakk pusten djupt med høye gisp, og det ble så stille i skogen rundt oss, alt holdt pusten mens vi holdt pusten, og da vi slapp ut igjen kom en vind som løfta oss i flere år til den ikke kunne bære noenting mer. Og jeg spurte meg aldri hvorfor, så meg aldri tilbake for å finne ut om han sto der ennå, men nå setter jeg meg opp i denne hellinga i en ås nordøst for Oslo med føttene mot stammen av ei gran så jeg ikke skal skli, og det er ikke mye snø nå, men det er langt under null, og jeg strekker armene ut til sidene og puster djupt, holder lenge nede og slipper sakte ut igjen, og jeg gjør det én gang til, og enda en gang til jeg finner en rytme jeg kan følge. Sakte pumper jeg *rom* inn i brystet der det før har vært trangt i lang, lang tid, til stillheten inni meg tilsvarer stillheten jeg hører omkring. (Petterson 2000, 68)

Det spesielle med dette minnet er ikkje berre kjensla av fellesskap, men også kjensla av å bli løfta, og seinare tapet av denne kjensla. Arvid spør seg kvifor han ikkje tidlegare har sett tilbake på denne farsskikkelsen og forsøkt å hugse denne fine kjensla. No tenker han på dette faren lærte han. Han trekkjer pusten inn der han ligg i skogen om natta, og han finn til slutt ei ro som gjer at han sovnar.

Arvid sovnar altså i skogen, noko som er eit ganske typisk døme på korleis han i desse dagane synest å la seg drive med utan å ha ein plan med det han gjer, men der tilsynelatande planause handlingar viser seg å opne for uventa og nye erkjenningar. Når han kjem heim denne natta, merkar han at nøklane er borte, og han bankar på hos naboen, som han kallar fru Grinde. Ho lar han noko nølande kome inn, og ho lyttar til noko han kald og forkomen nærast insisterer på å fortelje henne. Det handlar om faren. Faren vart alvorleg sjuk ei stund før brannen på skipet, fortel Arvid, og då han skulle besøke faren på sjukehuset, klarte han det ikkje. Han såg faren stå og gråte i korridoren på Aker sjukehus, og han snudde heim: «Jeg trakk

pusten, snudde meg helt stille og gikk» (Petterson 2000, 82). Arvid fortel at faren ikkje såg han, men då forteljinga er slutt spør fru Grinde: «Er du sikker på han ikke visste at du var der» (Petterson 2000, 83). Arvid svarer at han ikkje er sikker. Kanskje såg faren at han snudde og gjekk sin veg den dagen. Slik kjem ei kjensle av skuld og svik til syne, og ikkje minst Arvid si manglande evne til å overvinne distansen som prega relasjonen.

Morgonen etter denne samtalen har Arvid ein ny draum om faren. Den byrjar slik: «Jeg flyr et lydløst helikopter over Oslo by. Jeg er ikke født ennå. Det gjør ingenting, for jeg er høyt oppe og bare ser og blander meg ikke inn. Men jeg veit alt» (Petterson 2000, 85). Arvid ser ned på byen, på ein lys flekk som er i rørsle, og dette er faren i ein frakk som er nesten kvit, med «den gamle lærveska under armen» (Petterson 2000, 85). Faren går over ei bru, ser ned i vatnet, kjenner seg svimmel og må sette seg ned med ryggen mot rekkverket. Så følger denne skildringa, sett frå Arvids perspektiv:

Opp veien over brua ligger fabrikkene, men han bare sitter der helt stille mens minuttene går, klokka er over sju, og jeg flyr rundt han i store sirkler og ser han helt nærme og samtidig som en lys liten flekk, og så retter han ryggen, strekker armene ut til sidene og begynner å puste djupt. Sakte ut og inn med lukka øyne, ut og inn med veska på fanget, i den nestenhvite frakken og elva under brua og fossen han hører, men ikke kan se, men som *jeg* ser helt tydelig skummende hvit, og den faller og faller, og da begynner jeg å grine så høyt at jeg våkner. (Petterson 2000, 86)

Denne farsskikkelsen har noko sårbart over seg, og kontrasten er stor til barndomsminna om ein sterk, sunn og høgrest far. Reaksjonen til Arvid kan tyde på at han blir trist når han ser faren slik, men gråten kan romme fleire kjensler. Kanskje er det eit uttrykk for medkjensle med denne skikkelsen, eller kanskje kjenner han seg igjen, for scenen liknar jo den scenen som utspelte seg i skogen natta før, der Arvid var den som strekte armene ut og pusta djupt. Kanskje handlar gråten også om skuldkjensla han kom i kontakt med kvelden før, då han fortalde om sitt eige svik i møte med ein far som viste seg sårbar heller enn sterk. Draumen og reaksjonen på den vitnar om at noko er i endring.

Spegelen er eit motiv som går igjen i romanen, og når Arvid kjem tilbake frå fru Grinde ser han seg i spegelen og tenker: «Den bleike, frosne mannen jeg så i natt fins ikke mer, en kunne tru jeg levde et vanlig liv, at jeg var på vei ut til bussen etter en dusj for å dra på jobben. Men jeg er ikke på vei til noe som faren min ville kalt en

jobb» (Petterson 2000, 89). Den frosne mannen frå natta før er konkret nok, men i lys av Arvids gråt like før, kan ein også lese det meir metaforisk, som eit teikn på at han byrjar å tillate seg å kjenne etter på kjensler som han har forsøkt å halde på avstand. Som tidlegare i romanen er det å sjå seg i spegelen noko som fører tankane over på faren, og igjen blir skilnaden mellom dei tematisert. Faren var arbeidar, sjølv er han forfattar, og han veit at det ikkje kvalifiserte som arbeid i farens verd. Det som likevel er påfallande i denne scenen, er at Arvid no stiller spørsmål ved det han ser i spegelbiletet. Det han ser i spegelen, det ytre, ein mann som ser ut til å leve eit vanleg liv, seier ikkje noko om kven han verkeleg er. Denne spegelscenen styrkar slik inntrykket av at Arvid er i endring, på veg mot eit meir nyansert bilete av både seg sjølv og faren.

Ei kjensle av skuld

Mot slutten av romanens midtdel er det ein tekstpassasje som skil seg ut frå dei andre i romanen, og det er uklart om det er eit minne eller ein draum. Kanskje er det ei form for dagdraum, som oppstår i grenselandet mellom draum og vaken tilstand, der opplevingar og fantasiar blandar seg. Tekstpassasjen handlar om ein skitur i barndommen, og det er Arvid og faren som er på tur saman. Brått skjer det noko uventa. Faren skadar seg og Arvid må hente hjelp. Dette kjenner han motvilje mot, men han gjer det likevel. På veg for å hente hjelp, skjer det igjen noko uventa. Arvid ser ein elg, og han løftar hendene og latar som om han har eit gevær som han skyt den med. Elgen blir skremt av Arvids rop og går over ende i snøen. Redd ser Arvid ned på hendene sine og tenker: «hva er det med dem, hva har de gjort. Jeg har ikke ment det, har ikke ment det» (Petterson 2000, 121). Elgen kjem seg på beina igjen, Arvid spring vidare, og han finn til slutt fram til lysløypa og til to menn som kan hjelpe han. Når dei spør kva som har skjedd, seier han først at han har skote ein elg, og når dei spør kva han har skote den med, peikar han på hendene sine. Så kjem han brått på at han har lova å hente hjelp til faren, og seier så: «Det er faren min» (Petterson 2000, 123). Den eine mannen spør: «Har du skutt faren din», og Arvid svarer: «Jeg veit ikke» (Petterson 2000, 123).

Denne tekstpassasjen uttrykker på særmerkt vis noko om Arvids forhold til faren. Det første ein merkar seg er Arvids motvilje mot å hjelpe faren. Ein får inntrykk av at Arvid blir redd når faren ikkje lenger er den sterke faren han til vanleg er. Det andre ein merkar seg er Arvids reaksjon når han trur at han har drepe elgen; han ser på hendene sine med frykt og vantru. Det tredje er samanblandinga av elgen og faren som skjer på slutten, då mannen i lysløypa spør Arvid om han har skote faren.

Det å kjenne på ein motvilje når faren ber om hjelp, blir i løpet av forteljinga omforma til eit spørsmål om Arvid har teke aktivt del i å skade han, og det lar seg lese som eit bilete på ei skuldkjensle. Romanen sirkklar inn ei kjensle av skuld for farens død, utan å direkte forklare at det er dette det handlar om.

I etterkant av denne tekstpassasjen, som vanskeleg lar seg bestemme som eit faktisk minne eller ein draum, besøker Arvid broren på sjukehuset for andre gong. Det er tydeleg at han vegrar seg for å møte broren. Han sit lenge i foajeen og ser bort mot heisen og tenker:

Det går et skille her inne, jeg kjenner det, et før og et etter, i akkurat denne vestibylen eller foajeen, og jeg veit godt hvor. Det er der borte foran heisen. Jeg kan skritte over dit og tegne opp med kritt på golvet omtrent hvor linja vil gå om noen er interessert, og jeg snakker ikke om mye feilmargin, et par centimeter på det meste, og det er lite i et helt liv. Jeg er tross alt trettiført år. Jeg har tross alt sett en del. I virkeligheten. På video. En elg som faller død om og reiser seg igjen. En tøyvingvin på ei køye. Vann som lukker seg og blir stille. Faren min på golvet i en sjø av øl, eller var det blod, hud til hud med andre kroppar. Jeg husker plutselig ikke sikkert, men jeg *veit* jeg har sett det. (Petterson 2000, 128–129)

Dei ulike motiva peiker mot det traumatiske han har erfart så langt i livet. Det er ulike fragment som her blir ramsa opp, men motiva han nemner, som elgen, tøyvingvinen, minnet om faren frå hytta i Danmark, peikar alle mot smertefulle erfaringar. Det han «veit han har sett» står sentralt i tankerekka, og det er som om desse minnebiletta, som han har vanskar med å stole på at han hugsar korrekt, no blir erkjent og tatt med som grunnlag for nye val. Situasjonen han no står i, kan minne om den gongen han skulle besøke faren på sjukehus. Den gongen flykta han, noko som har gitt han ei skuldkjensle i ettertid. No kryssar han den tenkte linja og besøker broren. Arvid tar eit val om å handle annleis, om å møte brorens smerte. Valet synest å springe ut av erkjenninga han skildrar, der desse minnebiletta blir tillagt betydning, sjølv om dei er vonde og vanskelege å gripe og fullt ut forstå.

Skuldkjensla som gradvis har kome til overflata, kjem enda tydelegare til uttrykk heilt mot slutten av romanens midtdel, der det er eit tilbakeblikk på tida omkring den traumatiske skipsbrannen. Arvid fortel om den siste samtalen han hadde med faren, og han skildrar korleis han reagerte den dagen han får vite om brannen på skipet. Romanen nærmar seg gjennom dette tilbakeblikket det smertepunktet som pregar Arvids liv i notid.

Den siste samtalen med faren skjer på telefon. Arvid er i bokhandelen då faren ringer: «Det var rett før påske. På lørdag skulle de ned til Danmark med båten som de pleide, men det var noe feil med billettene, sa han og var usikker i stemmen» (Petterson 2000, 158). Arvid har gløymt at han har lova mor si å vere med, så han har ikkje billettar. Han seier at noko har kome i vegen, og at han ikkje kan reise før på mandagen. Så tenker han: «Det var en blank løgn, og jeg kjente mens jeg snakka at jeg gjerne skulle hatt den usagt, for det at *han* ringte meg gjorde meg merkelig rørt. Jeg veit ikke hvorfor, han hadde aldri rørt meg før, ikke som jeg kunne huske» (Petterson 2000, 159). Sentralt i minnet er den vonde kjensla av å tale usant. I denne siste samtalen merkar Arvid også noko sårbart i faren, som ikkje gjer han redd eller ukomfortabel, men rørt, og det verkar som om han av denne grunn føler på eit ansvar, at han bør reise saman med resten av familien.

Når Arvids reaksjon på brannen blir skildra, er skuldkjensla tydeleg. Når han minnest denne situasjonen, der han står framfor fjernsynet og ser skipet på skjermen, kjem det fram at det første han gjer når katastrofen går opp for han, er å ringe broren. Dialogen går ifølge Arvids minne slik:

– Slå på TV'en, sa jeg. Han slo på TV'en mens han fortsatt holdt røret i hånda. Jeg hørte stemmen fra studio i rommet han sto i. Jeg hørte han puste, men han sa ingenting.

– Jeg skulle jo ha vært med den båten, sa jeg, – men jeg glemte det, skjønner du, jeg bare glemte det, og så ble det for seint. Om jeg ikke hadde glemt det, om eg bare hadde vært med, ville ingenting ha skjedd.

– Å, herregud, sa han med helt flat stemme. – Vær så snill, hold kjeft, vær så snill. (Petterson 2000, 161–162)

Det første Arvid tenker er altså at han kunne ha hindra det som har skjedd. Det kan synast irrasjonelt, men det er tydeleg at Arvid kjenner på ei reell skuldkjensle. Her kjem noko av det mest smertefulle i romanen til uttrykk. Arvid føler skuld fordi han ikkje var med, fordi han ikkje snakka sant til faren, og fordi han aldri klarte å kome faren i møte medan han levde. Romanen har sakte sirkla inn kjernen i Arvids traume.

Det er ikkje uvanleg at etterlatne kjenner på skuld eller skam i samband med denne typen traumatiske hendingar. I undersøkinga til NKVTS svarte nærare 30 prosent av dei etterlatne at dei har hatt plagsame tankar om at dei kunne ha gjort noko annleis for å hindre at dette skjedde (Thoresen mfl. 2017, 63). For meg synest dette å vere

ganske høge tal med tanke på at dei etterlatne ikkje på noko vis hadde ansvar for skipets sikkerheit, men romanen gjer slike tal meir forståelege. Når ein slik katastrofe skjer, kan ein som pårørande kjenne på skuld, sjølv om dette ikkje er rasjonelt for den som ser situasjonen utanfrå. Ein kan leve seg inn i korleis dette kjennest når ein les Pettersons roman.

Eit vendepunkt

Frå dette punktet i romanen er det som om noko snur for Arvid, også når det gjeld korleis han tenker på faren. Noko av det første som skjer morgonen etter dette tilbakeblikket, er at Arvid tilsynelatande umotivert knuser spegelen i gangen:

I speilet ser jeg et ansikt, og jeg stopper helt uten å tenke og griper det første jeg ser, et metallskrin som står på kommoden, og hiver det mot speilet. Glasset knuser med en utrolig høy lyd, det løser seg opp i blinkende biter og regner sølv mot golvet, og jeg står der og ser bitene spre seg over hele entreen som etter en eksplosjon i en film på TV. (Petterson 2000, 163)

Han ser seg sjølv i spegelen, men omtalar det berre som «et ansikt», noko som skaper assosiasjonar til det ubestemmelege ansiktsmotivet i byrjinga av romanen. Det er ein symbolladd scene, som ikkje er eintydig, men det å knuse spegelen signaliserer tydeleg eit brot med det tankemønsteret som stadig kretsar om ei samanlikning med faren. Den same morgonen kastar Arvid bokmanuset han har jobba med i over eit år, og han tar utskrift av nokre få nye setningar han har skrive. Så går han ut frå leilegheita, vidare innover i skogen. Han har med seg ei bok med haikudikt som han las som ung, den gongen han reiste til England med stor tru på framtida, og når han les i denne, minnest han eit hus. Først omtalar han det som eit minne, men så meiner han at det må ha vore ein draum, og igjen handlar det om faren:

Jeg husker ett hus jeg var inne i. Jeg lå på sofaen i stua og prøvde å komme meg, jeg hadde vært på fest dagen før kanskje og følte meg utslitt og utafør, jeg hadde ingen familie lenger, alt var spilt. Så kom faren min ned trappa. Jeg kjente stega hans fra alle andres, tyngden hans, og han gikk over golvet forbi meg og bort til vinduet og dro gardinet til side. Et svakt lys kom inn.

– Tåka letter, sa han. – Vi må dra. De er etter deg. Jeg snudde meg og så lyset i ansiktet hans, et grått og mildt lys, som usynlig røyk i rommet. Han var så gammel som jeg er nå, og jeg ble ikke redd av det han sa, for han sto vakt og visste hva vi måtte gjøre. Men vi hadde ikke god tid, jeg måtte ta meg sammen.

Det må jo ha vært en drøm, for jeg husker ikke hvordan det huset så ut fra utsida eller hva han så gjennom vinduet eller hvorfor vi egentlig var der. Jeg husker mange drømmer. Noen ganger er de vanskelige å skille fra det som faktisk har skjedd. Det er ikke så farlig. Det er som med bøker. (Petterson 2000, 169–170)

I dette minnet om ein draum er faren ein person som hjelper Arvid. I skildringa er farens fysiske tyngde ikkje lenger trugande, og faren er ikkje distansert som i den første draumen, der han stod roleg på altanen med ryggen til. Her vender han seg mot Arvid, og ansiktet hans har eit mildt lys over seg. Faren er no den som reddar Arvid frå ein situasjon som Arvid sjølv ikkje forstår er farleg. I sum skaper draumen eit inntrykk av at noko er mildna og forlikt i forholdet mellom far og son.

Den knuste spegelen signaliserer på eit biletleg plan ei frigjering frå eit negativt mønster, men det påverkar også handlinga meir direkte. Den nye naboen til Arvid, kurdiske Naim Hajo, kjem på besøk den same ettermiddagen, og han forstår at den knuste spegelen er noko meir enn eit hendig uhell. Han peikar mot Arvids bryst og seier: «Problem.» Arvid innser at det er vanskeleg å tolke den knuste spegelen på anna vis, og det gir han ein inngang til å fortelje noko om farens død og om traumet i fortida:

- Faren *min* er død. Det er jo ikke så rart, han ville vært over åtti år nå og kanskje vært død uansett hva som hadde skjedd. Det er jo egentlig mye verre med de andre. Men det rare er at det tok seks år å forstå at det ikke er til å holde ut. Kan du fatte det, sier jeg og rister på hodet, og han peker på meg og sier:
- Problem, og da nekter jeg ikke. (Petterson 2000, 174)

Naim Hajo lyttar på ein måte som gjer det mogleg for Arvid å fortelje om det som er vondt. No, seks år etter hendinga, har han fått kjensla av at det som har skjedd ikkje er til å halde ut. Og no, heilt mot slutten av romanen, blir denne kjensla sett ord på, til eit menneske som kanskje ikkje forstår orda, men som likevel forstår Arvids smerte.

I romanens siste del, etter dette vendepunktet, blir inntrykket av at noko har snudd og endra seg styrka, ikkje minst ved at Arvids minne og tankar i mindre grad sirklar om faren og det som er vondt i fortida. Når Arvid tenker på faren og ser seg sjølv opp mot han, er biletet av faren meir nyansert, og kontrasten mellom dei, som var skarp tidleg i romanen, er no mjuka opp. Den lange rekka av minne og draumar har gradvis opna for ny erkjenning og ei form for forsoning med tapet av faren. Ved å sjå seg tilbake, endrar Arvid syn på faren og relasjonen dei hadde, og ein får inntrykk av at han klarer å erkjenne den skuldkjensla som han har forsøkt å unngå.

Eit kjærleikstap

Langås skriv at litterære tekstar kan flette mange hendingar og personar inn i kvarandre og framstille lag på lag av traume (Langås 2016a, 13). Slik er det også i denne romanen. Ei anna vond oppleving som kjem til syne i romanen, er skilsmissa Arvid har vore gjennom, og sjølv om ei skilsmisse oftast ikkje blir omtalt som eit traume, i alle fall ikkje slik omgrepet blir definert i denne avhandlinga, er det ei tapsoppleving som inngår i den knuten av vonde kjensler og minne som pregar Arvid. Forteljinga om dette tapet følgjer eit anna mønster enn forteljinga om tapet av faren. I byrjinga av romanen kjem dette tapet til uttrykk gjennom figurar av fråvær, og det er først mot slutten av romanen at ein får innblikk i kva kjensler det er som skjuler seg bak dette knappe språket.

Skilsmissa blir ikkje omtalt i romanens første del, men tidleg i romanens midtdel kjem det små brokkar med informasjon som i sum skaper biletet av at Arvid har vore gift og har to døtrer. I telefonsamtalen med broren nemner Arvid at han er skilt, utan å gå meir inn på dette, og så, seinare, blir dette meir konkret, når Arvid ser inn på to rom som står tomme i leilegheita, to rom der døtrene brukte å sove. Han tenker:

De to rommene ved sida av mitt soverom er tomme nå, men dørene står åpne, og det er mørkt der også og ikke som før da minst én av de to jentene måtte sove med en spotlight rett i ansiktet, gult lys under øyelokket og langt inn i drømmen. Nå gjør de det et annet sted, en annen mann kanskje tenner de lampene. Jeg går bort og lukker begge dørene. (Petterson 2000, 26)

Dei få setningane kallar fram eit minne om ei anna tid. Lys er no erstatta med mørke, og dei tomme romma minner han på eit fråvær. Han lukkar så døra til romma, og lesaren får ikkje vite meir om desse jentene før langt seinare i romanen. På indirekte vis blir fråværet talande, og det peikar mot at noko er tapt.

Også minnet om ho som Arvid var gift med kjem til uttrykk som eit fråvær. Han ser seg i spegelen på badet, og då tenker han: «I toalettskapet står en dekkstift etter noen jeg har glemt hvordan ser ut, som ikke lenger behøver dekkstift fordi ansiktet er borte, som alle åra er borte da jeg ikke så annet enn det ansiktet» (Petterson 2000, 45–46). Det blir ikkje direkte sagt kven Arvid tenker på, men ein forstår at han refererer til ho som han var gift med. Språket er indirekte, og paradokset er at han ved å omtale henne som eit fråvær, viser at han ikkje har gløymt verken henne eller

den tida dei hadde saman. Språket avslører eit forsøk på å gløyme noko som dukkar opp i minnet ved synet av denne gjenstanden.

I tillegg til desse to korte minna, dukkar minne om familien opp i små glimt når Arvid er på sjukehuset for å besøke broren. Då han får kakao av sjukepleiaren, tenker han på at han laga kakao til dei to døtrene den siste kvelden før dei flytta (Petterson 2000, 63), og når han er på veg ut, tenker han på at han har vore på fødeavdelinga der to gongar tidlegare (Petterson 2000, 66). Minna blir ikkje utdjupa, det blir berre heilt kort nemnt, og Arvid uttrykker ikkje kva type kjensler eller tankar dette bringer fram. Samanlikna med minna om faren, er det altså påfallande få minne knytt til døtrene og kvinna Arvid var gift med tidleg i romanen, og det er først i romanens midtdel at eit lengre tilbakeblikk fortel kva som skjedde like før skilsmissa.

Dette tilbakeblikket kjem når Arvid køyrer forbi ein stad der han var på ferie saman med døtrene sommaren før han vart skilt. Det å sjå staden set minnet i gang. Han hugsar at han på det tidspunktet tenkte at skilsmissa var i vente, sjølv om han ikkje ønska at det skulle skje. Arvid tenker på det som skjedde den siste kvelden i denne ferien. Han besøkte ein nabo og lar døtrene vere aleine i hytta. Han fekk servert blankt brennevin, men han gjekk ganske raskt tilbake mot si eiga hytte. Han følte seg uvel av alkoholen, og på heimveg ramla han i vatnet. Nokon såg han og redda han opp på land. Dei to døtrene vakna av oppstyret, og folk som var vitne til det som skjedde, byrja å tale om omsorgssvikt. Arvid tenkte at dette var ei overdriving, og han prøvde å rettferdiggjere handlinga si, men det førte til at skilsmissa vart avklart raskt etterpå. Slik mista han også samværsrett med døtrene sine.

Tilbakeblikket munnar ut i ein refleksjon over korleis Arvid takla denne skilsmissa. Han tenker tilbake: «[...] først ble jeg rasende, og så var jeg letta, for jeg skjønnte at om jeg la det ene til det andre og lot det vokse seg stort og uhåndterlig, og jeg samtidig gjorde meg nummen og bare så rett fram, var det en måte å leve på som jeg kunne greie» (Petterson 2000, 103). Arvid skildrar korleis han takla det, og ein kan merke seg at Arvid talar om å legge det eine til det andre, noko som tyder på at han framleis var prega av brannen på skipet då dette skjedde. Kjenslene knytt til skilsmissa, tapet av denne familien han sjølv har vore far i, blir såleis assosiert med brannen på skipet. Arvid forsøkte å skyve alt dette vonde unna og døyve kjenslene, men denne strategien synest å ha slutta å fungere på romanens notidsplan.

Etter dette tilbakeblikket oppsøker Arvid den eldste dottera på skulen når ho er på veg heim, og han tar henne med til ein kafé i nærleiken. Brått trer dottera fram som ein karakter i handlinga. Sjølve møtet har ikkje dei beste rammer, for dette er ikkje avtalt, og dottera blir på eit tidspunkt lei seg og spør kvifor ikkje Arvid besøker dei oftare. Han seier at det er vanskeleg å forklare, men at det skal bli annleis. Kva som vidare skjer i denne relasjonen, etter dette møtet, seier ikkje romanen noko om. Det kjem ikkje til ei løysing eller avklaring, men Arvid seier til henne at han vil forsøke å få til ei ordning slik at dei kan møtest oftare.

Det viktige vendepunktet som gjeld denne delen av fortida, skjer på eit indre plan, og møtet med naboen Naim Hajo er avgjerande i denne samanheng. Eg vil difor dvele litt ved den scenen då Hajo er på besøk. Etter samtalen om den knuste spegelen, som tidlegare har blitt kommentert, blir Hajo med inn på kjøkkenet til Arvid, og over ein kopp kaffi, gir Hajo Arvid ei bok. Dette er ei bok Arvid har eit spesielt forhold til, viser det seg. Minne frå tida då Arvid sjølv las denne boka, dukkar opp, og ansiktet han meiner han har gløymt, trer no fram:

Jeg skal få enda en gave. Det er nesten for mye. Jeg snur den og ser det er *Magre Memed* av Yasar Kemal. I engelsk utgave: *Memed, my hawk*. Jeg husker godt jeg leste den for femten år siden. Husker stolen jeg satt i og fargen på gardinene og fargen på veggene i leiligheten på Bjølsen der jeg bodde den gangen, og den summende lyden av bussen på vei inn i rundkjøringa rett utafør vinduene og bremsene ved holdeplassen og dørene når de slo opp. Husker den irske musikken jeg spilte hver dag som for alltid vevde seg sammen med de brennende tistlene på Tsjukorova-sletta og strømpene til Memed som kjæresten hans strikka i et helt spesielt mønster som var ment bare for han. Og jeg husker hvem jeg fikk den boka av, og at jeg spurte om hun kunne strikke et par strømper som det til meg. Og hun gjorde det, så godt hun kunne etter beskrivelsen som Kemal hadde gitt. Og plutselig er ansiktet hennes der, og alle åra jeg så det ansiktet, og duften av henne og måten hun gikk på, og måten hun strøyk seg gjennom håret på for å dra det vekk fra øynene, og så ansiktet igjen som det var på fødeavdelinga de to gangene med meg på kne foran senga, og enda en gang som det var på slutten, forvridd og rasende, og det begynner å svi i halsen med én gang. Jeg kremter for harde livet og reiser meg og tar han i hånda og sier:

– Takk, og kremter igjen. (Petterson 2000, 175–176)

Minnet om denne kvinna, som så langt i romanen berre har blitt synleg som eit fråvær av eit ansikt, blir no brått heilt nærverande. Det er eit minne som skaper eit levande inntrykk av dei åra Arvid seier han har gløymt, og av dette ansiktet som han meiner å ha viska ut frå minnet. I få ord skildrar Arvid både kor nær han ein gong har vore denne kvinna, men også korleis kjærleik kan slå over i noko heilt anna.

Minnets sterke kraft blir her skildra, og det plutselige nærværet blir ein kontrast til fråværestropane som har prega romanen fram til dette punktet. Dei har gjennom heile romanen, på indirekte vis, fortalt om Arvid sitt forsøk på å halde denne delen av fortida på avstand, og når minnet bryt gjennom, er det med ei kraft som er overveldande.

Tilbake til ansiktet

Som analysen så langt har vist, er både tapet av faren og tapet av eit kjærleiksforhold knytt til motiv som er sentrale i det noko gåtefulle minnet om ansiktet som set heile romanen i gang. Når ansiktet til kvinna Arvid har vore gift med kjem til syne med så stor kraft, kan ein kanskje tenke at det er denne smerta det gåtefulle ansiktet har peika mot. Det er særleg repetisjonen av motivet, at ansiktet til denne kvinna blir nemnt tre gongar i minnet, som styrkar eit slikt inntrykk. I ei slik tolking peikar ansiktsmotivet mot dette kjærleikstapet. Det å forsøke å gløyme, det å forsøke å viske ansiktet til denne kvinna ut, har kanskje vore med på skape den sanningskrisa han erfarer tidleg i romanen.

Det gåtefulle ansiktet i byrjinga av romanen peikar også mot kjensler som er knytt til tapet av faren. Farens ansikt er eit motiv som endrar seg i løpet av romanen. Det er påfallande at faren ikkje ser på Arvid, verken i barndomsminna, i draumen frå leilegheita, eller då Arvid besøker han på sjukehus. I minnet om skituren ser faren på Arvid som om han ikkje var sonen hans i det heile. Dette endrar seg mot slutten av romanen, i den siste draumen, der faren og han er i eit ukjent hus saman. Her ser Arvid på faren og tenker: «Jeg snudde meg og så lyset i ansiktet hans, et grått og mildt lys, som usynlig røyk i rommet» (Petterson 2000, 169). Det lyse og milde i skildringa, skaper ein kontrast til dei bortvende ansikta, og dette styrkar det inntrykket av forsoning som pregar romanens siste del.

I det andre minnet om det gåtefulle ansiktet, som Arvid hugsar etter draumen med isflaket, er både spegelen og knusing av gjenstandar og språk sentrale motiv. Dette er også sentrale motiv i skildringa av Arvids forsøk på å forsone seg med tapet av faren. Som analysen har vist, er spegelen eit motiv som stadig blir repetert. Arvid ser seg i den og samanliknar seg med faren. Den stadige repetisjonen kan tolkast som eit destruktivt mønster, for sjølv om spegelen viser ein fysisk likskap med faren, blir Arvid stadig påmint distansen og skilnaden mellom dei. Det å knuse spegelen gjer det mogleg å frigjere seg frå dette destruktive mønsteret. Det er også ei handling som skaper endringar på handlingsplanet. Når naboen ser den knuste spegelen og

tolkar det som eit teikn på at Arvid har det vondt, blir det ein inngang til ein samtale om det som plagar Arvid. Ein knust spegel blir det som reddar ein mann med eit knust språk.

Det å knuse, øydelegge, er også eit motiv som stadig blir repetert. I minnet om det gåtefulle ansiktet er det ein mann som knusar vasar og som Arvid opplever som trugande. Dette er eit motiv som kan peike både mot Arvids far, som knuser ølflasker, og mot Arvid sjølv, som også er ein som knuser ting, som koppar og speglar. I det gåtefulle minnet opplever Arvid at også språket hans blir knust, og dette kan peike mot mangelen på kommunikasjon som har prega forholdet til faren. Minnet om ansiktet kan tolkast på ulike måtar, men motiva synest å peike mot konflikhtar som handlar om språk og språkløyse og ein frykt for destruktive krefter, i faren så vel som i Arvid sjølv.

I ei slik tolking peikar ikkje det gåtefulle ansiktet mot eit bestemt ansikt, ikkje mot eit bestemt tap, men det blir eit biletleg uttrykk for ein kompleks kjenslemessig tilstand som Arvid står i, og som han i løpet av romanen forsøker å kome ut av. Som lesar kan ein ta del i Arvids oppleving av å bli kjenslemessig overvelda av dette gåtefulle minnet i byrjinga av romanen, og ein blir utfordra til å reflektere over kva dette minnet betyr. Ved å la ansiktsmotivet vere anslaget i romanen, skaper Petterson eit inntrykk av det Cathy Caruth kallar «a crisis of truth» (1995, 6), men i denne romanen er det ikkje slik at dei traumatiske minna er «flashback» av ei hending som var så overveldande at den unndrog seg minnet. Minnet er utprega symbolsk, og det peikar mot eit indre konfliktstoff som på ulike måtar er knytt til traumet i fortida, og som det er vanskeleg for Arvid å få grep om.

Brorens traume

Sjølv om det er Arvids traume og Arvids fortid som dominerer romanen, ikkje minst ved at han er forteljaren, rommar også romanen ei forteljing om brorens traume. Dei to brørne har opplevd det same tapet av nær familie, men deira måte å reagere på er ikkje den same, noko romanen tydeleg får fram, dels gjennom Arvids fortolking av brorens reaksjonar, dels gjennom samtalar der broren tar del, og dels gjennom brorens handlingar, slik dei kjem til uttrykk i romanen.

I romanens første del er broren nemnt i minnet om å hente kistene som foreldra og brørne har blitt lagt i. Denne scenen fortel at Arvid har ein bror som framleis lever,

og som deler Arvids tap av dei andre i familien. Arvid og broren er eit «vi», noko som kjem tydeleg fram i dette minnet:

[...] og jeg husker kapellet ved Rikshospitalet der vi skulle hente kistene mange år seinere. De sto på rad langs veggen, og utafor sto de lange svarte bilene på rad og venta i oppkjørselen. Vi så dem gjennom vinduene, bilene sto helt stille med bakdørene åpne, den ene sjåføren hadde ryggen til og albuen mot panseret mens han røyka og så ned i Holberggate, og mannen fra begravellesbyrået kremta og sa:
– Først burde jeg vel si det, at de kistene er nok ikke så tunge som en kanskje kunne vente. Han strøyk seg gjennom håret og så fortvila ut, og vi kikka på hverandre, broren min og jeg, og så bøyde vi oss og greip håndtakene og løfta, og vi stirra bare rett fram da vi forsto han hadde rett. (Petterson 2000, 13–14)

Den sterke, knappe skildringa av dei lette kistene, antydar korleis ein brann med intens varme kan øydelegge ein menneskekropp, og skildringa skaper inntrykket av ein taus samforstand mellom dei to brørne, sidan dei reagerer likt. Ein får også inntrykk av ein viss distanse mellom dei, sidan dei ikkje ser på kvarandre, ikkje seier noko. Det er Arvid som her skildrar erfaringa, og brorens minne om hendinga kjem ikkje direkte til uttrykk i romanen.

Seinare, i romanens midtdel, kjem broren til Arvid meir direkte til orde, i telefonsamtalen dei har. Broren fortel korleis han hugsar tida like etter brannen som tok livet av foreldra og brørne:

Husker du da vi kom hjem fra København etter å ha kasta kransen på havet sammen med alle brannfolka og politifolka og krisepsykiaterne og prestene og hele gjengen, og vi dro rett opp og lånte kassebilen til Harald og kjørte til Veitvet og stappa den full av ting fra leiligheten der. Og så kjørte vi igjen, mot Gøteborg for å ta båten over enda en gang med alle greiene vi egentlig ikke visste hvorfor vi flytta på, og vi var så slitne at vi sovna ved rattet før vi kom til Vestby så vi måtte stoppe ved Veikroa der og legge oss på benkene utafor, og da spurte jeg om du hadde dårlig samvittighet på grunn av pappa. Du holdt på å ramle av benken enda så trøtt du var. (Petterson 2000, 24)

Også broren brukar eit «vi» når han tenker tilbake, som signaliserer at brørne stod saman i opplevinga, men han legg vekt på at Arvid ber på dårleg samvit for faren, noko som markerer ein viktig skilnad mellom dei. Arvid motset seg dette minnet, og dei endar opp med å berre avbryte samtalen. Telefonsamtalen på notidsplanet synest ikkje å gi nokon av brørne ei oppleving av støtte eller fellesskap, snarare tvert imot.

Når han seinare får vite at broren har forsøkt å ta livet sitt i etterkant av denne samtalen, set Arvid det i samanheng med traumet i fortida. Romanen gir ikkje eit innblikk brorens tankar, men Arvid tolkar det slik at det er tanken på skipsbrannen som er årsaka til at broren har forsøkt å ta livet sitt (Petterson 2000, 63). Arvid legg vekt på at broren stadig er plaga av vonde tankar, invaderande fantasiar der han ser for seg at foreldra og brørne var vakne då brannen byrja, og at dei prøvde å kome seg ut. Slik Arvid tolkar broren, er det desse tilbakevendande vonde førestillingane, som er direkte knytt til traumet i fortida, som har drive han til å forsøke å ta livet sitt.

Brorens stadige grubling over korleis foreldra og dei yngre brørne døde, kan fortolkast som ein traumatisk fantasi, som skil seg frå eit traumatisk minne ved å vere basert på førestillingar om korleis noko vondt har skjedd, i situasjonar der ein ikkje har vore eit direkte vitne. Slike påtrengande fantasiar kan, til liks med påtrengande minnebilette, oppstå som ein traumatisk etterverknad både hos etterlatne og pårørande. Ifølge Atle Dyregrov er dette eit symptom som kan stå i vegen for sorga som eit brått og uventa tap av nære familiemedlemmar kan utløyse, og mange kan trenge hjelp med å arbeide seg gjennom slike minne eller fantasiar (Dyregrov 2018, 53–54).

I eit langt tilbakeblikk til tida like etter brannen, der Arvid minnest reisa til Danmark saman med broren, har dei ein dialog som utdjupar forståinga av brorens reaksjonar i etterkant av traumet. Igjen er dette filtrert gjennom Arvids språk og minne, når han tenker tilbake på ein samtale der broren seier: «Jeg misunner deg som kan sette ord på alt det som har hendt» (Petterson 2000, 27). Men Arvid tenker:

Han tok feil. Jeg var bare kropp og ingen ord, akkurat som han, og uansett hvor mye vi snakka var det alltid luft mellom det vi sa og det vi gjorde. Det var som champagne. Jeg hadde smakt champagne på en forlagsfest like før og kunne svare feil når noen spurte hva jeg het. Nesten alt vi sa var feil.

Det vi gjorde var å kjøre. Vi kjørte hele tida, vi brant opp tusenvis av kroner i bensin. Vi kunne ikke sitte stille. (Petterson 2000, 28)

Både broren og Arvid opplever å mangle eit språk for det som har skjedd. Det brørne gjer saman i etterkant av brannen på skipet, er ikkje å snakke saman, men å køyre bil. Dei er saman, men har ikkje eit språk som gjer det mogleg å dele tankar og kjensler om det som har skjedd. Begge mangla ord for desse erfaringane, og det har prega deira eigen måte å takle tapet på, så vel som relasjonen mellom dei. I

tilbakeblikket på reisa til Danmark er teksten nesten heilt utan dialog, og dette styrkar inntrykket av at dei ikkje klarte å snakke om det som hadde skjedd i tida etterpå.

Utover i romanen blir forholdet til broren utdjupa gjennom fleire minne og draumar, men det er minna og draumane Arvid har om faren som tar størst plass. Brorens forsøk på å ta livet sitt er det som kanskje sterkast pregar romanen på handlingsplanet, og det påverkar også den indre utviklinga som romanen skildrar. Fellesskapen med broren blir kanskje meir tydeleg for Arvid når det nesten går tapt, og både gode og vonde sider ved relasjonen kjem til syne. Kanskje skaper det ei kjensle av større einsemd i Arvid. Kanskje skaper det òg ein fridom til å ta kontakt med andre menneske og forsøke å finne ei trøyst, ei lindring hos nokon annan enn broren. Det skjer ei endring i Arvids måte å vere på som kan tyde på dette. Arvid byrjar å snakke med nye menneske om det som har skjedd for seks år sidan og om skuldkjensla han kjenner på. Han reflekterer ikkje over denne endringa sjølv, men det er tydeleg at handlinga til broren bringer han ut av vante mønster.

Mot slutten av romanens midtdel tenker Arvid igjen tilbake på tida etter brannen, på korleis han og broren takla det etter dei kom heim frå reisa til Danmark:

Han dro til sitt, og jeg dro til mitt, og så ble det stille. Jeg veit ikke hva som skjedde. Jeg veit ikke hva som *ikke* skjedde. Vi hadde en oppgave. Vi skulle tømme leiligheten vi hadde vokst opp i og selge den til høystbydende så fort som mulig. Vi kom til å bruke ett år på den jobben, men det visste vi ikke da. (Petterson 2000, 126)

Heller ikkje i dette tilbakeblikket er det dialog mellom brørne, men dei er saman, dei er i leilegheita og ryddar litt, ordnar litt, ser på bilete, før dei etter ein time eller mindre gir opp, går ut igjen. Arvid skildrar også korleis dei møter ein nabo, som spør korleis det går, og Arvid tenker tilbake: «Vi visste ikke hvordan det gikk med oss. Vi fløy ikke lenger, vi fløyt ikke lenger. Vi var på vei mot bønn, men vi skjønnte det ikke» (Petterson 2000, 126). Arvid hugsar også at han kunne kjenne på ein irritasjon over broren, fordi han var tung og trøtt, og han hugsar korleis dei berre «kikka skeivt på hverandre og så ut av vinduet og sa ingenting fornuftig, bare sirupsseige ord» (Petterson 2000, 126–127). Det er igjen ei skildring av mangelen på språk, av å vere saman utan å kunne snakke saman, utan å forstå kvarandre. Over tid blir denne tause fellesskapen tyngande.

Her tangerer romanen eit tema som også er sentralt i undersøkinga til NKVTS (Thoresen mfl. 2017). Eit viktig funn i denne undersøkinga av etterlatne og overlevande var at sosial støtte var ein svært viktig faktor. Graden av sosial støtte var den faktoren som i størst grad påverka helsetilstanden til etterlatne på lang sikt, og dei som hadde låge barrierar for å søke støtte, var dei som klarte seg best (Thoresen mfl. 2017, 101). Ifølge rapporten til NKVTS kan det vere vanskeleg å søke og finne støtte frå sine nære når ein erfarer eit slikt traumatisk tap, og dette kan ha negativ effekt på sorgprosessen (Thoresen mfl. 2017, 114). Dette gir gjenklang i romanens framstilling av den traumatiske erfaringa til dei to brørne.

Heilt mot slutten av romanens midtdel, når Arvid for andre gong besøker broren på sjukehuset, talar broren og Arvid saman igjen. Samtalen går ikkje så bra, for etter at broren har fortalt ei historie frå barndomen, som ifølge Arvid er ei blanding av fiksjon og minne, innleiar Arvid ein samtale om sjølvmondsforsøket til broren på ein ganske konfronterande måte. Han spør om broren hadde tenkt å la han vere aleine igjen, og broren svarar at Arvid ikkje er nok. Etter dette vender broren seg mot veggen og seier han vil sove, Arvid går sin veg, og ein får ikkje vite noko meir om kva broren har tenkt, kva kjensler det var som fekk han til å gå så langt som å forsøke å ta livet sitt (Petterson 2000, 136). Kva broren tenker der i senga, blir ikkje fortalt, og ein skjønar at vanskane med å snakke saman framleis pregar relasjonen.

I etterkant av denne samtalen blir minnet om sjølv skipsbrannen skildra. Arvid er ikkje saman med broren den dagen skipet brenn, men når han ser det på fjernsynsskjermen, ringer han straks broren og ber han skru på. Det første Arvid seier, er at han sjølv skulle ha vore med på denne reisa. Viss ikkje han hadde gløymt å skaffe billett, hadde ingenting skjedd. Broren svarar slik: «– Vær så snill, hold kjeft, vær så snill» (Petterson 2000, 162). Heilt frå det punktet då traumet råkar, er det å snakke saman vanskeleg, og forsøka på samtalar verkar å skape avstand mellom dei to brørne, heller enn å føre dei nærare.

I romanens siste del besøker Arvid bror sin etter at han har kome heim frå sjukehuset, og Arvid reagerer på at broren har endra seg. Han ser at broren er tynnare, lettare, tilsynelatande roleg og harmonisk, noko som synest å uroe og provosere Arvid. Når broren kommenterer at Arvid framleis røyker, svarer Arvid at det ikkje er verre enn dei anti-depressive tablettane broren tok i forsøket på å ta livet sitt. Først angrar Arvid på at han har sagt det, men når han ser at broren reagerer,

anngar han ikkje likevel. Det verbale åttaket utviklar seg til ein fysisk slåstkamp – ei vending i handlinga som kjem noko overraskande på – men som er meir forståeleg når ein tenker på dei mange skildringane av tausheit mellom dei. Broren, som i den første telefonsamtalen med Arvid la på røret ganske brått, og som i den andre samtalen vende ansiktet mot veggen, ser no Arvid inn i auga. Heller enn å vende seg bort, konfronterer han no Arvid, og på paradoksalt vis synest slåstkampen å føre dei nærare kvarandre.

Etter slåstkampen kjem det til ei forsiktig form for forsoning. Det er ikkje slik at dette snur om på alt. Det fører ikkje til ein samtale der alt det som dei tidlegare ikkje har sett ord på, kjem fram. Det er likevel ei endring. No klarer dei å tale saman. Arvid spør broren kva han vil gjere no, når han er aleine, og broren seier at han likar det som det er i huset no: «renska, nullstilt» (Petterson 2000, 190). Arvid svarer: «Velkommen etter», noko som kan vise til at også han står aleine etter ei skilsmisse, eller det kan vise til den prosessen han har gått gjennom dei siste dagane, der han mellom anna har kasta eit bokmanus og knust ein spegel, og såleis «reinska» livet for nokre element som synest å ha tynga han. Broren smiler, og er blank i auga, og han seier: «Samling i bønn» (Petterson 2000, 190). Arvid repeterer brorens ord. Gjennom heile romanen har Arvid tenkt på dei som to personar som stirrar i kvar si retning, broren bakover mot fortida, han sjølv framover for å unngå den, men no finn dei eit felles punkt å gå vidare frå.

Minne og draumar

Det er tydeleg at broren til Arvid er meir plaga av tanken på korleis familien døydde enn det Arvid er, og broren er i mindre grad prega av den skuldkjensla som pregar Arvid. Romanen viser såleis at reaksjonar på eit individuelt nivå kan vere ulike, sjølv innanfor nær familie når eit slikt traume råkar. Romanen får også tydeleg fram at relasjonen mellom brørne blir sterkt påverka av det som skjer, og at sjølv om reaksjonane deira er ulike, så blir dei begge påverka av korleis den andre taklar situasjonen. I denne relasjonen er det å tale saman vanskeleg, heilt frå byrjinga av, og dette skaper ein distanse mellom dei. Likevel får ein inntrykk av at det å vere saman, slik dei er like etter brannen, gir dei ei kjensle av fellesskap, av å ikkje vere heilt aleine, og ein kan tolke det slik at denne kjensla blir skapt på ny ved romanens slutt.

I motsetnad til bror sin, har ikkje Arvid utprega traumatiske minne, i den forstand at dei stadig trenger seg på og repeterer den same vonde fantasien. Inntrykket romanen skaper av Arvids reaksjon, er heller ein tendens til å aktivt forsøke å ikkje

tenke på det som har skjedd, men heller orientere seg mot framtida. Arvid forsøker altså å unngå å tenke på det vonde, sjølv om desse minna er tilgjengelege for han. Som Richard McNally har poengert: «A failure to think about something does not entail an inability to remember it» (McNally 2003, 2). Utover i romanen kjem desse minna til uttrykk ved at han tenker tilbake på ulike situasjonar saman med faren og broren og døtrene, og dette gjer det mogleg å konfrontere den sterke skuldkjensla, særleg overfor faren, som skaper det sterke ubehaget i notid.

Dei mange draumane i romanen er også viktige for den erkjenningssprosessen Arvid gjennomgår. Eit fellestrekk ved draumane er at dei er prega av eit symbolspråk, og med det meiner eg at dei ikkje berre repeterer hendingar Arvid har opplevd, men at dei omformar element frå Arvids liv. Cathy Caruth har argumentert for at traumatiske draumar er kjenneteikna av «the surprising *literality* and nonsymbolic nature» (Caruth 1995, 5). Slik er ikkje Arvids draumar, og slik er heller ikkje alle traumatiske draumar ifølge nyare psykologisk forskning, som legg vekt på at personar som har opplevd traume også kan ha draumar som på ulikt vis omformar hendinga, eller sirklar inn viktige aspekt ved den traumatiske erfaringa utan å kopiere det som skjedde (McNally 2003, 110). Arvids draumar sirklar inn ei kjensle av skuld og ei kjensle av distanse i relasjonane til faren og broren, men draumane utviklar seg på ein måte som antyd at skuldkjensla gradvis slepp taket. Ifølge Atle Dyregrov kan repeterande draumar om ei traumatisk hending vere eit teikn på ein fastlåst prosess, medan variasjon kan tyde på at det føregår aktiv bearbeiding (Dyregrov 2018, 32).

Intertekstualitet

Det er tydeleg at Arvid brukar litteratur for å forsøke å finne eit språk som kan gjere sanningskrisa han står i meir forståeleg. Den første referansen som utmerkar seg, er i romanens første del, der Arvid nemner ei bok av den kanadiske forfattaren Alice Munro, som har tittelen *A friend of my youth* (1990). Arvid kommenterer: «Det er tredje gang jeg leser den, jeg har alle bøkene hennes, for det er en tyngde der og en sammenheng som ikke forskjønner, men sier at ingenting er forgjeves uansett hva vi har gjort om vi bare ser oss tilbake i tide. Jeg veit ikke. Jeg veit ikke om det er sant» (Petterson 2000, 17). Arvid skildrar ein litteratur som skaper eit håp om at det går an å sjå seg tilbake og skape ein meiningsfull samanheng, som også er sann, ikkje tilgjort, forfina. Referansen signaliserer at det å sjå seg tilbake er eit viktig tema i romanen, men også Arvids tvil over om eit slikt prosjekt er mogleg.

Tittelnovella i Alice Munros bok, *A friend of my youth*, handlar om ei kvinne som tenker tilbake på mor si og på ei forteljing frå mora sitt liv. Sentralt i novella står ein draum om mora, som først gir dottera eit meir forsona blikk på mor si, men som mot slutten av novella blir tolka på nytt. Dottera hugsar at ho ikkje berre var letta over denne draumen, der mora viser seg sterkare og meir raus enn det dottera kunne minnast, men at ho også kjente seg lurte. Det å la draumen endre biletet av mora, vil innebere at den kjenslemessige erfaringa «the bitter lump of love I have carried all this time» blir omforma til noko anna, «a phantom – something useless and uncalled for» (Munro 1990, 26). I minnet til dottera var ikkje mor hennar så sterk eller så raus som i draumen, og dottera innser at draumen ikkje skaper eit sant bilete av fortida, sidan den ikkje rommar den sanne erfaringa. Draumen maktar difor ikkje å skape den kjensla av forsoning som dottera i novella først omfamna, men som ho så, ved nærare ettertanke, innser skjer på eit feil grunnlag.

I Pettersons roman er det mange draumar om faren, og referansen til Munros novellesamling, der ein liknande draum står heilt sentralt, opnar for å reflektere over forholdet mellom draum og sanning, mellom fortid og forsoning. Som i Munros novelle, blir draumane i denne romanen ein inngang til å reflektere djupare over forholdet til ein av foreldra. Munros karakter innser at draumen ikkje skaper forsoning, men avslører at dottera likevel har eit ønske om det, sjølv om ho forstår at det ikkje er mogleg. For Pettersons karakter blir draumane ein inngang til å erkjenne sider ved faren som Arvid har halde på avstand og kjensler som han har hatt vanskeleg for å ta innover seg. Draumane skil seg såleis frå draumen i Munros novelle, fordi dei skaper eit nyansert bilete faren og fortida, og dei synest å skape ei rørsle mot ei forsoning som ikkje er falsk, men som kan stemme med kjenslene Arvid ber med seg. Likevel blir referansen ei påminning om at erkjenning ikkje er ein enkel prosess, og at håp, forestillingar og smertefulle erfaringar inngår i samanhengar som ikkje alltid fører dit ein trur eller har tenkt.

Ein annan litterær referanse som spelar ei viktig rolle i handlinga, er romanen *Magre Memed*, skriven av den tyrkiske forfattaren Jasjar Kemal. Romanen kom på norsk i 1971, men vart utgjeven i originalspråket med tittelen *Ince Memed* i 1955, og den dukkar opp som del av handlinga når Arvid får den i engelsk versjon, med tittelen *Memed, My Hawk*, av den kurdiske naboen Naim Hajo. Det er denne romanen som utløyser minnet om kvinna Arvid har vore gift med, om det livet dei delte og om tapet han ber med seg som han har forsøkt å skyve unna og ikkje tenke på. Brått

hugsar han ho som har gitt han boka, tida då han leste den, og ikkje minst dette at ho forsøkte å strikke dei strømpene som kjærasten til Memed strikkar til han i denne romanen. Utan at ein har lese romanen *Magre Memed*, skaper skildringa eit bilete av ei tid i livet der Arvid var i eit kjærleiksforhold som var prega av nærleik og openheit. Boka opnar for at fortida blir nærverande som eit sanseleg minne.

Når ein les denne romanen frå 1955, der handlinga er lagt til Taurus-fjella, er det ulikskapane heller enn likskapane til Pettersons roman som slår ein. Som romankarakterar er Memed og Arvid ulike på mange måtar. Memed veks opp utan ein far, i ein landsby prega av fattigdom og undertrykking. Memed gjer opprør, men dette kostar han dyrt. Han blir drapsmann når han forsøker å forsvare seg sjølv og kjærasten Chadsjé, og handlinga endar tragisk, når ho til slutt døyr. Memed blir ei legende på grunn av sitt mot, men etter tapet av Chadsjé lever han aleine i fjella. Det Arvid og Memed synest å ha felles, er eit slikt stort kjærleikstap. Utanom det, er deira liv ulike.

Naim Hajo har kanskje fleire felles erfaringar med Memed enn det Arvid har. Hajos historie blir ikkje fortalt, men romanen han gir Arvid peikar på indirekte vis mot denne. Undertrykking, frykt og fattigdom er sentrale element i romanen, men også Memeds sterke moral, som pregar hans val og handlingar. Denne forma for intertekstualitet gir romanen ein etisk dimensjon, kan ein hevde, med støtte i Anne Whitehead (2004, 85–86). Ved å inkludere denne referansen, peikar romanen utover forteljinga om Arvid, og minner om at det også finst andre forteljingar om traume som fortener å bli høyrde. Samtidig er det eit poeng at litteraturen her fungerer som eit møtepunkt for menneske med ulik bakgrunn, som har det til felles at dei ber på vonde erfaringar. Dei har ikkje eit felles verbalt språk, men den felles litterære referansen synest å skape ei anna form for kommunikasjon, som er forløysande for Arvid.

Litteratur blir ståande som ei kjelde til å utvide sitt eige språk og med det evna til å fortolke si eiga fortid. Det er også andre referansar i romanen som styrkar dette inntrykket, til dømes dei tidlegare nemnde haikudikta, og andre romanar og tekstar som Arvid har lest. Det er likevel ikkje slik at dette gjer Arvid i stand til å setje ord på alt i sitt eige liv eller at han får erfaringa av å endeleg finne eit språk som er dekkande. Litteraturen er ein del av livet, som Arvid kan gå inn i og la seg prege av, og kanskje kome tilbake med ny erkjenning, slik ein draum i byrjinga av romanen

skaper eit sanseleg bilete av, når Arvid stikk hovudet inn i bokhylla hos foreldra og ser eit rom opne seg (Petterson 2000, 14–15).

Transtekstualitet og traume

Romanen har også referansar til andre bøker i Pettersons eige forfattarskap, eit trekk Frode Helmich Pedersen omgrepsfestar som «transtekstualitet» (Pedersen 2010, 150). Spørsmålet er korleis dette pregar romanens måte å skildre det traumatiske på, og om det inngår i romanens tematisering av traume, språk og forteljingar. Slik eg ser det, kan dei tidlegare bøkene, og særleg måten dei skildrar forholdet mellom Arvid og faren, utdjupe lesaren si forståing av prosessen Arvid går gjennom i romanen *I kjølvannet*. Ein kan la tidlegare skildringar av forholdet mellom far og son spele med og farge det ein les. Når Arvid tenker tilbake på barndomen, på den sterke faren i blå t-skjorte til dømes, er dette eit motiv som også finst i dei tidlegare bøkene. Romanen aktiverer såleis lesarens minne på ulike måtar, avhengig om ein har lese dei tidlegare bøkene eller ikkje. For ein som har lese dei tidlegare bøkene, blir biletet av Arvid som barn noko som kling med når ein les *I kjølvannet*, og det kan skape ei kjensle av å kome nærare den vaksne Arvid.

Når opplysingar om Arvid Jansen *I kjølvannet* ikkje stemmer med det som har blitt fortalt om Arvid Jansen i tidlegare bøker, er effekten av dette grepet annleis. Når ein i denne romanen les at Arvid har tre brør, bryt det med det som blir fortalt i bøkene *Aske i munnen sand i skoa*, *Ekkoland* og *Det er greit for meg*, der det blir fortalt at Arvid Jansen berre har ei eldre søster. Illusjonsbrotet tydeleggjer at dette er fiksjonslitteratur som skaper litterære førestillingar, der det ikkje er røynda språket representerer, men ei førestilt verd. Ved å peike på sin eigen fiksjonalitet på denne måten, motset romanen seg ein enkel biografisk lese måte. Romanen problematiserer førestillinga om at Arvid Jansen er eit verkeleg menneske som har levd eit verkeleg liv. På denne måten skaper romanen ein distinksjon mellom det som er truverdig og det som er sant i faktisk forstand; ein kan tru på karakteren, ein kan tru på det som blir fortalt, men ein blir samstundes mint på at dette er ei forteljing som omformar element frå livet til fiksjon ved hjelp av ulike litterære grep.

Bruken av transtekstualitet har også ein tredje effekt i denne romanen. Det er eit grep som gir kvar roman eit større tolkingsrom, noko både Pedersen og Sejersted har kommentert. Analysen min har vist korleis ansiktsmotivet stadig blir repetert i denne romanen, og eg meiner at ein studie av transtekstuell motivisk repetisjon vil vere interessant i møte med denne forfattarskapen. Til dømes er det interessant å

merke seg at ansiktet til faren er det første motivet i den første boka til Per Petterson. Det er eit ansikt sett med Arvids blikk som barn. Ansiktet er gåtefullt, lokkande og skremmande, kjent og ukjent på same tid:

Fattern hadde et ansikt som Arvid elsket å se på og som samtidig gjorde han nervøs, for det var ikke bare et ansikt, men også en stein i skauen med furer og groper, i hvert fall om han myste når han så på det. Det er klart en kan bli litt urolig når en ser på faren sin og så er det en diger stein der hue skulle ha vært! (Petterson 1987, 11)

Ansiktsmotivet blir her brukt for å skildre ein person som vekker sterke og motstridande kjensler. Det er på ei og same tid eit ansikt og noko heilt anna – ein stein i skauen – som han ved hjelp av fantasien manar fram. Felles for *I kjølvannet* og *Aske i munnen sand i sko* er altså eit anslag med eit ansikt, og i begge bøkene er det eit ansikt som er gåtefullt og som vekker sterke kjensler. Denne forma for transtekstuell referanse er konkret i den forstand at det er eit motiv som blir repetert, men motivet peikar mot ein meir kompleks tematikk. Ved å fokusere på slike transtekstuelle linjer, blir det biletlege nivået som eksisterer innanfor det einskilde romanuniverset utvida, noko som opnar nye tolkingsrom. Slik blir sentrale tema i forfattarskapen utvikla i samspelet som oppstår mellom dei einskilde verka.

Bruken av transtekstualitet og intertekstualitet er grep som gjer narrativet meir komplekst. Det er grep som bidreg til å skape ein meir allmenn refleksjon over korleis traume og tap pregar minne, draumar og språk. Dei intertekstuelle referansane utdjuvar såleis denne tematikken, ved å skape refleksjon og ved å peike mot andre forteljingar som har forsøkt å nærme seg liknande livserfaring. Dei transtekstuelle referansane set romanen i kontakt med andre verk i Pettersons forfattarskap, og linjene går både framover og bakover. Sidan dette ikkje er eit stabilt litterært univers, som både Sejersted og Pedersen har påpeika, kan det skape ein viss distanse, sidan det framhevar at Arvid Jansen er ein litterær figur, ikkje eit menneske, men det er også slik, som analysen har vist, at repetisjon av motiv styrkar tematiske linjer i romanen, noko som bidreg til å utdjupe skildringa av hovudpersonens sinn, kor litterært konstruert det enn er. Ulike former for traume inngår som ein viktig tematikk i forfattarskapen, og dei transtekstuelle referansane gjer det mogleg å utforske dette temaet gjennom fleire bøker, med ein karakter som deler visse deler av forfattarens biografi, utan at det resulterer i litteratur som er sjølvbiografisk.

Ein litterær konfigurasjon av brannen på Scandinavian Star

Romanen har, som analysen har vist, fleire referansar til brannen på Scandinavian Star i 1990, og den lar seg difor lese som ein litterær konfigurasjon av denne hendinga (Erll 2011, 154). I denne romanen er det først og fremst individets oppleving som står i sentrum, men det er likevel ein roman som gjer det mogleg å danne seg eit bilete av den faktiske hendinga og av måten samfunnet reagerte på. Romanen kombinerer det Astrid Erll definerer som ein erfaringsnær og reflekterande minnemodus (Erll 2011, 158–159). Romanens førstepersonsforteljar og samtidige narrasjon er typisk for ein erfaringsnær modus, og det er grep som skaper ei oppleving av å kome nær erfaringane som blir skildra. Romanens biletspråk, komplekse narrativ og stadige tematisering av forholdet mellom minne, draum og forteljing, gir romanen ei eksperimentell narrativ form, noko som er typisk for ein reflekterande modus, noko dei mange forteljarkommentarane om minne, draum og litteratur bidreg ytterlegare til. Ein slik modus skaper refleksjon over korleis hendinga har påverka einskilde menneske og samfunnet som heilskap.

Romanen har også eit drag av det Erll definerer som ein antagonistisk modus, som inneber at teksten framhevar ei spesiell gruppe på ein måte som kan gå utover andre involverte (Erll 2011, 159). Det antagonistiske preget er tydelegast når Arvids språk blir kontrastert med avisspråkets dramatiske overskrifter, og når Arvid, som er i gruppa av direkte råka, blir møtt av det han opplever som ei kollektiv tausheit i situasjonar der brannen blir eit samtaletema. Ofte vil stereotypiar bli brukt for å skape ein kontrast til den gruppa ein ønskjer å løfte fram, men romanen unngår etter mi meining dette. Kontrastbruken skaper eit klarare bilete av Arvids situasjon, og den får fram at det å vere etterlate etter denne skipsbrannen er noko heilt anna enn å vere del av eit samfunn som opplever ein slik katastrofe på avstand. Romanen unngår å skape ein stereotypi av kollektivet, for den kollektive tausheita verkar sannsynleg og ikkje overdriven. Kontrasten mellom Arvid og broren på den eine sida, og samfunnet på den andre, gir romanen eit strøk av ein antagonistisk modus, utan at det blir unyansert.

Likevel er det ein erfaringsnær og reflekterande modus som pregar romanen sterkast. Romanen lar den som les kome nær opplevinga av å bli direkte råka av ei slik hending, og det er særleg Arvids situasjon seks år etterpå ein følgjer tett. Bruken av presens og førstepersonsforteljar er med på å skape denne nærleiken, og romanens biletspråk og vekslinga mellom notid, minne, førestillingar og draumar,

bidreg til å gjere forteljinga om traume samanhengande på ein annan måte enn i romanar der ei kronologisk tidslinje skaper strukturen. Vekslinga fragmenterer den lineære strukturen, men motiv og metaforar inngår i eit figurleg nivå som styrkar dei tematiske samanhengane. Når desse motiva og metaforane blir repeterte og varierte, underbyggjer dette ei utvikling på eit indre plan, som handlar om både å kunne frigjere seg frå og forsona seg med fortida og dei tap som framleis er knytt til vonde kjensler.

Sjølv om det i hovudsak er ein roman som følgjer individets reaksjonar på eit traume og forsøk på å nærme seg fortida, så spenner den opp eit større lerret, der det kollektive traumets verknader på menneskelege relasjonar og på samfunnet kjem til syne. Som analysen har vist, er relasjonen mellom brørne med på å prege korleis dei taklar tapet av resten av familien, og samtidig er det slik at deira individuelle reaksjonar pregar relasjonen mellom dei. Denne dynamikken kjem tydeleg fram i romanen, og den formar ei forståing av korleis den faktiske brannen råka etterlatne. Den kollektive tausheita, det at ingen vil snakke om brannen, blir berre kort skildra i ein scene i romanen, men det blir likevel eit viktig vitnesbyrd, som skaper eit bilete av korleis samfunnet reagerte. Ved å kombinere ein erfaringsnær modus med ein reflekterande, og ved å legge inn element av det antagonistiske, blir dette ein roman som bringer viktige perspektiv på hendinga inn i samtida, og den fortolkar hendinga på ein måte som får verknaden av traumet fram.

Narrativ kompleksitet

I denne analysen har eg lagt vekt på den narrative kompleksiteten som kjenneteiknar romanen, og som er kjenneteikna av det eg vil kalle ei dobbel rørsle; nokre litterære grep fragmenterer den narrative strukturen, medan andre skaper samheng. Den stadige vekslinga mellom minne, draum og notid i romanens første del, «mimar» den forvirringa Arvid opplever, og det er med på å skape ei uklar tidskjensle, som gjer at denne delen av romanen skil seg ut. Frå dette punktet av forvirring, set ein minneprosess i gang, som også består av ein vev av minne, draumar, samtalar, tankar og handlingar. Likevel er tempoet i vekslinga lågare i midtdelen av romanen, og det er i større grad aktiv refleksjon som bringer minna fram. I romanens siste del er det notidsplanet som dominerer, og det er langt færre minne som bryt kronologien. Slik underbyggjer den narrative strukturen at ei utvikling skjer. Arvid byrjar også å fortelje om noko av det som er mest smertefullt, og han gjennomgår ei endring der han mot slutten er meir forsona med det som har skjedd i fortida.

Romanens biletspråk bidreg til å gjere forteljinga om traume samanhengande på ein annan måte enn i romanar der det er ei kronologisk tidslinje som skaper strukturen. Minne og draumar er med på å fragmentere ei slik kronologisk linje, men i desse minna og draumane er det motiv som styrkar dei tematiske samanhengane. Det er særleg det mangetydige minnebiletet med det gåtefulle ansiktet som bidreg til å gi romanen eit figurleg nivå som gjer det mogleg å sjå korleis ulike tapserfaringar heng saman og i sum skaper eit stort kjenslemessig trykk på romanens hovudkarakter. Når desse motiva blir repeterte og varierte, til dømes slik spegelen og ansiktet blir, underbyggjer dette ei utvikling på eit indre plan, som handlar om både å kunne frigjere seg frå og forsone seg med fortida og dei tapa som framleis er knytt til vonde kjensler.

Intertekstualitet og transtekstualitet er også grep som gjer narrativet meir komplekst. Eg har nemnt dei referansane som eg meiner i sterkast grad er med på å forme romanen, og som gjer den til ein roman som ikkje berre handlar om ein manns traume, men som skaper ein meir allmenn refleksjon over korleis traume og tap pregar minne, draumar og språk. Dei intertekstuelle referansane utdjupar såleis denne tematikken, ved å skape refleksjon og ved å peike mot andre forteljingar som har forsøkt å nærme seg liknande livserfaringar. Dei transtekstuelle referansane set romanen i kontakt med andre verk i Pettersons forfattarskap, og linjene går både framover og bakover, og det opnar for kritisk refleksjon over forholdet mellom liv og skrift i romanane og i forfattarskapen som heilskap.

I tidlegare forskning har det blitt lagt vekt på at det finst ein symbolsk eller allegorisk dimensjon i Pettersons forfattarskap, og Helmich Pedersen har lagt vekt på at dette ikkje er ein tradisjonell symbolikk, der symbol har tydingar som er kulturelt bestemt, men symbol som oppstår i ein bestemt litterær samanheng (Pedersen 2010, 148). Eg har forsøkt å vise korleis ein slik symbolsk dimensjon pregar det vi kan kalle romanens traumelitterære estetikk, der særleg ansiktsmotivet og ein motivkrets knytt til dette står sentralt. Dei særtrekk Sejersted (1998) løfta fram som viktige i dei fire første bøkene til Petterson – intertekstualitet, symbolbruk og transtekstualitet – pregar også denne romanen, og dei bidreg til å gjere romanen meir kompleks i si framstilling av ulike traume.

Sejersted er blant dei som har lagt vekt på at omgrepet «realisme» ikkje synest å dekke særtrekk ved Pettersons skrivemåte (Sejersted 1998). Når det gjeld denne eine

romanen eg her har analysert i eit traumeteoretisk perspektiv, er mi vurdering at den heller ikkje så enkelt lar seg skildre som enten *traumelitterær realisme* eller *traumelitterær modernisme*, for den synest å ha særtrekk som trekkjer i begge retningar. Sjølv om romanen har ein fragmentert narrativ struktur, der intertekstualitet og transtekstualitet inngår, og ein stadig refleksjon over forhold som gjeld minne, språk og erkjenning, så skaper romanen ein illusjon av ei verkeleg verd. Referansar til røynda er viktige for framstillinga av det kollektive traumet, men det er likevel langt frå noko enkelt forhold mellom språk og røynd som her kjem til uttrykk.

Ei katastrofal hending som brannen på Scandinavian Star utfordrar språket, men det betyr ikkje at det er umogleg å skape forteljingar som tematiserer det som skjedde og etterverknadene. Som lesar kan ein fokusere på tekstens «narrative possibility» heller enn på «narrative rupture», som Roger Luckhurst formulerer det (2008, 89). Ein slik lesemane opnar for å sjå noko av det særmerkte ved Pettersons roman, som skaper eit narrativ prega av ei dobbel rørsle, som både «mimar» det smertefulle og komplekse i dei traumatiske minna, som skaper ei form for sanningskrise, men som også skaper ein språkleg komposisjon som gjer det mogleg å få innsikt i korleis dette traumet har råka einskildmenneske og samfunnet.

Avslutning

20 år etter Per Pettersons roman vart ein ny roman om Scandinavian Star publisert, med tittelen *Penge på lommen*, av den danske forfattaren Asta Olivia Nordenhof. Tittelen på den første delen er «Drømmeansigt», noko som fører tankane i retning Pettersons roman. Forteljaren i romanen forsøker stadig «at kalde hans ansikt frem», og ho skriv vidare: «Det følte som noget fra en drøm, stod helt tydeligt for mig uden jeg kunne utlede en eneste detalje» (Nordenhof 2020, 7). Det gåtefulle ansiktet er det som set forteljinga i gang, og frå dette punktet utspelar det seg ei heilt anna historie enn den som står i sentrum for Pettersons roman. Likevel, ei kopling er skapt på motivplan, som opnar for å utforske nye tematiske linjer i begge romanar.

I Nordenhofs roman handlar det ikkje om menneske som er direkte råka av denne hendinga, men brannen på Scandinavian Star blir eit symbol på kapitalismens øydeleggande kraft. Ho skriv: «Hvis det er sandt, og det tror jeg, at branden på Scandinavian Star blev anstiftet med økonomisk vinding for øje, døde de 159 mennesker ikke kun på grund av nogle enkelte mænds kyniske risikovillighet, de døde for en idé» (Nordenhof 2020, 83). Nokon kan måtte dø for at andre skal vinne, skriv ho, og det er ideen, som altså er kapitalismen, og den omtalar ho med

sterke ord: «Kapitalismen er en massakre», skriv Nordenhof, før ho så legg til: «Men vi er levende og vi kan ende kapitalismen» (Nordenhof 2020, 83–84). Det ligg med andre ord eit anna og meir djuptfemnande, strukturelt traume i kjernen av Nordenhofs roman, og slik blir nye aspekt ved denne historiske hendinga synlege gjennom litterær fortolking.

Pettersons roman kan seiast å føregripe seinare psykologifaglege undersøkingar som har analysert etterverknadene av denne brannen på overlevande og etterlatne, og den hadde ein viss kritisk brodd mot eit samfunn som i liten grad var i stand til å tale om det som hadde skjedd. Det sterkaste er kanskje skildringa av å leve vidare etter at noko slikt har råka ein personleg, og korleis det pregar relasjonar i familien, så vel som relasjonen ein har til seg sjølv og si eiga historie. Kombinasjonen av ein erfaringsnær og reflekterande modus gjer det mogleg å få større innsikt i korleis ei slik erfaring kan prege eit menneske over lang tid, og korleis språket både kan stenge og opne for å kome nærare ei forståing av eit slikt traume.

Romanen byrjar med minnet om eit ansikt, og med den sanningskrisa som oppstår når Arvid tenker at han ikkje veit kven sitt ansikt det er, men at han likevel kjenner det igjen. Romanen gir aldri ei eksplisitt fortolking av dette minnet, men gjennom repetisjonar og variasjonar av motiv, kan lesaren sjølv reflektere over kva erfaringar og opplevingar det er som ligg til grunn for at det brått dukkar opp og gir Arvid ei sterk kjensle av ubehag. Slik eg les romanen, er det ikkje eit traumatisk minne som har unndrege seg hukommelsen, men eit minne som gjennom språklege symbol peikar mot erfaringar og minne som Arvid aktivt har forsøkt å unngå. Romanen lar lesaren ta del i ein prosess som spring ut av ei erkjenning om at Arvid må forsøke å sjå seg tilbake før det er for seint, sjølv om han ikkje er heilt sikker på om han kan stole på Alice Munro når ho seier at då vil ikkje alt vere forgjeves.

Kapittel 7: Analyse av *Sju dagar i august*

«Eit rom så fylt av andre si sorg»

Brit Bildøen⁹⁰

Innleiing

Ei terrorhending kan skape kaos i eit samfunn, men også eit behov for å forsøke å forstå kva som har skjedd og kvifor. Som Roger Luckhurst skriv, er mediedekninga dei første timane etter ei slik hending prega av repetisjonar og eit fråvær av samanhengande narrativ, men etterkvart vil ulike meir samanhengande og fortolkande forteljingar etablere seg (Luckhurst 2008, 79). Ifølge Astrid Erll er dette berre byrjinga på ein fortolkingsprosess som over tid skaper eit kollektivt minne om ei hending, og litteratur og andre kunstformer kan på sitt vis påverke denne prosessen (Erll 2011). Romanen *Sju dagar i august* (2014) av Brit Bildøen er ein av fleire romanar som tematiserer terroren som råka Noreg i 2011, og romanen inngår som del av ein fortolkingsprosess som ikkje er avslutta.

Terrorhendingar har skapt frykt i mange land over mange år, og i vestlege land har det særleg etter åtakket i New York 11. september 2001 vore mange slike hendingar. Det å leve i vår tid, er å leve med ein viss terrortrugsel, nesten uansett kvar ein bur i verda. Avril Horner omtalar dette som eit globalt fenomen, eit problem som strekkjer seg over landegrensar og kontinent (Horner 2014, 35). Ho nemner også ein annan trugsel som på liknande vis pregar den verda vi lever i, og det er frykta for framtidige naturkatastrofar (Horner 2014, 39). Dette er også eit tema i Bildøens roman, som fører saman ei forteljing om eit traume i fortid med ei forteljing om frykt for nye katastrofar. Desse går saman i ein roman som tematiserer menneskeleg sårbarheit i ei moderne vestleg verd, der handlinga er lagt litt fram i tid og utspelar seg i eit mildt dystopisk bylandskap.

Romanen *Sju dagar i august* vil i dette kapittelet bli analysert i eit traumeteoretisk perspektiv, der fokuset er på korleis ulike former for traume, knytt til terror og klimaendringar, blir framstilt litterært. Som i tidlegare analysekapittel, inneber dette ein analyse av både den kulturelle konteksten og av romanteksten. Dette er ein

⁹⁰ Bildøen, Brit. 2014. *Sju dagar i august*, s. 113.

roman med eit tema som aktualiserer fleire ulike psykologiske, kulturvitskaplege og litteraturvitskaplege teoriar om traume, og dei vil inngå i analysar og drøftingar. Eg vil innleiingsvis omtale handlinga i romanen, før eg drøftar nokre aspekt ved det faktiske terroråttaket og fortolkinga av det som skjedde. Vidare vil eg drøfte resepsjonen av romanen og tidlegare forskning, før eg går nærare inn på sjølve romanteksten. Kapittelet blir avslutta med ei drøfting av korleis romanen lar seg forstå i spennet mellom ein gotisk dystopi og traumelitterær realisme, før eg drøftar den som litterær konfigurasjon av 22. juli og som eit bidrag til 22. juli-litteraturen.

Kort om handlinga i romanen

Dersom ein les romanen som ein litterær konfigurasjon av terroren som råka den 22. juli 2011, er handlinga lagt nokre år fram i tid i forhold til det året den var publisert i, som var 2014. På notidsplanet i romanen har det gått åtte år etter terroren, og ein kan slik tidfeste handlinga til år 2019. Det er eit dystert bylandskap som pregar romanen, og saman med dei trugande stormane, gir dette romanen karakter av å vere ein dystopisk framtidvisjon.

Romanens handling går over dei sju dagane i august som tittelen viser til, og den følgjer livet til Sofie og Otto, slik kvardagen utspelar seg i ei leilegheit på Tøyen i Oslo, og i det sosiale og yrkesmessige livet dei har, som del av ein øvre middelklasse. Den ytre handlinga har ein kronologisk struktur, og teksten er inndelt i kapittel som har titlar som viser til kva vekedag det er, og kva tid på døgnet handlinga utspelar seg. Den første overskrifta er «Torsdag», den neste «Kveld», og så følgjer «Natt» og «Fredag». Mellom desse delane er det ellipsar i den narrative strukturen. Sjølv om romanen har eit tydeleg og etablert notidsplan, blir den ytre handlinga stadig broten av tilbakeblikk. Synsvinkelen vekslar mellom Sofie og Otto, og slik gir teksten innblikk både i deira tankar og kjensler, og i minne dei ber på.

På notidsplanet følgjer ein ekteparet i kvardagen, i jobb og på fritid. Dei første dagane er dei på ei utstillingsopning, i eit middagsselskap og på søndagstur til hytta. Ei rad ubehagelege hendingar oppstår. Ein storm har skapt øydeleggingar på hytta, Otto har eit fall i trappa, Sofie møter ei ukjend kvinne med eit barn, og bjørkene i bakgården deira blir saga ned. I sum er det ein del mindre og større konflikhtar som kjem til syne. Sofie har eit vanskeleg forhold til kollegaen Karin, og det viser seg at Otto på si side har fått eit for nært forhold til Karin, men dette kjenner ikkje Sofie til. Det andre som pregar notidsplanet, er ein storm som råkar byen og trugselen om

at eit nytt uvêr er i vente. Tida dei lever i er prega av storm og uvêr som stadig blir verre, og det er midt i ein ny storm at handlinga i romanen sluttar.

Kronologien i handlinga på romanens notidsplan blir som nemnt stadig broten av tilbakeblikk som i all hovudsak er knytt til eit traume i fortid. Det er særleg gjennom Ottos tilbakeblikk, som har form av relativt lange monologar, at ei samanhengande forteljing om dette tar form. Traumet er knytt til ei terrorhending åtte år tidlegare, som førte til at dottera Marie vart drepent. Gradvis kjem det også fram at Otto ikkje er den biologiske faren hennar, noko som i notid synest å prege relasjonen til ekteparet og måten dei to har takla sorga og tapet på over tid. Når synsvinkelen ligg hos Sofie, kjem ei meir fragmentert forteljing om fortida fram. Tilbakeblikka i teksten tematiserer i hovudsak terroren som eit traume, og verknaden det har hatt på dei som einskilde individ, på dei som par, og på samfunnet dei er ein del av.

Frå terror til traume

Den 22. juli i 2011, like før klokka halv fire, gjekk ei bombe av i regjeringskvartalet i Oslo, og den drap 8 menneske. 10 andre menneske vart innlagt på sjukehus med livstrugande eller alvorlege skadar, og i tillegg vart mange påført skadar av mindre alvorleg karakter, så vel som psykiske påkjenningar. Øydeleggingane på høgblokka og rundt regjeringskvartalet var så store at området likna ei krigssone. Seinare same ettermiddag, litt før klokka halv seks, kom dei første meldingane om at eit nytt åtak var i gang på Utøya, ei øy som ligg i Tyrifjorden nokre mil frå Oslo. Her vart AUFs sommarleir arrangert, og her vart 69 menneske drepne i løpet av litt over ein time og ti minutt. Om lag halvparten så mange vart påført alvorlege eller livstrugande skotskader. Det var den same gjerningsmannen som stod bak begge åtaka, og han opererte aleine. Eit politisk motivert terroråtak utført av éin mann tok 77 menneskeliv denne dagen.⁹¹

Hendinga råka mange menneske direkte på mange ulike måtar. Mange menneske mista livet, og mange menneske mista nokon som stod dei nær. Av dei som overlevde, vart mange merka av erfaringa av å ha vore i livsfare, enten fordi dei var i nærleiken av bomba som eksploderte, eller fordi dei måtte forsøke å kome seg unna

⁹¹ Tidspunkt og tal på døde og skadde er henta frå den offentlege granskingsrapporten «Rapport fra 22. juli-kommisjonen», som eg kallar Gjørsv-rapporten etter komiteens leiar Alexandra Bech Gjørsv (NOU 2012: 14, 17–30).

terroristen som skaut mot dei.⁹² Det var også mange menneske som sette seg sjølv i fare i forsøk på å redde andre, eller hjelpe menneske som var skadde. I Oslo kunne mange høyre smellet frå bomba som gjekk av, men dei fleste i Noreg var på trygg avstand og fekk berre meldingar om hendingane formidla gjennom media. Først kom nyheita om bomba i regjeringskvartalet, og seinare kom meldinga om at det var skyting på Utøya. Omfanget av terroråttaket vart først kjent neste dag.

Terrorhendingane den 22. juli skapte eit stort behov for psykososial oppfølging av dei som var råka, og beredskapen var ein heilt annan enn ved Scandinavian Star-brannen i 1990. Dette kjem fram i Gjørsv-rapporten, som konkluderte med at «det norske samfunnet i hovudsak har klart å møte de rammedes behov for psykososial støtte etter 22/7» (NOU 2012: 14, 194). Denne vurderinga vart gjort relativt kort tid etter hendinga, og vurderer såleis ikkje oppfølginga over tid. I tillegg er det verd å merke seg at psykologiske teoriar om traume er inkludert i Gjørsv-rapporten, og den har eit heilt anna fokus på psykiske skadeverknader enn det som prega den første rapporten om Scandinavian Star-brannen. I Gjørsv-rapporten blir psykiske traume og PTSD definert, og kunnskapsgrunnlaget for god psykososial ivaretaking blir drøfta (NOU 2012: 14, 190).⁹³

Terroren som råka Noreg 22. juli 2011, skapte eit kaos i det norske samfunnet, men også eit behov for å forstå kva som hadde skjedd og kven det var som stod bak åtaka. Dei første timane etter at bomba i regjeringskvartalet gjekk av, var mediedekninga prega av dette. Ein visste først ikkje kva som hadde skjedd i regjeringskvartalet, og då skytinga på Utøya starta, vart ein kaotisk situasjon enda verre. På kvelden den 22. juli 2011 var det framleis inga samanhengande forteljing i norske media som kunne forklare det som hadde skjedd. Det var først i løpet av dei neste dagane at ein fekk vite kva åtaka innebar og kven terroristen var. Ifølge sosiologen Tore Witsø Rafoss danna det seg då relativt raskt eit narrativ som vart det dominerande, og her vart terroren fortolka som eit *kulturelt traume* (2016, 8).

⁹² Ifølge den offentlege granskingsrapporten var det om lag 325 personar som var i eller i nærleiken av bygningane i regjeringskvartalet, og desse var såleis i akutt livsfare då bomba gjekk av (NOU 2012: 14, 17).

⁹³ Terrorhendingane førte til ei stor mobilisering i norske fagmiljø med spesialkompetanse på krisepsykiatri og krisepsykologi, som Nasjonalt Senter om Vold og Traumatisk Stress, Senter for Krisepsykologi, og fagmiljøet som er spesialisert på traume ved Modum Bad. Alle desse fagmiljøa, i tillegg til andre aktørar, var med på å planlegge og gjennomføre oppfølginga av overlevande og etterlatne. I tillegg vart det sett i gang ei rad forskingsprosjekt som omhandla korleis slike terrorhendingar påverkar overlevande og etterlatne.

Rafoss grunngir tesen om eit slikt dominerande narrativ i avhandlinga *Terrorens kulturelle logikk* (2016). Han analyserer talane til Jens Stoltenberg og kommentarartiklar i landets tre største aviser i tida like etter terroren, og han argumenterer for at det er eit bestemt narrativt mønster som går igjen, noko som la grunnlaget for ei forteljing som fortolka terroren som eit *kulturelt traume* (Rafoss 2016, 9).⁹⁴ Ei slik kulturell forteljing om terror får større tyngde og relevans dersom den relaterer seg til «eksisterende, kraftfulle kulturelle strukturer», skriv Rafoss (2016, 199). Den samanlikninga som fekk størst kraft og gjennomslag i dette tilfellet, var samanlikninga mellom terroren og den andre verdskrigen, og den går igjen både i avisartiklar og i talane til Stoltenberg. Den gir kraft til den dominerande forteljinga om eit kulturelt traume: «Parallellen gjør at 22. juli kan forstås som et kapittel i den store fortelling om Norge – historien om et land som gang på gang utsettes for fare, men at folket kalles til kamp når det er nødvendig, og forsvarer sitt hjemland» (Rafoss 2016, 212). Slik vart den dominerande forteljinga om Noreg i etterkant av terroren ei forteljing om eit samla folk som igjen tok opp kampen for fridom og demokrati.

Terroråttaket den 22. juli 2011 vart også omtalt som eit *traume* i fleire av landets aviser like i etterkant, og omgrepet vart brukt i mediedekninga i andre land.⁹⁵ Både *nasjonalt traume* og *traume* går igjen i avisspaltene, og omgrepa blir brukt av personar med ulik posisjon og bakgrunn.⁹⁶ Terrorhendinga skjer altså i ein kulturell kontekst der ulike variantar av traumeomgrepet inngår som ein viktig del av den tidlege fortolkinga av hendinga. Det er ikkje det einaste omgrepet som blir brukt for å skildre hendinga, men det blir brukt i langt større grad enn det som var tilfellet etter brannen på Scandinavian Star.⁹⁷ Omgrepet *nasjonalt traume* blir også brukt av fagfolk

⁹⁴ Den forma for forteljing der her er tale om, er det Rafoss definerer som «sivile fortellinger», som mellom anna er kjenneteikna av at dei rettar seg mot ei offentlegheit og blir framført der, og at dei omhandlar samfunnsmessige spørsmål og blir strukturert av samfunnets normer (Rafoss 2016, 35).

⁹⁵ For å kartlegge korleis omgrepet vart brukt i norske riksaviser, har eg søkt i Atekst på orda «traume» og «nasjonalt traume» i kategorien «riksaviser» i perioden juli og august 2011.

⁹⁶ Omgrepet *nasjonalt traume* blir brukt, og dette skjer så tidleg som dagen etter terroråttaket. I eit intervju som vart gjort før gjerningsmannen var identifisert, publisert i *Aftenposten* 23. juli 2011, omtalar Ståle Ulriksen, avdelingsleiar i Norsk Utenrikspolitisk Institutt (NUPI) hendinga nettopp som eit nasjonalt traume (*Aftenposten* 2011, 13). Dagen etter, 24. juli 2011, blir det same ordet brukt av dåverande Røde Kors-president Sven Mollekleiv (NTB 2011, 5) og av Thorbjørn Jagland, tidlegare statsminister og tidlegare leiar i AUF (VG 2011b, 32). Ein kan merke seg at dei som her uttalar seg er menneske som har viktige posisjonar i samfunnet.

⁹⁷ I den følgjande veka blir omgrepet *nasjonalt traume* også brukt av journalist Amund Trellevik i ein artikkel som samanliknar åttaket på Noreg med andre terroraksjonar (Trellevik 2011, 25), og det blir brukt av barneombod Reidar Hjermann, i ei sak som handlar om korleis ein skal snakke med barn om denne hendinga (Færden 2011, 20). Vidare blir det brukt i ein kronikk av riksarkivar Ivar Fønnes, Marie Smith-Solbakken, insittutleiar ved Universitetet i Stavanger, og Hans Jørgen Walling Weihe leiar ved Lillehammer museum, som

innanfor felt som krisepsykiatri og krisepsykologi, og det synest å vere ulike måtar å bruke omgrepet på når det gjeld effekten på samfunnsnivå.⁹⁸ Psykolog Kåre Thornes omtalar det som «et nasjonalt traume av dimensjoner» (Thornes 2014, 124), medan psykiater Lars Weisæth er meir tilbakehalden og meiner at vi ikkje kan tale om «et traumatisert samfunn», sidan samfunnet ikkje vart fragmentert av terroren. Han meiner at terroråttaket tvert imot forsterka tilliten mellom menneske og institusjonar i Noreg (Weisæth 2014, 100–101). Slik eg forstår Weisæth, argumenterer han for at hendinga var så alvorleg at den hadde potensial til å fragmentere samfunnet, men at responsen frå myndigheiter og folk flest hindra dette i å skje.

Samfunnet har endra seg frå 1990 til 2011 når det gjeld kriseberedskap og kunnskap om psykiske følgjer av ulike former for potensielt traumatiserande hendingar som rårar ei større gruppe menneske. Sjølv om slik kunnskap ikkje var heilt fråverande i 1990, då brannen på Scandinavian Star skjedde, så vitnar dei ulike offentlege granskingsrapportane om ein skilnad. I kvardagsspråket ser ein også ei tydeleg endring. Omgrep som *nasjonalt traume* og *traume* blir brukt i media i større grad enn før, og det blir også brukt i psykologien for å skildre etterverknadene av terror på individnivå og samfunnsnivå. Også i sosiologi blir omgrepet *kulturelt traume* no brukt, i analysar av korleis terroren vart fortolka i samfunnet. Traumeomgrepet er meir komplekst i denne kulturkonteksten enn det som var tilfelle då *Huset med den blinde glassveranda* (1981) og *I kjølvannet* (2000) kom ut, og det ser ut til å ha ein større plass i det språket som fortolkar det som har skjedd.

Som nemnt i innleiinga, blir omgrepet *22. juli* mykje brukt i dag når ein talar om terroren og verknaden av den. Anne Gjelsvik omtalar *22. juli* som ein synekdoke som representerer ein større heilskap: «det fanger terrorangrepet, men det betyr også rosetogene, mediedekningen og musikken» (Gjelsvik 2020, 12). Gjelsvik

argumenterer for at ein må arkivere og ta vare på dei mange minneorda som vart lagt ut i det offentlege rom saman med blomar og lys etter terroren (Fonnes, Smith-Solbakken og Weihe 2011, 3). Omgrepet blir også brukt i andre land. I ein artikkel som omtalar korleis pressa i andre land har omtalt terroren, skriv korrespondent for *Aftenposten* i Berlin at avisa *The Independent* kallar dette eit nasjonalt traume for Noreg, og at også den tyske vekesavisa *Die Zeit* talar om dette som eit traume som vil «endre Norges kollektive bevissthe» (Brekke 2011, 17).

⁹⁸ Lars Weisæth, professor i krisepsykiatri, vart intervjuet i *Nationen* 30. juli 2011, og i den saka er fenomenet og omgrepet *traume* det sentrale temaet. Weisæth forklarar her ulike aspekt ved traume, mellom anna kva som kan vere vanlege reaksjonar på individnivå, men han seier også at terroråttaket «kjem til å prege nasjonen og bli eit nasjonalt traume» (Havro 2011, 19). Også Rolf Gjestad, psykolog ved Senter for Krisepsykologi i Bergen, omtalar hendinga som eit *nasjonalt traume* i ei sak i *VG* 31. juli 2011 (VG 2011c, 16–17).

understrekar at det er eit omgrep som rommar mykje, ikkje berre det som skjedde akkurat den dagen, og det har blitt ein viktig del av det språket som blir brukt for å omtale hendinga. I forlenging av Gjelsvik vil eg argumentere for at 22. juli lar seg forstå som del av det ein kan kalle ein *transnasjonal minnekultur* (Cesari og Rigney 2014). Ein ser ein tydeleg forløpar til uttrykket 22. juli i det amerikanske uttrykket *9/11*, som blir brukt om terroråtaket i USA den 11. september i 2001. Når ein brukar uttrykket 22. juli, skjer det i samspel med ein minnekultur som går på tvers av nasjonsgrenser, og uttrykket markerer såleis indirekte ein likskap mellom terroråtak. Når eg brukar omgrepet i denne avhandlinga, er det som ein slik synekdoke, og det er med eit medvit om at omgrepet ikkje er nøytralt, men at det er ein del av den kulturelle fortolkinga av terroråtaket.

Resepsjonen av romanen

Sju dagar i august (2014) er den åttande romanen i Brit Bildøens forfattarskap. Ho debuterte som lyrikar i 1991, og ho har i tillegg gitt ut både barnebøker og essay, men det er i hovudsak romanar som pregar forfattarskapen. Romanen fekk gjennomgåande gode meldingar då den kom, og den vart tildelt P2-lytternes romanpris for 2014. Romanen kom ut på engelsk i 2016 med tittelen *Seven days in august*, og den vart nominert på langlista til Dublin Literary Award. Romanen har også blitt omgjort til eit teaterstykke. Bildøen stod sjølv for å omskape romanteksten til eit manus, og teaterstykket vart oppført våren 2017 på Det Norske Teateret.⁹⁹

Bildøens roman er ikkje sjølvbiografisk. I eit intervju til *Dagbladet* i august 2014 fortel ho at planen ikkje var å skrive om denne terrorhendinga, men at det kom inn i romanprosjektet undervegs. Ho seier vidare at ho først prøvde å dikte opp ei ulykke, men at det gradvis vart klart for henne at det måtte vere noko som verkeleg hadde skjedd, og då var dette den hendinga som skilde seg ut: «Jeg følte etter hvert at det var uunngåelig, dersom jeg skulle skrive om det som skjer i samtida. Det var en voldsom, stor hendelse, kanskje det mest grusomme som har skjedd i min levetid» (Kleve 2014, 34). På spørsmål om korleis Bildøen sjølv reagerte på det som skjedde 22. juli 2011, er svaret at ho, som alle andre, reagerte med sjokk, vantru og sorg, men at det som sjokkerte henne mest var at nokon kunne rette eit åtak mot barn, og

⁹⁹ Arbeidet med å gjere romanen om til eit teaterstykke starta som eit prosjekt på Dramatikkens hus i 2015. Ein tidleg versjon av stykket vart oppført etter ei vekes workshop mellom forfattaren, dramatikar Marius Kolbenstvedt og ei gruppe skodespelarar, i lokala til Dramatikkens hus på Tøyen 13. august 2015, ikkje langt frå der handlinga i romanen utspelar seg. Den ferdige versjonen som vart oppført i 2017, viste seg å vere ein annleis versjon, med annan scenografi, andre skodespelarar og eit omarbeidd manus.

at fellesskapen ikkje klarte å verne dei. I samband med dette brukar ho ordet *traume*, når ho seier at: «Jeg tror akkurat dét er et traume vi vil komme til å slite lenge med. Her var det en hel nasjon som ikke klarte å beskytte sine barn» (Kleve 2014, 34).

Sju dagar i august fekk omtale i alle dei større riksavisene då den kom ut i august 2014.¹⁰⁰ På dette tidspunktet hadde det ikkje blitt publisert andre romanar som så direkte tematiserte terroren som hadde råka det norske samfunnet tre år tidlegare. Det hadde kome ulike sakprosatetekstar, og tekstar i andre skjønnlitterære sjangrar, som dikt, drama og korttekstar, men det var ingen roman som hadde late hendinga stå i sentrum for handlinga. Karl Ove Knausgård hadde tematisert terrorhendinga i ein essayistisk passasje i sjette bind av *Min kamp* (2011), og ein hadde sett meir subtile referansar til terrorhendinga i romanar som til dømes *Leve posthornet!* (2012) av Vigdis Hjort, *Bergeners* (2013) av Thomas Espedal og *Songfuglen* (2013) av Jan Roar Leikvoll. Hausten 2014 utmerka seg ved at det kom ytterlegare to romanar som meir direkte refererte til hendinga; *Velkommen til oss* (2014) av Eivind Hofstad Evjemo og *Se ilden lyse over jord* (2014) av Nils Henrik Smith. Bildøens roman skilte seg likevel ut fordi den så tydeleg sette hendinga i sentrum for både romanens handling og tema. Resepsjonen las dette som ein roman som omhandla 22. juli. Alle bokmeldingane kommenterte dette, om enn på ulikt vis.

Frå eit traumeteoretisk perspektiv er det verd å merke seg at det berre er ein av bokmeldarane som brukar ordet *traume* i omtalen av romanen. Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* brukar det på følgjande vis: «Bare i øyeblikkene hvor hun [Sofie] hallusinerer og ser Anders Behring Breivik fra den synsvinkelen datteren også må ha sett ham, blir traumet for tungt for teksten» (Ellefsen 2014, 53). Ord som blir mykje brukt i dei andre bokmeldingane er *terror* og *tragedie*, og alle brukar uttrykket 22. juli for å referere til terrorhendinga. Bokmeldarane sin bruk av uttrykket 22. juli signaliserer at det hadde blitt ein del av eit felles språk i 2014. Dette omgrepet signaliserer, som eg tidlegare har vore inne på, ein likskap med andre liknande terrorhendingar, på tvers av nasjonsgrenser.

Resepsjonen er delt når det gjeld korleis dei omtalar romanens forhold til den

¹⁰⁰ Eg baserer meg på dei 13 bokmeldingane eg har lese: Askelund (2014), Ellefsen (2014), Gabrielsen (2014), Hjulstad (2014), Horvei (2014), Lerum (2014), Nilsen (2014), Prinos (2014) Ruset (2014), Sandve (2014), Skarstein (2014), Straume (2014) og Surén (2014).

verkelege terrorhendinga. Nokre skriv, utan atterhald, at dette handlar om den faktiske hendinga 22. juli 2011, medan andre presiserer at ein slik lese måte inneber ei tolking av referansar i teksten. Bjørn Gabrielsen i *Dagens Næringsliv* skriv at «Sofies datter døde på ei øy leseren vil anta er Utøya 22. juli 2011» (Gabrielsen 2014, 43), medan Gerd Elin Stava Sandve skriv: «Året er 2019. Åtte år har gått sidan ho miste dottera si på Utøya» (Sandve 2014, 26).¹⁰¹ I det første dømet kjem det fram at dette er ei tolking, men den nyansen er ikkje med i det siste dømet, der ein får inntrykk av at romanen eksplisitt omtalar Utøya, noko den ikkje gjer.

Resepsjonen skaper samla sett eit inntrykk av at romanen er meir eksplisitt i sine referansar til den faktiske terrorhendinga enn det den er. Sjølv om verken Utøya eller datoen for hendinga blir nemnt i romanen, er dette ord som går igjen i alle meldingane. Som nemnt finst det døme på meldarar som nyanserer og reflekterer over kva type referansar det er Bildøen har brukt, og vidare korleis desse vala påverkar framstillinga av terroren og etterverknadene. Det er mange referansar og litterære grep som gjer det aktuelt å lese dette som ein roman om dei spesifikke terrorhendingane, men det er også grep som skaper ein viss distanse mellom det verkelege og det litterære. Denne særmerkte bruken av referansar vil eg sjå nærare på i analysen og drøfinga av romanen.

Når det gjeld romanens tema, ser ein at dei fleste meldarane les dette som ein roman om sorg etter tapet av eit barn. Fire av bokmeldingane brukar ordet sorg i overskrifta, og så godt som alle legg vekt på dette temaet i si lesing og melding av romanen.¹⁰² Inntrykket ein får når ein les meldingane samla, er at det er Sofie si forteljing romanen gir best innblikk i – den avgrensa, personlege sorga – og det er berre nokre få meldarar som kommenterer at tapet og sorga til Sofie er påverka av ein offentleg sorgprosess.¹⁰³ Dei fleste meldarane meiner det er ein roman som gir eit godt innblikk i det individuelle tapet som Sofie opplever, men når det gjeld romanens framstilling av terrorhendinga og etterverknadene, er vurderinga meir

¹⁰¹ Liknande døme finn ein også i fleire av dei andre bokmeldingane, til dømes hos Lerum, Ellefsen, Skarstein, Straume, Ruset, Surén, Askelund, Hjulstad og Horvei. Eit anna unntak i tillegg til Bjørn Gabrielsen er Gro Jørstad Nilsen, som også markerer at det er meldaren som fortolkar romanen som «en litterær bearbeiding av tragedien på Utøya» (Nilsen 2014, 45).

¹⁰² Overskrifta i *Adresseavisen* er «Å mestre sorg» (Skarstein 2014, 35), på NRK «Sorgen vokser» (Straume 2014), i *Romsdals budstikke* «Ekte om sorg» (Ruset 2014, 21) og i *Bergens Tidende* «Sterkt om sorg» (Nilsen 2014, 45).

¹⁰³ Vigdis Moe Skarstein skriv at Sofies sorg er «delvis en reaksjon på måten den kollektive sorgen har utspilt seg» (Skarstein 2014, 35). Anne Cathrine Straume nemner at den kollektive responsen blir kommentert, og at det ligg ein kritisk brodd her: «Sofie går ikke av veien for å kritisere den norske selvgodheten i kjølvannet av terrorangrepet på Utøya» (Straume 2014).

sprikande. Ingen argumenterer for at romanen er spekulativ eller behandlar temaet for lettvint, men ein kan sjå ein skilde kritiske innvendingar.¹⁰⁴ Spennet mellom individuelle reaksjonar og samfunnets reaksjon på terrorhendinga er noko eg vil gå nærare inn på i analysen som følgjer.

Det litterære universet i Bildøens roman er ganske dystert, med eit bymiljø prega av forfall og eit livsmiljø prega av menneskeskapte klimaendringar. I resepsjonen er det stor variasjon når det gjeld i kva grad dette blir vektlagt. Nokre, som til dømes Bernhard Ellefsen, gir dette stor plass, og han skriv at romanen skaper «opplevelsen av å være i en snikende endetid», og at normaliseringa av det ekstreme vêret er «romanens sentrale problem» (Ellefsen 2014, 53). Bjørn Gabrielsen har ei liknande tolking, som legg vekt på at dette er ein roman der «samtidens ubevisste endetidsforestillinger» spelar ei sentral rolle (Gabrielsen 2014, 53). Andre, som til dømes Endre Ruset, Jan Askelund og Guri Hjulstad nemner ikkje dette aspektet ved romanen i det heile. Mellom desse ytterpunkta, er det fleire bokmeldarar som nemner det dystopiske og klimaaspektet utan å løfte det fram som det viktigaste temaet i romanen.¹⁰⁵

Når ein les Bildøens roman i 2022, er den endetidskjensla som Ellefsen skildrar kanskje enda lettare å kjenne igjen. Frykta knytt til klimaskapte naturkatastrofar synest å stadig auke i det vestlege samfunnet, noko som til dømes kjem til uttrykk i klimastreikane blant ungdom, som i løpet av 2019 vart eit globalt fenomen. Den forsiktige dystopien til Bildøen fangar ei livskjensle som pregar mange menneske i den vestlege verda, som lever liv der både terror og klimaendringar skaper uro og frykt. Sofie blir karakteren som viser fram denne uroa mest tydeleg. I analysen av romanen som følgjer, vil eg kome inn på denne dobbelheita, som gjer det mogleg å sjå samanhengar mellom ulike former for frykt og sorg, knytt til ulike former for tap og traume.

Eit trekk ved romanen som få meldarar kommenterer, er at den har eit tydeleg førelegg i den amerikanske romanen *Desperate characters* av Paula Fox (1970). Anne Merethe K. Prinos i *Aftenposten* løftar dette fram og viser at Bildøen legg seg nær

¹⁰⁴ Eit dømme på dette er May Grete Lerums melding, der ho skriv: «Dei eksplisitte skildringane av massakren på Utøya smakar turt av avisrefererat, og bryt både rytmen og den intime grunntonen som store delar av boka eig» (Lerum 2014, 44). Eit anna dømme er Maria Horvei som skriv følgjande ingress: «Solid, men konvensjonelt om livet etter at det verste har skjedd» (Horvei 2014, 9).

¹⁰⁵ Eit dømme er meldinga til Gerd Elin Stava Sandve, som nemner at dette er «ein lett dystopisk roman», der miljøet er eitt av fleire tema som Bildøen «flettar inn» i romanen (Sandve 2014, 26–27).

førelegget, mellom anna ved å bruke dei same namna på dei to sentrale karakterane, som heiter Sophie og Otto i den amerikanske romanen, og ved å skape eit handlingsforløp som er relativt likt. Prinos framhevar også ein likskap i måten byen blir skildra på i dei to romanane, og ho skriv at Fox skaper «et bilde av byen i en brytningstid og en fremstilling av en form for stille, imploderende desperasjon» (2014, 8–9). Utan at Prinos kommenterer dette direkte, får ein inntrykk av at ho meiner at brytningstid og desperasjon også er stikkord for miljøskildringane i Bildøens roman. Dei intertekstuelle referansane til *Desperate characters* er etter mitt syn relevante, også for romanens behandling av ulike traume, og eg vil difor kome inn på dette i analysen av romanen.

I tillegg til den norske resepsjonen vil eg nemne Joachim Schiedermaiers omtale av romanen (Schiedermaier 2015).¹⁰⁶ Til liks med den norske resepsjonen omtalar han dette som ein roman om sorg, men han legg vekt på forholdet mellom den fastlåste sorga til Sofie og andre katastrofe-motiv i romanen. Han les den sakte eskalerande klimakatastrofen som ein analogi for Sofies sorgprosess, som synest å ha vore fastlåst, men som endrar seg i løpet av dei sju dagane romanen skildrar.

Klimaendringar er kjenneteikna av å bygge seg gradvis opp mot eit «tipping point» der ein brått erkjenner problemets omfang, og dette speglar Sofies utvikling i romanen. I tillegg legg Schiedermaier vekt på eit anna katastrofe-motiv som handlar om korleis samfunnet behandlar ei stor gruppe bustadslause rom-folk. Kontrasten mellom responsen på denne katastrofen og terroråtalet, får Sofie og det norske samfunnet til å framstå som noko sjølvsentrert. Han argumenterer for at romanen, særleg gjennom bruken av analogi og kontrast, undersøker korleis sorg kan bli eit problem både for individ og samfunn.

Tendensar i tidlegare forskning

Terroråtalet som råka 22. juli i 2011 har utløyst ei rekkje ulike akademiske responsar innanfor mange ulike fagfelt, og det har også opna for tverrfaglege perspektiv og samarbeid. I løpet av dei åra som har gått sidan 2014, då Bildøens roman kom ut, har det også kome mange litterære og kunstnarlege fortolkingar av terroråtalet og verknaden av det på ulike nivå i samfunnet, også fleire romanar, til dømes *Redd barna* av Tiril Broch Aakre (2015), *Berge* av Jan Kjærstad (2017), *15:25* av Aina M. Ertzeid (2019) og *Gul bok* av Zeshan Shakar (2020). Denne avhandlinga knyter an til ei grein

¹⁰⁶ Artikkelen vart publisert i 2015 på nettstaden *Neues Lesen Skandinavien*, som er ein plattform for formidling av skandinavisk litteratur til eit tyskspråkleg publikum.

av forskinga som er oppteken av kva rolle litteratur og kunst har i fortolkinga av dette terroråttaket, og sidan også dette feltet er omfattande og stadig i vekst, er det ikkje min ambisjon å gi ei fullstending oversikt over tidlegare forskning på dette feltet. Eg vil trekke fram nokre sentrale bidrag som har relevans for analysen som følgjer, og eg har avgrensa meg til å fokusere på litteraturvitskaplege bidrag som omhandlar forteljande tekstar og dei bidraga som omhandlar romanen i utvalet mitt.

Eit tidleg bidrag til diskusjonen om kunstens og litteraturens rolle i etterkant av terroråttaket, stod Jakob Lothe for. Han tok del i ei tverrfagleg førelesningsrekke ved Universitetet i Oslo hausten 2012, som så vart omgjort til artiklar publisert i boka *Akademiske perspektiver på 22. juli* (Jupskås 2013). På dette tidspunktet var det nesten ingen litterære fortolkingar av terroren, så Lothe brukar andre litterære tekstar som grunnlag for ein refleksjon over litteraturens potensial i møte med slike hendingar.¹⁰⁷ Litteraturen kan, skriv Lothe i 2012, skape ein perspektivvariasjon og ein estetisk distanse som gjer det lettare å nærme seg og dermed bearbeide opplevingane av og minnet om vonde handlingar (Lothe 2013, 171). Samtidig kan den opne for at vi får eit glimt av eit positivt, kontrastivt alternativ til valden; av omsorga som kan sjåast som motpolen til det vonde (Lothe 2013, 172).¹⁰⁸ Desse overordna perspektiva er relevante i møte med litteratur som omhandlar terroråttaka 22. juli 2011 meir eksplisitt, sjølv om det i slike tilfelle, til dømes i møte med Bildøens roman, er viktig å ta utgangspunkt i det særmerkte ved den einskilde teksten.

Mot slutten av 2020 kom ei artikkelsamling som viser noko av mangfaldet som finst innanfor denne greina av den tverrfaglege forskinga på 22. juli. I boka *Bearbeidelser. 22. juli i ord og bilder* (Gjelsvik 2020) er det bidragsytarar frå ulike fagfelt, som til dømes kunsthistorie, teatervitskap, arkeologi, litteraturvitskap, musikkvitskap, filmvitskap, retorikk og visuell kommunikasjon. Litteraturvitskapleg forskning inngår her saman med andre fagfelt som deler ei interesse for kunstnarlege og kulturelle fortolkingar av terroren og verknadene av den. I antologien er det også utdrag frå

¹⁰⁷ Han understrekar av ein skal vere svært forsiktig med å samanlikne terroren den 22. juli i 2011 med Holocaust, men etter å ha mint om skilnadene, opnar han for at det finst nokre likskapar mellom hendingane. Som fellestrekk nemner han bruken av vald mot menneske som ikkje kunne forsvare seg, og terroristens hat og førestilling om å vere kvalitativt «betre» enn dei han tok livet av (Lothe 2013, 162–163). Lothe har også skrive om sakprosaframstillingar av terrorhendinga i boka *Etikk i litteratur og film* (2016). Andre tidlege bidrag til den kulturvitskaplege forskinga som tematiserer denne terrorhendinga er til dømes Böhnisch (2014), Ommundsen (2013) og Tretvoll (2013).

¹⁰⁸ Lothe brukar omgrepet *omsorg* med referanse til den danske filosofen K. E. Løgstrup, og det viser i denne samanheng til «ein konstituerande menneskeleg kvalite» som handlar om at alle menneske er avhengige av andre menneske, av omsorg og tillit (Lothe 2013, 163).

ulike tekstar og avbildingar av kunstuttrykk og minnesmerke, og eit utdrag frå Bildøens roman er med (Gjelsvik 2020, 104–107). Det tverrfaglege er eit viktig trekk ved denne boka, i sum gir denne publikasjonen god innsikt i mange av dei sentrale aspekta ved korleis denne terrorhendinga har blitt fortolka i ulike kunst- og litteraturuttrykk.¹⁰⁹ Dei bidraga som tydelegast har ei vinkling mot litteraturens rolle, er kapitla «Tidsvitner. De første sakprosabearbeidelsene av 22. juli» av Tonje Vold, «Medierte minner. Tre romaners fortellinger om terrorisme» av Anne Gjelsvik og «Urettfærdighetsfølelsen – og de vedvarende bearbeidelsesprosessene. Cecilie Løveids «Straff»» av Ingvild Folkvord. Gjelsviks kapittel blir omtalt nærare nedanfor, sidan det omhandlar romanen *Sju dagar i august*, og eg vil også kort omtale Volds kapittel, sidan det utdypar biletet av den kulturelle konteksten som omga Bildøens roman.

Vold analyserer dei første sakprosautgjevingane om terroren. Ho legg vekt på at dette er sakprosalitteratur som ber fram vitnesbyrd om det som har skjedd, og ho utforskar korleis ulike verk skaper samanheng mellom hendingane, dei overlevande, pårørande, augevitne og alle dei som stod på større avstand frå det som skjedde – men også korleis dei problematiserer slike samanhengar og fellesskap. Ho skriv at «det er påfallende hvor kritiske de er til den dominerende fortellingen om en nasjon samlet i sorg» (Vold 2020, 37). Vold meiner bøkene fyller fire funksjonar; å etablere og samanfatte hendingane, å formulere dei personlege konsekvensane av terroren, å framstille, anerkjenne og problematisere den nasjonale sorgreaksjonen, og å representere og minnast dei som døde (Vold 2020, 49). Vold legg vekt på at desse bøkene skaper ei form for «tragiske narrativ» som utfordrar det ho omtalar som eit «progressivt narrativ», som er forteljinga om eit samfunn prega av samhald og ein nasjon som går vidare.¹¹⁰ Slik maktar dei «å heve sin egen stemme og fortelle en mothistorie» (Vold 2020, 51).

Mot slutten av 2020 kom også ei anna viktig fagbok om 22. juli. I *Stemmene etter 22. juli* (2020) analyserer Ingvild Folkvord korleis ulike «stemmer» responderte på terroren som råka. Ho omtalar 22. juli som ei hending som ikkje er ei ferdig

¹⁰⁹ Nokre dømme på bidraga i boka illustrerer det tverrfaglege: Teatervitar Siemke Böhnisch skriv om scenekunst etter 22. juli, retorikkforskar Jens E. Kjeldsen analyserer Stoltenbergs talar og minneforskar Ingeborg Hjort skriv om minnestaden ved Utøya.

¹¹⁰ Vold referer her i ein fotnote til minneforskarane Ingeborg Hjorth og Line Gjermhusengen som har utvikla desse omgrepa i samband med analysar av minnesmerke. Eit «tragisk» narrativ held såret ope, medan det «progressive» narrative er det som fortel om ein kraftfull kollektiv respons, prega av symbolsk samhald, der nasjonen så går vidare.

forteljing, men ei hending vi framleis arbeider med å forstå. Ulike sjangrar kan på ulikt vis bidrage til ein slik minneaktivitet, altså ei form for meiningsskapande arbeid knytt til ulike historiske hendingar (Folkvord 2020, 9–10). Ved å fokusere på ulike «stemmer» legg Folkvord til rette for å undersøke ulike aspekt ved dette meiningsskapande arbeidet, og det opnar for å spørje kva stemmer det er som har fått kome til orde i det offentlege ordskiftet om terroråtak, og kva stemmer som ikkje har blitt høyrte (Folkvord 2020, 15). Folkvord er særleg interessert i dei stemmene som «har åpnet opp eller forsøkt å åpne opp et rom der hendelsene kan bearbeides og muligens også forstås bedre» (Folkvord 2020, 12), og litteraturen, inkludert *Sju dagar i august*, inngår som ei av desse.

Som nemnt er forskinga på 22. juli omfattande, og eg vil difor no gå over til å sjå nærare på nokre fagtekstar som omtalar romanen *Sju dagar i august*, som er skrivne av Unni Langås, Anne Gjelsvik, Ingvild Folkvord og Silje Warberg.¹¹¹ I den tidlegare forskinga blir det vektlagt at romanen i hovudsak tematiserer sorg og traume i etterkant av eit slikt terroråtak. Her er Langås (2016a), Gjelsvik (2020) og Folkvord og Warberg (2019) på linje. Dei nærmar seg likevel romanen frå ulike perspektiv – og dette opnar for å tematisere ulike aspekt ved romanen. Langås fokuserer i hovudsak på korleis traumet i fortid pregar karakterane i notid, og hennar tolking legg vekt på at romanen har eit motivisk og metaforisk plan som bidreg til å uttrykke denne tilstanden, der alt blir «infisert» av traumet, og der sjølve tidsopplevinga er forstyrra som konsekvens av dette. Gjelsvik fokuserer på korleis ulike media er brukt i romanen, og ho legg vekt på at medieinnslag, i form av nyheitssendingar om den komande katastrofen, er noko som vekker minne om traumet i fortid. Folkvord og Warberg fokuserer meir på romanens kritiske potensial, og dei legg vekt på at romanen problematiserer sider ved den kollektive reaksjonen på terroren, og at den er eit døme på litteratur som tidleg bidreg til kritisk diskusjon over dette.¹¹²

¹¹¹ Langås har i boka *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016a) eit kapittel med tittelen «Faser av sorg. Litterære responser på 22. juli», og her inngår ein analyse av romanen *Sju dagar i august* som eitt av fleire verk. Kapittelet er også publisert som ein artikkel i noko omarbeidd form med tittelen ««22. juli» Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume» (2016b). Mine referansar er i hovudsak til Langås (2016a). Romanen blir også kommentert i artikkelen «Jan Kjørstads roman *Berge*. En åpning av den offentlige samtalen om terrorangrepene 22. juli 2011?» (2019) av Ingvild Folkvord og Silje Warberg, og i Folkvords bok *Stemmene etter 22. juli* (2020). I artikkelsamlinga *Bearbeidelser* (Gjelsvik 2020) blir romanen analysert i Gjelsviks kapittel «Medierte minner. Tre fortellinger om terrorisme», og her er også eit utdrag av romanen med, som eitt av fleire kunst- og litteraturuttrykk.

¹¹² Romanen blir også drøfta i artikkelen «Climate change in literature, television and film from Norway» (Furuseth mfl. 2020), i artikkelen ««Kli-fi» på villspor. Klimakrisen i norsk samtidslitteratur» (Endreson, Syse og Bjørkdahl 2017) og i ei masteroppgåve som analyserer klimatematikken i romanen (Bærvahr 2021). Eg refererer til Furuseth mfl. undervegs i analysen på eit punkt der tolkingane våre tangerer kvarandre. Fokuset i artikkelen til Endreson, Syse og Bjørkdahl er skjønnlitteraturens bidrag til auka medvit om kva

Til liks med Langås, Gjelsvik og Folkvord og Warberg, er analysen min vinkla mot romanens tematisering av 22. juli, men eg legg vekt på å sjå dette som del av ein samansett traumetematikk, der også frykt for naturøydeleggingar og menneskeskapte klimaendringar inngår. Terroråtaket i fortid – *det kollektive traumet* – inngår saman med frykta for kva framtida bringer – *klimatraumet* – i eit komplekst narrativ, ramma inne av eit dystopisk bylandskap der ulike *gotiske motiv* inngår i eit biletspråk som fyller romanen med ei vag uhyggekjensle. Eg tar utgangspunkt i ein pluralistisk teoritradisjon, som inkluderer nyare psykologiske teoriar om traume og traumelitteratur, og som opnar for nye perspektiv på den *traumentløyste sorga* i romanen, så vel som det ein med referanse til E. Ann Kaplan kan definere som romanens *klimatraume*. I tillegg vil eg også i denne analysen, som i dei føregåande, drøfte romanen i lys av Astrid Erlls teoriar om ulike minnemodusar, og på bakgrunn av dette vil eg drøfte romanens bidrag til det vi kan kalle 22. juli-litteraturen.¹¹³

Traume og det gotiske

Sidan omgrepet *gotisk* kan definerast på ulikt vis, vil eg som ein overgang til analysen av sjølve teksten, klargjere korleis eg forstår omgrepet og relevansen det har for traume og traumelitterære tekstar, og ikkje minst for romanen *Sju dagar i august*. Den gotiske romanen vart lenge definert som ein historisk sjanger frå perioden mellom ca. 1760 og 1820, men i dag er situasjonen annleis, skriv Catherine Spooner og Emma McEvoy i *The Routledge Companion to Gothic*: «Most critics acknowledge that Gothic has continued until the present day, albeit in constantly evolving forms, and is flourishing particularly strong at the current time» (Spooner og McEvoy 2007, 1). Roger Luckhurst formulerer det slik: «The Gothic is endlessly transitive, always moving, shifting and changing as it goes» (2021, 9).

Forholdet mellom traume og det gotiske har historiske røter, ikkje berre i litteratur, men også i psykologien. Luckhurst formulerer dette slik: «trauma psychology frequently resorts to the Gothic or supernatural to articulate post-traumatic effects» (Luckhurst 2008, 98). Han viser til døme på dette i psykologifaglege tekstar av mellom andre Robert Jay Lifton og Judith Herman, og han meiner at det over tid

klimaendringane inneber. Mitt fokus er først og fremst på kollektive og individuelle traume, og dei aspekta ved klima eg her omtalar, er knytt til denne overordna tematikken, og i forlenging av det, ei drøfting av romanen som 22. juli-litteratur. Eg har difor valt å ikkje drøfte denne artikkelen vidare i analysen.

¹¹³ Sidan omgrepet *22. juli* står så sterkt i den norske fortolkinga av terroråtak, har omgrepet *22. juli-litteratur* etablert seg som eit omgrep for litteratur som tematiserer ulike aspekt ved terroren og verknadene av den, og eg brukar det her som ein slik tematisk kategori.

har oppstått ei kulturell kopling mellom det gotiske og det traumatiske: «Post-traumatic experience is intrinsically uncanny, finding cultural expressions in ghostly visitations, prophetic dread, spooky coincidence or telepathic transfer» (Luckhurst 2008, 98). Avril Horner skildrar forholdet mellom traumenarrativ og det gotiske på liknande måte: «trauma narratives are often structured through Gothic effects in order to convey a sense of haunting, of matters unresolved, of the past intruding into the present – and of narrative itself fragmenting or becoming unreliable» (Horner 2014, 36). Om ein skal samanfatte det Luckhurst og Horner her seier, så er det gotiske ein estetikk som blir brukt for å forsøke å uttrykke noko av det uhyggelege ved den traumatiske erfaringa. Det som er særleg relevant i møte med Bildøens roman, er aspektet som handlar om ulike former for *beimsøking*, der traumet i fortid bryt inn i notida, til dømes i form av *spøkelsesmotiv* eller i form av minne om fortida som *fragmenterer* den narrative strukturen.

Det interessante med Horners teori om det gotiske, er at ho også brukar det om narrativ som har ei handling lagt til framtida, slik tilfellet er i Bildøens roman, nærare bestemt om narrativ som omhandlar ei apokalyptisk eller postapokalyptisk framtid. Horner nemner tre ulike typar gotiske apokalyptiske narrativ; dei som handlar om pest eller pandemiar, dei som handlar om miljøkatastrofar, og dei som handlar om krig, terrorisme eller atomeksplosjonar. Horner skriv vidare: «Such terrors are often implicitly associated with globalisation» (Horner 2014, 39). Det er altså tale om narrativ som tematiserer dei negative og dels svært øydeleggande effektane av globalisering, noko som påverkar menneske over heile verda, om enn på ulikt vis. Eit anna kjenneteikn ved desse forteljingane er at dei ofte inkluderer fortidige hendingar, som blir flytta inn i framtida: «While envisioning the end of the world as we know it, these apocalyptic narratives engage – in a displaced manner – with images that have haunted the recent past» (Horner 2014, 38). Dette gir gjenklang i møte med Bildøens roman, både estetisk og tematisk, sidan det dystopiske nettopp gjer det mogleg å nærme seg traumet i fortid på ein ny måte, gjennom ei forskyving av tid, og ved å la dette inngå i eit narrativ som fortel om eit samfunn som er sterkare råka av naturkatastrofar og menneskeskapte klimaendringar.

Slik eg les *Sju dagar i august*, er det ikkje ein roman som reindyrkar ein gotisk estetikk, men den inngår i romanens litterære framstilling av ein tematikk der ulike former for traume inngår, og det er eit grep som bidreg til å tøye grensene for ein traumelitterær realisme. Viktig for heile romanen er nettopp det dystopiske – at det

er ein dyster framtidsvisjon – og eg vil difor byrje analysen med å vise korleis romanen ramar handlinga inn i eit mildt dystopisk bylandskap.

Inn i eit dystopisk landskap

Romanen skildrar ein by som er prega av fysisk og moralsk forfall. Ein får vite at Sofie og Otto flytta til ein ny del av byen etter at terroren hadde råka, for å kjempe for dei verdiar som terroristen var imot. No har noko endra seg, tenker Otto: «Den gode kjensla dei hadde delt, kjensla av å bryte handbak med lagnaden, var i ferd med å falme saman med nabolaget. Rundt dei blei alt meir nedslite, år for år. Gata var full av høl, bygningane avskala, parkane overgrodde og fulle av søppel» (Bildøen 2014, 95). Skildringa av eit bymiljø i forfall er gjennomgåande i romanen, og det ramar handlinga inne i eit mildt dystopisk univers, ein variant av det Avril Horner omtalar som «the dark cityscapes», som er ein vanleg trope i den gotiske litteraturen (Horner 2014, 40).

Nettopp mørke er eit sentralt kjenneteikn ved gotisk litteratur ifølge Fred Botting: «Darkness – an absence of light associated with sense, security and knowledge – characterises the looks, moods atmospheres and connotations of the genre» (Botting 2014, 1–2). I den tidlege gotiske litteraturen var byen noko som representerte sivilisasjonen i positiv forstand, men i seinare gotisk litteratur endra dette seg, og i løpet av victoria-tida vart byen, særleg London, ein av dei mørkaste stadane (Mighall 2007, 54). Dette la grunnlaget for å tale om «urban gothic», som er kjenneteikna av at handlinga er lagt til eit urbant landskap, der «usiviliserte» krefter inngår som del av bybiletet, slik dei gjer, om enn på diskret vis, i Bildøens roman. Eit døme på dette er Ottos blikk på gatebiletet frå vindauget i ei drosje: «Det var krigstilstandar i gatene. Fotgjengarar og bilistar i kamp for å komme først fram. Så mange desperate personar det fanst der ute» (Bildøen 2014, 43).

I den førestilte framtida som romanen skaper, har det gått åtte år sidan ei rystande terrorhending. I sentrum står Sofie i sine svarte klede og kjenner på forventingar om at ho ikkje lenger har rett til å vise sin sorg, sjølv om ho erfarer at den framleis fyller livet med smerte og ei kjensle av tomheit. Ved hennar side står Otto, som har vore vitne til hennar tap, og som ber på ei frykt for at Sofie skal gi etter for dei destruktive kreftene som bur i henne. Rundt seg ser dei eit samfunn som ikkje har endra seg til det betre, slik håpet var etter at terroren råka. Forfallet synest å vere knytt til fortida, til eit kollektivt traume som framleis «heimsøker» og pregar både samfunnet og individa som lever i den «mørke byen». Terroren som råka denne

byen og desse menneska, ga i si tid eit håp om at det gjekk an å skape eit betre samfunn, men no er dette håpet erstatta med ei kjensle av at utviklinga går mot det verre heller enn mot det betre. I tillegg til dette generelle forfallet i byen, som synest å peike mot eit meir moralsk forfall, er samfunnet også truga av stadige stormar og uvêr, som skaper uro og frykt for eskalerande klimaendringar, i ein by der naturen er under stadig større press.

Ei slik kort skildring av det dystopiske landskapet opnar for å sjå ulike tematiske linjer i romanen – terroren som kollektivt traume, Sofies traume, Ottos traume og klimatraumet – og eg vil følgje kvar av desse i analysen som følgjer, før eg fører desse saman i ei tolking av sluttscenen i romanen. I den siste delen av kapittelet løftar eg blikket og ser på bruken av intertekstualitet og drøftar kva som særmerker romanen som eit traumelitterært verk – i spennet mellom fortid og notid, individ og samfunn, terror og frykt.

Eit kollektivt traume kjem til syne

I romanens første del er det berre einskilde motiv og romanens biletspråk som peikar mot eit traume i fortida. I skildringa av middagen i romanens opningsscene, der sylta paprika ligg som «raude arr over torskefiletane», kjem traumet metaforisk til syne, noko Langås har argumentert for i sin analyse av romanen (Langås 2016a, 86). Også Sofies svarte kjolar, som heng på rad i skapet, peikar mot at noko vondt har skjedd, og flåttbittet ho har på handleddet er med på å skape ei uro i teksten. Det er likevel først når Otto tenker på at «dei var blitt kasta ut i ein tidleg alderdom da dei mista Marie», at teksten peikar direkte mot eit tap i fortida (Bildøen 2014, 25). Kven Marie er og kva det er som har skjedd, blir på dette tidspunktet ikkje fortalt, og det er ingen koplingar til den faktiske terrorhendinga tidleg i romanen.

Den første referansen til terroråttaket kjem i romanens andre kapittel, som omhandlar Sofies nattlege vandringar. Det er natt til fredag, ho er vaken, og når ho står og ser ut av vindauget kjem ein kvit varebil forbi. Det er ein referanse som gjer det mogleg å knyte romanens handling til den faktiske terrorhendinga som råka den 22. juli i 2011, sidan bilen liknar vare bilen som terroristen parkerte utanfor høgblokka i regjeringskvartalet. Referansen krev ein viss forkunnskap om terroråttaket for å knyte desse motiva saman. Etter dette, i delen som omhandlar fredag kveld, kjem dei neste referansane til hendinga. På fredag kveld tenker Otto: «Kvar fredag ville alltid komme til å vere ein svart fredag» (Bildøen 2014, 51). Litt seinare same kveld tenker han at «det hadde også regna da Marie møtte lagnaden

sin», og vidare: «Det nådelause regnet over øya» (Bildøen 2014, 59). Motiva som Otto nemner skaper ei skisse av det som har skjedd, og orda vekker assosiasjonar til den faktiske terrorhendinga, som skjedde ein fredag, på ei øy i regnvêr, men det krev framleis ei aktiv fortolking for å skape ein samanheng mellom romanens handling og den faktiske terrorhendinga.

På laurdagen kjem det første av i alt tre lange tilbakeblikk på terrorhendinga, og i desse skildringane er referansane til den verkelege hendinga tydelege. Otto tenker tilbake på det som skjedde åtte år tidlegare:

Åtte år sidan, tenkte han. Åtte år og om lag ein månad sidan dei sat i same sofaen, men i eit anna hus, på ein annan kant av byen, da fekk dei også ein katastrofe inn på skjermen, starten på den katastrofen som skulle vekse inn i og ta over livet deira. Først var det berre røyk, ruinar, sirener, støv. Så kom glimta av menneske som stavra forvirra rundt. Blod i ansikta, blodige klede. Ambulansefolk og politi som prøvde å få kontroll. Det gjekk ikkje lang tid før dei første tekstmeldingane peip inn. «Slå på tv-en.» «Er de i god behald?» Dei begynte å ringe rundt til familie og venner, og mens dei forsikra seg om at dei næraste var i tryggleik, begynte ein ny tragedie å utspela seg, den i regnet, på øya.

Og dei hadde vore redde for at ho skulle bli forkjøla. (Bildøen 2014, 69–70)

I dette sitatet blir det klart at Otto og Sofies tap av Marie er knytt til ei terrorhending. Vidare har skildringa mange parallellar til terroren som råka regjeringskvartalet i Oslo og sommarleiren til Arbeidernes Ungdomsfylking (AUF) på Utøya, og slik blir det skapt ei kopling mellom romanens terroråtak og det faktiske terroråtaket som råka Noreg den 22. juli 2011. Sjølv om verken regjeringskvartalet eller Utøya blir nemnt, vil mange kjenne igjen motiva som Otto skildrar frå tv-bilete frå regjeringskvartalet etter at bomba gjekk av den 22. juli 2011. Gradvis har terrorhendinga kome til syne i teksten.

Frå og med dette punktet i forteljinga, er det klart at Sofie og Otto har opplevd å miste ei dotter i ei terrorhending, og det er klart at romanens terrortraume er ei litterær fortolking av ei faktisk hending. Sidan det er ei veksling mellom at synsvinkelen ligg hos Sofie og Otto, blir erfaringane deira fortalt frå to ulike perspektiv. I sum skaper dette ulike perspektiv på både deira individuelle traume, på korleis det pregar relasjonen mellom dei, og på korleis terroren har prega samfunnet dei er ein del av.

Otto er den som gjennom tre lange tilbakeblikk skaper ei samhengande forteljing om det som skjedde i fortid. Også dei to neste tilbakeblikka er, som sitatet over,

prega av å ligge nær opp til det som faktisk skjedde den 22. juli i 2011, og det er ingen skildringar som bryt med det som er historisk korrekt når det gjeld terrorhendinga. Det er likevel ingen stadnamn eller datoar som skaper direkte og eintydige referansar til det som faktisk skjedde. Den kronologiske forteljinga er altså delt i tre fragment (tilbakeblikka), men om ein set desse tekstdelane saman, blir det ei kronologisk forteljing om dagen terroren råka, natta og dagen etter, og til slutt, i eit meir iterativt preg, om tida i etterkant, då den kollektive sorga kom til uttrykk. Sofies ulike tilbakeblikk manglar ein slik struktur, og hennar minne er meir fragmenterte. Eg vil no gå nærare innpå korleis terroren råka Sofie, og korleis det som skjedde pregar livet hennar åtte år seinare.

Sofies traume

Før det kollektive traumet kjem til syne i teksten og ein får vite detaljane om kva som har skjedd med dottera Marie, er det verknaden av dette tapet som kjem fram i teksten. Dette blir tydeleg i scenen som utspelar seg den første natta, der synsvinkelen ligg hos Sofie. Ho er vaken og går og tenker, medan Otto søv, og det er tydeleg at dette er ein vane, ikkje noko som skjer berre denne eine gongen. Den nattlege skildringa gjer det mogleg å kome nær Sofie si oppleving, både slik den har vore over år, og slik den er denne eine natta:

Dei første åra hadde desse nattlege vandringane hatt ein annan rytme, ein kortare pust. Uuthaldelege tankar og ein verkande rygg hadde jaga henne rundt, ho måtte trave att og fram i høgt tempo, som for i det minste å halde ei råk open. No flaut både blodet og tankane meir roleg, meir fritt. [...] Det er sant at sorga blir mindre med tida. Det er også sant at sorga blir større. (Bildøen 2014, 29)

Skildringa legg vekt på at noko har endra seg i løpet av desse åra, men endringa går ikkje frå vondt til betre, frå stor sorg til mindre sorg. Sorga både veks og minkar, og dette kjem til uttrykk i eit paradoks. Dette er ein språkleg figur som skaper assosiasjonar til Cathy Caruths vektlegging av traumets paradoksale temporalitet, men i denne samanheng er det ikkje først og fremst tale om eit traume som unndreg seg minnet og som kjem til syne som uforståelege minnebilette. Paradokset uttrykker ein sorgprosess som ikkje følgjer ei kronologisk utvikling, og romanen utdjupar kva erfaring dette språklege paradokset rommar, ved å følgje Sofie gjennom desse sju dagane, åtte år etter eit traumatisk tap.

Fråvær og tomheit

Sofies sorg opptar tankar og kjensler på ei rad ulike sett, og den påverkar val ho gjer og korleis ho forstår seg sjølv og sitt eige liv, både når ho ser tilbake og når ho ser

framover. Tapet og smerta i sorga kjem tidleg i romanen til uttrykk som eit fråværet og ei tomheit, som fyller romma Sofie går i. Allereie tidleg i romanen, i hennar nattlege vandring, er det dei tomme romma som fyller sansane og som set kjensler og tankar i gang:

Romma verka så tomme, trass i dei fargerike bilda på veggane, dei stilreine møblane, dei artige, små statuane og bystene ho hadde arva frå farfaren og plassert rundt i hyller og på pidestallar. På bordet ein bukett ringblomster som skreik ut oransjefargen sin. I vindaugskarmen ein vase med ertebloomster, duse og skjøre som glas. Romma mangla likevel liv. Spor av menneske rett og slett. Leiker utover golvet, smular trykte ned i golvteppet, ranslar og vesker utover, smørpakkjar som hadde blitt ståande for lenge ute på benken, sportsutstyr som sperra vegen i gangen, møblar som stod skeivt fordi ein kvervelvind stadig fór gjennom romma. Det mangla fordi det var *ingen der*. Berre spøkelse, skuggar. Berre alt som *kunne vore*. (Bildøen 2014, 29–30)

Det er tydeleg at dei tomme romma minner Sofie på tapet av Marie. Fråværet av dei spora Marie brukte å prege romma med, blir ei påminning om henne. Stillheita og tomheita blir teikn Sofie tolkar, som talar ordlaust om det som for alltid er tapt. Når Sofie ser rundt seg i desse romma, er det fråværet og død ho ser, noko som blir tydeleg i sitatets siste del, der ho opplever at spøkelse og skuggar har tatt plassen til det som kunne ha vore.

I løpet av romanen kjem det fram at Sofie ikkje vil ha bilete av Marie framme. I ein samtale viser Otto til ein konfrontasjon Sofie har hatt med mora og systera om dette temaet. Sofie seier at ho ikkje har nekta nokon å ha bilete framme, men ho medgir at dette har vore eit tema. Seinare oppdagar ho at Otto har eit bilete av Marie på kontoret sitt. Ho reagerer med å kysse biletet, før ho så leggjer det med biletflata ned, for at «Otto skulle skjöne at ho hadde sett det» (Bildøen 2014, 164). Mot slutten av romanen blir dette igjen eit tema, og Otto seier no at han forstår Sofie, at han ser logikken i å ikkje ville ha fotografi av Marie framme, heller ikkje tinga hennar. Sofie tenker då: «Men han har eit fotografi på kontoret sitt. Som ein hemmeleg skatt. Kanskje Otto helst ville hatt bildet hengande heime» (Bildøen 2014, 199). Fråværet av bilete av Marie synest å vere ein viktig del av Sofies måte å sørge over tapet på, og desse diskusjonane viser at dette er ein måte å uttrykke sorg på som andre har vanskar med å forstå.

Den siste samtalen om biletet fører over i ein refleksjon over Sofies eigen sorg: «Kva slags menneske hadde sorga gjort henne til?» Ho seier så til Otto: «Eg klarer ikkje å

sjå henne for meg lenger» (Bildøen 2014, 199). Det blir i løpet av romanen tydeleg at fråværet og tomheita pregar ikkje berre notida, men også framtida Sofie ser for seg. Den framtida ho såg for seg då Marie levde, er tapt, og når åra går, blir fråværet av Marie ei stadig påminning om tapet av eit liv ho så gjerne skulle ha levd. Tapet Sofie har erfart, ligg i fortida, men det strekkjer seg inn i notid og vidare inn i framtida. Mot slutten av romanen blir det for første gong mogleg for Sofie å sjå for seg ei framtid, men om ei slik endring er mogleg, forblir uvisst. Dette vil eg kome tilbake til i analysens siste del.

Kjensla av tap, fråvær og tomheit pregar altså Sofies liv på notidsplanet. Fråværet fører også til grubling rundt spørsmål utan svar og til plagsame tankar om det ein skulle ha hatt usagt. Ho er plaga av tanken på korleis dei siste timane til Marie var, kvifor ho ikkje ringte frå øya, og ho har mange gongar forsøkt å sjå for seg korleis Marie kunne ha klart å flykte. Ein tanke som stadig plagar henne er at ho ein gong sa til Marie: «*Eg håper du aldri blir vaksem*» (Bildøen 2014, 126). I lys av det som har skjedd, plagar denne setninga henne, sjølv om ho veit at det berre var meint som ei kjærleikserklæring. Fråværet av Marie fører også tankane inn på saknet av eit barn, og valet ho og Otto tok om å ikkje få barn saman. Sofies tankar synest å sirkle rundt spørsmål utan svar, minne som skaper ei kjensle av uro, og val som ein kanskje kan angre på. Bruken av fråværsmotiv viser omfanget sorga har; tapet har skapt eit fråvær som synest å fylle alle rom og strekke seg både framover og bakover i tid.

Etter eit dramatisk dødsfall er det ikkje uvanleg å oppleve ei sterk kjensle av tomheit og vanskar med å sjå for seg ei framtid, skriv psykologspesialist Kåre Thornes og utdjupar: «Når vi tar avskjed ved et dødsfall, mister vi en fremtid sammen med den som er borte» (Thornes 2014, 136). I romanen kjem dette fram gjennom fråværsfigurane, som heile tida minner Sofie om at noko er feil, at noko manglar. Ifølge Thornes vil ei slik sorg føre til at ein må forsøke å omdefinere framtida, noko som inneber at ein klarer å skape ei form for meining med tapet (Thornes 2014, 137). Ein kan seie at Sofie og Otto forsøkte å skape ei meiningsfull forteljing ved å flytte til ein del av byen som representerte det som terroristen kjempa imot, men på romanens notidsplan har denne forteljinga mist si kraft.

Flåttbittet

Også flåttbittet Sofie har, er ein viktig del av forteljinga om hennar traume. På handlingsplanet er det eit konkret bitt, men ein får inntrykk av at Sofie sjølv trekkjer parallellar mellom flåttbittet og traumet i fortid. Allereie den første natta blir slike

koplingar skapt. Etter å ha tenkt på korleis ho i tida like etter tapet av Marie var vaken og uroleg om nettene, tenker ho følgjande om flåttbittet: «Inflammasjon. Noko kroppen hennar måtte jobbe med, anten ho sov eller var vaken» (Bildøen 2014, 31). Ho formulerer ein tanke om flåttbittet som indirekte seier noko om smerta ho framleis kjenner som del av sorga.

Det finst andre tekststadar som underbyggjer ei slik tolking. Til dømes tenker ho følgjande om smerta frå flåttbittet då dei har vore på hytta: «Små strengar av smerte gjekk frå handleddet og oppover mot olbogen. Der har vi det, tenkte ho. Gifta er på veg mot hjartet» (Bildøen 2014, 135). Og seinare, når ho ligg på sofaen etter at Otto har falle i trappa: «Der ho låg, kjende ho ein slags lette over at Otto no sannsynlegvis hadde gløymt heile bittet. Men smerta var konstant. Det skulle ho seie til han når ho fekk sjansen. Smerta er konstant» (Bildøen 2014, 155). I det siste sitatet er det særleg nærliggande å tenke at Sofie her eigentleg set ord på ei anna smerte enn flåttbittet, sidan Otto har gitt henne mange sjansar til å tale om det konkrete bittet. Det er denne andre smerta ho her formulerer, og det er den ho gjerne skulle ha klart å formidle til Otto.

Flåttbittet blir repetert mange gongar i løpet av romanen.¹¹⁴ Reint fysisk blir bittet stadig verre. Det blir meir og meir smertefullt, og mot slutten av romanen kjenner Sofie på ei prikking i armen og i kjevebeinet på høgre side. Som lesar kan ein få mistanke om at bittet har smitta Sofie med noko som påfører henne eit stadig større ubehag, men ein får aldri stadfesta eller avkrefta kva som er bittets fysiske effekt. Ein er usikker på om kjensla av kvalme og svimmelheit er eit resultat av ei smitte, eller om det handlar om at psykiske påkjenningar bringer henne ut av balanse. Denne tvetydigheita skaper ein intensitet i skildringa, og dette blir forsterka ved at Sofie synest å kople den fysiske kjensla av smerte til den psykiske smerta som enno ikkje har slept taket i henne, åtte år etter Maries død. Sidan den fysiske smerta stig i intensitet utover i romanen, blir det nærliggande å lese dette som eit bilete på ei psykisk smerte som eskalerer i løpet av desse dagane.

Sorgens svarte kjolar

Tidleg i romanen blir det nemnt at Sofie har ei rad svarte kjolar i skapet sitt (Bildøen 2014, 9). Også dette er eit motiv som blir repetert gjennom romanen, og det er

¹¹⁴ Det er nemnt minst 23 gongar eksplisitt, enten når Sofie er i samtale med nokon, eller når ho aleine tenker på bittet og kjenner på smerta og ubehaget.

særleg i relasjonen til kollegaen Karin at dette blir tematisert. Tidleg i romanen, etter utstillingsopninga, tenker Sofie på at Karin har kalla henne «Nonna» fordi ho alltid går i svart, og ho tenker vidare at kollegaene har «eit uttrykk av manglande forventning» i auga, og dette skremmer henne: «Det var ei desperat kjensle av at alt stod fast» (Bildøen 2014, 56). Dette skaper eit inntrykk av at Sofie kjenner på eit behov for endring, utan å vite korleis det skal vere mogleg å få til.

Også i middagsselskapet blir Sofies svarte kjolar eit tema, i samtalen med ein psykoanalytiker, Lasse Hopstock, som ho sit ved sidan av. Han kommenterer dette på ein måte som får Sofie til å forstå at han ikkje veit at dottera hennar er død: « – Kvinna i svart, sa han og prøve å fange blikket hennar. – Den mystiske svartklede kvinna» (Bildøen 2014, 81). Det overraskar Sofie at vertskapet ikkje har fortalt han historia hennar, og ho tenker på «kor van ho var med at folk visste om tapet hennar og tok omsyn» (Bildøen 2014, 81). Når historia hennar er ukjend, mistar den svarte kjolen si symbolkraft og med det si evne til å verne henne.

Dei svarte kjolane blir igjen eit tema i ein samtale Sofie har med Karin mot slutten av romanen, når dei møtest på ein restaurant tysdag kveld, der Karin uttrykker at Sofie har ein «aura av opphøgd sorg» rundt seg, og ho meiner at dette gjer folk redde, at det skaper distanse, som igjen gjer at det er vanskeleg å få eit godt arbeidsmiljø (Bildøen 2014, 178). Karin rettar med andre ord ein ganske direkte kritikk mot Sofie. Dette reagerer Sofie negativt på. Ho kjenner Karins blick på seg når ho går frå bordet, og inne på toalettet får ho ei sterk uverkelegheitskjensle, som er så sterk at ho blir redd: «Vatnet som kvervla rundt i klosettskåla, ho var i den rørsla. På veg ned. Ho kasta opp» (Bildøen 2014, 179).

Kritikken mot Sofie kjem, som sitatet viser, mest direkte frå Karin, og det er trekk ved Karins skikkelse som gjer det vanskeleg å tru på dette som gode, velmeinte råd. Handlingane hennar, at ho har brote tilliten til Sofie ved å innleie eit slags forhold til Otto, er ein ting som svekkar hennar truverde. I tillegg underbygger romankomposisjonen hennar negative karaktertrekk på ulikt vis; hennar raude og gule kjolar signaliserer på symbolsk vis hennar rolle som forfører og svikar, og vidare blir ho på subtilt vis assosiert med noko vampyraktig når Sofie skildrar følgjande kjensle etter at Karin har retta sin kritikk mot henne: «Blodet var blitt tappa ut av henne og fanst ein annan stad, der det strøymde rundt i ein annan kropp, ein ekte kropp, ein varm og levande kropp. Blikket til Karin kvilte for lenge

på henne, det låg tungt mot kragebeinet, som eit fysisk trykk» (Bildøen 2014, 179–180). Dette skaper ei motivisk kopling tilbake til ein scene tidleg i romanen, på utstillingsopninga, der Karin set i scene eit kyss mellom ein kunstnar og ein kulturminister, som Sofie med referanse til Munchs kunst omtalar som eit «vampyrkyss». Sjølv om koplinga mellom Karin og vampyrmotivet ikkje er direkte, så er det ein nærliggande assosiasjon, og det styrkar inntrykket av at Karin er skadeleg heller enn hjelpsam.

Ein får inntrykk av at Sofies svarte kjolar blir tolka annleis på romanens notidsplan enn det dei har blitt tidlegare, då folk tok meir omsyn til henne. Psykoanalytikaren forstår ikkje at den svarte kjolen faktisk er eit uttrykk for sorg, fordi samfunnet ikkje har fortalt han at Sofie er sørgande. Karin på si side veit kva tap dei svarte kjolane talar om, men ho meiner at det ikkje lenger er eit uttrykk for sorg, men for «opphøgd sorg». Ifølge Kåre Thornes har den vestlege kulturen ei forståing av sorg som kan gjere livet vanskeleg for menneske som erfarer langvarig og kompleks sorg (Thornes 2014, 139).¹¹⁵ I psykiatrien og psykologien er det individfokuserte forståingsmåtar som rår, og desse impliserer ei forventing om at den sørgande etterkvart skal kome seg på fote igjen med eigen innsats (Thornes 2014, 138). Også i kulturen er det vanleg at toleransen og forståinga frå omgjevnadene vil bli mindre over tid, og det kan gjere det vanskelegare å forsone seg med ei forlenga sorg. Kritikken Sofie møter synest å springe ut av nettopp ei kulturell forventning om at sorga må ta mindre plass, og at det er opp til henne å skape ei endring. Menneske i ein slik situasjon kan ofte byrje å klandre seg sjølv, skriv Thornes, og det er ein slik tendens ein ser hos Sofie utover i romanen.

Heimsøking

Sofie opplever også at minne, indre bilete og førestillingar knytt til sjøve terrorhendinga slår inn i notid. Den kvite varebilen som blir nemnt tidleg i romanen, skaper ei kjensle av panikk. Kroppen reagerer på noko ho veit ikkje er farleg, men som er knytt til minnet om terrorhendinga. Slik bryt traumet inn i notid og skaper uro. Sofie opplever også, på to ulike tidspunkt, det ho sjølv omtalar som ein hallusinasjon; det er som om ho ser rett inn i buksebeina på terroristen. Dette er ein

¹¹⁵ Thornes definerer komplisert sorg som «avvik fra normal (kulturell og samfunnsmessig) sorg når det gjelder varigheten eller intensiteten av spesifikke eller generelle sorgsymptomer og/eller graden av svekkelse av sosiale, yrkesmessige, eller andre områder» (Thornes 2014, 126).

situasjon ho aldri har opplevd i det verkelege livet, men likevel er opplevinga levande og sterk:

Da ho løfta blikket, såg ho rett inn i to bein. Ho visste det med ein gong, det var *hans* bein. Dei skitne feltstøvlane. Det sjakkmønstra refleksbandet han hadde limt rundt buksebeina. Og rifla. Ruger Mini-14. Namnet på våpenet var ein av tinga som hadde svidd seg inn. Ruger Mini-14. (Bildøen 2014, 106)

Sofie kjenner seg meir forundra enn redd, men det er likevel eit ubehag som fyller henne. Ho som har gått i mange år og håpt at ho kunne kjenne eit nærvær av Marie, blir nærast provosert av at det er terroristen som trengjer seg på. Her blir fråværet av Marie igjen tematisert, for eit slikt nærvær har ho ikkje kjent: «Det var stilt frå Marie. Jenta hennar var berre heilt og forferdeleg borte» (Bildøen 2014, 107).

Også på eit seinare tidspunkt i romanen, dukkar denne skikkelsen til terroristen opp. Denne gongen ser Sofie berre rett inn i dei svarte buksene, og når ho kjem ut av dette synet, dunkar hjartet hardt, og ho tenker:

Berre kom, vis deg fram, vis ansiktet ditt, du feigaste av alle feingar. Kom du berre, med den falske uniforma di, den blonderte luggen din, dei bleikte tennene dine, dei store tankane du har om deg sjølv. Du uslaste av alle uslingar, du som skyt ungar bakfrå. (Bildøen 2014, 156)

Her er skildringa sterkare farga av Sofies blick på han, og ho rettar ein harme og ein forakt mot hans store tankar og forfengelegheit. Ho kallar han den «uslaste av alle uslingar», og her kjem eit sinne, eit raseri til uttrykk. Dette er ikkje setningar Sofie seier høgt, men raseriet blir synleg for den som les.

Desse tekstpassasjane skildrar erfaringa av at traumet «heimsøker» Sofie, men det er, som vi ser, ikkje tale om repetisjonar av minnebilete som tidlegare har unndrege seg minnet, men det kan tenkast å vere eit resultat av hennar stadige grubling over Maries død. Er det dette ho fryktar at Marie såg? Den andre hallusinasjonen leier tankane til Sofie inn på eit slikt tankespor, og det er tydeleg at Sofie har brukt mykje tid på å tenke på Maries flukt frå terroristen, så vel som på korleis hennar siste minutt var. Dette kjem til uttrykk i sitatet som følgjer. Det som byrjar med ei skildring av det Sofie veit skjedde, endar med spørsmål ho aldri vil få svar på:

Han fann henne i skogen, bak ein stein. To skot gjennom nakken, begge dødlege. Bakfrå. Det kunne bety at ho ikkje hadde sett han. Ikkje ville sjå han. Det kunne bety at dei gjørmete feltstøvlane, den brautande politiuniforma, det avskyelege, rusa,

triumferande blikket ikkje hadde vore det siste ho hadde sett av verda. Hadde ho trykt seg ned mot bakken? Hadde ho halde auga lukka, håpt det beste? Spela ho død, sidan det var tingen å gjere når ein møtte ville dyr, for eksempel ein bjørn? Men dette var ingen bjørn. Kanskje hadde ho snudd hovudet vekk, sett inn i lyngen, røsslyng det siste ho såg, den tørre, vesle lilla blomsteren. Ho hadde ikkje trudd på Gud. Kven bad ho til då? Kven snakka ho med i tankane?

Mobilen låg i lomma på regnjakka hennar. Det var nok batteri. Ho hadde hatt nok tid. Likevel hadde ho ikkje ringt til nokon. (Bildøen 2014, 156)

Sofie må leve vidare med vissheita om at desse to skudda tok livet av dottera hennar og uvissheta om alt anna. Skildringa skaper eit bilete av det tidspunktet det kollektive traumet og Sofies individuelle traume tangerer kvarandre. Maries død er ein del av dette større kollektive traumet, det er ein konsekvens av terroren, men for Sofies del, er dette dødsfallet det som råkar hardest. Ho må forsøke å leve vidare med desse vonde førestillingane om korleis dei siste minutta til Marie var. Ho må leve vidare med vissheita om at nokon med fullt overlegg drap dottera hennar. Og ho får aldri vite kvifor ho ikkje ringte heim.

Desse tekstpassasjane viser korleis traumet «heimsøker» Sofie, i kraft av invaderande minnebilete og fantasiar. Slike minnebilete var eit vanleg symptom blant etterlatne etter terroren i 2011, skriv psykologane Pål Kristensen, Kari Dyregrov og Atle Dyregrov: «De traumatiske omstendighetene har for mange gitt opphav til plagsomme fantasier, «påtrengende bilder og tanker», og ikke sjelden mareritt og angst i forbindelse med det som skjedde» (Kristensen, Dyregrov og Dyregrov 2019, 62). Når slike reaksjonar varer ved, slik tilfellet er hos Sofie, kan det ha konsekvensar: «De som hadde vedvarende og sterke traumereaksjoner, opplevde [...] en spesielt vanskelig sorg» (Kristensen, Dyregrov og Dyregrov 2019, 62).¹¹⁶

Eit spesielt trekk ved ein del av Sofies påtrengande minnebilete, er at dei viser noko ho sjølv umogleg kan ha opplevd. Slik skil dei seg frå den typen minnebilete som Caruth legg vekt på i sin teori om traume, som er kjenneteikna av at dei repeterer eit traume som har unndrege seg det medvitne minnet. Dette synest likevel å vere ei truverdig skildring, for ifølge psykolog Kåre Thornes kan den store mediedekninga etter terroren 22. juli i 2011 ha bidrege til å skape sterke førestillingsbilete hos pårørande. Mediedekninga hadde sterke visuelle uttrykk, og det kan vere nok for å danne slike førestillingsbilete. Ein treng ikkje vere direkte eksponert for at dette skal kunne skje (Thornes 2014, 125). Hallusinasjonane som blir skildra i romanen, lar seg

¹¹⁶ For meir om diagnosar som gjeld sorg, PTSD og kompleks PTSD, sjå Dyb og Jensen (2019, 195–208).

forstå i eit slikt perspektiv. Sofie blir ikkje «heimsøkt» av eit minne, men det invaderande indre biletet minner om bilete av gjerningsmannen som har vore på trykk i norske media. Den psykologiske teorien sannsynleggjer danninga av slike indre bilete, og det kastar lys over romanens skildring av det å vere direkte råka av eit slikt kollektivt traume.

Eit rom så fylt av andre si sorg

Raseriet som Sofie rettar mot gjerningsmannen, synest å ha røter langt tilbake. Det rettar seg ikkje berre mot terroristen, men også mot samfunnet. Sinne har vore ein viktig del av Sofies reaksjon, og den kollektive sorga synest å ha medført ei ekstra belastning. Dette inntrykket blir styrka gjennom hennar eige tilbakeblikk på gravferda til Marie:

Dette hugsa ho også. Korleis Otto heldt handa hennar da, lett, men ikkje for lett. Korleis han hadde prøvd å gjere plass for henne i eit rom så fylt av andre si sorg og andre sine krav at det ikkje var luft att for Sofie å puste i, ikkje rom for ei einaste rørsle. Korleis kunne sorga deira vere større og ta meir plass enn hennar? (Bildøen 2014, 113)

Her kjem erfaringa av å vere direkte råka av noko som alle kjenner seg deltakande i til syne. Sofie er eit individ midt i eit hav av kollektiv sorg, og ein ser at ho opplever dette som ei påkjenning. Fellesskapen opplevast ikkje støttande. Dei er for mange og dei kjem for nær.

Denne kjensla av å ikkje kunne finne støtte i fellesskapen blir også tydeleg heilt mot slutten av romanen, der Sofie passerer regjeringskvartalet. Ho ser opp mot høgblokka og tenker over korleis denne hendinga har forma det samfunnet ho er ein del av:

Lenge hadde ho gått store omvegar for å unngå dette kvartalet. No var det uansett berre ein utilgjengeleg byggeplass, ribba for alt anna enn symbolikk. Høgblokka stod att. Den var umogeleg å rive, umogeleg å ta i bruk. Eit betongskjelett innpakka i ein kvit duk, dekt av eit likklede. Eit monument ingen hadde bedt om. Ingen ting hadde dei klart å bli samde om på alle desse åra. Det store vi, det norske folket, som var så samstemde i vekene etter tragedien, og som etterpå ikkje hadde klart å samle seg om nokon ting. Bygningane lét seg ikkje fylle. Åstadane lét seg ikkje bruke. Minnesmerket lét seg ikkje reise. Kunstnarar som prøvde å behandle det nasjonale traumet, blei hysja ned. Det einaste folk ville og klarte å sjå, var roser, stjerner, englar. (Bildøen 2014, 161)

Det er tydeleg at Sofie ikkje reknar seg som ein del av det kollektivet ho omtalar. Ho var ikkje ein del av den samstemde fellesskapen, og no har denne fellesskapen vist

seg å vere for svak til å løyse oppgåvene som terroråttaket stilte samfunnet overfor. For Sofie blir høgblokka eit symbol for ein stillstand som har prega samfunnet etter den første fasen med kollektiv sorg. Den gotiske estetikken, som kjem til uttrykk gjennom orda «likklede» og «betongskjelett», forsterkar assosiasjonane mellom stillstand og død, og høgblokka blir eit symbol på farane ved å unngå å konfrontere traumet på samfunnsnivå. Samtidig kan ein tenke at Sofies eigen situasjon blir spegla i dette symbolet, og hennar svarte kjolar vitnar på liknande vis om ein stillstand på individnivå.

Ifølge Atle Dyregrov er det både tilleggsbelastningar og beskyttande faktorar knytt til det å miste eit menneske som står ein nær i terror eller i andre typer store katastrofar (2018, 53). Det som kan fungere beskyttande, er til dømes at mange tar del i sorga, at det finst menneske som er i same situasjon, og at det er felles minnemarkeringar og ei organisert oppfølging. Som tilleggsbelastningar nemner han mediedekninga av slike hendingar, dei offentlege granskingane som blir sett i gang, og elles mange traumatiske påminningar som det som har skjedd (Dyregrov 2018, 53). I denne romanen blir den offentlege sorga framstilt som noko som først, heilt i byrjinga var til ei viss støtte, men som over tid vart ei belastning. Dei gode sidene ved rituala kjem i skuggen av den dårlege erfaringa Sofie har, som særleg kjem til uttrykk i biletet av å vere i «eit rom så fylt av andre si sorg» og i møte med høgblokka.

Poenget her er ikkje å forsøke å gi den litterære karakteren Sofie ein diagnose, men å vise at den litterære framstillinga av hennar reaksjonar har fellestrekk med nyare teoriar om traumatiske tap og ulike former for sorg- og stressreaksjonar. Særleg er innsikta i at forlenga sorg og posttraumatisk stress kan eksistere parallelt, noko som gjer det mogleg å forstå karakteren Sofie på ein ny måte. Dei påtrengande indre bileta kan vere symptom på posttraumatisk stress, og det same kan skildringane av at ho har unngått visse stader, som kvartalet der høgblokka ligg, og at visse ting, som kvite varebilar, har gjort henne redd. På den andre sida handlar det også om ei sorg som er kompleks, som har gitt henne kjensla av å vere framand for seg sjølv og for Otto, ei sorg som gjer det vanskeleg å sjå for seg ei framtid. Dei svarte kjolane som Sofie framleis kler seg i, blir eit tydeleg bilete på ei forlenga sorg, som ikkje er fleksibel, men tvert om prega av stillstand, som Sofie sjølv innser, utan heilt å finne ein veg ut av denne tilstanden.

Kristensen, Dyregrov og Dyregrov skriv at det var mange etterlatne etter terroråtalet på Utøya som hadde symptom på både forlengta sorg og posttraumatisk stress (Kristensen, Dyregrov og Dyregrov 2019, 59–60). Dei etterlatne som hadde vedvarande traumereaksjonar, opplevde ei spesielt vanskeleg sorg (Kristensen, Dyregrov og Dyregrov 2019, 62). Også dette gir gjenklang i romanens framstilling av Sofies reaksjonar på tapet, som er prega av vedvarande traumereaksjonar. I kva grad framstillinga er representativ, om Sofies symptom er vanlege i den kombinasjonen romanen skildrar, er ikkje lett å avgjere for ein litteraturvitar, men utifrå teoriar og undersøkingar gjort av etterlatne, synest det truverdig. Det er også verd å minne om, slik psykologiske teoriar også gjer, at reaksjonar på slike traumatiske hendingar er individuelle. I en roman som dette, får ein nettopp rom for å førestille seg korleis dette *kan* vere, for det eine mennesket, å erfare eit slikt traume.

Ottos traume

Også Otto er sterkt prega av tapet av Marie, men på eit anna vis. Han ser ikkje rom fulle av talande tomheit. Han opplever ikkje minnebilette som trenger seg på mot hans vilje. Han kan, i motsetnad til Sofie, tenke tilbake på det som har skjedd og erfare det som noko som er skilt frå notida. Det er tydeleg at det er vondt for Otto å tenke tilbake, men det er også tydeleg at han oftast har meir kontroll over minna. Eit døme på dette er når dei talar saman på stranda søndag kveld. Otto tenker tilbake, men angrar: «No hadde han sleppt sorgdjevelen til igjen. Han skulle ikkje ha sagt dette siste» (Bildøen 2014, 117). Han synest å vite korleis han kan gå inn og ut av sorga.

Vitnesbyrdet

Denne meir avklarte posisjonen gjer det mogleg for Otto å opptre som eit vitne til terrortraumet, der han og Sofie var blant dei etterlatne. Som nemnt fortel han gjennom tre lange tilbakeblikk, som følgjer ein kronologisk struktur, ei historie om kva som skjedd då terroren råka. I sentrum for Ottos vitnesbyrd står Sofie, og dette utdjupar forståinga av korleis traumet råka henne, men det seier også noko om korleis traumet pregar Ottos liv åtte år seinare. I skildringane legg han vekt på Sofies sterke kjenslemessige reaksjonar, både før dei veit kva som har skjedd med Marie (i det første tilbakeblikket), i timane like før og like etter at dei har fått dødsbodskaopen (i det andre tilbakeblikket), og i dagane og månadene etter terroren (i det tredje tilbakeblikket). Utdrag frå det første tilbakeblikket vitnar om desperasjonen Sofie opplever på veg mot øya:

Sofie stod skrikande framfor ein tungt uniformert politimann. Otto måtte gå ut av bilen for å stagge henne. «Kvifor er de ikkje ute på øya? Kvifor passar du ikkje på barnet mitt?» Sofie hadde hylt det same igjen og igjen. Politimannen var urokkeleg. Sofie fall saman. Ho blei heilt apatisk. Dei kunne ikkje sjå øya, men visste at den låg der ute, bak politisperringa, rett bak svingen, rett bak trea, ikkje så langt frå land. Det hadde vore ein lette, men også nifst, å sjå korleis andre krefter tok over. For Sofie forsvann. No mistar eg deg, hadde Otto tenkt. No mistar eg deg også. (Bildøen 2014, 72)

Ein ser at Sofie rettar eit sinne og ein kritikk mot politiet. Det sterke utbrotet slår så over i det motsette, ei tilbaketrekning. Det er som om ho forsvinn framfor auga på Otto, og han blir redd for å miste henne. Noko liknande blir skildra i det andre tilbakeblikket, der dei akkurat har fått vite at Marie er død. Eit utdrag viser korleis eit kjensleutbrot blir stogga, av nokon annan enn Otto. Igjen opplever han at noko ved Sofie endrar seg:

Så kom informasjonen, dei fekk visse, og Sofie begynte å rydde i skuffer. [...] Ho var ustoppeleg, slo etter Otto når han prøvde å nærme seg, gjekk deretter vidare til klesskapa deira, rydda sokkeskuffene, undertøysskuffene, alt i ein rasande fart, alt mens tårer og snørr rann. Ei stund stengde Otto seg inne på badet for å sleppe å sjå og høyre henne. Så ringde han Judit, som kom med eit pilleglas. Igjen blei han vitne til at noko slokna i auga hennar, at Sofie, det som var sjølv lyset i henne, forsvann. (Bildøen 2014, 126)

I det tredje tilbakeblikket er det eit langvarig raseri som pregar skildringa. Otto opplever at Sofie har vendt seg bort frå fellesskapen, og gradvis også frå dei som står henne nær. Det han fryktar no er at ho også vil vende seg bort frå han:

Han mintest raseriet hennar under minnegudstenesta. Svart, kokande olje. Eit raseri utan grenser. Det begynte der. [...] Men det fortsette. Raseriet over alle som skulle tolke hendinga, eige sorga. Han kunne dele det eit stykke på veg. Dei fine orda som først gav styrke, men etter kvart slutta å verke. Som blei mantra som kven som helst kunne bruke til kva som helst. *Meir fridom, meir openheit, meir demokrati*. Som Sofie ein gong hadde sagt det: Rosene visna og blei til sjølvros. Norge, det vesle landet som sigra over vondskap og hat. Rosetoga, bilda gjekk verda rundt. Hat og galskap møtt med ei brei elv av kjærleik. Det var sensasjonelt, nesten ikkje til å tru. Var det verkeleg ein mogeleg strategi? Det første rosetoget var samlande, styrkande. Det neste var ein vits. Folk trekte fram ei gammal miljøvernvis, gjekk gjennom gatene og song om ein himmel full av stjerner. Meir kjærleik, meir sentimentalitet, fleire roser og «blått hav så langt du ser». Kor blei raseriet av? Sofie, som stod ved avgrunnen, såg berre kor svart det var, såg berre kor tomt det var. Dei treng også trøyst, hadde Otto sagt til henne. Dei gjer det for å trøyste seg sjølv, det må dei få lov til. Det var som å prøve å mekle mellom himmel og helvete. Etter det hadde ho avvist alle invitasjonar til grupper og samlingar, alle kontaktforsøk frå andre etterlatne, avvist all støtte og alle tilbod om hjelp. Ho har

vore for tøff, tenkte Otto. Ho har vendt seg bort, i mistillit og forakt. Mistillit til styresmaktene, alle som hadde ansvar og sa dei tok ansvar, men som hadde svikta i ei avgjerande stund. Så langt kunne han følge henne. Men hadde ho ikkje også vendt seg bort i forakt for andre menneske, til og med sine næraste, som ikkje forstod og kunne følge henne? Var det da ikkje berre eit tidsspørsmål før ho ville vende seg bort frå han også? (Bildøen 2014, 194–195)

Det sterke fokuset på Sofie skildrar hennar reaksjonar og kjensler utanfrå, og det skaper eit anna blikk på Sofies traume. I dette sitatet kjem både ei forteljing om eit kollektivt og eit individuelt traume til syne, og ein ser at desse er i konflikt med kvarandre. Tapet av Marie er uløseleg knytt til eit terrorhendings som har råka mange, ikkje berre Sofie og Otto, og som analysen har vist, har dette vore ei tilleggsbelastning, særleg for Sofie, som ikkje har opplevd den kollektive responsen som støttande. Hennar sterke raseri har ikkje fått kome til uttrykk, og slike kjensler har ikkje vore ein del av den offentlege responsen i det heile. Ho har difor reagert med å trekke seg tilbake. Otto forsvarer Sofies rett til å vere sint, men han ser også farane ved hennar tilbaketrekking frå fellesskapen. Han ser at det er ei påkjenning, og han anerkjenner også at fellesskapen hadde eit behov for trøyst, som kom til uttrykk gjennom rosetog og forsøk på å verne om demokratiet.

Sofies sterke kjensler får kome til syne gjennom Ottos vitnemål, men dei har ikkje fått rom i det språket som kollektivet har brukt for å fortolke hendinga. Samtidig fortel vitnesbyrdet noko om Otto sjølv. Det som kjem tydeleg fram, er ei sterk frykt for «å miste Sofie», som han uttrykker det. Dette synest å romme ei frykt for at ho ikkje skal klare å takle tapet, at ho skal endre seg, eller, som han tenker i det siste sitatet, at ho vil vende seg bort frå alle, også frå han. Denne frykta pregar Otto i notid.

Saman inn i døden

Relasjonen til Sofie er noko Otto stadig vender tilbake til i tankane. Han tenker tilbake på korleis dei møttest, og han reflekterer eksplisitt over frykta for «å miste henne»: «Aldri hadde han så sterke kjensler for henne som når ho tok farvel og forsvann og dette som dei hadde saman, strekte og strekte seg. I det han mista henne av syne, eller lydane hennar svann, fekk han ei panisk kjensle: No, akkurat no, mista han henne» (Bildøen 2014, 39). Denne tematikken blir utdjupa av ei historie Sofie fortalde då dei møttest første gong, som han har tenkt på som ei historie om dei to:

Ho hadde lært å danse tango i Buenos Aires og fortalde denne historia om enkemannen som dansa med si avdøde kone. Heldt fram armane som om han heldt rundt ei kvinne, og dansa. Han kom til milongaen, den store dansehallen, ein fast dag i veka. Alltid elegant kledd. Eit vennleg ansikt. Presise steg. Bydde opp, svinga rundt. Iblant sa han til og med nokre ord til henne. Iblant regna det gjennom taket. Turistane gjekk heim, men dei som høyrde til der, dansa vidare. Sofie fortalde, og dette blei også historia om dei. For hadde ikkje Otto alt denne første morgonen tenkt at han og Sofie skulle bli eit slikt par, eit par som heldt kvarandre, som styrte kvarandre fast gjennom livet, inn i alderdommen, og gjerne inn i døden? Ja, tenkte Otto, gjerne inn i døden. (Bildøen 2014, 128)

I sitatet kjem både forteljinga til Sofie og Otto si tolking av den til syne. Ein kan tolke det som ei forteljing om ein mann som held fast ved kvinna han har elska, også etter at døden har skilt dei. Mannen kallar henne tilbake til livet når han dansar, og han kjenner hennar nærvær. Otto synast å tolke forteljinga annleis, som ei forteljing om to menneske som held fast i kvarandre, gjennom heile livet, men også vidare, «inn i døden». Slik blir forteljinga mørkare. Om ein døyr, følgjer den andre med inn, over den grensa. Ein slik dans trekkjer den levande inn i døden, ikkje omvendt. I lys av dette kan Otto si forteljing om det dansande paret bli eit bilete på det livet han no lever. Han forsøker å halde Sofie fast i livet, men kjenner på ei frykt for at ho er på veg over grensa til døden. Likevel vil han ikkje sleppe taket. Eller er han i ferd med det? Relasjonen hans til Sofies kollega Karin, peikar i retning av at noko har endra seg, at han ikkje har klart å vere den mannen han såg for seg då dei møttest.

Relasjonen til Sofie er også prega av at Sofie har vore gift tidlegare, slik Otto også har, og Marie har ein anna far, Leon. Otto har tenkt at Sofie har late han ta del i sorga, men no, åtte år seinare føler han at det er ein ubalanse mellom dei. Då Otto kjem med nokre kritiske kommentarar om Leon, tar Sofie Leon i forsvar og seier: «Han og eg mista eit barn» (Bildøen 2014, 116). For Otto er dette vondt å høyre, og når han tenker på det seinare på kvelden, tillegg han orda stor vekt: «*Han og eg mista eit barn*. Stemma hennar, kulda i den da ho sa det. Han skulle aldri ha gått laus på Leon på den måten. Men da hadde han heller aldri fått høyre kor ho faktisk plasserte han i forhold til dette. Og med god grunn. All mogeleg grunn» (Bildøen 2014, 123). Otto kjenner seg avvist, og det smertar han å tenke at dei ikkje er saman om dette, dei to, likestilte i sorga.

Romanen skaper eit inntrykk av at Otto i større grad har hatt ein normal sorgprosess. Det verkar som om han i større grad har akseptert tapet, at han har

kjent på smerta og klart å tilpasse seg eit liv utan den døde, som er viktige delar av det ein med støtte i psykologisk teori kan kalle eit «sorgarbeid» (Thornes 2014, 125). Som Thornes skriv, kan det ofte vere ulike måtar å sørge på i den same familien, og slik er det i denne romanen. Det som synest å smerte Otto mest i notid, er at Sofie ikkje klarer å gå vidare, og at han ikkje klarer å støtte henne og bidrage til å skape endring. Her er det eit viktig skilje mellom Otto og Karin. Karin representerer kulturens krav om å gå vidare og la sorga ta mindre plass, men for Otto er det smerta ved å vere nær Sofies sorg som utløyser eit ønske om ei endring.

Det kollektive traumet har utløyst ulike former for sorg og romanen viser korleis sorga kan ta ulik form for ulike menneske, og korleis individuelle reaksjonar blir påverka av det samfunnet og den kulturen ein lever i. Det er Sofies oppleving som blir via mest plass, men ein får også innblikk i korleis Otto er prega av tapet av Marie. Sofie har ikkje opplevd den sosiale støtta som god, ikkje frå samfunnet rundt, og i liten grad frå familie og vener. Otto har vore ei støtte for Sofie, men ein ser at relasjonen mellom dei blir sett på prøve fordi sorga dei opplever er ulik. Sofies reaksjonar på terroren og tapet av Marie blir skildra som ei traumeutløyst og kompleks sorg, og ein ser korleis dette skaper vanskar over tid, både for den som står i situasjonen, og for den som står eit slikt menneske nær.

Språket til Otto skil seg frå språket Sofie brukar. Der hennar tankar og språk er prega av ein kombinasjon av gotiske motiv og konkrete detaljar i skildringa av tapserfaringa og sorga, er Ottos tilbakeblikk prega av eit meir refererande språk. Han refererer ofte til meir allmenne objekt, som «øya» og «hotellet» i tilbakeblikka sine. Det som gjer koplinga til den verkelege hendinga så sterk, er at han skaper ei forteljing der desse elementa inngår i ein temporal struktur som er lik strukturen på det faktiske hendingsforløpet den 22. og 23. juli og i perioden med kollektiv sorg. Når Otto fortel, i tre ulike tilbakeblikk, om eit terroråtak i byen, som blir følgt av skyting av ungdommar på ei øy i regnet, om pårørande som prøver å kome forbi vegsperringar og vidare til denne øya, og vidare om det å vere samla på eit hotell, der også kongeparet kjem for å vise støtte, og til slutt om minnegudsteneste og rosetog, er det i sum ei forteljing som har klar referanse til det faktiske terroråtakinget. Han blir den som skaper ei samanhengande forteljing om sjølv den traumatiske erfaringa, utan å bruke namn på gjerningspersonen, dato, eller stadnamn som til dømes Utøya, og utan å bruke gotiske element som styrkar kjensla av uhygge. Dei

gotiske elementa i hans språk, er knytt til kjensla av å miste Sofie, noko ein ser tydeleg i historia om den eldre mannen som dansa med si avdøde kone.

Romanen lar desse to ulike vitnesbyrda inngå i ein litterær komposisjon utan å forsøke å sameine dei. Ifølge Michael Rothberg er dette er eit grep som skaper rom for kritisk refleksjon over framstillinga av fortida. Ottos tilbakeblikk skaper ei samanhengande forteljing, men dette vitnesbyrdet blir samanstilt med Sofies meir fragmenterte forteljing, der traumet i langt større grad unndreg seg ein slik narrativ struktur. Om ein les hennar meir fragmenterte forteljing, prega av minne og fantasiar som trenger seg på, i tillegg til tankar og kjensler i notid og einskilde tilbakeblikk, som eit vitnesbyrd om det kollektive og personlege traumet, er det eit anna bilete som trer fram, og det kan seiast å problematisere førestillinga om at desse erfaringane lar seg dokumentere ved hjelp av «direct reference and coherent narrative», som Rothberg skriv (Rothberg 2000, 100–101). I sum skaper romanen eit meir komplekst narrativ om det kollektive traumet, der ulike forteljingar utfyller og kontrasterer kvarandre.

Klimatraumet

På romanens handlingsplan er det uvêret og stormane som kjem eller er venta, som skaper størst ytre spenning. Når Sofie og Otto vaknar laurdag morgon, er det ekstra nyheitssendingar, og dette får Otto til å hugse tilbake på det som skjedde åtte år tidlegare. Denne gongen er ikkje Sofie og Otto direkte råka, men synet av Sofie framfor tv-skjermen utløyser Ottos tilbakeblikk på terroråtakket. Anne Gjelsvik skriv at «mediene trenger seg inn i livene deres med følesesmessige kast», og at nyheitene blir noko som held minna og såra frå fortida levande (Gjelsvik 2020, 98). Ottos reaksjon er eit tydeleg døme på dette, men nyheitene skaper også reell bekymring, ikkje berre over naturkatastrofane i seg sjølve, men også over at det som tidlegare har vore ekstremt, no er normalt. Sofie ser på tv-skjermen og tenker: «Orda som ein gong hadde karakterisert det ekstreme, var blitt daglegtale» (Bildøen 2014, 68). Mediebileta fortel om store øydeleggingar: «I løpet av natta hadde elvane vakse i rekordfart, så fort at ikkje alle hadde fått tid til å reagere. Fleire bustadhus var borte, skylde vekk, utan at nokon visste om dei som budde der hadde klart å komme seg unna» (Bildøen 2014, 68). Otto og Sofie er sårbare, som alle andre, for den reelle faren slike kraftige uvêr representerer, og når synsvinkelen ligg hos Sofie denne morgonen, er det den faktiske hendinga i notid ho reflekterer over, ikkje fortida.

Denne «nye normaliteten» blir gjenstand for diskusjon når Otto og Sofie er i eit middagsselskap, der ein av gjestane, psykoanalytikaren Lasse Hopstock, legg fram ein samtidsdiagnose som gir språk til denne tilstanden. Han meiner at dødsangsten får menneska til å avvise faren som klimaendringane representerer: «Mennesket er ikkje tilpassa dei enorme utfordringane det no står overfor som art. Så vi reagerer med å endre oppfatninga om situasjonen i staden for å endre åtferd. Vi overtyder oss sjølve og andre om at det ikkje er så farleg» (Bildøen 2014, 83). Sofie synest å tru på denne teorien, for ho responderer slik: «Vi tilpassar oss, sa Sofie nesten kviskrande. – Snart kjem vi også til å akseptere at det vil gå menneskeliv kvar gong det er uvêr» (Bildøen 2014, 83). Når eit nytt uvêr trugar, kling denne refleksjonen med, og det styrkar kjensla av at faren for ein ny katastrofe er reell.

Denne uroa er gjennomgåande i romanen, og den kjem til syne gjennom dei mange kommentarane om ein storm som ventar. Særleg tydeleg er det i skildringa av søndag kveld, der Sofie opplever naturens stillheit som eit forvarsel om det som skal kome. Det er som om hennar indre dystre tankar blir projisert på landskapet, og samstundes er landskapet reint visuelt og lydleg med på å styrke hennar uro:

– Det er nesten skummelt, sa Sofie.

– Kva da? Månen?

– Ja, ikkje den aleine, men at det er så stille. Eg trur ikkje eg har høyrte ein fugl i kveld, ikkje heile ettermiddagen. Lufta er så tung. Og fargane er så sterke. Det er like før stormen.

– Men stormen skulle vel ikkje komme enno?

Ho stirte mot skogen bak dei. Det raudgule lyset frå månen og den svake flakkinga frå bålet fekk trea til å danse. Mørkegrøne skuggar smatt inn og ut mellom stammene. Rundt dei lyste stranda svakt i ein brend farge. Steinane kunne ha vore hovuda til ulykkelege menneske som var gravne ned i sanden.

– Dantes inferno, sa ho utan å forklare nærare. (Bildøen 2014, 111)

Det er ei sterk uhygge som blir mana fram, farga av Sofies synsvinkel, og steinane som ser ut som hovud, gir skildringa eit gotisk preg, noko som blir forsterka av referansen til Dantes *Inferno*. Vonde kjensler knytt til fortida og frykt for framtida verkar å samle seg i denne scenen, men som sitatet viser, er det ikkje berre traumet i fortid som her skaper uro, men også frykt for framtida.

Sofies stadige uro over stormane og den menneskelege evna til å fornekte realitetane, aktualiserer E. Ann Kaplans teoriar om *klimatraume*. Ho argumenterer for at kunnskap om klimaendringar og dei katastrofale følgjene det kan få, er noko som kan skape eit *pretraumatisk stress* som liknar det posttraumatiske stresset som kan

kome i etterkant av ei traumatisk hending. Eit slikt stress kan merkast i ein kultur, ifølge Kaplan, og ho skildrar fenomenet slik: «people suffer from an immobilizing, anticipatory anxiety about the future» (Kaplan 2016, xix). Eit slikt omgrep synest å fange inn noko av det som pregar karakterane i romanen, og i særleg grad Sofie.

Gjennom heile romanen skaper miljøskildringane inntrykk av at Otto og Sofie lever i ein by der naturen er under press. Eit døme på dette er Sofies kommentarar om at det har blitt meir trafikk enn før, og hennar sarkastiske kommentar om at den nye blokka i nabolaget har fått namnet «Lunden». Dei to bjørkene i bakgården til Sofie og Otto blir ein kontrast til slike skildringar av støy og kunstig natur, og Sofie tenker på dei som «bakgårdens pryd» (Bildøen 2014, 25). Bjørkene er noko ho legg merke til, som eit positivt innslag i dagen: «Ho stoppa i bakgården for å nyte synet av bjørkene. Den lyse klangen i bjørkestammene» (Bildøen 2014, 39). Når Sofie så opplever at desse bjørkene blir kutta kraftig ned for å gi meir lys inn i leilegheitene, er dette noko ho reagerer sterkt på. Otto klarer ikkje heilt å ta reaksjonen hennar på alvor, men Sofie insisterer på at det er tapet av bjørkene som får henne til å bryte saman i gråt på stovegolvet ein ettermiddag etter arbeid. Det at bjørkene blir kutta ned, føyer seg inn i eit større mønster, som handlar om ei erfaring av at naturen er under press og at byen har stadig mindre rom for det som er vakkert og naturleg. Sofie forklarar det slik for Otto: «Det handlar om å tape terreng. Vi taper terreng kvar dag. Alt som har vore vakkert, vil bli stygt» (Bildøen 2014, 231).

Langås les dette som eitt av dei ulike tapsmotiva som bidreg til å skape eit «mangesidig metaforisk nettverk» rundt ein tematikk som er knytt til terroren som nasjonalt traume (Langås 2016a, 86–87), men i lys av teoriar om *økosorg*, kan ein tolke det som ein del av ei uro for ei framtid der naturøydeleggingar og naturkatastrofar eskalerer. Den norske filosofen Arne Johan Vetlesen skriv i teksten «Hvor ble det av kattugla?» (2020) om det å vakne om natta og legge merke til at kattuglene som han alltid hadde høyrte i skogholtet nedanfor huset no er borte. Han opplever at noko viktig går tapt, og at tapet endrar heimstaden for alltid. Samstundes er tapet han erfarer del av ei større utvikling, som handlar om at dyr og artar forsvinn i nær sagt alle delar av verda (Vetlesen 2020, 27–28). Det særmerkte ved utviklinga, er at den er menneskeskapt og resultat av viljestyrte val på eit kollektivt nivå. Det er menneskeleg aktivitet og den livsforma vi har, som skaper øydeleggingane, enten vi som einskilde individ har liten eller stor del i det (Vetlesen 2020, 30).

Erfaringa til Vetlesen minner om det Sofie opplever. Det er på eitt nivå «berre» nokre bjørker, men desse bjørkene er del av ein natur som er under press, og tapet kan såleis handle om frykta for og sorga over ei slik utvikling. Det konkrete tapet er berre ein flik av sorga det er tale om, skriv Vetlesen, og det er dette større naturtapet som gir *økosorga* djupne og breidde. Det handlar om frykt for ei verd der ikkje berre «hans» kattugler forsvinn, men ei verd utan kattugler i det heile. Vetlesen brukar Freuds omgrep «unheimlich» for å skildre økosorga, og han forklarar det på følgjande måte: «Det betyr uhygge, men det betyr også «uten heim», hjemløs. Slik jeg ser det er dobbeltbetydningen treffende for tapet som økosorgen omhandler» (Vetlesen 2020, 35). Eit slikt perspektiv på naturtap opnar for å forstå den reaksjonen Sofie har som eit tap som inngår i noko større, som handlar om frykt for korleis verda vil bli om ikkje det skjer ei endring i viljen til å ta menneskeskapte klimaendringar og naturødeleggingar på alvor.

Det å sørge over noko inngår alltid i bestemte kulturelle samanhengar, og den dominerande haldninga i den vestlege kulturen i dag, er at øydeleggingar av natur ikkje er grunn god nok til å sørge (Bjørlykhaug og Vetlesen 2020, 87). Økosorg er difor vond i dobbel forstand – den er vond i seg sjølv, men den møter også motstand i kulturen – og slik risikerer den å bli undertrykt i ein kultur som ikkje anerkjenner den (Bjørlykhaug og Vetlesen 2020, 88). Sjølv om denne sorga over tapt natur ikkje på noko vis kan sidestillast med den komplekse, langvarige sorga som er den sentrale i romanen, bør den takast på alvor, slik eg ser det, ikkje minst fordi det er ein reaksjon som lar seg forstå i lys av Sofies uro over at samfunnsutviklinga går i feil retning. Samstundes inngår denne hendinga i ein meir overordna tematikk i romanen, som handlar om kva type uttrykk for sorg det er vi gir rom i eit samfunn. Individuelle reaksjonar blir påverka av dei menneska og den kulturen dei blir møtt av, og ikkje alle blir anerkjent i den grad at dei blir spegla i dei kollektive reaksjonane og fortolkingane.

Dystopiens tvitydige framtidshåp

Slik eg les denne romanen, blir dystopien ein mørk visjon, der det utspelar seg ei forteljing som både handlar om eit fortidig traume og ei forteljing som handlar om frykt for framtidige naturkatastrofar og naturtap. Spørsmålet er korleis romanen lar desse forteljingane ende. Kjem det til eit vendepunkt, som skaper eit håp om endring, for karakterane i romanen og for det samfunnet dei er ein del av? Opnar romanen for ein veg vidare frå dystopiens dystre landskap? Ved å sjå nærare på

romanens siste del, den sjuande og siste dagen, kan ein kome nærare eit svar på slike spørsmål.

Onsdagen er den siste dagen av dei sju dagane i august. Det dystre bylandskapet blir stadig mørkare. Ein ny storm trugar, og når nokon har saga ned bjørkene i bakgården, når Sofie eit brestepunkt. Dei nedsagde bjørkene blir ei hending som føyer seg inn i dystopiens skildring av forfall, og det er eit reelt tap for Sofie. Hendinga blir samstundes, som tidlegare tolkingar har vist, eit mogleg vendepunkt i forteljinga som handlar om traumet i fortid, fordi det synest å vekke ein vilje til endring i Sofie.¹¹⁷ Same ettermiddag, seier ho, ganske uventa for Otto, at dei gjerne kan vurdere å flytte frå denne leilegheita dei har budd i dei siste åra. Eit slikt framtidsperspektiv har så langt i romanen mangla i Sofies liv, og det markerer såleis eit håp om at ho kan tre ut av desse romma som minner henne så sterkt på fråværet av Marie. Det er særleg ei setning Otto seier, som Sofie tenker vidare på, som blir berar av dette håpet: «Eit blikk ope for forvandling» (Bildøen 2014, 203). Sofie klarer no å førestille seg ei anna framtid. Ho ser for seg følgjande:

Ho lukka auga. Ho såg grønt gras. Ein hage. Det var ho i den vakre hagen, med blomstrete sommarkjole. Barbeint i graset. Var det hagen på Bestum? Var det ein liten, enno ukjend hage på Kampen? Det var i alle fall syrinar. Ho kunne kjenne lukta av dei. Lilla, tunge, duftande blomsterklasar. Under eit tre sat Otto og las i ei bok. Ho prøvde å sjå for seg eit hus. Det måtte vere kvitt. Det måtte vere ei gammaldags steintrapp på framsida. På trappa sat Peter. T-skjorte, brune, sterke armar. Barnelatter. Han følgde henne med auga, den vesle jenta som sprang rundt i hagen. Håret stod som ei sky etter henne. Peter ropte at ho måtte vere forsiktig. Ikkje så fort! ropte han. Otto såg opp og smilte. Han var blitt eldre. Han såg ut som ein bestefar. (Bildøen 2014, 203–204)

Denne framtdisvisjonen er ikkje ein reaksjon på terroristens haldningar, slik det var den første gongen dei flytta. No forsøker ho å sjå for seg kva som kan bli eit godt liv for dei to. Ottos son Peter er med i biletet, og det ein kan tolke som hans barn, ei lita jente. Kanskje ligg det i dette ei erkjenning av at det er noko Sofie no ønskjer, at eit barn kan få rom i livet deira, sjølv om det ikkje er deira eige barn, og sjølv om det blir ei påminning om den jenta som aldri vart vaksen. Romanen har i løpet av det siste kapittelet klart å skape eit håp om at noko kan endre seg, som vil gjere det lettare for Sofie å leve vidare med traumet frå fortida. Likevel er det teikn i teksten som set håpet på prøve. Flåttbittet til Sofie har blitt verre, og løyndomen til Otto, hans nære kontakt med Karin, har ikkje kome fram i lyset då romanen sluttar. Når

¹¹⁷ Sjå til dømes Schiedermaier (2015) og Langås (2016a).

det gjeld trugselen frå stormen, blir den stadig sterkare i løpet av romanens siste del. Stormen nærmar seg, og kanskje vil denne råke Sofie og Otto hardare enn den første.

Håpet om endring blir verken styrka eller avvist i romanens siste scene. Det er ein middagsscene som speglar romanens opningsscene, men den er prega av ei uhyggestemming som er sterkare enn i byrjinga på romanen. I denne scenen er det to antikke lysestakar som pregar oppdekninga, og dei blafrar lett og «teiknar skuggar på veggane». Sofie ser på skuggane og tenker at dei er «vakre og uhyggelege på same tid» (Bildøen 2014, 208). Den siste replikken frå Sofie signaliserer at regnet no har byrja, og det vitnar om at stormen ikkje er over. Også bylandskapet er meir dystert enn nokon gong, og det styrkar kjensla av at forfallet og naturkatastrofane vil halde fram. Men så ligg det då i romanens siste setning, kanskje eit lite håp likevel, om ein lar meir overnaturlige og mytiske krefter spele inn, for romanen sluttar slik, i si skildring av Otto og Sofie: «Forvandla til skuggar ser dei begge ut som kjemper» (Bildøen 2014, 208). Korleis skal ein forstå dette sluttbiletet?

Ein måte å tolke dette på er å sjå det som ei form for gotisk sublimering der det uhyggelege og det vakre blir kombinert på ein måte skaper ei spenning mellom to ulike kjensler; ei kjensle av undergang og eit håp om overskriding eksisterer side om side (Horner 2014, 46). Det dystre biletet av ei vestleg verd prega av terror og ei økonomisk verdsordning som kjem til å få fatale følgjer for naturen, blir her ført saman med eit bilete av menneske som blir «forvandla» til noko anna og meir enn menneske, til skapnader med større krefter, noko som opnar for eit håp om overskriding. Slik eg les romanen, sluttar den i denne spenninga, der håpet om endring og ei kjensle av undergang står mot kvarandre, og det er såleis ein open og tvitydig slutt.

Intertekstualitet

Det er ulike intertekstuelle referansar i denne romanen, og eg vil her sjå nærare på dei som i særleg grad pregar inngår i ei tematisering av ulike traume. Den mest direkte intertekstuelle referansen i *Sju dagar i august* er til romanen *Desperate characters* av Paula Fox (1970), og den andre gjennomgåande og tydelege intertekstualiteten er ei rad implisitte og eksplisitte referansar til Edvard Munchs kunst.¹¹⁸ Sofie arbeider

¹¹⁸ Dei intertekstuelle referansane til Munch blir også kommentert i artikkelen «Climate change in literature, television and film from Norway» (Furuseth mfl. 2020). Her blir Munchs bilete knytt til ein typisk nordisk

med kunsten hans, og ho har skrive ei avhandling om biletet «Sommernatt ved stranden» (Bildøen 2014, 114). I løpet av handlinga både tenker ho på og talar om fleire ulike maleri. I byrjinga av romanen, på utstillingsopninga, går ho bort frå menneska, inn i museet, og det blir eit rom som gir henne noko anna, ei djupare erkjenning:

Sofie vandra sakte gjennom salane utan å stoppe opp ved eit einaste av måleria. Ho såg dei på ein måte ho ikkje hadde sett dei før; dei rann forbi henne i ein straum av fargar og flekkar, brokkar av livskatastrofar. Sår hoste, pipande pust, feberblanke auge. Bleik hud og vakre kjolar som berre ei kort stund ville skjule nedbrytinga, oppløysinga, lukta av død. Det vakre og sanninga i eitt og same måleri, i kvart einaste måleri, det er dette som er det store, tenkte Sofie og heldt fram med å gå. Skjønneheit og sanning kan vere det same, det er da det blir kunst. (Bildøen 2014, 21–22)

Her kan ein kjenne igjen motiv frå Munchs kunst, sjølv om referansane til einskilde verk ikkje er eksplisitte, og Sofie skildrar eit kunstsyn der det vakre og det sanne går saman, som i ein syntese, ved hjelp av det estetiske uttrykket, og ved hjelp av den evna kunstnaren har til å sjå og uttrykke noko på ein særmerkt måte. Rørsla gjennom romma, der motiva inngår i ein temporal samanheng, opnar for å lese passasjen som eit bilete på romanen sjølv, der nettopp brokkar av livskatastrofar blir skildra som del av eit narrativ som bringer ei forteljing framover. I denne romanen er Munchs bilete til stades, nesten som ein slik straum, om ein inkluderer også dei meir implisitte referansane til Munchs kunst i tolkinga.

Det er særleg ein scene i romanen, kvelden på stranda, som blir skildra på ein måte som skaper assosiasjonar til fleire av Munchs bilete som har liknande motiv. Som tidlegare nemnt, er denne scenen prega av ei særleg sterk uhyggestemming. Frykta for den komande stormen kjem her til uttrykk, men også traumet i fortid pregar denne scenen, og slik eg les romanen, er referansane til Munch med på å lade denne scenen på ein spesiell måte. Eitt av dei bileta som er viktige i denne samanheng, er tresnittet «To mennesker. De ensomme» (Munch 1899).

estetikk, «Nordic melancholy», og vidare til sjangeren «Nordic noir», som finst i ulike kulturuttrykk. Også her blir det argumentert for at referansane til Munch inngår i romanens tematisering av klimaendringar og sosioøkologisk forfall (Furuseth mfl. 2020, 14). Til skilnad frå denne tolkinga, legg eg vekt på at Munchs bilete i denne romanen inngår i ein gotisk estetikk.



Bilete 2: «To mennesker. De ensomme» (Munch 1899). Kunstverket er attgjeve som foto av Munchmuseet (CC BY 4.0).

Her står ei kvinne og ein mann på ei strand med ryggen til, i eit goldt terreng. Dei ser utover havet, månen er i horisonten, men mannen, som står litt på sida bak kvinna, vender seg forsiktig i hennar retning. Slik står også Otto og Sofie i denne scenen i romanen: «Otto såg på henne, ho såg på månen. Ho merka blikket hans» (Bildøen 2014, 114). Assosiasjonane blir styrka av at Sofie kommenterer at: «Det var Munch som fann opp månestrålen» (Bildøen 2014, 114). Dette fører Ottos tankar over på biletet «Sommernatt ved stranden» (Munch 1902–1903), som er eit bilete Sofie har skrivne ei avhandling om. Desse direkte referansane til Munchs verk styrkar det intertekstuelle preget i teksten, og det opnar for å assosiere dei to menneska ved sjøen til dette og andre av Munchs verk som har eit liknande motiv, som til dømes «Løsrivelse I» (Munch 1896).



Bilete 3: «Løsrivelse I» (Munch 1896). Kunstverket er attgjeve som foto av Munchmuseet (CC BY 4.0).

Motivet i «Løsrivelse I» skaper assosiasjonar til kveldsscenen i Bildøens roman; strandlinja og den mørke skogen bak pregar både biletet og romanen. Det sterke bandet Otto har til Sofie, som han tidlegare har omtalt, har sin parallell i biletet, der kvinnas hår held mannen fast, knyter han til seg, sjølv om ho vender seg bort frå han.

Det er også nærliggande å assosiere til eit tredje av Munchs bilete, «To kvinner på stranden» (1898, 1933–1935), der to kvinneskikkelsar ved sjøen utgjer det sentrale motivet. Den eine er lys, kvitkledd, og står og ser utover, medan den andre er svartkledd og har eit svart dødningaktig hovud, og ho sit vendt mot den lyse kvinna. Dei to kvinneskikkelsane på biletet kan tolkast som to versjonar av den same kvinna, og eit slikt dobbelt portrett kjem også til syne gjennom Ottos blikk når han ser på den Sofie er no, og tenker på den ho har vore; den svartkledde kvinna som før var lys og full av liv. Dette kjem til uttrykk gjennom Ottos tankar, for han reflekterer over at ho har endra seg: «ho utstrålte ikkje lys lenger» (Bildøen 2014, 114). Når han ser henne der på stranda, er det noko «dødt» over henne: «Sofie la hovudet attover, som om ho ville sole seg i månellyset. [...] Det lyste i tennene hennar» (Bildøen 2014, 115–116).



Bilete 4 og 5: «To kvinner på stranden» (Munch 1898; Munch 1933–1935). Kunstverka er attgjeve som foto av Munchmuseet (CC BY 4.0).

I denne scenen blir sorga over fortida og frykta for framtida skildra i eit språk prega av uhygge, og referansane til Munchs kunst bidreg til dette. Det viktige i denne samanheng er at skildringane av landskapet i romanen og figurane i det, Otto og Sofie, i kombinasjon med dei indirekte allusjonane til Munchs kunst, ladar denne

scenen i romanen med ei særleg stemning av uhygge, der kjensler av sorg, men også av frykt, har rom, og der ei eksistensiell einsemd synest å prege karakterane, sjølv om dei er saman der på stranda. Edvard Munch var, til liks med andre europeiske kunstnarar i Vest-Europa mot slutten av 1800-talet, prega av ei eksistensiell framandkjensle som kravde eit nytt estetisk uttrykk, og han løyste dette ved å forenkle og deformere røyndomselementa i kunsten. Slik søkte han å forsterke det kunstnarlege uttrykket og sende eit signal om at «det var kjensler ein ville uttrykke og ikkje den ytre røyndommen» (Danbolt 2009, 226-228). Dei direkte referansane og indirekte allusjonane til motiv i Munchs kunst, kan seiast å ha ein liknande effekt i romanen. Det løftar Sofies og Ottos konkrete tap og traume inn i eit eksistensielt tolkingsrom, der tap, sorg, død og einsemd er noko fellesmenneskeleg som ein kan kjenne seg igjen i, sjølv om ein ikkje har erfart eit slikt traume i eige liv.

Eit fjerde bilete romanen indirekte alluderer til gjennom motivval, er «Livets dans» (Munch 1925). Motivet består av ein mann kledd i svart, som dansar med ei kvinne kledd i raudt. På venstre side står ei kvinne kledd i kvitt, og på høgre side ei kvinne kledd i svart. I bakgrunnen er eit anna dansande par, der mannen, som har eit grønaktig ansikt, lener seg over kvinna, slik at ho må bøye seg bak, og han har munnen nær halsen hennar. Heilt i bakgrunnen er havet og ein sterk markant måne som speglar seg i vatnet. Motivet skaper assosiasjonar til Sofie, alltid kledd i svart, og til Karin, som tidleg i romanen opptre i ein raud kjole. Den kvitkledde kvinna kan i ei slik tolking vere eit bilete på Sofie slik ho var før, då Marie framleis levde. I biletet er det den raudkledde kvinna mannen dansar med, og i romanen er det Karin som trugar å kome mellom han og Sofie.



Bilete 6: «Livets dans» (Munch 1925). Kunstverket er attgjeve som foto av Munchmuseet (CC BY 4.0).

Ein kan tenke seg at fargesymbolikken i romanen er inspirert av Munch, og det bidreg til å tøyte grensene for ein traumelitterær realisme. Det skaper eit meir symbolladd språk, og det trekkjer karakterteikninga i retning av det meir figurative. Ein liknande verknad har bruken av intertekstuelle referansar til romanen *Desperate characters*. Karakterane i romanen har dei same namna – Otto og Sophie – noko som bidreg til å gi romanen eit metafiksjonelt preg. Det har ein verknad som liknar bruken av transtekstualitet i Per Pettersons roman *I kjølvannet*, for det blir ei påminning om at Otto og Sofie, til liks med Arvid Jansen, er karakterar i ein roman, ikkje verkelege menneske. Det minskar sjansane, kan ein tenke, for at romanen blir lesen biografisk, der karakterane viser til faktiske personar, og det bidreg til å tydeleggjere at romanen er fiksjon, ikkje ei dokumentarisk framstilling.

Det er også andre likskapar mellom romanane. Sophie i *Desperate characters* blir biten av ein katt, og dette er eit viktig motiv i handlinga, om enn på ein litt annan måte enn flåttbittet i *Sju dagar i august*. Begge para er barnlause, dei opplever eit innbrot i sommarhuset/hytta, og opningsscenen er lik i romanane – ein middagsscene i ein heim prega av kunst og vakre møblar. Det er også likskapar på eit narrativt plan, ved at det er den same vekslinga i synsvinkel mellom dei to karakterane. Det er eit utruskapsmotiv i begge romanane, men i den amerikanske romanen er det Sophie, ikkje Otto, som har innleia eit forhold til ein annan, og her har dette gått mykje lenger enn i den norske romanen, der Otto berre har omfamna og kyssa Karin. Eit viktig fellestrekk er også skildringa av byen, som er prega av forfall, og som gir romanen ei dyster stemning, det ein med referanse til Bernhard Ellefsen kan kalle ei «endetidskjensle».

Spørsmålet i denne samanheng er korleis dette påverkar den traumelitterære framstillinga. Sidan den amerikanske romanen ikkje har eit kollektivt traume i fortid som del av tematikken, er det særleg den eksistensielle og relasjonelle tematikken, dramaet mellom Sofie og Otto, og den kjensla dei har av å leve i eit samfunn som ikkje er på veg i ei god retning, som blir utdjupa når ein lar denne andre romanen, som handlar om ei anna tid og ein annan by, klinge med i tolkinga. Her er det likskapane i miljøskildring og karaktterskildring som i særleg grad bidreg til å opne nye tolkingsrom, der ein kan kontrastere og sjå likskapar mellom karakterane. På den andre sida skaper slike referansar til eit anna litterært verk ein større distanse

mellom *Sju dagar i august* og det faktiske terroråttaket som romanen fortolkar, sidan dette grepet markerer tydeleg at dette er litteratur som er fiktiv, ikkje dokumentarisk.

I spennet mellom gotisk dystopi og traumelitterær realisme

Som analysen har vist, er dette ein roman som skildrar ei nær framtid, der naturkreftene har blitt meir trugande, og romanen tematiserer ei frykt for menneskeskapte klimaendringar og naturkatastrofar. Ifølge E. Ann Kaplan kan fiksjonsforteljingar finne ulike måtar å uttrykke denne stresskjensla på, og ein av dei er å skape dystopiske narrativ, der naturen på ulike måtar trugar samfunnet. I visse tilfelle er forteljingane lagt til ei tid før katastrofen rammar for alvor, medan i andre forteljingar har verda alt endra seg til det langt verre. I nokre narrativ blir desse endringane sett i samanheng med eit moralsk forfall i samfunnet generelt (Kaplan 2016, 57). Bildøens roman tematiserer korleis gradvise endringar til det verre over tid nesten umerkeleg endrar eit samfunn, og korleis eit samfunn som vel å oversjå trugselen om klimaendringar likevel på sikt må møte effekten av dei. Slik sett kan ein argumentere for at dette er ein roman som tematiserer det Kaplan kallar «climate trauma», og at den har nokre av dei trekka til det Kaplan kallar «pretrauma narratives».

Uvêret, dei to regnstormane, har blitt tolka som eit bilete på traumets effekt i notid, men som analysen min har vist, er det mogleg å lese dette som ein konkret trugsel som skaper reell frykt knytt til klimaendringar og dei katastrofar det kan medføre. Som nemnt innleiingsvis, opnar dette for å sjå romanen i samanheng med teoriar om «Gothic apocalypse narratives» (Horner 2014, 35). Det vi på norsk kan definere som *gotiske apokalyptiske forteljingar*, er fiksjonsnarrativ som skildrar ein tilstand der verda slik vi kjenner den har gått til grunne eller er under press (Horner 2014, 39). Romanen *Sju dagar i august* har nokre viktige fellestrekk med denne typen forteljingar. Ved å legge handlinga litt fram i tid, opnar romanen for å førestille seg ei verd der klimaendringane har eskalert, og ved å trekke inn gotiske element, styrkar romanen uhyggekjensla, noko som er med på å gi form til ei forteljing om ei framtid som er eit hakk dystrare enn samtida den vart skriven i.

Det mange av desse *gotiske apokalyptiske forteljingane* har til felles, er tematiseringa globale problem som terror og krig, pandemiar og naturkatastrofar, der globalisering og den rådande økonomiske verdsordninga er ei underliggande årsak (Horner 2014, 39). Mange av desse forteljingane lar også hendingar i fortid inngå i ein dyster framtidvisjon, og slik er det også i Bildøens roman. Sjølv om det her ikkje er slik at

terroråtaaket utspelar seg på notidsplanet i denne romanen, skjer det ei tidsforskyving ved at handlinga er lagt fram i tid. Som analysen har vist, gir Horners teori gjenklang i møte med Bildøens roman, som nettopp lar frykt for terror og framtidige naturkatastrofar, begge globale fenomen, gå saman i ei forteljing om eit samfunn som synest å vere i langsam drift mot undergangen.

Narrativ som tematisk er orientert mot globalisering som problem, kan ifølge Horner definerast som «global gothic», noko ho definerer som «a creative response to terrorism, continual warfare and environmental disasters resulting from global tensions and global projects, disasters that know no state or geographical boundary» (Horner 2014, 47). Slik Horner ser det, har dei ho definerer som «global gothic» eit mål om å få lesaren til å endre syn på korleis globalisering og økonomisk vekst påverkar samfunnet:

They aim to shake the reader out of a complacent belief that perpetual economic growth and globalisation must inevitably be a good thing; in that sense they revive the anti-Enlightenment agenda of the traditional Gothic novel, raising disturbing questions about the nature of progress and envisioning, with horrible clarity, what might happen to a risk society that takes one risk too many. (Horner 2014, 47)

Desse narrativa stiller altså spørsmål ved tanken om at verda er prega av stadig framgang, og viser kva som kan skje dersom samfunnet tar for stor risiko. Der dei narrativa Horner studerer gjer dette gjennom å vise «scenes of urban devastation and ruined as Gothic horror scenarios» (Horner 2014, 47), gjer Bildøens roman det i form av ein meir nedtona framtid dystopi. Romanen skildrar eit samfunn som ikkje har klart å ta eit oppgjær med ei kollektivt traume i fortida, og som heller ikkje maktar å ta ei oppgjær med ei utvikling som vil føre til eskalerande klimaendringar og naturtap. Horner meiner at slike forteljingar kan appellere til «an ethics of global responsibility» (Horner 2014, 48), og ein slik appell ligg også i Bildøens roman. Ved å skildre eit samfunn prega av stillstand, åtvarar den om kva som kan skje dersom ein som samfunn ikkje klarer å ta eit oppgjær med terrortraumet i fortid og dersom menneska kollektivt held fram med å avvise trugselen som klimaendringane representerer.

Noko av det særmerkte med *Sju dagar i august*, er at det dystopiske og det gotiske er kombinert med litterære grep som er meir i tråd med ein traumelitterær realisme. Romanens referansar til den faktiske terrorhendinga 22. juli 2011, aktualiserer Michael Rothbergs teori om at litteratur kan tøye ein «tradisjonell realisme» ved å

søke «a form of documentation beyond direct reference and coherent narrative», men utan å avvise «the possibility for some kind of reference and some kind of narrative» (Rothberg 2000, 100–101). I Bildøens roman er referansar til det verkelege terroråtalet i tråd med fakta, som når Sofie talar om ein kvit varebil, men referansar til datoen for dei faktiske terroråtak eller namn på stadane der dette skjedde, blir ikkje nemnt. Slik unngår romanen å kome i konflikt med historiske fakta, men den unngår også at fiksjonen får eit reint dokumentarisk preg. Kombinert med det dystopiske og gotiske, utfordrar romanen grensene for ein traumelitterær realisme, og den opnar for å sjå samanhengar mellom eit traume i fortid og den frykta som trugselen om klimaendringar skaper i eit samfunn.

Ein litterær konfigurasjon av 22. juli

Romanen kan lesast som ein litterær konfigurasjon av terrorhendingane som råka Oslo og Utøya den 22. juli 2011. Det er ein roman som fortolkar hendinga og verknadene av den litterært, og romanen har såleis vore ein del av den kulturelle fortolkinga sidan 2014, då den kom ut, og den vil kunne halde fram med å vere det. Ifølge Astrid Erll kan romanar reindyrke eller kombinere ulike modus for å skape litterære fortolkingar, og i denne romanen kan ein tale om ein kombinasjon av fire ulike modus; ein erfaringsnær, ein mytologiserande, ein antagonistisk og ein reflekterande modus. Eg vil no sjå nærare på korleis dette i sum skaper ein særmerkt litterær konfigurasjon av terrorhendinga og etterverknadene av den.

Igjen vil eg byrje med dei dystopiske og dei gotiske elementa, som skaper ei ramme for handlinga med sitt mørke bylandskap, og som er med på å forme forteljinga om traumet i fortid. Denne mytologiserande modusen skaper ein dyster visjon om korleis traumet kan prege samfunnet over tid, dersom ein møter utfordringane med kollektiv stillstand. Sofies skildring av høgblokka i regjeringskvartalet blir kanskje det tydelegaste dømet på eit slikt mørkt mytologisk symbol, som åtvarer mot slik stillstand. Dystopien teiknar såleis eit mytisk, men dystert bilete av traumets verknad over tid, der dei gotiske motiva er med på å styrke inntrykket av uhygge ved å skape koplingar mellom stillstand og død.

Den mytologiske ramma lar ei forteljing prega av ein antagonistisk og ein erfaringsnær modus utspele seg. Den erfaringsnære modusen er kjenneteikna av at den skaper ei oppleving av å kome nær erfaringane og hendingane som det blir fortalt om, og i denne romanen kjem ein særleg nær Sofies erfaring av eit traume, og særleg den langvarige og komplekse sorga. Ein kjem nær hennar kjensle av tomheit

og smerte, og ein kan også leve seg inn i påkjenningane ved å erfare eit tap knytt til eit slikt kollektivt traume. Den antagonistiske modusen er kjenneteikna av å framheve ei gruppe framfor andre, og det gjer denne romanen, ved å gi stemme til to karakterar som representerer dei som var etterlatne etter denne terrorhendinga. I visse delar av romanen er det ein ganske krass kritikk mot fellesskapen som blir formulert, og der er romanen på sitt mest antagonistiske. I denne delen ligg det ein kritikk av det Tore Witsø Rafoss omtalar som den dominerande forteljinga om 22. juli (Rafoss 2016).

Romanen har også preg av ein reflekterande modus, og den er med på å nansere konflikten som den antagonisteiske modusen viser fram. Nanseringa kjem til dømes til syne gjennom Otto sine refleksjonar over den kollektive sorga, der han viser større forståing for at dei som ikkje var direkte råka av terroråta også har behov for å sørge. Romanen skapar også refleksjon over dei individuelle reaksjonane og minna, ved å la synsvinkelen veksle mellom Otto og Sofie. Kontrasten mellom måten dei minnst på er tydeleg, og det er ulike perspektiv på fortida som kjem til syne. Dette opnar også for ein refleksjon over kva posisjon dei individuelle reaksjonane og minna har, i nære relasjonar, så vel som i den kollektive fortolkinga av ei slik hending. Vidare er det slik at romanens samanstilling av eit traume i fortid og frykt for nye katastrofar, opnar for å sjå likskapar og skilnader mellom desse formene for erfaring. Slik opnar romanen for å reflektere over terror og klimaskapte katastrofar meir allment, som globale problem, ikkje utelukkande som konkrete historiske hendingar.

Eit bidrag til 22. juli-litteraturen

Det er ulike syn på kva tendensar ein kan sjå i utviklinga av den litterære responsen på 22. juli og korleis ein roman som *Sju dagar i august* plasserer seg i eit slikt bilete. Det eg her vil sjå nærare på, er korleis Langås (2016a) og Folkvord og Warberg (2019) har vurdert denne utviklinga i åra etter 2011, før eg drøftar kva eg meiner særpregar romanens bidrag til 22. juli-litteraturen.

Langås argumenterer for at ein kan tale om fire fasar i ei kronologisk utvikling av 22. juli-litteratur, som kan delast inn på denne måten: «1. gamle dikt, 2. nye dikt, 3. litteratur på nært hold, 4. litteratur på langt hold» (Langås 2016a, 75). Langås plasserer *Sju dagar i august* i den fjerde fasen, som er kjenneteikna av ein ny litteratur som er meir ambisjos og har større distanse til hendingane i 2011. Likevel argumenterer ho for at også denne litteraturen har spor av den «vi-kjensla» og

håpsretorikken som pregar dei første fasane. Langås skriv: «Det jeg vil argumentere for er at den vi-følelsen og håpsretorikken som preget de første offentlige reaksjonene, har satt dype spor, og at selv de mest ambisiøse litterære prosjektene på lang avstand fra katastrofen har denne holdningen som hovedinnhold» (Langås 2016a, 75). Dette gjeld også *Sju dagar i august*, og Langås argumenterer for at Bildøen er ein forfattar som «ønsker å framheve de kimene til overlevelsessevne, optimisme og håp som det jeg vil kalle den norske traumekulturen etter 22. juli, skapte» (Langås 2016a, 92).

Folkvord og Warberg skriv: «Til forskjell fra Unni Langås, som i sin analyse av den skjønnlitterære 22. juli-litteraturen har kartlagt en bevegelse i fire faser fra en sterk vi-følelse og håpsretorikk tett på hendelsene til mer ambisiøse litterære prosjekter med større avstand til hendelsene [...], ser vi imidlertid denne prosessen som mindre lineær» (Folkvord og Warberg 2019, 216). Folkvord og Warberg argumenterer for at både Karl Ove Knausgård og Vigdis Hjort skreiv skjønnlitterære tekstar som ved hjelp av ei eksperimenterande form klarte å åpne eller utvide perspektivet på desse hendingane før 2014, som er tidspunktet Langås set for den fjerde fasen, der Bildøens roman inngår. Knausgårds tidlege kritiske blikk på det nasjonale «vi-et» er såleis noko Bildøens roman vidarefører og nyanserer ifølge Folkvord og Warberg. Dei skriv vidare at Bildøens roman «bidrar [...] til en mer kompleks refleksjon over bearbeidelsesprosessens temporalitet» (Folkvord og Warberg 2019, 218). Det er særleg to aspekt ved romanen som blir løfta fram som døme på dette. Det eine er at Bildøens roman gir stemme til eit ektepar, som dannar eit anna fellesskap enn «vi-et», og det andre er at romanen følgjer dei to karakterane i ein ny fase av sorgprosessen, som ligg noko fram i tid samanlikna med tidspunktet då den vart utgitt.

Slik eg les romanen, skaper den ei innsikt i korleis ei terrorhending påverkar individ og samfunn, og korleis det å vere direkte råka blir påverka av at eit heilt samfunn reagerer. Den bidreg til ei fortolking av terroråtaka den 22. juli i 2011 og etterverknadene av dei, og eg meiner, til liks med Folkvord og Warberg, at romanen har eit kritisk blikk på det «vi-et» som prega Noreg i den første tida etter terroren. Slik eg les romanen, er den i mindre grad prega av den håpsretorikken som Langås skildrar som typisk for «den norske traumekulturen» (Langås 2016a, 92). Det håpet romanen formulerer, krev paradoksalt nok ei overskriding av håpsretorikken; det er først når samfunnet kan konfrontere terroren som eit traume, heller enn å dekke

over det med forsonande ord og kjærleikssymbol, at det er håp om at livet kan bli betre for dei som var direkte råka. Dette krev at det blir rom for andre kjensler enn optimisme og håp – til dømes ein rasande, langvarig sorg. Dette er trekk ein også såg i den første sakprosalitteraturen om 22. juli, som ifølge Vold var prega av «å heve sin egen stemme og fortelle en mothistorie» (Vold 2020, 51).

Romanens kritikk av det nasjonale «vi-et» er ein viktig del av romanens bidrag til 22. juli-litteraturen og kritikken er særleg knytt til romanens antagonistiske modus. Den gir stemme til ei bestemt gruppe menneske, som var råka av terror på ein bestemt måte. I tillegg skildrar den opplevinga av å vere pårørande på ein måte som gjer at ein kjem nær desse erfaringane. Dette, å gi overlevande ei stemme utan at den er dokumentarisk og sjølvbiografisk, men likevel tett på det faktiske, er noko som særmerker romanen, og eg meiner at dette, kombinert med kritikken av håpsretorikken, opnar for nye perspektiv på korleis terroren råka både samfunnet og einskilde menneske.

På det tidspunktet *Sju dagar i august* kom ut, i 2014, var nok desse momenta dei viktigaste, ikkje minst fordi det utfordra det som hadde etablert seg som eit dominerande narrativ om terroråtalet. I 2022 er det kanskje samanstillinga av terror og klimarelatert frykt som får romanen til å skilje seg ut som 22. juli-litteratur, fordi den gir uttrykk for ein eksistensiell tematikk som ikkje er bunden til denne bestemte hendinga, men som handlar om å leve i eit samfunn som er prega av ei uro som er knytt både til påminningar om terror i fortid og til frykt for at menneskeskapte klimaendringar vil føre til fleire naturkatastrofar, som trugar menneske, og til stadig større naturtap. Ved å la desse tematikkane tvinne seg i kvarandre, blir det mogleg å reflektere over likskapar og skilnader mellom desse ulike formene for frykt og sorg, tap og traume. Det kan opne for å tenke over kva type reaksjonar og kjensler det er rom for å uttrykke i eit samfunn – i etterkant av eit terroråtak eller ein naturkatastrofe – eller i møte med eskalerande klimaendringar og naturtap.

Avslutning

Tilbake i 2012 reflekterte Jakob Lothe over kva potensial litteraturen har i møte med hendingar som 22. juli. Litteraturen kan skape ein perspektivvariasjon og ein estetisk distanse som gjer det lettare å nærme seg og bearbeide slike vonde handlingar, skriv han, og i møte med Bildøens roman trur eg dette stemmer. I denne romanen er det ulike perspektiv som kjem til uttrykk, og det opnar for å nærme seg ei erfaring som er ukjend for mange av oss som var ein av dei mange som ikkje var direkte råka,

men som likevel kjende at denne hendinga var overveldande og vond. Romanen lar oss kome nær, men ikkje for nær, for gjennom sitt framtidsperspektiv, sin intertekstualitet og sitt mildt gotiske uttrykk, blir den estetiske distansen stor nok til å lese det som ei fortolking, ikkje ei dokumentarisk forteljing eller eit personleg vitnesbyrd.

Lothe skriv vidare at litteraturen kan opne for at vi får glimt av eit positivt alternativ til valden, som kontrast, og sjølv om det ikkje er slike lyse punkt som pregar romanen, så finst dei der, i naturen, i kunsten, og i forsøka Sofie og Otto gjer på å møte kvarandre med eit blikk som tillet forvandling. Kunsten og naturen synest å vere under press i dette samfunnet, og slik eg les romanen, kan dette noko dystre framtidsbiletet mane til etisk medvit om at slike verdiar er noko ein må kjempe for. Det finst glimt av lys, til dømes i Sofie si skildring av «den lyse klangen i bjørkestammane» (Bildøen 2014, 39). Slike glimt skaper den kontrasten som skal til for å minne oss på at lyset faktisk finst, slik det gode alltid finst, sjølv når verda synest heilt mørk av vondskap. Sjølv om romanen er kritisk til håpet slik det blir formulert i den nasjonale minnekulturen, lar den slike strimar av lys skine gjennom og skape ein kontrast til mørkeret og forfallet.

Sjølv om det er ein roman som går djupast inn i ein tematikk knytt til terror, så er det også ein roman som skriv seg inn i ei samtid prega av ein aukande frykt for korleis framtidige klimaendringar kan kome til å prege samfunnet. Romanen skaper ein slags forsiktig dystopi, der alt som kan truge, har blitt litt meir trugande. Det er regnstormar som er enda eit hakk meir valdsame, og det er natur som er enda meir under press. Slik lar romanen seg lese som ei form for kritikk av ei haldning som unngår å ta dei langsame endringane på alvor. Ved å vise korleis gradvise endringar på eit punkt blir forvandla til ein reell fare, skaper den ei kjensle av uhygge og uro, og ved å tematisere haldningane menneska i romanen har til slike trugslar, opnar den for kollektiv kritisk sjølvrefleksjon.

Det kan framleis vere vondt å lese skildringar av terroren som råka den 22. juli i 2011. Det som skjedde pregar framleis det norske samfunnet, så vel som kvar og ein av oss. Ingen kan endre det som skjedde, men vi har kanskje alle eit ansvar for å vere med på å gjere det kollektive minnet om hendinga og effekten av det som skjedde så nyansert og perspektivrikt som mogleg. Her kan litteraturen bidrage, på ulikt vis, men ikkje minst gjennom å gi stemme til erfaringar som ikkje passar inn i

dei forteljingar som over tid blir dei dominerande. Bildøens roman er ei av mange slike stemmer, og ein kan håpe at det stadig kjem fleire som bringer oss i retning av ei djupare forståing av kva hendinga gjorde med oss, som samfunn og som menneske.

Kapittel 8: Avslutning

Tilbake til utgangspunktet

Ei kvinne går langs ei strand, går langs fjøra med blikket vendt mot sjøen på ei øy vest i Noreg. Ho ser ikkje mot horisonten, men mot overgangen mellom sjø og land, mot strandlinja. Ho har nyleg fått brevet som fortel at mannen hennar er sakna, at skipet han var maskinist på, gjekk ned etter å ha blitt torpedert utanfor kysten av Vest-Afrika sommaren 1942. Ho går langs stranda, det er våren 1945, og ho søker etter mannen, tenker kanskje at han må finnast ein stad i denne overgangen mellom sjø og land. Folk i bygda ser henne, tenker sitt. Rykta spreier seg. Har ho mista vitet? Har ho blitt galen? Dei ser ein annan veg, kanskje redde for å nærme seg denne skikkelsen dei ikkje forstår.

Eg vil avslutte denne avhandlinga med å vende tilbake til dette biletet av kvinna som går langs ei strand på ei øy i nordvest. Biletet rammar henne inne, men det opnar også for innleving. I arbeidet med denne avhandlinga har dette biletet vore med meg, som ei påminning om noko eg ikkje fullt ut kan forklare. Det har mint meg på kva det heile handlar om, kvifor det betyr noko for meg å skrive om litterære framstillingar av traume, og det har mint meg på at språket har ei biletskapande kraft som kan opne for innleving, refleksjon og kanskje også ei større forståing for menneske som opplever ei form for traume. Forteljingar gjer det mogleg å kome nærare erfaringa av å stå ved sjøen og miste horisonten av syne, overvelda av sorg, sakn og håpet som ligg i å fornekte at det ein frykta mest av alt har skjedd. Slik kan den også vere med på å forme og omforme dei kollektive forteljingane om krigar, katastrofar og terror.

Biletet har også mint meg på at eg ikkje kunne skrive den eine universelle framstillinga om dette temaet, men at det måtte bli ein tekst forankra i mitt liv, mi tenking, mi evne til innleving og refleksjon. Med det meiner eg ikkje at eg ikkje har endra meg, late meg utfordre i arbeidet, men at fortolking som dette aldri kan vere nøytral i sitt utval, sine perspektiv, sine verdiar, sitt syn på kva litteratur kan uttrykke og bety for menneske i eit samfunn. Dei fleste av oss ber på opplevingar av eller historier om ei slik smerte, men ikkje alle får rom i språket. Litteraturen kan gjennom å skape forteljingar opne for å nærme seg egne og andre sine erfaringar, kome nær opplevingane, og den kan få oss til å reflektere over korleis vonde, valdsame, kanskje vedvarande påkjeningar pregar menneske og samfunn.

Forteljinga om denne skikkelsen minner om at mykje har endra seg i løpet av dei åra som har gått etter den andre verdskrigen i Noreg når det gjeld korleis ein forstår verknader av krig og katastrofar. Med ordet traume har vi fått eit felles språk for å tale om ein type psykiske skadar som det tidlegare var knytt sterke stigma til, og når ein tenker på denne skikkelsen, synest det å vere ei god utvikling, som varslar om eit samfunn prega av andre haldningar. Likevel er omgrepet traume omstridd, og det skaper diskusjonar både om kva det betyr og kva det bør bety, og korleis ein best kan definere det i vitskaplege samanhengar.

Denne avhandlinga har følgd eit dobbelt spor. Den teoretiske refleksjonen har opna for å drøfte og definere traumeomgrepet, for å drøfte og klargjere ulike syn på spørsmål som gjeld forholdet mellom traume, språk og litteratur, og for å reflektere over kva betydning kulturell kontekst har for korleis traume blir forstått og fortolka. Dette har lagt det teoretiske grunnlaget for den traumelitterære lesemåten i avhandlinga, som eg har brukt i analysane av dei tre romanane i utvalet. Dei teoretiske diskusjonane er forsøksvise svar på det eg oppfattar som viktige utfordringar innanfor fagfeltet, og håpet er at desse svara kan vere relevante for vidare teoriutvikling i norsk traumelitterær forskning.

Tre teoretiske utfordringar

Traumeomgrepets kompleksitet har skapt og held fram med å skape ei utfordring for den litteraturvitskaplege traumeforskinga, og eg meiner at ein pluralistisk teoretisk modell kan vere eit godt utgangspunkt for å møte denne realiteten. Eg har her argumentert for at det er viktig å ta høgde for at traumeomgrepet er komplekst og historisk omskifteleg, slik at ein ikkje reduserer det mangfaldet som finst innanfor traumelitterære tekstar. Ein fleksibel definisjon av traume er eitt av prinsippa for den lesemåten eg har utvikla, men dette krev at ein differensierer mellom ulike former for traume der det er mogleg, slik at ein kan tale presist og nyansert.

Diskusjonar om traumelitterær estetikk har prega dette fagfeltet frå byrjinga av, og det skaper framleis ei utfordring for fagfeltet. Som drøftingane i denne avhandlinga har vist, er det ulike syn på kva det er som kjenneteiknar ein traumelitterær estetikk. Basert på desse diskusjonane har eg, inspirert av lesemåtar som utfordrar den

poststrukturalistiske orienteringa som prega Yale-tradisjonen, utvikla ein lese måte som er orientert mot ei *dobbel rørsle* i traumelitterære narrativ, der fokuset ikkje berre er på det som fragmenterer, men også på det som skaper samanheng i forteljingane. I tillegg har eg valt å sjå nærare på korleis ulike modusar er med på å skape litterære konfigurasjonar av kollektive traume.

Spørsmål som gjeld betydninga av kulturell kontekst for forståinga av traume og for analysar av traumelitterære verk, er den tredje utfordringa eg har forsøkt å møte og drøfte i denne avhandlinga. Kritikken mot Yale-tradisjonen handlar om at dei i for liten grad tar omsyn til kulturell kontekst, og dette er eit syn eg støttar. I egne litterære analysar har eg lagt vekt på å analysere konteksten og kombinere dette med eit fokus på tekstinterne strukturar. Dette er særleg viktig for å kunne vurdere korleis dei ulike romanane inngår i kulturelle fortolkingsprosessar av kollektive traume, men det er òg viktig for å kunne tolke aspekt ved dei litterære tekstane. Eit døme på dette er tolkingar av karakterar som ikkje klarer å finne språk for traume dei har erfart, der kunnskap om kontekst kan vere med på å belyse om det er tale om at traume unndreg seg språket i kraft av å unndrage seg minnet, eller om det er slik at det er kulturelle normer som hindrar at noko kjem til uttrykk.

Den tradisjonelle traumeteorien opna for interessante analysar og refleksjonar over kva som skjer når overveldande erfaringar råkar med ein styrke som utfordrar både minne og språk, men som seinare forskning har vist, fungerer den ikkje like godt i møte med alle former for traume og heller ikkje i møte med alle former for traumelitterære tekstar. Kritisk refleksjon over traumeomgrepet, estetiske preferansar og den kulturelle kontekstens betydning for korleis traume blir erfart og fortolka, har ført det traumelitterære feltet vidare og opna for nye lese måtar. Dei vala eg har tatt i denne avhandlinga er ikkje dei einaste moglege, men dei er forankra i teoriar som argumenterer for eit meir fleksibelt traumeomgrep, eit større estetisk mangfald, og ei vektlegging av kontekst i forståinga av traumelitterære verk.

Tre traumelitterære romanar

Analysen av Wassmos roman har vist at den aktualiserer psykologiske teoriar om overgrepstraume, og at den vanskeleg lar seg fortolke i lys av Yale-tradisjonens teoriar, som legg vekt på traume som ei punktuell hending med ein særmerkt temporal struktur prega av ein forseinka reaksjon og ein overveldande tilbakekomst av minnebilette. Det er ein roman som lar seg plassere som del av ein internasjonal feministisk traumelitteratur, og eg har argumentert for at den har forløparar i

amerikansk litteratur som på 1970-talet, der forfattarar byrja å skrive direkte og eksplisitt om seksuelle overgrep mot kvinner og barn. Analysen har vist at romanen utvidar grensene for ein traumelitterær realisme, og at denne overskridinga er med på å gi form til ei forteljing om korleis eit gjentakande traume kan opplevast og korleis det kan setje spor i eit menneskeliv. Romanen bryt eit dobbelt tabu, og den tematiserer korleis kulturelle forhold kan føre til at traume ikkje lar seg fortelje, ikkje lar seg tale om, sjølv om erfaringane ikkje har unndrege seg minnet.

Analysen av Pettersons roman har vist at den har tematiske og estetiske særtrekk som er meir i tråd med Yale-tradisjonens traumelitterære tenking, og det er særleg fokuset på traume og komplekse minne som aktualiserer eit slikt teoretisk perspektiv. Det biletlege språket i romanen skaper på figurleg plan ei forteljing om ei sanningskrise utløyst av traumet i fortid, og den dels fragmenterte kronologien skaper ein refleksjon over spørsmål som gjeld traume, minne, draumar, litteratur og erkjenning. Også bruken av intertekstualitet og transtekstualitet bidreg til å gjere framstillinga av ulike traume kompleks. Det er med andre ord ein roman som har estetiske fellestrekk med ein traumelitterær modernisme. Likevel har romanen formgrep som er meir typiske for ein traumelitterær realisme, til dømes at den har eit narrativ som er prega av ei utvikling frå ein svært fragmentert kronologi til ein meir samanhengande kronologisk struktur, og at den er lar referansar til røynda inngå som ein viktig del av det litterære uttrykket, særleg i skildringa av det kollektive traumet. Det er i sum ein kritisk refleksjon over språkleg representasjon og traumatisk erfaring som kjem til uttrykk, og Pettersons roman er eit godt døme på at traumelitterær realisme og modernisme ikkje bør tenkast som motsetnader.

Analysen av Bildøens roman har vist at den særleg aktualiserer psykologiske teoriar om traumeutløyst sorg. Heller ikkje denne romanen lar seg fullt ut fortolke i lys av Yale-tradisjonens teoriar. Sofies reaksjonar blir ikkje først og fremst framstilt som eit traume som har unndrege seg det medvitne minnet, og som utløyser ein forseinka reaksjon med invaderande minnebilette, men heller som ein traumeutløyst langvarig sorg, der symptom på posttraumatisk stress inngår som ein del av eit meir komplekst bilete. Romanens dystopiske univers, prega av trugande uvêrsskyer og stormvarsel, legg eit nytt lag til forteljinga, og opnar for å lese den som ei forteljing ikkje berre om terror i fortid, men om frykta for framtidige menneskeskapte naturkatastrofar. Ved å skape ein dystopi prega av gotiske motiv, og der bruken av intertekstualitet er særmerkt, tøyser romanen grensene for ein traumelitterær

realisme. Det relativt komplekse narrative, der synsvinkelen veksler, og der minne om fortid og frykt for framtid veksler, er også med på å utfordre ein meir typisk traumelitterær estetikk. Samstundes er dei mange referansane med på å skape tydelege koplingar mellom fiksjonen og det reelle terroråttaket, men dette skjer i hovudsak utan bruk av namn, tidspunkt eller stadar. Den særmerkte samanstillinga av terror og klimarelatert frykt, av traumelitterær realisme og gotisk dystopi, gir uttrykk for ein eksistensiell tematikk som ikkje er bunden til det bestemte terroråttaket, men som gjer det mogleg å reflektere over likskapar og skilnader mellom desse ulike formene for frykt og sorg, tap og traume.

Litterære konfigurasjonar av kollektive traume

Inspirert av Astrid Erll, har eg reflektert over korleis kvar av desse tre romanane er prega av ulike minnemodusar og korleis dette inngår i ein litterær konfigurasjon av tre ulike historiske hendingar. Denne delen av analysen opnar for å sjå likskapar og skilnader mellom dei tre romanane når det gjeld korleis dei skaper slike litterære fortolkingar av hendingar i fortida. Alle dei tre romanane eg har analysert, er prega av ein erfaringsnær modus, der ein kjem nær individets erfaring i møte med eit kollektivt traume. Dei tre hovudkarakterane, Tora, Arvid og Sofie, står kvar i sentrum av sine forteljingar om korleis krig, katastrofar og terror slår inn i eit menneskeliv. Effekten av den erfaringsnære modusen, er at dei lar individets oppleving kome til uttrykk, noko som i seg sjølv utfordrar meir etablerte og allmenne kulturelle fortolkingar av dei ulike hendingane det her er tale om.

Wassmo og Bildøen er dei som tydelegast løftar fram individ som står i ei form for konflikt med samfunnet rundt, og den antagonistiske modusen pregar desse romanane i større grad enn tilfellet er i Pettersons roman. Denne minnemodusen tydeleggjer at desse karakterane representerer større grupper som har merka verknadene av krig og terror på andre måtar enn det dei dominerande narrativa om desse hendingane legg vekt på. Karakterane i desse to romanane har falle utanfor fellesskapen av ulike årsaker, og konsekvensane av dette blir tematisert. I begge romanane blir ei sterk nasjonal samkjensle framstilt som noko som ikkje berre er positivt, og dette utfordrar dei dominerande narrativa om desse hendingane, som ifølge Storeide og Rafoss er prega nettopp av tanken om eit folk som står samla mot ein felles fiende.

Pettersons roman skil seg ut ved å vere sterkare prega av ein reflekterande modus og mindre prega av ein antagonistisk modus enn dei to andre. Romanen er i større grad

prega av ein refleksjon over minne, draumar, erkjenning og språk, og det er kompleksiteten i den traumatiske erfaringa som er det viktigaste, ikkje hendinga som utløyste den. Likevel har også denne teksten eit visst antagonistisk preg; den viser korleis Arvid erfarer å bli møtt med ei kollektiv tausheit når han forsøker å tale om brannen, og den fortel om to brør som forsøker å finne ein veg vidare utan særleg støtte frå samfunnet. Også romanens referansar til mediespråkets omtale av brannen er relevant her, sidan dette står i skarp kontrast til den erfaringa Arvid har av det som har skjedd. Ein reflekterande modus er tilstades også i dei andre to romanane, om enn ikkje i like sterk grad som i Pettersons roman. I Wassmos roman er den romlege komposisjonen eit estetisk grep som skaper refleksjon over situasjonen til eit krigsbarn i etterkrigstidas Noreg, og det same gjer romanens tematisering av tale og tausheit, kva ein kan og ikkje kan snakke om når det gjeld fortida. I Bildøens roman er det særleg vekslinga mellom synsvinklar og samanstillinga av forteljinga om terroren i fortid og frykt for komande katastrofar, som bidreg til ein reflekterande modus som balanserer det antagonistiske preget. Dette hindrar at romanane skaper forenkla førestillingar om hendingane dei tematiserer.

Sluttord – traume og litteratur

Analysane av dei tre romanane og konteksten dei vart publiserte i har gjort det mogleg å sjå ei utvikling i korleis traumeomgrepet har blitt brukt i norsk samanheng. Frå å vere nesten heilt fråverande i det offentlege språket i 1981, då Wassmos roman vart publisert, hadde det fått ein sjølv sagt plass på 2011, då eit terroråtak råka Noreg. Det betyr sjølv sagt ikkje at erfaringane som i dag fell inn under omgrepet traume, ikkje var ein del av livet tidlegare, men fortolkinga var ikkje forma av dette omgrepet på same måte som i dag. I romananalysane har eg forsøkt å få fram korleis kvart einskilt verk har brukt språket på nye måtar for å gi uttrykk på erfaringar som på ulike vis har vore vonde, valdsame og vedvarande, og håpet mitt er at dette perspektivet har opna for å sjå korleis romanar som tøyser grensene for ein traumelitterær realisme, opnar for innsikt som verken er enkel eller naiv når det gjeld traumets effekt på menneske og samfunn.

Traume er eit ord og eit omgrep som har vore med på å endre haldningar til ulike former for psykiske påkjenningar som det tidlegare var knytt mykje skam til. Sjølv om det er eit omgrep som skaper diskusjon, er det også eit omgrep som maktar å seie noko om dei former for smerte som ikkje er synleg som fysiske sår, men som set sine spor i minne, kropp og språk. Nettopp difor er det viktig å halde fram med å bruke, men også kritisk drøfte, dette omgrepet. Sjølv om ordet *traume* i dag har

mange og ulike tydingar, så har det skapt nye moglegheiter for å snakke om, skrive om, lese om, og på denne måten nærme seg ei forståing av ein type menneskeleg smerte som det før 1980 var vanskelegare å finne språk for. Det å bruke ein for smal definisjon av traumeomgrepet kan fungere ekskluderande i ein litteraturvitskapleg samanheng, og det å bruke ein for vid definisjon utan å differensiere, kan gjere omgrepet upresist og utflytande, men dersom ein tar høgde for desse utfordringane, er omgrepet både relevant og viktig for litteraturvitskapleg forskning. Kanskje kan litteraturvitskap nettopp ved å drøfte slike teoretiske og omgrepsmessige problem og moglegheiter, bidrage med innsikter og perspektiv som andre vitskapar i det tverrfaglege traumefeltet kan ha nytte av.

Litteratur kan på si side utfordre vår omgrepslege forståing og ulike teoriar om traume, og den kan også utfordre kulturelle fortolkingar av krig, katastrofar og terror som ligg i fortida. Den kan skape refleksjon over kva som får kome til uttrykk i språket vi brukar til dagleg og kva erfaringar det er vanskeleg, kanskje heilt umogleg å setje ord på, og den kan mane til ettertanke når det gjeld kven sitt språk det er som får dominere. Litteraturen kan, ikkje minst, tøyne språket og slik opne for ny erkjenning, noko som kan skje på ulike måtar, til dømes når eit ord som *farligheten* sirkclar inn erfaringar som ikkje har rom i eit felles språk, eller når eit motiv som *ansiktet* rommar ei gåte ein berre kan nærme seg og aldri heilt finne svar på, eller når ei skildring er så presis at ein kan danne eit indre bilete, som biletet av skikkelsen ved sjøen, eller biletet av å vere i *eit rom så fylt av andre si sorg* at det ikkje er luft igjen å puste i.

Litteratur

Primærlitteratur

- Bildøen, Brit. 2014. *Sju dager i august*. Oslo: Samlaget.
- Petterson, Per. 2000. *I kjølvannet*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Wassmo, Herbjørg. 1981. *Huset med den blinde glassveranda*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Sekundærlitteratur

- Adorno, Theodor W. (1955) 1969. *Prismen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1955) 1969. «Kulturkritik und Gesellschaft». I *Prismen*, 7–31. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1962) 1978. «Commitment». I *The essential Frankfurt School reader*, redigert av Andrew Arato og Eike Gebhardt, omsett av Francis McDonagh, 300–318. Oxford: Basil Blackwell.
- Aftenposten. 2005. «Den tunge hverdagen». *Aftenposten*, 03. januar, 2005, 2. Atekst.
- Aftenposten. 2011. «Terroreksperter: – Et nasjonalt traume». *Aftenposten*, 23. juli, 2011, 13. Atekst.
- Alexander, Jeffrey. 2004. «Toward a theory of cultural trauma». I *Cultural trauma and collective identity*, redigert av Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser og Piotr Sztompka, 1–30. Berkeley: University of California Press.
- American Psychiatric Association. 1952. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 1st edition* [DSM-I]. Washington D.C: American Psychiatric Association.
- American Psychiatric Association. 1968. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 2nd edition* [DSM-II]. Washington D.C: American Psychiatric Association.
- American Psychiatric Association. 1980. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 3rd edition* [DSM-III]. Washington D.C: American Psychiatric Association.
- American Psychiatric Association. 1995. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 4th edition* [DSM-IV]. Washington D.C: American Psychiatric Association.
- American Psychiatric Association. 2013. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, 5th edition* [DSM-V]. Arlington, VA: American Psychiatric Association.
- Andersen, Britt. 2000. «Krenkelsens kunst. – Herbjørg Wassmo: *Det stumme rommets*». I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 36–54. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Andersen, Per Thomas. 2008. *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Andersen, Unn Conradi. 2009. *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Andersen, Øystein. 1994. «Krisehjelp til hjelpemannskapene». *NTBtekst*, 30. september, 1994. Atekst.
- Anderssen, Marit C. 2000. «Nedenom og hjem». *Romerikets Blad*, 14. mars, 2000, 22. Nasjonalbiblioteket.
- Angelou, Maya. 1970. *I know why the caged bird sing*. New York: Random House.
- Armstrong, Charles. 2016. «'Easter, 1916' and trauma». *International Yeats Studies* 1 (1): 60–65.

- Armstrong, Charles. 2019. «Trauma in Michael Longley's war poetry of the Troubles». *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 17 (2): 349–362.
- Arnesen, Aksel Rolf. 1981. «Wassmos «prisroman». *Adresseavisen*, 09. desember, 1981, 23. Nasjonalbiblioteket.
- Askelund, Jan. 2014. «Det eine med det andre». *Stavanger Aftenblad*, 15. september, 2014, 27. Atekst.
- Askevold, Finn. 1976. «War sailor syndrome». *Psychotherapy and Psychosomatics* 27 (3–6): 133–138.
- Askevold, Finn, Einar A. Løchen og Ottar Sjaastad. 1976. «Krigsseilersyndromet». *Tidsskrift for Den norske lægeforening* 96 (15): 868–872.
- Bakke, Ivar. 2000. «Språkets morild». *Nationen*, 19. juni, 2000, 4. Nasjonalbiblioteket.
- Balaev, Michelle. 2012. *The nature of trauma in American novels*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Balaev, Michelle, red. 2014. *Contemporary approaches in literary trauma theory*. London/New York: Palgrave Macmillan.
- Balaev, Michelle. 2014. «Literary trauma theory reconsidered». I *Contemporary approaches in literary trauma theory*, redigert av Michelle Balaev, 1–15. London/New York: Palgrave Macmillan.
- Banville, John. 2007. «A bright voice from a dark place». *The New York Review of Books*, 6. desember, 2007.
- Baugstø, Line. 1981. «Verdig kandidat til Nordisk Råds litteraturpris». *Fædrelandsvennen*, 21. desember, 1981, 6. Nasjonalbiblioteket.
- Bernhus, Frode. 2013. «Frode ble merket for livet». *Romerikes blad*, 07. september, 2013, 14–15. Atekst.
- Bettelheim, Bruno. (1979) 1980. *Surviving and other essays*. New York: Vintage Books.
- Birkevold, Harald. 2016. «Stemme til de stemmeløse». *Stavanger Aftenblad*, 29. oktober, 2016, 50. Atekst.
- Bjørlykhaug, Knut Ivar og Arne Johan Vetlesen, red. 2020. *Det går til helvete. Eller? Om kjærlighet, sorg og raseri i natur- og klimakrisens tid*. Oslo: Dinamo Forlag.
- Bjørlykhaug, Knut Ivar og Arne Johan Vetlesen. 2020. «Hva er økologisk sorg?» I *Det går til helvete. Eller? Om kjærlighet, sorg og raseri i natur- og klimakrisens tid*, redigert av Knut Ivar Bjørlykhaug og Arne Johan Vetlesen, 71–90. Oslo: Dinamo Forlag.
- Blikstad, Eivind. 2000. «Fra asken til teksten». *Telemarksavisa*, 11. mars, 2000, 14. Nasjonalbiblioteket.
- Bond, Lucy og Stef Craps. 2020. *Trauma*. Abingdon: Routledge.
- Bondevik, Hilde. 2007. «Medisinens orden og hysteriets uorden. Hysteri i Norge 1870–1915». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Bore, Marie Rein. 1981. «Får Herbjørg Wassmo Nordisk Råds Litteraturpris? En ukjent priskandidat med sterk romandebut». *Vårt Land*, 08. desember, 1981, 12. Nasjonalbiblioteket.
- Borgersen, Vibeke. 2011. «Øyeblikket. Her starter vår tilværelse med bare oss to sammen». *Aftenposten*, 09. april, 2011, 35. Atekst.
- Borgersrud, Lars. 2017. *Vi ville ikke ha dem. Statens behandling av de norske krigsbarna*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Botting, Fred. 2014. *Gothic*. New York: Routledge.

- Brekke, Ingrid. 2011. «Slik tolkes tragedien». *Aftenposten*, 29. juli, 2011, 17. Atekst.
- Brekke, Torill. 1981. «Hva virkeligheten gjør med oss». *Klassekampen*, 21. november, 1981, 5. Nasjonalbiblioteket.
- Brennpunkt. 2000. «Dødsskipet». Dokumentar produsert av NRK. Publisert 28. mars 2000. <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/2000/FFAD12000500/avspiller>
- Breuer, Josef og Sigmund Freud. (1895) 2001. *Studies on hysteria*. London: Vintage Books.
- Brookes, Emily. 2007. «How to survive». *The Times Literary Supplement*, 30. november, 2007, 24.
- Brown, Laura. 1995. «Not outside the range: One feminist perspective on psychic trauma». I *Trauma. Explorations in memory*, redigert av Cathy Caruth, 100–112. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Brøymer, Bjørn. 2000. «– Du må stå på henda for å vekke oppsikt». *Aftenposten*, 26. mars, 2000, 26. Nasjonalbiblioteket.
- Braanen, Bjørgulv. 2000. «Livet etter tragedien». *Dagens Næringsliv*, 02. februar, 2000, 45. Nasjonalbiblioteket.
- Buelens, Gert, Sam Durrant og Robert Eaglestone. 2014. *The future of trauma theory*. London: Routledge.
- Bærvahr, Rebecca. 2021. ««Dei seier at vi berre får venne oss til det» En undersøkelse av klimaendringer og sorg i Brit Bildøens *Sju dagar i august* (2014)». Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.
- Böhnisch, Siemke. 2014. «Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Brevik. 22. juli i et dokumentarteaterperspektiv». *Peripeti. Tidskrift for dramaturgiske studier* 21: 36–48.
- Bådsvik, Solveig og Fridtjof Nygaard. 2000. «Merket for livet av «Scandinavian Star»». *VG*, 08. april, 2000, 34. Atekst.
- Camus, Albert. 1947. *La Peste*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1947. *The plague*. Harmondsworth: Penguin.
- Camus, Albert. 1956. *La Chute*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1956. *The fall*. Harmondsworth: Penguin.
- Cardinal, Marie. (1975) 1982. *Gjennom ordene*. Omsett av Inger Gjelsvik. Oslo: Den norske bokklubben.
- Caruth, Cathy, red. 1995. *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 2013. *Literature in the ashes of history*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 2014. *Listening to trauma. Conversations with leaders in the theory and treatment of catastrophic experience*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 2020. «Trauma time and address» I *The Routledge companion to literature and trauma*, redigert av Colin Davis og Hanna Meretoja, 79–89. Abingdon: Routledge.
- Cesari, Chiara De, og Ann Rigney, red. 2014. *Transnational memory. Circulation, articulation, scales*. Berlin: De Gruyter.
- Craps, Stef. 2012. *Postcolonial witnessing. Trauma out of bounds*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Craps, Stef. 2020. «Climate trauma». I *The Routledge companion to literature and trauma*, redigert av Colin Davis og Hanna Meretoja, 275–284. Abingdon: Routledge.
- Cvetkovich, Ann. 2003. *An archive of feelings. Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham: Duke University Press.
- Dagbladet. 2016. «Siste akt i tragedien». *Dagbladet*, 11. august, 2016, 2. Atekst.
- Danbolt, Gunnar. 2009. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 3. utgåve. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Davis, Colin og Hanna Meretoja, red. 2020. *The Routledge companion to literature and trauma*. London: Routledge.
- Dokument 18 (2016–2017). *Rapport til Stortinget fra Stortingets granskingskommissjon for brannen på Scandinavian Star*. Avgitt til Stortinget 1. juni 2017. Leiar av kommisjonen: Frank Kjetil Olsen. <https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/dokumentserien/2016-2017/dok18-201617.pdf>
- Drolshagen, Ebba D. 2009. *De gikk ikke fri. Kvinnene som elsket okkupasjonsmaktens soldater*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Dyb, Grete og Tine K. Jensen, red. 2019. *Å leve videre etter katastrofen*. Oslo: Gyldendal.
- Dyregrov, Atle. 2018. *Katastrofepsykologi*. 3. utgåve. Bergen: Fagbokforlaget.
- Eide, Harriet. 2000. «I kjølvannet av en katastrofe». *Dagbladet*, 04. mars, 2000, 60–61. Nasjonalbiblioteket.
- Eitinger, Leo. 1961. «Pathology of the concentration camp syndrome». *Archives of General Psychiatry* 5 (4): 371–379.
- Ellefsen, Bernhard. 2014. «Endetidsrealisme». *Morgenbladet*, 05. september, 2014, 53. Atekst.
- Ellenberger, Henri F. 1970. *The discovery of the unconscious. The history and evolution of dynamic psychiatry*. New York: BasicBooks.
- Endreson, Thorunn Gullaksen, Kristian Bjørkdahl og Karen V. Lykke Syse. 2017. ««Kli-fi» på villspor. Klimakrisen i norsk samtidslitteratur». *Norsk litterær årbok* 52: 157–176.
- Engelstad, Irene. 2000. «Herbjørg Wassmos forfatterskap». I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 11–15. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Ericsson, Kjersti og Eva Simonsen. 2005. *Krigsbarn i fredstid*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, Kristine. 2017. «Ekkolandet. Mellommenneskelige relasjoner i Per Pettersons forfatterskap». Masteroppgåve, Universitetet i Bergen.
- Erikson, Kai T. 1976. *Everything in its path. Destruction of community in the Buffalo Creek Flood*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Eriksson, Kjell. 2000. «I kjølvannet av Scandinavian Star». *Moss Dagblad*, 28. april, 2000, 11. Nasjonalbiblioteket.
- Erl, Astrid. 2006. «Re-writing as re-visioning. Modes of representing the ‘Indian mutiny’ in British Novels, 1857 to 2000». *European Journal of English Studies* 10 (2): 163–185. [Spesialutgåve *Literature and the production of cultural memory*, redigert av Astrid Erl og Ann Rigney.]
- Erl, Astrid. 2010. «Literature, film, and the mediality of cultural memory». I *A companion to cultural memory studies*, redigert av Astrid Erl og Ansgar Nünning, 389–398. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Erl, Astrid. 2011. *Memory in culture*. Omsett av Sara B. Young. London/New York: Palgrave Macmillan.

- Ertzeid, Aina M. 2019. *15:25*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Espedal, Thomas. 2013. *Bergeners*. Oslo: Gyldendal.
- Evjemo, Eivind Hofstad. 2014. *Velkommen til oss*. Oslo: Cappelen Damm.
- Eyerman, Ron, Jeffrey C. Alexander og Elisabeth Butler Breese, red. 2013. *Narrating trauma. On the impact of collective suffering*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Fassin, Didier og Richard Rechtman. 2009. *The empire of trauma. An inquiry into the condition of victimhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Felman, Shoshana og Dori Laub. 1992. *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.
- Fjermeros, Halvor. 2000. «Eksistensen etterpå». *Klassekampen*, 11. mars, 2000, 16–17. Nasjonalbiblioteket.
- Flaubert, Gustave. (1857) 2017. *Madame Bovary. Frå livet i provinsen*. Leikanger: Skald.
- Folkvord, Ingvild. 2020. *Stemmene etter 22. juli*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Folkvord, Ingvild og Silje Warberg. 2019. «Jan Kjærstads roman *Berge*. En åpning av den offentlige samtalen om terrorangrepene 22. juli 2011?» *Edda* 106 (3): 209–221.
- Fonnes, Ivar, Marie Smith-Solbakken og Hans Jørgen Walling Weihe. 2011. «Vår kollektive smerte». *Aftenposten*, 28. juli, 2011, 3. Atekst.
- Fox, Paula. 1970. *Desperate characters*. New York: Harcourt Brace.
- Frank, Jeffrey. 2008. «Fire and ice». *The New Yorker*, 20. oktober, 2008, 84 (33): 94.
- Freud, Sigmund. (1921) 2011. *Hinsides lystprinsippet*. Omsett av Kari Uecker. Etterord av Eivind Tjønneland. Oslo: Vidarforlaget.
- Freud, Sigmund. (1939) 2015. *Mannen Moses og den monoteistiske religionen*. Omsett av Kari Uecker. Etterord av Svein Haugsgjerd. Oslo: Vidarforlaget.
- Furuseth, Sissel, Anne Gjelsvik, Ahmet Gürata, Reinhard Henning, Julia Leyda og Katie Ritson. 2020. «Climate change in literature, television and film from Norway». *Ecozona* 11 (2): 8–16.
- Fyllingsnes, Ottar. 2000. «Om faren og sønene». *Dag og Tid*, 16. mars, 2000, 22. Nasjonalbiblioteket.
- Færden, Siri. 2011. «Bomben var så stor. To land stor». *Aftenposten*, 28. juli, 2011, 20. Atekst.
- Gabrielsen, Bjørn. 2014. «Før katastrofen». *Dagens Næringsliv Magasinet*, 23. august, 2014, 43. Atekst.
- Gallari, Adam. 2015. «How memories of the father inform a son's understanding of masculinity in the novels of Per Petterson». Doktorgradsavhandling, University of Exeter.
- Gibbs, Alan. 2014. *Contemporary American trauma narratives*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gjelsvik, Anne, red. 2020. *Bearbeidelser. 22. juli i ord og bilder*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjelsvik, Anne. 2020. «Medierte minner. Tre romaners fortellinger om terrorisme». I *Bearbeidelser. 22. juli i ord og bilder*, redigert av Anne Gjelsvik, 91–110. Oslo: Universitetsforlaget.
- Granaas, Rakel Christina. 1991. «Mannens ord og kroppens mening. Herbjørg Wassmos Tora-trilogi i lys av tradisjon, navn og titler». I *Kultur og barbari*, redigert av Dag Østerberg, 117–135. Oslo/Stockholm/Stehag: Symposium.

- Granaas, Rakel Christina. 1992a. «Matreaksjoner og skriftsymptomer. Julia Kristeva, Torborg Nedreaas og Herbjørg Wassmo». *Nytt om kvinneforskning*, 16 (1): 27–35.
- Granaas, Rakel Christina. 1992b. «Utenfor og alltid til stede: Dinas lov i Wassmos skrift». *Edda* 1992 (3): 247–259.
- Granaas, Rakel Christina. 1997. «Børn av sviktede børn». I *Nordisk kvindelitteraturhistorie, bind 4. På jorden 1960–1990*, redigert av Elisabeth Møller Jensen mfl., 436–440. København: Rosinante.
- Granaas, Rakel Christina. 2000. ««Den kroppen som ikke var hennes.» Noen kommentarer til *Huset med den blinde glassveranda*». I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 16–35. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Griffiths, Jennifer. 2018. «Feminist interventions in trauma studies». I *Trauma and literature*, redigert av J. Roger Kurtz, 181–195. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grogan, Christine. 2016. *Father-daughter incest in twentieth-century American literature. The complex trauma of the wound and the voiceless*. Vancouver/Maryland: Fairleigh Dickinson University Press/The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Gylseth, Christopher Hals. 2000. «I katastrofens kjølvann». *Dagbladet*, 15. mars, 2000, 50. Atekst.
- Hagen, Erik Bjerck. 2019. *Norsk litteratur 1830–1875. Romantikk, realisme, modernisme*. Oslo: Dreyer.
- Hagen, Odd Erik. 2000a. «Lengsel etter farskjærlighet». *Oppland Arbeiderblad*, 24. mars, 2000, 44. Nasjonalbiblioteket.
- Hagen, Oddmund. 2000b. «I fritt fall». *Dag og Tid*, 06. april, 2000, 13. Nasjonalbiblioteket.
- Hamm, Christine, Siri Hempel Lindøe og Bjarne Markussen, red. 2017. *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag.
- Hareide, Jorunn. 1981. «Overbevisende romandebut». *Bergens Tidende*, 25. november, 1981, 15. Nasjonalbiblioteket.
- Hareide, Jorunn. 1982. «Kampen for menneskeverd. Herbjørg Wassmo: *Huset med den blinde glassveranda*». *Norsk litterær årbok* 1982: 206–219.
- Hartman, Geoffrey. 1995. «On traumatic knowledge and literary studies». *New Literary History* 26 (3): 537–63.
- Hartman, Geoffrey. 1996. *The longest shadow. In the aftermath of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hartman, Geoffrey. 1997. *The fateful question of culture*. New York: Columbia University Press.
- Haugen, Paal-Helge. 1965. *Blad frå ein austleg bage. Hundre haiku-dikt*. Til norsk ved Paal-Helge Haugen. Med ei innføring av Masahiko Inadomi. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Haukeli, Helge. 2016. «23. juli 2011». *Hadeland*, 22. juli, 2016, 7. Atekst.
- Havro, Hilde. 2011. «Tida etter katastrofa». *Nationen*, 30. juli, 2011, 19. Atekst.
- Heimen, Birgitte Susanne. 2010. «Et psykoanalytisk blikk på Mara Lees *Ladies*». Masteroppgåve, Universitetet i Agder.
- Heivoll, Anita Berge. 2012. «Traumets visualiseringer. En tematisk analyse av *Min kamp 1* (2009) av Karl Ove Knausgård». Masteroppgåve, Universitetet i Agder.

- Henriksen, Jan. 2010. «Lærer ikke av ulykker». *Aftenposten*, 04. januar, 2010, 4. Atekst.
- Henriksen, Levi. 2000. «Og bakom synger Hemingway». *Glåmdalen*, 15. mars, 2000, 19. Nasjonalbiblioteket.
- Herman, Judith. (1992) 2015. *Trauma and recovery. The aftermath of violence – From domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books.
- Hjeltnes, Guri. 1997. *Krigsseiler. Krig, hjemkomst, oppgjør*. Bind 4 av *Handelsflåten i krig 1939–1945*. Oslo: Grøndahl Dreyer.
- Hjort, Vigdis. 2012. *Leve posthornet!* Oslo: Cappelen Damm.
- Hjulstad, Guri. 2014. «Illevarslende». *Trønder-avisa*, 12. september, 2014, 20. Atekst.
- Hoel, Kaisa. 2018. «Å fortelle gjennom traumer. Traumefremstilling i Marguerite Duras' *Emily L*» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 21 (1): 49–65.
- Hoel, Ole J. 2000. «Et havarert liv?». *Adresseavisen*, 15. mars, 2000, 12. Nasjonalbiblioteket.
- Holm, Per Annar. 1994. «Hvem hjelper hjelperne?». *Aftenposten*, 03. september, 1994, 13. Atekst.
- Holte, Elisabeth. 1994. «En nasjon i sorg». *Aftenposten*, 01. oktober, 1994, 13. Atekst.
- Horner, Avril. 2014. «Apocalypses now. Collective trauma, globalisation and the new gothic sublime». I *Trauma in contemporary literature. Narrative and representation*, redigert av Marita Nadal og Mónica Calvo, 35–50. New York: Routledge.
- Horvei, Maria. 2014. «Eit typisk norsk liv». *Klassekampen*, 30. august, 2014, 9. Atekst.
- Hverven, Tom Egil. 2012. «I kjølvannet». *Klassekampen* 09. mai, 2012, 8. Atekst.
- Haagenen, Olaf. 2007. «Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut. En lesning av W.G. Sebalds fortelling «Paul Bereyter»». Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.
- Ihler, Bjørn M. J. 2014. «Kur mot nasjonale traumer». *Aftenposten*, 10. januar, 2014, 2. Atekst.
- Jameson, Fredric. 2002. *A singular modernity. Essay on the ontology of the present*. London/New York: Verso.
- Johannesen, Bjørn. 2011. «Telefonstorm til krisetelefonen». *Telemarksavisa*, 28. juli, 2011, 6. Atekst.
- Johannesen, Monica Waage. 2016. «Tyskertøse». *Myndighetenes behandling og befolkningens reaksjoner*. Haugesund: Vormedal forlag.
- Jupskås, Anders Ravik, red. 2013. *Akademiske perspektiver på 22. juli*. Oslo: Akademika Forlag.
- Juul, Kjersti. 2011. «Slik kan sorgen møtes». *Vårt land*, 25. juli, 2011, 18. Atekst.
- Kansteiner, Wulf. 2004. «Genealogy of a category mistake. A critical intellectual history of the cultural trauma metaphor». *Rethinking History* 8 (2): 193–221.
- Kansteiner, Wulf og Harald Weilnböck. 2010. «Against the concept of cultural trauma (or how I learned to love the Suffering of others without the help of psychotherapy)». I *A companion to cultural memory studies*, redigert av Astrid Erll og Ansgar Nünning, 229–241. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma culture. The politics of trauma and loss in media and literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kaplan, E. Ann. 2016. *Climate trauma. Foreseeing the future in dystopian film and fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Kardiner, Abram. (1941) 2012. *The traumatic neurosis of war*. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.

- Karlsen, Veronica. 2000. «Stillhet etter stormen». NTB-Pluss. Publisert i *Gudbrandsdølen Dagingen*, 09. mars, 2000, 51; *Adresseavisen*, 10. mars, 2000, 12; *Lofotposten*, 11. mars, 2000, 39; *Telemarksavisa*, 11. mars, 2000, 14–15; *Agder*, 22. mars, 2000, 6. Nasjonalbiblioteket.
- Kemal, Jasjar. (1955) 1971. *Magre Memed*. Omsett frå den tyske utgåva av Reidar Reivold. Originalens tittel: *Ince Memed*. Oslo: H. Aschehoug og Co.
- King, Stephen. 1992. *Gerald's game*. London: BCA.
- Kirmayer, Laurence J., Robert Lemelson og Mark Barad. 2007. *Understanding trauma. Integrating biological, clinical and cultural perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kittang, Atle. 1991. «Tekst og tolkning». I *Moderne litteraturteori. En innføring*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 79–106. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjærstad, Jan. 2017. *Berge*. Oslo: Aschehoug.
- Kleve, Marie L. 2014. «Nå kommer Utøya-romanene». *Dagbladet*, 20. august, 2014, 34. Atekst.
- Knausgård, Karl Ove. 2011. *Min kamp 6*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Kral, V. A. 1951. «Psychiatric observations under severe chronic stress». *American Journal of Psychiatry* 108 (3): 185–192.
- Kristensen, Pål, Kari Dyregrov og Atle Dyregrov. 2019. «Helsemessige konsekvenser for etterlatte etter terror». I *Å leve videre etter katastrofen*, redigert av Grete Dyb og Tine K. Jensen, 57–68. Oslo: Gyldendal.
- Kristiansen, Jens Ove. 2005. «Sårene kan aldri leges helt». *Dagbladet*, 04. januar, 2005, 16. Atekst.
- Kristjánsdóttir, Dagny. 1998. ««WITH-OUT» Tora-trilogien av Herbjørg Wassmo.» *Norskrikt* 58: 97–107.
- Krystal, Henry, red. 1968. *Massive psychic trauma*. New York: International Universities Press.
- Kurtz, J. Roger, red. 2018. *Trauma and literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kvamme, Siri. 2000. «I Pers landskap». *Bergens Tidende*, 13. mars, 2000, 29. Nasjonalbiblioteket.
- LaCapra, Dominick. 2004. *History in transit. Experience, identity, critical theory*. New York: Cornell University Press.
- LaCapra, Dominick. 2014. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lahlum, Hans Olav. 2011. «En nasjonal tragedie – og et folks vei videre». *Oppland Arbeiderblad*, 24. juli, 2011, 17. Atekst.
- Lange-Nielsen, Sissel. 1981. «Får hun Nordisk Råds pris?». *Aftenposten*, 24. november, 1981, 7. Nasjonalbiblioteket.
- Langset, Mona. 2004. «Vær til stede». *VG*, 30. desember, 2004, 22. Atekst.
- Langås, Unni. 2016a. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Langås, Unni. 2016b. ««22. juli» Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume». *European Journal of Scandinavian Studies* 46 (1): 81–101.
- Langås, Unni. 2017. «Literary studies and the challenge of trauma». I *The future of literary studies*, redigert av Jakob Lothe, 149–160. Oslo: Novus Press.

- Langås, Unni. 2019. «Erotikk og reise i traumatisk erindring. Madame Niensens *Det høyeste væsen* mellom myte og politikk». *European Journal of Scandinavian Studies* 49 (2): 356–374.
- Langås, Unni og Charles Armstrong, red. 2020. *Terrorizing images: Trauma and ekphrasis in contemporary literature*. Berlin: De Gruyter.
- Lanzman, Claude. 1985. «Shoah». Film, 9 t 26 min.
- Larsen, Rolf L. 1990. «Stille stund for fergetragediens mange etterlatte». *Aftenposten*, 28. mai 1990. Atekst.
- Larsen, Rolf L. 1993. «Ingen erstatning til sjøfolkene». *Aftenposten*, 07. november, 1993, 3. Atekst.
- Larsen, Turid. 2000a. «– Min mest desperate bok». *Dagsavisen*, 02. februar, 2000, 18–19. Nasjonalbiblioteket.
- Larsen, Turid. 2000b. «Sorgens desperasjon». *Dagsavisen*, 15. mars, 2000, 25. Nasjonalbiblioteket.
- Laurdagsrevyen. 2009. «Herbjørg Wassmo med ny bok», sendt på NRK1, 19. september, 2009. <https://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/200909/NNFA02091909/avspiller>
Innslag frå 24:10–31:30.
- Lauritsen, Torill H. 2001. «Røft, tøft og sentimentalt». *Finnmarken*, 08. januar, 2001, 19. Nasjonalbiblioteket.
- Leander, Sylvi. 1999. «Ulykkesofre øker vår viten om hjernen». *Aftenposten*, 04. januar, 1999, 4. Atekst.
- Leikvoll, Jan Roar. 2013. *Songfuglen*. Oslo: Samlaget.
- Lerner, Paul. 2001. «From traumatic neurosis to male hysteria. The decline and fall of Hermann Oppenheim». I *Traumatic pasts. History, psychiatry and trauma in the Modern age, 1870–1930*, redigert av Mark S. Micale og Paul Lerner, 140–171. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lerum, May Grethe. 2014. «Dyster framtid». *VG*, 17. august, 2014, 44. Atekst.
- Letvik, Tore. 2011. «Får minnesmerke». *Dagsavisen* 23. august, 2011, 12. Atekst.
- Leys, Ruth. 2000. *Trauma: A genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lindholm, Magne. 1981. «Forfulgt i mannens verden». *Dagbladet*, 21. november, 1981, 4. Nasjonalbiblioteket.
- Linneberg, Arild og Geir Mork. 1987. «Det moderne i det postmoderne. En uforløst dialog». *Vinduet* 1987 (1): 2–11.
- Lothe, Jakob. 2013. «Litteratur som bearbeiding av 22. juli». I *Akademiske perspektiver på 22. juli*, redigert av Anders Ravik Jupskås, 161–172. Oslo: Akademika forlag.
- Lothe, Jakob, red. 2013. *Kvinnelige tidsvitner*. Oslo: Gyldendal.
- Lothe, Jakob. 2015. «Sjølvsframstilling som vitnesbyrd: Kvinnelige tidsvitner». I *På flukt, på vent, på eventyr? Kari Skjønberg-dagene 2015* [Bibliotheca Nova 2-2015], redigert av Anne Kristin Lande og Sofie Arneberg, 96–104. Oslo: Nasjonalbiblioteket.
- Lothe, Jakob. 2016. *Etikk i litteratur og film*. Oslo: Pax forlag.
- Lothe, Jakob, red. 2017. *The future of literary studies*. Oslo: Novus Press.
- Lothe, Jakob. 2020. «Narrative». I *The Routledge companion to literature and trauma*, redigert av Colin Davis og Hanna Meretoja, 152–161. London: Routledge.
- Lothe, Jakob og Anette Storeide, red. 2006. *Tidsvitner*. Oslo: Gyldendal.

- Lothe, Jakob, Susan Rubin Suleiman og James Phelan, red. 2012. *After testimony. The ethics and aesthetics of Holocaust narrative for the future*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.
- Luckhurst, Roger. 2008. *The trauma question*. London: Routledge.
- Luckhurst, Roger. 2010. «Beyond trauma». I *European Journal of English Studies* 14 (1), 11–21.
- Luckhurst, Roger. 2014. «Not now, not yet. Polytemporality and fictions of the Iraq war». I *Trauma in contemporary literature. Narrative and representation*, redigert av Marita Nadal og Mónica Calvo, 51–71. New York: Routledge.
- Luckhurst, Roger. 2021. *Gothic. An illustrated history*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Lund, Astrid Borchgrevink. 1990. «Kriseteam i Telemark». *Telemark Arbeiderblad*, 10. april, 1990, 12. Nasjonalbiblioteket.
- Løvdahl, Sofie Rosten. 2021. «Verden ble snudd på hodet». I *Aldri tie, aldri glemme. En bok fra AUF ti år etter terroren*, redigert av Gaute Børstad Skjervø, Eirin Kristin Kjær og Astrid Huitfeldt, 45–57. Oslo: Arbeidernes Ungdomsfylking.
- Malkenes, Simon. 2000. «Sterkt om sorg». *Fredrikstad Blad*, 02. mai, 2000, 43. Nasjonalbiblioteket.
- Mann, Jenny C. 2012. «Aporia». I *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics*, 4. utgåve, redigert av Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazzi og Paul Rouzer, 60. Princeton: Princeton University Press.
- McCarthy, Cormac. 2006. *The road*. New York: Alfred A. Knopf.
- McNally, Richard J. 2003. *Remembering trauma*. Cambridge: Belknap Harvard.
- Mejlænder, Petter. 2014. «Jan Harsems lange kamp». *Klassekampen*, 13. januar, 2014, 14. Atekst.
- Meretoja, Hanna. 2020. «Philosophies of trauma». I *The Routledge companion to literature and trauma*, redigert av Colin Davis og Hanna Meretoja, 23–35. London: Routledge.
- Micale, Mark. 2008. *Hysterical men. The hidden history of male nervous illness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Micale, Mark S. og Paul Lerner, red. 2001. *Traumatic pasts. History, psychiatry and trauma in the Modern age, 1870–1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mighall, Robert. 2007. «Gothic cities». I *The Routledge companion to gothic*, redigert av Catherine Spooner og Emma McEvoy, 54–62. New York/Abingdon; Routledge.
- Miller, David og Lucia Aiello, red. 2014. *Journal of Literature and Trauma Studies*. 3 (2) haust. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Miller, Emma V. 2018. «Trauma and sexual violence». I *Trauma and literature*, redigert av J. Roger Kurtz, 226–238. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moi, Torill. 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax forlag.
- Morrison, Toni. 1970. *The bluest eye*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. London: Vintage.
- Morrison, Toni. 1992. *Jaꝛꝛ*. New York: Knopf.
- Munch, Edvard. 1896. *Løsrivelse I*. Litografi på papir, 550 x 652 mm, Munchmuseet, Oslo. <https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5011-Grafikk/Arkiv/MM.G.00209-01.tif.info>
- Munch, Edvard. 1898. *To kvinner på stranden*. Tresnitt trykt i farger, 602 x 757 mm, Munchmuseet, Oslo. <https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5011-Grafikk/Arkiv/G00589-08.tif.info>

- Munch, Edvard. 1899. *To mennesker. De ensomme*. Fargetresnitt på papir, 478 x 600 mm, Munchmuseet, Oslo. <https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5011-Grafikk/Arkiv/MM.G.00601-30.tif.info>
- Munch, Edvard. 1902–1903. *Sommernatt ved stranden*. Olje på lerret, i privat eie.
- Munch, Edvard. 1925. *Livets dans*. Olje på lerret, 143 x 208 cm, Munchmuseet, Oslo. https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5026-Malerier/Arkiv/M0777_20160513.tif.info
- Munch, Edvard. 1933–1935. *To kvinner på stranden*. Olje på lerret, 80,3 x 82,9 cm, Munchmuseet, Oslo. https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5026-Malerier/Arkiv/M0604_20181128.tif.info
- Munro, Alice. 1990. *Friend of my youth*. New York: Alfred A. Knopf.
- Myers, Charles. 1915. «A contribution to the study of shell shock». *The Lancet* 185 (4772): 316–320.
- Myhre, Arild. 2010. «Når ulykken er ute i Norskehavet». *Tidens krav*, 06. mars, 2010, 2. Atekst.
- Myrbakk, Stein-Arve. 1981. «Hun er verd en pris». *Rana blad*, 14. desember, 1981, 10. Nasjonalbiblioteket.
- Møllersen, Brynhild Marit Berger. 2012. «Norgeshistoriens største uløste mordgåte». *Østlendingen*, 18. august, 2012, 26–27. Atekst.
- Mølnevik, Hege. 2017. «450 folk i Fredrikstad». *Fredrikstad blad*, 26. januar, 2017, 2. Atekst.
- Nielsen, Ingrid. 2016. «Historisk trauma, stemme og skapelse i Andrzej Tichýs roman *Kairos*». *Norsk litterær årbok 2016*: 261–280.
- Nilsen, Gro Jørstad. 2000. «Å gi ansikt til historien». *Bergens Tidende*, 25. mars, 2000, 56. Atekst.
- Nilsen, Gro Jørstad. 2014. «Sterkt om sorg». *Bergens Tidende*, 24. august, 2014, 45–46. Atekst.
- Nissen, Adam Egede. 1973. «Krigsseiler-syndromet». *Krigsseileren* 4 (2): 14–15.
- Nordahl, Fredrik. 2014. «Hjelpen hjemme hjalp aller mest». *Varden*, 22. juli, 2014. Atekst.
- Nordanger, Dag Øystein og Hanne Cecilie Braarud. 2017. *Utviklingstraumer. Regulering som nøkkelbegrep i en ny traumepsykologi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Nordenhof, Asta Olivia. 2020. *Penge på lommen*. København: Basilisk forlag.
- Norsk biografisk leksikon*, s.v. «Leo Eitinger». https://nbl.snl.no/Leo_Eitinger [Uforandra digital utgåve av det trykte leksikonet, utgitt 1999–2005.]
- NOU 1991: 1A. «*Scandinavian Star*»-ulykken, 7. april 1990. *Hovedrapport*. Oslo: Justis- og politidepartementet. Leiar av kommisjonen: Tore Schei. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1991-1/id723090/>
- NOU 1991: 1B. «*Scandinavian Star*»-ulykken, 7. april 1990. *Vedlegg*. Oslo: Justis- og politidepartementet. Leiar av kommisjonen: Tore Schei. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1991-1/id723090/>
- NOU 2012: 14. *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*. Avgitt til statsministeren 13. august 2012. Leiar av kommisjonen: Alexandra Bech Gjørsv. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2012-14/id697260/>
- NRK. 1990. «Ekstra nyhetssending». Ekstra nyheitssendingar i samband med brannen på *Scandinavian Star*, sendt på NRK TV 7. april, 1990. <https://tv.nrk.no/serie/ekstra-nyhetssending-tv/199004>

- NRK. 2020. «Scandinavian Star». Dokumentarserie i seks delar, kvar del om lag 60 min., sendt første gong på NRK TV 8. mars–9.april, 2020.
<https://tv.nrk.no/serie/scandinavian-star/>
- NTB. 1990. «Mannskap fra «Scandinavian Star» vil bli i Oslo». *NTBtekst*, 13. april, 1990. Atekst.
- NTB. 1993. «Ikke billighetserstatning etter «Scandinavian Star»-ulykken». *NTBtekst*, 07. november, 1993. Atekst.
- NTB. 2011. «Mollekleiv: – Et nasjonalt traume». NTB, på trykk i *Aftenposten*, 24. juli, 2011, 5. Atekst.
- Olsen, Kåre. 1998. *Krigens barn. De norske krigsbarna og deres mødre*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Ommundsen, Åse Marie. 2013. «Nasjonal traumebearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7». *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics* 4 (1).
<https://doi.org/10.3402/blft.v4i0.23537>
- Opedal, Hallgeir. 2016. «Per Petterson». I *Bokpod*, episode 26, produsert av Monkberry for Cappelen Damm. Publisert 14. april, 2016. Podcast, 1t 7 min.
<https://www.cappelendamm.no/cappelendamm/podcast/bokpod/article.action?contentId=84981>
- Owen, Wilfred. (1918) 2011. «Mental cases». I *Three poets of the first world war. Ivor Gurney, Isaac Rosenberg, Wilfred Owen*, redigert av Jon Stallworthy og Jane Potter, 96–97. London: Penguin Books.
- Paulson, Sarah J. 1993a. «Reflections in a shattered mirror: The voices of Herbjørg Wassmo and Dina». Doktorgradsavhandling, University of Wisconsin-Madison. Michigan: UMI.
- Paulson, Sarah J. 1993b. «Melodrama reflektert i det sprengte speilet: *Dinas bok* av Herbjørg Wassmo». *Edda* 1993 (3): 261–272.
- Paulson, Sarah J. 1998. «Dobbeltheten i Herbjørg Wassmos forfatterskap». I *Mangfold og spenninger. Forfattere og forskere om litteratur*, redigert av Ragnhild Engelskjøn, 120–131. Stamsund: Orkana forlag.
- Paulson, Sarah. 1999. «Herbjørg Wassmos forfatterskap». I *Veien til vitenskap*, redigert av Jafar Jafarnejad, 193–204. Trondheim: Institutt for nordisk språk og litteraturvitenskap, NTNU.
- Pedersen, Frode Helmich. 2010. «Per Pettersons forfatterskap i lys av resepsjonen». *Edda* 97 (2): 141–155.
- Pederson, Joshua. 2014. «Speak, trauma. Toward a revised understanding of literary trauma theory». *Narrative* 22 (3): 333–353.
- Pederson, Joshua. 2018. «Trauma and narrative». I *Trauma and literature*, redigert av J. Roger Kurtz, 97–109. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petterson, Per. 1987. *Aske i munnen sand i skoa*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 1989. *Ekkoland*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 1992. *Det er greit for meg*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 1996. *Til Sibir*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 2003. *Ut og stjåle bester*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 2008. *Jeg forbanner tidens elv*. Oslo: Forlaget oktober.
- Petterson, Per. 2018. *Menn i min situasjon*. Oslo: Forlaget oktober.

- Prinos, Anne Merete K. 2014. «Produktiv gjenbruk». *Aftenposten*, 16. august, 2014, 8–9. Atekst.
- Radstone, Susannah. 2007. «Trauma theory. Contexts, politics, ethics». *Paragraph* 30 (1): 9–29.
- Rafoss, Tore Witsø. 2016. «Terrorens kulturelle logikk. Det offentlige ordskiftet etter 22. juli». Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo.
- Rambøl, Ingvill Bryn. 2012. «Etterpå kommer kunsten». *A-magasinet*, 20. juli, 2012, 40–45. Atekst.
- Refsnes, Ingeborg. 2009. «Blogger for livet». *Adresseavisen*, 25. april, 2009, 14. Atekst.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rodi-Risberg, Marinella. 2018. «Problems in representing trauma». I *Trauma and literature*, redigert av J. Roger Kurtz, 110–123. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothberg, Michael. 2000. *Traumatic realism. The demands of Holocaust representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rothberg, Michael. 2014. «Preface: beyond Tancred and Clorinda – trauma studies for implicated subjects». I *The future of trauma theory*, redigert av Gert Buelens, Sam Durrant og Robert Eaglestone, xi–xviii. London: Routledge.
- Rottem, Øystein. 2000. «Det tomme rommet. Herbjørg Wassmo og den melodramatiske forestillingsmåte». I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 71–91. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Ruset, Endre. 2014. «Ekte om sorg». *Romsdals Budstikke*, 19. august, 2014, 21. Atekst.
- Sandve, Gerd Elin Stava. 2014. «Vellukka 22. juli-roman». *Dagsavisen*, 27. august, 2014, 26–27. Atekst.
- Saul, Jack. 2014. *Collective trauma, collective healing. Promoting community resilience in the aftermath of disaster*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Schiedermaier, Joachim. 2015. «Katastrophenliteratur als Trauerkritik. Brit Bildøens roman über das Nachleben des Terrors im Trauern». *Neues lesen Skandinavien*, 13. april, 2015. <https://www.neues-lesen-skandinavien.de/katastrophenliteratur-als-trauerkritik-brit-bildoens-roman-ueber-das-nachleben-des-terrors-im-trauern-2014/>
- Schiedermaier, Joachim. 2020. «The ordinariness of trauma: Reconstructing intertextuality as an aesthetics of trauma». I *Terrorizing images: Trauma and ekphrasis in contemporary literature*, redigert av Unni Langås og Charles Armstrong, 47–65. Berlin: De Gruyter.
- Sebald, W. G. 2001. *Austerlitz*. München: Hanser.
- Sejersted, Jørgen. 1998. «Per Petterson. Mellom tekst og psyke». *Vagant* 1998 (3–4): 84–94.
- Sexton, Anne. (1971) 2001. *Transformations*. Boston: Mariner Books.
- Shakar, Zeshan. 2020. *Gul bok*. Oslo: Gyldendal.
- Shatan, Chaim F. 1972. «Post-Vietnam syndrome». *New York Times*, 6. mai, 1972.
- Shephard, Ben. 2001. *A war of nerves. Soldiers and psychiatrists in the twentieth century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Skarstein, Vigdis Moe. 2014. «Å mestre sorg». *Adresseavisen*, 18. august, 2014, 35. Atekst.
- Skei, Hans H. 2000. «Som i et spill? Som i en gåte?» I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 126–138. Oslo: LNU, Cappelen akademisk forlag.
- Skjervø, Gaute Børstad, Eirin Kristin Kjær og Astrid Huitfeldt, red. 2021. *Aldri tie, aldri glemme. En bok fra AUF ti år etter terroren*. Oslo: Arbeidernes Ungdomsfylking.

- Skram, Amalie. (1895) 2004. *Professor Hieronimus*. Oslo: Pax forlag.
- Skram, Amalie. (1985) 2004. *På St. Jørgen*. Oslo: Pax forlag.
- Skre, Arnhild. 2005. «Vi trenger forfatterne nå». *Aftenposten*, 03. januar, 2005, 10. Atekst.
- Smith, Nils Henrik. 2014. *Se ilden lyse over jord*. Oslo: Samlaget.
- Solberg, Erna. 2018. «Statsministerens tale: Offisiell unnskyldning til «tyskerjentene»». Publisert 17. oktober, 2018. Tilgjengelig frå <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/tale-kjonn-og-menneskerettigheter-gjennom-70-ar/id2616005/>
- Solberg, Tone. 2000. «Brødre på bånn». *Dagens Næringsliv*, 15. mars, 2000, 47. Atekst.
- Spooner, Catherine og Emma McEvoy, red. 2007. *The Routledge companion to gothic*. London: Routledge.
- Stang, Hans Jakob. 1994. «På innsiden». *Aftenposten*, 19. november, 1994, 40. Atekst.
- Stanghelle, Harald. 2012. «Den nasjonale renselsen». *Aftenposten*, 18. august, 2012, 2–3. Atekst.
- Steinfeld, Torill. 1982. «Kropp og form. Herbjørg Wassmo og Huset med den blinde glassveranda.» *Vinduet* 36 (4): 53–55.
- Stemland, Terje. 2000. «Veien mot selvinnsikt». *Aftenposten*, 21. mars, 2000, 20. Atekst.
- Stenstad, Finn. 1981. «Mesterroman om det følsomme sinn». *Fremover*, 03. desember, 1981, 16. Nasjonalbiblioteket.
- Stenstad, Finn. 2000a. «Etter katastrofen». *Tønsbergs Blad*, 01. april, 2000, 25. Nasjonalbiblioteket.
- Stenstad, Finn. 2000b. «Etter katastrofen». *Fremover*, 26. april, 2000, 27. Nasjonalbiblioteket.
- Stokke, Erle M. 2000. «Der sorgen lar seg se». *Morgenbladet*, 31. mars, 2000, 16. Nasjonalbiblioteket.
- Storeide, Anette. 2007. *Fortellinger om fangenskapet*. Oslo: Conflux forlag.
- Straume, Anne Cathrine. 2014. «Solid om sorg». *NRK nettsider*, 02. september, 2014. <https://www.nrk.no/kultur/bok/sju-dagar-i-august-1.11908708>
- Strøm, Axel, Leo Eitinger, Odd Grønvik, Arve Lønnum, Arne Engeset, Knut Olsvik og Bjørn Rogan. 1961. «Undersøkelse av norske tidligere konsentrasjonsleirfanger». *Tidsskrift for Den Norske Lægeforening* 81 (13–14): 803–815.
- Surén, Odd W. 2014. «Alt som har vore vakkert». *Dag og Tid*, 22. august, 2014, 33. Atekst.
- Svendsen, Kjersti Veel. 2005. «Skryter av krisedekning». *Klassekampen*, 06. januar, 2005. Atekst.
- Sætra, Gunnar. 2005. «– Må være forberedt på terror. Justisministeren advarer». *Aftenposten*, 23. juli, 2005, 2. Atekst.
- Søløy, Margrethe. 1990. «Navn i nyhetene». *Aftenposten*, 28. mai, 1990, 3. Atekst.
- Tal, Kalí. 1996. *Worlds of hurt. Reading the literatures of trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talen, Tinic. 2000. «I tragediens kjølvann». *VG*, 14. mars, 2000, 33. Atekst.
- Tangstad, Merethe. 2019. «Traumets rom. En analyse av Sofi Oksanens *Utrensking*». Masteroppgåve, Universitetet i Agder.
- Tate, Trudi. 2009. «The First World War: British writing». I *The Cambridge companion to war writing*, redigert av Kate McLoughlin, 160–174. Cambridge: Cambridge University Press.

- Teigen, Rune. 2000. «Når døden vekker oss». *Klassekampen*, 25. mars, 2000, 27. Nasjonalbiblioteket.
- Thoresen Siri, Anne Lie Andreassen, Filip Arnberg, Marianne Skogbrott Birkeland, Ines Blix og Toril Hjorthol. 2017. *Scandinavian Star. Erfaringer og helse hos overlevende og etterlatte etter 26 år. NKVTS Rapport nr. 5/2017*. Oslo: Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress. <https://www.nkvts.no/rapport/scandinavian-star-erfaringer-og-helse-hos-overlevende-og-etterlatte-etter-26-ar/>
- Thornes, Kåre. 2014. «Sorgens dimensjoner». I *Fra sjokk til mestring. Norges respons på et nasjonalt traume*, redigert av Freja Ulvestad Kärki og Lars Weisæth, 123–142. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Thurmann-Nielsen, Anne. 2005. «Etterpå». *Dagbladet*, 10. september, 2005, 20. Atekst.
- Toremans, Tom. 2018. «Deconstruction: Trauma inscribed in language». I *Trauma and literature*, redigert av J. Roger Kurtz, 51–65. Cambridge: Cambridge University Press.
- Torgersrud, Halvor. 2000. «Han skriver om tap». *Gudbrandsdølen Dagingen*, 24. januar, 2001, 43. Nasjonalbiblioteket.
- Trellevik, Amund. 2011. «Den vanskelige tida etter terrorangrepene» *Dagsavisen*, 25. juli, 2011, 25. Atekst.
- Tretvoll, Marte Finess. 2013. «Vitnebekjennelsens retorikk. En lesning av tre Utøya-fortellingene». Masteroppgåve, Universitetet i Oslo.
- Tryland, Maria Michelle Sveinall. 2014. «Å leve i sorgens skygge. Et traumeteoretisk blikk på Stig Sæterbakkens *Gjennom natten* (2011), Pedro Carmona-Alvarez' *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) og Eirik Ingebrigtsens *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012)». Masteroppgåve, Universitetet i Bergen.
- Tønnesen, Elise Seip. 1981. «Sterk kandidat til nordisk pris». *Stavanger aftenblad*, 09. desember, 1981, 3. Nasjonalbiblioteket.
- Tønnesson, Stein. 2020. «Vietnamkrigen». Store Norske Leksikon, nettutgåva. Sist oppdatert 6. mai 2020. <https://snl.no/Vietnamkrigen>
- Utaker, Arild. 2000. *Språklogikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Van der Kolk, Bessel og Onno van der Hart. 1989. «Pierre Janet and the breakdown of adaptation in psychological trauma». *American Journal of Psychiatry* 146 (12): 1530–1540.
- Van der Kolk, Bessel, Alexander McFarlane og Lars Weisæth, red. 1996. *Traumatic stress. The effects of overwhelming experience on mind, body and society*. New York: Guilford Press.
- Varen, Anne Berit Maurset. 2020. «Guds brente barn. Ein analyse av Tor Edvin og Håkon Dahl si bok *Vi som ikke kommer til himmelen*». Masteroppgåve, Universitetet i Agder.
- Vederhus, Inger. 1987. «Tora og Herdis hos Herbjørg og Torborg. Perspektiv på romanen». *Syn og Segn* 1987 (4): 329–339.
- Vetlesen, Arne Johan. 2020. «Hvor ble det av kattugla?» *Det går til helvete. Eller? Om kjærlighet, sorg og raseri i natur- og klimakrisens tid*, redigert av Knut Ivar Bjørlykhaug og Arne Johan Vetlesen, 27–36. Oslo: Dinamo Forlag.
- VG. 1990. «Dødens korridor» [Framsida]. *VG*, 10. april 1990, 1. Nasjonalbiblioteket.
- VG. 2011a. «Caudate Striatum Thalamus Pannelappen Amylgada Hippocampus». *VG*, 06. august, 2011, 24. Atekst.
- VG. 2011b. «Snakket med unge på flukt». *VG*, 24. juli, 2011, 32. Atekst.

- VG. 2011c. «Vi tar tryggheten tilbake». *VG*, 31. juli, 2011, 16–17. Atekst.
- VG. 2012. «– Mange har kunnskap». *VG*, 11. august, 2012, 25. Atekst.
- Vickroy, Laurie. 2002. *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Wassmo, Herbjørg. 1976. *Vingeslag*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. 1977. *Flotid*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. 1983. *Det stumme rommet*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. 1986. *Hudløs himmel*. Oslo: Gyldendal.
- Weber, Jan Erik. 2020. «Tsunami». Store Norske Leksikon, nettutgåva. Sist oppdatert 20. mai 2020. <https://snl.no/tsunami>
- Weisaeth, Lars. 2006. «Becoming a psychotraumatologist». I *Mapping trauma and its wake. Autobiographic essays by pioneer trauma scholars*, redigert av Charles R. Figley, 227–244. New York/London: Routledge.
- Weisæth, Lars. 2014. «Helsefølger av terror og katastrofer». I *Fra sjøkk til mestring. Norges respons på et nasjonalt traume*, redigert av Freja Ulvestad Kärki og Lars Weisæth, 99–122. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Whitehead, Anne. 2004. *Trauma fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wilson, John P. og Jacob D. Lindy. 2013. *Trauma, culture and metaphor*. New York: Routledge.
- Wisløff, Jørn. 2000. «Feil pyroman utpekt?» *VG*, 28. mars, 2000, 15. Atekst.
- Wood, James. 2012. «Late and soon. The novels of Per Petterson». *The New Yorker*, 10. desember, 2012, 78–83.
- Woolf, Virginia. (1925) 2000. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Vintage Classics.
- Young, Allan. 1995. *The harmony of illusions. Inventing post-traumatic stress disorder*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Øksendal, Kjell. 1981. «Nord-norsk kandidat til nordisk litteraturpris». *Helgeland arbeiderblad*, 30. november, 1981, 3. Nasjonalbiblioteket.
- Øverland, Janneken. 1990. ««Kvinnelitteratur» – 1970-årenes fortellinger om frihet». I *Norsk kvinnelitteraturhistorie, bind 3, 1940–1980*, redigert av Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld og Janneken Øverland, 204–210. Oslo: Pax forlag.
- Øverland, Janneken. 2000. «Lille, store Dina. Om *Dinas bok*». I *Født av spindel og jern. Om Herbjørg Wassmos forfatterskap*, redigert av Randi Christina C. Krogsveen, 92–102. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Øverli, Lars Andreas Ellingsgaard og Ola Mjaaland. 2011. «Mange får dårlig samvittighet». *Aftenposten*, 31. juli, 2011, 4. Atekst.
- Øvrelid, Ragnar. 2000. «Falle og reise seg att». *Gudbrandsdølen Dagningen*, 28. mars, 2000, 43. Nasjonalbiblioteket.
- Aagedal, Olaf, Pål Ketil Botvar og Ida Marie Høeg, red. 2013. *Den offentlige sorgen. Markeringer, ritualer og religion etter 22. juli*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aakre, Tiril Broch. 2015. *Redd barna*. Oslo: Flamme forlag.
- Aarnes, Helle. 2009. *Tyskerjentene. Historiene vi aldri ble fortalt*. Oslo: Gyldendal.
- Aas-Eng, Per. 1981. «Uskyldige barn av krigen». *Nationen*, 03. desember, 1981, 6. Nasjonalbiblioteket.