



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk litteratur

Våren 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)

Maria Michelle Sveinall Tryland

Takketid!!

Først og fremst ønsker jeg å takke min fabelaktige veileder Christine Hamm. Takk for at du alltid lytter, stiller spørsmål og utfordrer meg. Du har gitt meg tro på eget prosjekt og egne evner. Tusen takk!

Jeg vil også takke Unni Langås, som først gjorde meg oppmerksom på tekster om traumer og tap. I tillegg har jeg vært så heldig å få være med på to samlinger med prosjektet "Traumets litteraritet: erindring og skapelse", der jeg har fått både inspirasjon og gode innspill på prosjektet.

Ingrid, du har vært en reddende engel når "mastermonsteret" til tider har blitt for skummelt og stort. Takk for alle gode samtaler, både faglige og ellers. Og ikke minst; takk for sangen og dansen! Livet er mer enn masterskriving! Tjo hei, we made it!

Takk til hele lesesalsgjengen for gode pauser med latter, fjas, kaker og quiz. Sofakroken har vært et livsnødvendig pusterom i skrivinga. For en herlig gjeng! Jeg vil spesielt rette en takk til Gunnhild; for påskelammet, yogapausene og innspurten i de sene nattestimer.

Takk til morfar som oppfordret meg til å ta en mastergrad, og for alle gode råd og ord underveis. Til mormor, for alle bøkene du har lest for meg.

En stor takk går også til mamma, Hilde Sveinall. Min største fan. Takk for at du alltid heier på meg og stiller opp på alle mulige vis. Jeg har satt pris på mange interessante samtaler med deg om sorg og traumer. I tillegg har du både lest korrektur og reddet påska.

Tusen takk til Lene og Marie for at dere fikk meg til Bergen (til slutt), for at døra alltid er åpen hos dere og at dere alltid er der for meg. Jeg har satt stor pris på tøfler, te, middagsinvitasjoner og lufteturer, for å nevne noe. Gleder meg til mange nye eventyr og sprell med dere!

En stor takk går til Ane – for telefonterapi. Det er godt med oppmuntrende ord og trøst fra en som har stått i dine sko. Du er min helt!

En varm og velfortjent takk til fineste Synne for kommentarer på og korrekturlesning av oppgaven. Jeg skylder deg en! Takk for at du er du.

Ellers vil jeg takke pappa og hele gjengen "over there", samt øvrig familie og venner her hjemme, som på ulike måter har gjort denne oppgaven mulig. Jeg setter umåtelig stor pris på dere alle!

Bergen, 15. mai 2014
Maria Michelle Sveinall Tryland

Innhold

1. Innledning.....	1
1.1. Innledende perspektiv – hvordan leve med sorg?	1
1.2. Presentasjon av forfatterne og resepsjonen av romanene	4
1.3. Romanene som traumelitteratur?.....	11
2. Teori om traumer og litteratur	14
2.1. Traumeteori	14
2.1.1. Den første epoken – psykoanalysens framvekst	15
2.1.2. Lacan og Kristevas videreutvikling av Freuds psykoanalyse	19
2.1.3. Den andre epoken – med vekt på litteraturvitenskapelig traumeteori	23
2.1.4. Hva er et traume?	24
2.2. Traumelitteratur	28
2.2.1. En rystet representasjon	29
2.2.2. Forståelse og medfølelse som mål	31
3. Analysen av romanene	34
3.1. Minner	34
3.1.1. Den narrative framstillingen av minnene.....	34
3.1.2. Treet som faller og de gule sommerkjolene – traumatiske minner?.....	36
3.1.3. Ikke huske, ikke glemme – et ambivalent forhold til minnene.....	44
3.1.4. New Jersey, gutterommet og julepynt – hva trigger minnene?	46
3.1.5. "Noenogtjue bilder" – hva forteller fotografiene om minnene?	49
3.1.6. Oppsummering.....	55
3.2. Subjekt.....	55
3.2.1. "Hun vet ikke hvem hun er" – har tapserfaringene endret romanpersonene?.....	56
3.2.2. Forsvarsmekanismer – å bevare kontroll	59
3.2.3. Når ordet "framtid" mister all betydning	63

3.2.4. Et ødelagt selv eller et endret syn på tilværelsen?	66
3.2.5. Oppsummering.....	70
3.3. Språk.....	70
3.3.1. "Mitt eige forsøk på å forklara og forklara på ny" – å fortelle for å forstå.....	70
3.3.2. Lar sorgen seg uttrykke?.....	75
3.3.3. Språk og stil i romanene	79
3.3.4. Revner i livet, hull i hjertet – billedspråk knyttet til traumer og tap.....	82
3.3.5. Gjennom sorgen?	89
3.3.6. Oppsummering.....	92
4. På vei mot en mer nyansert traumelitteratur?.....	93
4.1. Narratologiske grep	93
4.2. Fortellernes pålitelighet	95
4.3. Sympati og empati	98
4.4. Fanget i sorgen.....	101
4.5. Ønsket om å leve	104
4.6. Nyanserte traumefortellinger?	106
5. Konklusjon	109
Litteraturliste	111
Sammendrag.....	115
Abstract	116

1. Innledning

1.1. Innledende perspektiv – hvordan leve med sorg?

Stig Sæterbakkens roman *Gjennom natten* (2011), Pedro Carmona-Alvarez' roman *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) og Eirik Ingebrigtsens roman *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012) handler alle om hvordan mennesker på ulikt vis forsøker å komme overens med vonde erfaringer og minner.¹ Nærmere bestemt undersøker tekstene hvordan foreldre opplever det å miste et barn. Kari og Johnny, som er foreldre i *Og været skiftet*, har mistet to døtre i en gruffull ulykke. I *Gjennom natten* har Karl nettopp mistet tenårings sønnen i selvmord. I løpet av *Heimfall* dør Johans syke, voksne datter. I tillegg skildrer tekstene andre tap: Det er snart ett år siden Johans kone, Inger, plutselig døde fra ham. María, dattera han aldri fikk møtt, ble kidnappet og trolig henrettet under "den skitne krigen" i Argentina på 1970-tallet. Samtidig føler han sterk skyld for skogsulykka der naboens sønn døde for omtrent femti år siden. Johnny mister faren sin, noe som fører til refleksjoner rundt forskjellen på tap av barn og foreldre. Videre mister han hjemlandet og språket sitt da han og Kari flytter fra Amerika til Norge etter ulykka. Det er åpenbart at sorg er et hovedtema i de tre bøkene.

Romanpersonene har med andre ord opplevd uventede og tragiske dødsfall som de prøver å leve videre med. Fortellingene skildrer romanpersonenes atferd i etterkant av tapene de har erfart og det blir klart at de reagerer ulikt. Historien i Carmona-Alvarez' roman begynner på 1950-tallet, da norske Kari møter amerikanske Johnny i New York. De gifter seg og får døtrene Vera og Ann, som dør da en full bilist kjører inn i huset deres. Kari og Johnny flytter til Norge etter ulykka, med håp om et nytt liv. Selv om paret får en datter til, Marita, sklir de fra hverandre. Romanen viser hvor ulikt Kari og Johnny reagerer på tapet. Kari trekker seg inn i seg selv etter døtrenes død og blir fjern og distansert. De første døgnene sitter hun bare og stirrer tomt ut i lufta: "Hun kastet opp. Hun løp og løp. Hun kastet kroppen med full styrke mot en murvegg og etterpå satt Kari og stirret på gud vet hva, i flere dager" (Carmona-Alvarez 2013:60). Hun får ikke sove og mister matlysten og interessen for omgivelsene. Det viser seg at hun ikke klarer å gjenoppta kjærlighetsforholdet til Johnny og at hun blir en lite kjærlig og tilstedeværende mor for Marita. Hun utvikler også et selvdestruktivt forhold til medisiner, alkohol og andre menn. Oppførselen hennes skyver både Johnny og den øvrige familien unna. Johnny, som ønsker å snakke om døtrene og sørge sammen med Kari,

¹ Heretter bruker jeg forkortelsene *Heimfall* og *Og været skiftet* for henholdsvis *Heimfall. Ei juleforteljing* og *Og*

føler seg avvist. Han søker tilflukt på kontoret der han bruker musikk som både lindring og bearbeidelse av tapene av både døtrene, nærheten til kona og hjemlandet. Noen ganger ser han i fotoalbumene han har gjemt der inne. Han har en nostalgisk lengsel etter Amerika og fortida med Kari og døtrene. Marita vokser opp med foreldrenes krangling, morens stillhet og farens fortellinger. Da hun er tolv går foreldrene fra hverandre. Faren flytter tilbake til Amerika, mens hun flytter med Kari til Bergen.

I *Gjennom natten* forteller den vellykkede tannlegen og familiemannen Karl Meyer. Karl er gift med Eva og sammen har de to barn: Ole-Jakob og Stine. På fest treffer han Mona, som han innleder et forhold til. Da sidespranget avsløres forlater han familien til fordel for elskerinne, men vender tilbake etter at det nye forholdet har falmet. Det blir klart at både Eva og Ole-Jakob har mistet all respekt for ham. Sønnen unnviker ham og blir innesluttet. En natt stjeler sønnen familiens bil og kjører i en trailer. Etter sønnens død fortaper Karls seg i minnene og sorgen. Han føler raseri over at verden fortsetter som om ingenting var skjedd og opplever også at omverdenen vil frata ham sorgen: "Mennesker som snakket sammen, men ikke én av dem om Ole-Jakob. Helvetes jævla drittsekker. Hvordan var det mulig? Hva hadde de å snakke om, nå da han var død?" (Sæterbakken 2012:11). Omtrent et års tid etter sønnens selvmord forlater Karl både familien og tannlegepraksisen. Han legger ut på en reise i håp om å gjenforenes med sønnen eller oppnå en form for forsoning. Reisen fører ham først til Redenburg der han blir kjent med en fotograf, før han starter jaktene etter et mystisk hus i Slovakia, der man mot betaling kan konfronteres med sitt livs største frykt.

I Ingebrigtsens roman følger leseren pensjonisten Johan Skaar over fem førjulsdager i nåtid. Fortellingen består av Johans skildringer av juleforberedelser og hverdagslige rutiner, samtidig som tankene hans kretser rundt savnet etter kona, det vanskelige forholdet til datteren, Judith, som er dødssyk, vennskapet med Audun, naboen som mistet sønnen, og dattera han fikk som ung sjømann i Buenos Aires. Johan forteller at han fortsatt lytter etter kona i huset og at han ikke orker å sove på soverommet deres. Han må nå feire sin første jul uten henne, mens den syke dattera kommer hjem til jul for første gang på mange år. Til vanlig bor hun på det lokale pleiehjemmet, men på forespørsel fra ledelsen har Johan sagt seg villig til å ta imot henne i jula, en avgjørelse han momentant angret på: "Eg vil ikkje ha henne her, det blei hamrande klart då eg svarte *ja* på helse- og omsorgssjefens spørsmål om å ta imot henne ei veke no i jula [...] mi eiga dotter, eit svar som så fort det lydde ut i rommet, gjalla gjennom kroppen min som eit *nei*" (Ingebrigtsen 2012:10). Da Judith kommer hjem plasserer

han henne i kjelleren, ute av syne. I løpet av de neste dagene går han ned for å levere mat og drikke, men skynder seg fortrest mulig opp igjen.

Da jeg leste romanene for første gang ble jeg flere ganger irritert og frustrert over romanpersonenes oppførsel. Jeg tok meg selv i ønsket om å be dem ta seg skikkelig sammen. Men det var selvsagt umulig, fordi personene som skrives fram på romanenes sider er fiksjon. Min frustrasjon utviklet seg så til en undring over hvorfor personene oppførte seg slik de gjorde. Hva hindret dem i å "glemme" tapene sine? Og: Hvorfor ville forfatterne fortelle om romanpersonenes tap til leserne? Hva var det forfatterne ville oppnå med det? Disse spørsmålene skal jeg komme tilbake til om litt, men først skal jeg si litt om romanenes komposisjon.

Strukturen i romanene er anakron, slik at fortellingen hopper fram og tilbake i historiens kronologi. Alle romanene har en førstepersonsforteller, markert ved bruk av førstepersonspronomen og fortellerens aktive deltakelse i handlingen. I Sæterbakkens *Gjennom natten* og Ingebrigtsens *Heimfall* er det sammenfall mellom forteller og fokaliseringspunkt. Sansesystemet er hele tida forankret i henholdsvis hovedpersonene og jegfortellerne Karl og Johan. Dette fører til at leseren har direkte tilgang kun til deres følelser og tanker, mens de andre romankarakterene betraktes utenfra. I *Og været skiftet* av Carmona-Alvarez er forholdet mellom forteller og fokaliseringspunkt mer komplisert. Carmona-Alvarez veksler mellom en første- og tredjepersonsforteller. Jegfortelleren er Marita, dattera Kari og Johnny fikk noen år etter at de to andre døtrene døde. Det sansende systemet er forankret i Marita i de partiene der hun er jegforteller. I partiene med tredjepersonsforteller beveger sansesystemet seg mellom de ulike karakterene.² Noen ganger blir leseren i tvil om fortellerne enten utelater deler av historien eller mangler innsikt i det de beskriver. Flere av romanpersonene uttrykker usikkerhet omkring minnene og fortellingene sine. De vet ikke om de husker hendelser i fortida riktig. Altså stoler de ikke på sin egen hukommelse. Samtidig er de svært opptatt av fortida. Samlet sett får bruken av jegfortellere og den anakrone strukturen i romanene fram usikkerheten fortellerne preges av i forhold til hukommelsen, samtidig som visualiserte minner fungerer som ledemotiv for fortellingene.

Mitt utgangspunkt er med andre ord at de tre fortellingene utforsker tapserfaringer i nære relasjoner og konsekvensene disse tapene får for de pårørende, altså romanpersonene. Jeg betrakter romanene som iscenesettelser av tap og sorg, for å utforske hvordan romanpersonene vil reagere og handle i møtet med denne erfaringen. I oppgaven vil jeg særlig

² I tillegg får leseren flere steder en følelse av at det egentlig er Marita som forteller. Dette er noe jeg vil komme tilbake til og prøve å gi forklaringer på senere i oppgaven.

undersøke hvordan romanene stiller spørsmål ved muligheten for å leve videre, og eventuelt hvordan dette kan skje. Generelt skal man være varsom med å si noe om hvordan en sorg skal se ut og hvor lenge den skal vare, men det ser ut til at romanpersonene henger fast i sorgen og tapene de har opplevd på en måte som er skadelig for dem selv og omgivelsene og som hindrer dem i å gå videre i livet. Opplevelsene og atferden til personene samt måten historiene fortelles på kan slik minne om en type litteratur som gjerne omtales som traumelitteratur. Innledningsvis vil jeg nøye meg med å si at begrepet traumelitteratur i hovedsak refererer til tekster som behandler traumatiske opplevelser og reaksjoner på dem, ikke minst ved at tekstene kjennetegnes av en "rystet representasjon". Et felt som har hatt stor innvirkning på traumelitteraturen er traumeteori. Jeg vil her prøve ut en lesning av de tre romanene med traumeteori, og undersøke om de kan regnes som traumelitteratur. Hvilke forklaringer vil traumeteori gi meg i forhold til hva som skjer i romanene, og for måten romanpersonene oppfører seg på? Jeg er selvsagt *ikke* ute etter å *diagnostisere* romanpersonene eller forfatterne, men å undersøke hvordan teorier om traumer og traumefortellinger kan bidra til forståelsen av de tre norske samtidsromanene som litterære tekster.

Årsaken til at jeg velger å bruke traumebegrepet som analytisk verktøy er at romanpersonenes atferd og en del fortellertekniske elementer innbyr til en slik lesning. Jeg ønsker derfor å følge denne retningen for å se hva det kan gi mitt arbeid med romanene. Samtidig har jeg en følelse av at romanene ikke helt samsvarer med mønsteret for klassiske traumefortellinger.³ De utforsker hvordan det er mulig å leve videre *etter* en traumatisk opplevelse. Romanene kan kanskje sies å både overvinne traumer og traumeteori på noen punkter?

1.2. Presentasjon av forfatterne og resepsjonen av romanene

Det er foreløpig lite forskning utført om *Heimfall*, *Og været skiftet* og *Gjennom natten*. Men bøkene ble anmeldt i dagspressen da de kom ut for et par-tre år siden, og jeg vil her omtale resepsjonen samt ta et raskt blick på forfatterne og deres forfatterskap. I gjennomgangen vil jeg ha et særlig fokus på det kritikerne skriver om død og sorg. Jeg tar bøkene for meg i kronologisk rekkefølge etter utgivelsene og starter dermed med Sæterbakkens roman.

Stig Sæterbakken (1966-2012) debuterte med diktsamlingen *Flytende paraplyer* i 1984. Den første romanen, *Incubus*, kom ut i 1991. Forfatterskapet består av en rekke

³ Som for eksempel Toni Morrisons *Beloved* (1987), Carl Frode Tillers *Skråninga* (2001) eller Sofi Oksanens *Utrenskning* (2008).

romaner, dikt- og essaysamlinger.⁴ *Gjennom natten* (2011) ble Sæterbakkens tiende og siste roman. Posthumt vant han P2-lytternes romanpris og Ungdommens kritikerpris 2011/2012 for boka. Sæterbakken ble omtalt som en kompromissløs forfatter som gjerne skrev om det mørke, onde, groteske. I *Dagsavisens* nekrolog skriver Turid Larsen at han var "[e]n forfatter som utforsket de store temaene. Ondskap, skyld og hat, kjærlighet og nytelse er ord som lett faller i pennen når Stig Sæterbakkens forfatterskap skal omtales" (2012). Fredrik Wandrup skriver i *Dagbladets* nekrolog: "I sine skjønnlitterære verker stilte han folk overfor konflikter og livssituasjoner som bød på den sterkeste utfordring" (2012). Om *Gjennom natten* sier Leif Ekle i *NRK* at "Stig Sæterbakkens interesse for det stygge, det skremmende, det onde fornekter seg ikke. I den nye romanen [...] bærer han denne børen videre" (2011). I det følgende skal jeg gi et riss av kritikernes mottakelse av *Gjennom natten*.

"Stig Sæterbakken er ingen behagelig forfatter" skriver Turid Larsen i *Dagsavisen*, uten å legge noe negativt i det. Hun mener nemlig at romanen er "en litterær kraftprestasjon" (2011). Odd W. Surén (2011) i *Dag og Tid* betrakter teksten som både ambisiøs og vellykket, mens Ørjan G. Johnsen (2011) i *Adresseavisen* skriver: "Dette er Sæterbakken på sitt beste, og stor bedre blir ikke norsk litteratur". Dette er noen eksempler på den svært gode mottakelsen *Gjennom natten* fikk da den kom ut. Resepsjonen fokuserte særlig på romanens språk, tematikk og handling.

Selv om boka inneholder tre deler, omtaler de fleste anmelderne den som todelt, der de to første delene i romanen regnes som en del. Frode H. Pedersen (2011) i *Bergens Tidende* karakteriserer den første halvdel som en samlivsroman der Karl skildrer veien fra lykke til ulykke. Espen Stueland (2011) i *Klassekampen* oppsummerer denne delen slik: *Gjennom natten* "beskriver en familiefars undergang etter at tenåringssønnen har tatt livet av seg i en bilulykke. Mens hans kone og datter langsomt kommer til hektene igjen, forsteiner faren i sorg. Han kjenner skyldfølelse". Skildringen av reisen utgjør romanens andre del, som teknisk sett tilsvarende den tredje i romanens inndeling. Ekle (2011) påpeker at romanen fram til denne reisen har vært realistisk, men at den nå gjør et "hamskifte" idet den langsomt antar "skrekkromanens form". Reisen ender i det mystiske huset i Slovakia, og når Karl går inn i huset er det, ifølge Pedersen, "som om hele leseropplevelsen hylles inn i natt" (2011). Surén (2011) presiserer at Sæterbakken ikke tilfører noe overnaturlig: "[H]an veit at den største skrekken for kvart eit menneske er noko dei ber med seg og ikkje treng anna enn tomme rom for å framkalla". Det siste kapittelet, "Ikkeriktet", skildrer en utopi eller drøm der Karl gjen-

⁴ Se forfattersiden til Cappelen Damm for en fullstendig bibliografi: <http://www.cappelendam.no/main/Katalog.aspx?f=7078>

forenes med familien i en nærmest evig juletid. Ifølge Surén (2011) kan den første delen representere selve livet, den andre delen og "huset i Slovakia er døden og prosessane som fører dit", mens den siste biten framstår som et jordisk paradys.

Ut ifra anmeldelsene er det tydelig at Karl setter seg selv og sine opplevelser i sentrum av fortellingen. Stueland (2011) mener at det er en svakhet at "[a]lt er satt inn på å skildre Karls opplevelse, mens de øvrige romanfigurene blir sjablonger eller skissepregede. Særlig er forholdet mellom far og sønn svakt gestaltet". Surén (2011) observerer at Karl har "opplevd noko av det verste eit menneske kan gå igjennom [...]. Det gjer ikkje saka betre at Karl kan ha grunn til å meina at han sjølv har mykje av skuld". Ifølge Vidar Kvalshaug (2011) i *Aftenposten* belyser romanen "Karls sorgprosess og handlemåter". Han knytter sorgen og reisen til huset i Slovakia sammen, idet han leser det "som en lengsel mot renselse, kanskje noe religiøst, som kan gjøre noe med den limbotilstanden sorgen er. [...]. Eller det kan leses som et dødsønske. Ole Ø. S. Holth (2011) i *Dagbladet* mener at leseren følger Karl "gjennom bunnløs sorg, den ytterste fortvilelse, og forbi, inn dit hvor hans pålitelighet som forteller er gått i oppløsning". I analysen skal jeg se nærmere på Karls skyldfølelse og vise hvordan hans pålitelighet som forteller kan belyse sorgen.

Kvalshaug (2011) hevder at "det er språket som løfter historien hans over andres". Surén (2011) omtaler Sæterbakkens språk som "[s]tilreint og enkelt, men verknadsfullt" og Holth (2011) skriver: "Det er vondt, men også givende å lese, først og fremst fordi Sæterbakken skriver så godt. Språket blir aldri noe skjold eller filter, tvert imot, det borer seg inn i mørket, med en presisjon og oppfinnsomhet i billedbruken som paradoksalt nok føles befriende". Sæterbakken prises for språket i romanen, som utelukkende får positive kommentarer. Anmelderne kommenterer også Sæterbakkens sjangerblanding: "Han velger og vraker i det litterære forråd og limer inn passasjer fra eventyrene, skrekkvisjoner, surrealistiske elementer og drømmesyner og serverer en roman med høy temperatur" (Larsen 2011). Ifølge Johnsen (2011) fungerer sjangerblandingen "fordi Sæterbakken aldri mister Karl og hans sorg av syne, trekkene fra gotiske skrekkromaner blir benyttet for å understreke, ikke til å overdøve bokas egentlige historie". Anmelderne er enige om at Sæterbakken mestrer vekslingen og at den fungerer godt.

Når det gjelder romanens tematikk, trekker resepsjonen gjennomgående fram sorg. Ifølge Larsen (2011) handler romanen om "sorg og hvordan man kan leve eller ikke leve med det uutholdelige". I tillegg mener hun at den handler om samliv og svik. Johnsen (2011) beskriver den som "en mørk roman om sorg, om å flykte fra seg selv og om å alltid være for sent ute når det virkelig gjelder". Surén (2011) opplever at boka "først og fremst syner [...]"

fram den store einsemda som kjem av at ein aldri kan kjenna eit anna menneske", samtidig som han også trekker fram sorg som sentralt. Ved å se på resepsjonen har det blitt tydelig at bokas hovedanliggende er Karls sorg og fortvilelse etter sønnens død.

Pedro Carmona-Alvarez (1972-) ble født i Chile og kom til Norge som elleveåring. I 1997 debuterte han med diktsamlingen *Helter*. Før *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* kom i 2012 hadde han gitt ut romanene *La det bare bli blåmerker igjen* (2000) og *Rust* (2009). I tillegg til de tre romanene, har han gitt ut fire diktsamlinger og en essaysamling, samt vært redaktør for to antologier. Carmona-Alvarez har mottatt flere priser, blant annet Sultprisen 2005 og P2-lytternes romanpris 2012.⁵ Sistnevnte fikk han for *Og været skiftet og det ble sommer og så videre*, som fikk god resepsjon da den ble utgitt i 2012. Det var for poesien Carmona-Alvarez ble tildelt Sultprisen for 2005. Janike Kampevold Larsen (2005) sier i pristalen at han "er en poet som tar for seg, snakker i store ord" og videre at lyrikken hans "nesten alltid skriver den individuelle smerten, lysten og leden inn i en historisk og kollektiv følelse av liv". Med en sans for "stor[e] og ømme vendinger" og uten frykt for innlevelse, skildrer Carmona-Alvarez både kjærlighet, tap og hverdagslige ting. Pristalen får fram den tilbakevendende interessen Carmona-Alvarez har for de store følelsene i livet.

Og været skiftet fikk flere svært gode kritikker da den kom ut. Anmeldelsene i *NRK*, *Bergens Tidende*, *VG* og *Bergensavisen* var alle meget positive. Sistnevntes anmelder Ann Kristin Ødegård (2012) fastslår at romanen er "begavet og poetisk fortellerkunst" som får leseren til å tørste etter fortsettelsen av det som er en planlagt triologi. *Morgenbladets* anmelder Espen Grønlie (2012) lar seg derimot ikke overbevise. Han mener at romanen blir for "konvensjonell og anonym" og at den vil "bli lest av få og fort glemte". De to sitatene illustrerer motsetningene som preger resepsjonen. Det en anmelder trekker fram som svært vellykket, mener en annen er romanens største brist.

Resepsjonen fokuserer særlig på sorg som tema, men nevner også savn, kjærlighet, rotløshet, fremmedfølelse, skilsmisse, forholdet mellom foreldre og barn, død og tida som går. Ifølge Leif Ekle (2012) i *NRK* dreier romanen seg "om ødeleggende sorg, om et ungt menneskes evne til å klare alt og fremmedfølelsens makt". Anne Schäffer (2012) i *Bergens Tidende* påpeker at "sorg, savn og rotløshet løper som en ulykksalig rød tråd gjennom historien". Hun skriver at romanen handler om "livet i skyggen av tragedien". Tilsvarende handler teksten ifølge Ødegård (2012) om "liv som revner" og hun mener at den stiller

⁵ Se Kolons forfatterside for fullstendig bibliografi: <http://www.kolonforlag.no/authors/details/15>

spørsmål ved hvordan man lever videre etter å ha mistet barna sine. Ved at anmelderne så gjennomgående trekker fram sorg som tema, framstår det som romanens hovedanliggende.

Det er særlig vurderingen av den språklige framstillingen som skiller anmelderne fra hverandre. På den ene siden roses Carmona-Alvarez, når for eksempel Arne Hugo Stølan (2012) i *VG* berømmer språket for å være "presist, sansende og poetisk" eller Schäffer (2012) hyller det hun beskriver som en "varhet for nyanser i språk og syntaks som underbygger tema". På den andre siden mener Grønlie at fintfølelsen han aner i språket, ikke kommer godt nok fram. Liv Mossige (2012) i *Dagsavisen* betegner *Og været skiftet* som en ujevn roman: Mens gleden og sorgen i den første delen fortelles i "så forslitte vendinger at det blir uinteressant", trer poeten Carmona-Alvarez fram i resten av romanen med "originale bilder".

Elisabeth Skifjeld (2013) i *Telemarksavisa* beskriver romanens struktur nokså detaljert: "Boka begynner med et lite forspill der Marita har ordet, og vi skjønner allerede nå av tenåringsjentas situasjon og presentasjon at ulykken skal komme". Derfra går fortellingen tilbake i tid, til Amerika på 50-tallet. Flere anmeldere kommenterer at de tre delene i romanen er holdt i en varierende stil. Den første delen er ifølge Steinar Sivertsen (2012) (*Stavanger Aftenblad*), Trygve R. Gundersen (*Dagbladet*), Grønlie og Mossige preget av en "Krønikenaktig" stil. Samlet sett mener de at resultatet blir oppramsende og overtydelig. Ekle (2012) knytter den varierende stilen til fortellerperspektivet. Han observerer at fortellerinstansen veksler mellom første- og tredjeperson, men hevder at det gjennomgående er Marita som forteller. Videre mener han at fortellerperspektivet innebærer noe "uvanlig og annerledes": Fortellingen bygger på Maritas minner og "de motvillige svarene hun får på sine ustoppelige, barnlige spørsmål om alt som hendte før hun selv tok plass i historien. Slik er hun i stand til å vikle det hele ut for leseren". Resepsjonene er altså observant på at romanen begynner i nær fortid med at Marita presenterer fortellingen, før hun rekapitulerer familiens historie og sin egen oppvekst.

Når det gjelder personskildringer, trekker flere anmeldere fram skildringen av Johnny som vellykket. Schäffer (2012) skriver: "Som Amerikaner i Norge kjenner Johnny på rotløsheten. Han faller mellom språk og kulturer, glimrende formidlet i dialoger der syntaksen hakker og det veksles mellom amerikansk og norsk". Skifjeld (2013) mener at romanen er på sitt beste i skildringene av "Johnnys fremmedfølelse og ensomhet". Gundersen (2012) påstår at leseren "for ofte [blir] stående utenfor og være vitne til tragedien", mens Mossige (2012) påpeker at hendelsene som skildres i den oppramsende første delen ikke "gjør virkelig inntrykk, selv ikke de små jentenes tragiske død" og videre at karakterene i den første delen "framstår som flate, nesten uinteressante". Likevel mener hun at dette endrer seg i de to

resterende delene, der karakteren får "kjøtt på beina og det begynner å gjøre vondt". Stølan (2012), på den andre siden, beskriver romanen som en vakker og medrivende fortelling der "[v]i kommer nært inn på hovedpersonene, og vi føler med dem". Ødegård (2012) mener også at boka rører ved leseren og hun mener at Carmona-Alvarez "skriver klokt og godt om det uoverkommelige, om revner i livet".

Resepsjonen framstiller samlet sett *Og været skiftet* som en roman om sorg, savn og rotløshet, når den skildrer et par som opplever å miste to døtre, og viser hvordan livet blir for familien i etterkant av denne tapserfaringen. Anmelderne roser Carmona-Alvarez for det poetiske språket og fortellerperspektivet, og flere mener at romanen berører leseren.

Eirik Ingebrigtsen (1975-) debuterte med romanen *Vesen* i 2001. Den ble etterfulgt av romanene *Snø dempar lyd, tre lukkar inne* (2003), *Vendrakovic* (2006), *Viddesyn* (2009) og *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012). I tillegg redigerte han den skjønnlitterære antologien *Respons 22/7* sammen med Gunstein Bakke.⁶ Ingebrigtsen vant Sultprisen 2013 for sitt forfatterskap.⁷ Pristalen ved Tom Egil Hverven (2013) gir en kort gjennomgang av Ingebrigtsens forfatterskap så langt. I talen uthever Hverven Ingebrigtsens evne til å skildre hendelser: "Mange forfattere skriver om menneske sårbare situasjoner. Men ikke alle mestrer å skildre sårbarheten innenfra". Juryen observerer at Ingebrigtsen som regel bringer leseren svært tett innpå romanpersonene sine, gjerne gjennom skildringer av deres tale- og tankestrøm. Det er en tendens i forfatterskapet at spenningen ligger på et psykologisk plan. Ifølge juryen gjennomfører han dette i "språklige, ørsmå detaljer og perspektivendringer". I *Heimfall* samler Ingebrigtsen tråder fra de andre bøkene uten at det oppleves som en gjentakelse. Han fordyper seg i personer og temaer fra forfatterskapet. Ifølge juryen gjør han dette på en måte som "gir et språklig løft", spesielt i skildringen av far-datter-forholdet som virker sant og brutalt. Romanen skildrer utilstrekkeligheten vi alle kan føle i møtet med sykdom og død. Ut ifra pristalen blir det tydelig at juryen berømmer Ingebrigtsen for hans språklige og stilistiske arbeid, og hans evne til å skildre personer i såre situasjoner.

Da romanen kom ut høsten 2012 fikk den gode kritikker. Blant de mest positive var Bjørn Ivar Fyksen i *Klassekampen*, Sigmund Jensen i *Stavanger Aftenblad* og Leif Ekle i *NRK*. Ekle (2012) skrev at boka er "uvanlig fin lesning" og Jensen (2012) kalte den "overbevisende romankunst". Jevnt over er det særlig to ting anmelderne trekker fram som

⁶ For en fullstendig bibliografi, se Oktobers forfatterside: <http://oktober.no/Forfattere/Norske/Ingebrigtsen-Eirik>

⁷ Gyldendal beskriver Sultprisen slik på sine nettsider: "Sultprisen er en litterær pris som deles ut årlig av styret for Gyldendals Legat. Prisen er på kr 200.000, og går til et yngre, eminent forfatterskap, uavhengig av hvilket forlag forfatteren er tilknyttet". På siden er det også en oversikt over vinnerne av prisen og pristalene ligger tilgjengelig. <http://www.gyldendal.no/Om-Gyldendal/Sultprisen>

spesielt vellykket ved romanen: språket og skildringen av Johans verden. Det er bred enighet om at det språklige og stilistiske arbeidet løfter romanen, mens for eksempel Ekle (2012) sammenfatter beskrivelsen av Johans nærmeste omgivelser slik: "Johans verden, så liten den synes, er stilt på hodet, men gjennom en skjerpet nærhet i språk, og til alt hverdagslig, vokser et liv opp av teksten". Gerd E. S. Sandve (2012) i *Dagsavisen* påpeker i tillegg at motivet "sørgende enkemann" er velbrukt, og at teksten ikke er videre original. Hun trekker også fram sidefortellingen om Johans ukjente datter i Argentina som et svakt punkt. Dette sidesporet henger ikke godt nok sammen med resten av fortellingen. Fyksen (2012) er også negativ til sidesporet, som han betrakter som et unødvendig forsøk på å gi romanen en historisk tyngde den ikke trenger. Mest kritikk har imidlertid den manglende handlingen på det ytre planet framkalt. Anders Rikstad (2012) i *Universitas* er den mest negative når han på slutten av anmeldelsen skriver: "Boken er såpass kjedelig at det blir vanskelig å anbefale den til andre". Interessant nok blir denne svakheten av andre ansett som nettopp dens styrke. Ifølge Jensen (2012) skildrer boka "et rikt indre liv av sorg, ensomhet, savn og minner" og videre skriver han at "[d]et boken kanskje mangler av tempo og ytre handling, tar den imidlertid tifolds igjen i det språklige og stilistiske nivået".

Mange av kritikerne kommenterer Johans fokus på det hverdagslige og rutinemessige. Ifølge Rikstad (2012) "dveler [forfatteren] ved hverdagens små detaljer", men som Sandve (2012) bemerker klarer ikke Johan "å sysselsette seg nok til at tankane tek ferie". For det er som Kristian Hegertun (2012) i *Vårt land* sier "på refleksjonsplanet det vrimler". Ekle (2012) oppsummerer fint hva tankene og minnene til Johan kretser rundt: "Arbeidsdagene i skogen, kjærligheten, vennskapene og fremfor alt de virkelig tunge tingene han dras med. De som ikke kan gjøres om eller legges bort – uansett hvor mye tid som fylles på; en arbeidsulykke, et barn han aldri møtte, sykerommet i kjelleren". Spesielt skogsulykka trekkes fram som "en hendelse Johan stadig tenker på og har skyldfølelse for" (Jensen 2012). Elisabeth Skifjeld (2012) i *Telemarksavisa* er den eneste kritikeren som bruker begrepet "traume" om romanen: "Det er i det stillfarne språket Ingebrigtsen skaper nærhet til Johans hverdagsliv og traumer – og spennet og sammenhengen mellom dem". Ved å bruke dette begrepet antyder hun at de vonde opplevelsene har satt seg i Johan og påvirket livet hans. I resepsjonen kommer det således fram at Johans tanker og minner kretser rundt vonde hendelser i fortida som har innvirkning på livet hans i nåtida.

Anmelderne har med andre ord lest romanen som en bok om sorg, død, ensomhet, avstand, savn, minner, familie, vennskap, anger og stillstand. Ifølge Margunn Vikingstad (2012) i *Dag og Tid* kan den "karakteriserast som ei skildring av veggen mot sjeleleg likevekt".

Hun mener at romanen viser "kor nødvendig det kan vere å ha mot til å sjå bakover" og at "[t]eksten blir eit forsøk på å kople saman det fjerne og det nære, det levande og det døde, for slik å ta eit aktivt steg ut av skuggane frå fortida". Det ser ut til at hun mener at romanen handler om å forsona seg med fortida slik at man ikke blir hemmet av den. På denne måten leser hun romanen i et terapeutisk perspektiv. Vikingstad ser ut til å ha en liknende innfallsvinkel når hun mener at boka skildrer et sorgarbeid.

Resepsjonen har sett på *Og været skiftet* som en roman med fokus på hvordan man kan leve i dødens skygge. Jeg mener at denne karakteristikken også kan gjelde for *Heimfall* og *Gjennom natten*. Anmelderne trekker fram sorg som et hovedtema i alle romanene, slik jeg selv mente at dét var felles for tekstene. Karakterenes tapserfaringer og måten de virker inn på livet deres i ettertid, blir tematisert og dermed framkaller beskrivelsene i dagspressen en forestilling om traumelitteratur uten at dette blir direkte omtalt i resepsjonen.

1.3. Romanene som traumelitteratur?

Mange skjønnlitterære tekster behandler traumatiske opplevelser, og konsekvensene av dem for de involverte. Såkalt traumelitteratur⁸ kan nærmest betraktes som en egen litterær sjanger. I boka *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* påpeker Laurie Vickroy at det de siste tretti årene har vært en økt interesse for litteratur som tematiserer traumer, blant annet i intimsfæren. Litteraturvitenskapelige utgivelser vektlegger traumelitteraturens evne til å gi leseren et innblikk i og en forståelse av ulike opplevelser (2002:2). Mitt argument er at de tre romanene jeg undersøker dveler ved en svært vond og vanskelig erfaringen: å miste et barn. Det er en av mine hypoteser at forfatterne gjennom motiv, personskildring, struktur, språk og form forsøker å gi leseren en forståelse av denne opplevelsen.

I det følgende vil jeg mer spesifikt spørre: Hvordan forholder romanene seg til andre fortellinger om traumer? Er de preget av narratologiske grep som er karakteristiske for traumelitteratur? Hvilken effekt har eventuelt bruken av disse teknikkene? For å kunne svare på disse spørsmålene er det i første omgang nødvendig å finne ut mer om hva en traume-fortelling er. I og med at traumelitteratur kan betraktes som en egen sjanger antar jeg at det finnes noen fellestrekk for tekster som tilhører denne typen litteratur. Vickroy peker på "the power of literature to suggest what is inaccessible, unbelievable, and elusive about traumatic

⁸ Jeg bruker traumelitteratur, traumefortelling og traumenarrativ som synonymer i denne oppgaven. Årsaken til at jeg gjør oppmerksom på dette er at det innenfor andre felt, som for eksempel psykologi hender at traumelitteratur refererer til traumeteori eller traumeforskning. Der jeg refererer til teorier om traumer skriver jeg traumeteori eller traumeforskning.

experience" (2002:8). Videre hevder hun at den økte bevisstheten og kunnskapen om traumatiske reaksjonsformer, som traumeforskning og historiske hendelser har medført, har skapt et behov for nye representasjonsformer (Vickroy 2002:1). Mange traumefortellinger har dermed en eksperimenterende form, og flere forfattere har utforsket skjønnlitteraturens muligheter til å framstille effekten av traumatiske erfaringer. I et samarbeidsprosjekt mellom Universitetet i Agder og Universitetet i Stavanger arbeider blant annet Unni Langås og Ingrid Nielsen med forfattere som W. G. Sebald, Paul Celan og Herta Müller.⁹ Med andre ord er kjennetegnene på traumefortellinger nært knyttet til den narratologiske framstillingen av traumet og dets effekt på det rammede individet.

Et kjernesporsmål innenfor både teori og litteratur om traumer er hvordan det er mulig å fortelle om hendelser det er vanskelig eller kanskje umulig å snakke om. I forhold til en litteraturvitenskapelig tilnærming til traumer står psykoanalytisk teori om traumer fram som et sentralt bidrag blant annet på grunn av tenkningen rundt forholdet mellom traumer og språk. Litteraturviteren Geoffrey Hartman observerer i artikkelen "On Traumatic Knowledge and Literary Studies" at det innenfor litterære studier har vokst fram en teori som fokuserer på forholdet mellom traumer og språk: "This theory derives mainly from psychoanalytic sources, though it is strongly affected by literary practice" (1995:537). I norsk sammenheng har blant annet Atle Kittang påpekt hvordan psykoanalysen og litteraturen gjensidig har bidradd til hverandres utvikling (1993:35).

Når jeg analyserer romanene nærmer jeg meg dem fra tre ulike innfallsvinkler. Inspirert og styrt av traumeteori og traumelitteratur viser jeg hvordan tapserfaringene kommer til uttrykk på ulike måter og flere nivåer i tekstene. Jeg ser på minner, subjekt og språk fordi disse tre punktene er vesentlige for konstruksjonen av plott og karaktertegnning i *Og været skiftet*, *Heimfall* og *Gjennom natten*. Følgelig er de essensielle for leserens tolkning av handlingen og romanpersonene. Og i forlengelsen leserens eventuelle forståelse og empati.

I det påfølgende kapittelet presenterer jeg først traumeteoriens historie og senere utvikling, fordi jeg ønsker å vektlegge sammenhengen mellom traumeteori på den ene siden og traumelitteratur på den andre. Både Pierre Janets forståelse av hukommelsen og Sigmund Freuds arbeid vil være retningsgivende. Spesielt Freuds artikkel "Mourning and Melancholia"

⁹ Prosjektledere er professor Unni Langås (UiA) og førsteamanuensis Ingrid Nielsen (UiS). I en beskrivelse av prosjektet står det: "Prosjektet bestemmes nærmere som en studie i *traumets litteraritet mellom erindring og skapelse*. Litterære traumefortellinger bygger på autentiske eller fiktive erfaringer og erindringer, og håndteringen av disse, men får sin konkretisering i en fortelling, den litterære skapelsen, som også ofte blir gjenstand for tematisering". Informasjonen er hentet fra UiAs hjemmesider: http://www.uia.no/portaler/om_universitetet/humaniora_og_pedagogikk/nordisk_og_mediefag/forskning/traumets_litteraritet

(1917) anser jeg for å være viktig for koblingen mellom sorg og traumer, mens særlig *Hinsides lystprinsippet* (1921) har hatt stor betydning for ettertidens forståelse av "traume" som begrep.¹⁰ Videre vil jeg se på nettopp forståelsen av traumbegrepet. I den andre delen omtaler jeg traumelitteraturen som litterær sjanger. Her vil jeg se på hvilken funksjon traumelitteraturen har og hvordan det traumatiske framstilles narratologisk.

Analysekapittelet er tredelt, strukturert rundt henholdsvis minner, subjekt og språk.

I det fjerde kapittelet sammenfatter jeg funnene fra analysen, og ser om det lar seg utkrystallisere noen tendenser i de tre bøkene og i forhold til traumeteori og traumelitteratur.

Kapittel 5 er en kort konklusjon basert på det jeg har funnet ut gjennom analysen og tolkningen av romanene.

¹⁰ Originaltitlene er henholdsvis "Trauer und Melancholie" og *Jenseits des Lustprinzips*.

2. Teori om traumer og litteratur

2.1. Traumeteori

Hvis man søker på "trauma" i Store norske leksikon, finner man at det betyr "sår" eller "skade" på gresk. Ordet betegner en fysisk skade på kroppen forårsaket av ulykker eller vold. I overført betydning kan ordet vise til psykiske eller mentale skadevirkninger etter sjokkerte hendelser. I traumeteorien er det de mentale skadene og deres ettervirkninger som står i fokus. I dag er traumeteori et stort internasjonalt forskningsfelt, der fag som blant annet psykiatri, nevrologi, sosiologi, historie og litteraturvitenskap bidrar. At så mange disipliner møtes i forsøket på å forstå og forklare traumets natur og konsekvenser, vitner om at traumet er et komplekst fenomen.

Traumeforskningens historie deles gjerne inn i to epoker. Det er vanlig å føre den første epoken tilbake til forskningen som førte til psykoanalysens framvekst på slutten av 1800-tallet. Anerkjennelsen av posttraumatisk stresslidelse (PTSD) i 1980 markerer overgangen til den andre epoken. I introduksjonen til *Trauma: A Genealogy* (2000) gjennomgår Ruth Leys utviklingen som har ført fram til dagens traumeteori. Hun fører den moderne forståelsen av traumer tilbake til 1860-tallet da den britiske legen John Erichsen identifiserte fenomenet hos pasienter som hadde vært utsatt for jernbaneulykker. Han knyttet plagene deres til sjokk eller en rystelse av ryggsøylen. Den tyske nevrologen Paul Oppenheim betraktet det Erichsen hadde observert som en egen sykdom og kalte det "traumatisk nevrose".

Ifølge Leys (2000:3-4) fikk traumbegrepet en mer psykologisk mening da blant andre Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Alfred Binet, Morton Prince, Josef Breuer og Sigmund Freud beskrev skaden et uventet, emosjonelt sjokk kunne ha på sinnet. For ettertida har Freud blitt stående som en svært sentral skikkelse. Selv om teoriene hans er spekulative og anses som foreldet innenfor flere felt, bygger mange traumeforskere videre på, eller kommenterer, teoriene og begrepene hans. Samtidig har flere av de andres bidrag til traumeteorien dannelsen og utviklingen blitt framhevet. Dette gjelder blant annet Breuer, som Freud samarbeidet med i starten, og ikke minst franskmennene Janet og Charcot. De to franske psykiaterne arbeidet ved Salpêtrière-sykehuset i Paris. Ifølge traumeforskerne Bessel van der Kolk og Onno van der Hart (1995) er Janet en forløper for moderne forskning om måten minner lagres på og virkningen de har på vår oppfatning og tolkning av virkeligheten. I ettertid har mange traume-

forskere posisjonert seg i forhold til enten Freud eller Janet. Mens enkelte betrakter de to posisjonene som ulike tradisjoner, mener andre at de i hovedsak er svært like.¹¹

I den andre epoken, eller det man gjerne kaller "nyere traumeforskning", er altså 1980 et merkeår. I kjølvannet av Vietnam-krigen oppstod behovet for å stille en diagnose på krigsveteraner med nevroses. Den politiske kampen som fulgte førte til slutt til at posttraumatisk stresslidelse ble offentlig anerkjent da American Psychiatric Association (APA) inkluderte den som diagnose i DSM-systemet, et klassifiseringssystem for psykiske lidelser (Leys 2000:5).¹² Diagnosen var opprinnelig knyttet til traumer forårsaket av krig og naturkatastrofer, men i ettertid har den blitt utvidet til å gjelde reaksjoner på en rekke traumatiske hendelser som voldtekt, barnemishandling, og andre typer fysisk og psykisk vold (Caruth 1995:3).

I det følgende skal jeg se nærmere på noen teoretikere og teorier som har vært toneangivende i de to epokene. I forhold til den første epoken vil jeg konsentrere meg om Janet og Freuds tanker om traumer. I tillegg vil jeg se på Lacan og Kristevas videreutvikling av Freud, da jeg senere i oppgaven kommer til å bruke Kristevas melankoliteori. Når det gjelder den andre epoken, vil jeg gi et riss av utviklingen innenfor den litteraturvitenskapelige forskningen. Deretter vil jeg se på hvordan traumesjangeren har blitt behandlet og definert. Samlet vil dette utgjøre det teoretiske grunnlaget for analysen og tolkningen av romanene jeg undersøker.

2.1.1. Den første epoken – psykoanalysens framvekst

I artikkelen "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma" skriver Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart om hvordan Janet og Charcot var med på å legge grunnlaget for moderne psykiatri med sine studier av bevisstheten. Janet og Charcot ble oppmerksomme på den forstyrrende eller ødeleggende effekten traumatiske opplevelser kan ha på hukommelsen: "certain happenings would leave indelible and distressing memories – memories to which the sufferer was continually returning, and by which he was tormented by day and by night" (Janet 1919-25, 2:205, sitert i van der Kolk og

¹¹I artikkelen trekker van der Kolk og van der Hart fram Janets tanker om hukommelsen. De viser at han betraktet traumatiske minner som en egen type minner fordi de ikke ble lagret på vanlig vis: De spaltes ut og lagres i et annet bevissthetsspor. Dermed blir de utilgjengelige. Dette kan minne om Freuds begrep fortregning, men de mener at det er en vesentlig forskjell mellom dem. Mens dissosiasjon er en horisontal bevegelse som danner parallelle fortellinger, er fortregning en horisontal bevegelse der noe skyves fra bevisstheten ned i det ubevisste. Michelle Balaev, derimot, hevder at det er sentrale likheter mellom Freud og Janet. Hun vektlegger blant annet at begge betrakter traumatet som en opplevelse som er utilgjengelig og ikke-erfart.

¹² DSM er en forkortelse for Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Se Store medisinske leksikon for mer informasjon om DSM-systemet: <http://snl.no/DSM-systemet>.

van der Hart 1995:158).¹³ Janet og Charcots studier av minnet hadde utgangspunkt i observasjonen om at minner fra enkelte hendelser kunne hindre folk fra å leve videre, fordi minnene til stadighet hjemsøkte og plaget dem i ettertid. De oppdaget at disse minnene ofte utgjorde kjernen i pasientenes psykiske lidelser (van der Kolk og van der Hart 1995:158-9).

Janet opererte med en teori der nye inntrykk og erfaringer ble kategorisert og integrert i eksisterende og fleksible skjemaer (van der Kolk og van der Hart 1995:159). Videre skilte han mellom tre minnetyper: automatiske minner, narrative minner og traumatiske minner. Automatiske minner integreres direkte og ubevisst. Narrative minner består av mentale konstruksjoner som vi forstår våre erfaringer ut ifra. Denne minnetypen er enestående for mennesket, i motsetning til automatiske minner, som er felles for alle dyr. Traumatiske minner lagres på en annen måte enn narrative minner. Fordi de er ekstreme og skremmende klarer ikke de eksisterende skjemaene å integrere eller akkommodere dem. I stedet blir de utskilt (dissosiert) og danner traumatiske minner. Følgelig unndrar de seg bevisstheten og den rammede har ingen kontroll over, eller fri tilgang til, dem. Fragmenter kan i ettertid manifestere seg i ulike rekonstruksjoner av hendelsen som forårsaket traumet. Traumatiske minner er i motsetning til narrative minner ikke fleksible og variable (van der Kolk og van der Hart 1995:160). De traumatiske minnene utløses av alt som kan minne om situasjonen de er knyttet til. Fordi minnene er ikke-variable, vil utløsningen av et element føre med seg alle de andre elementene (van der Kolk og van der Hart 1995:163).¹⁴

Freud besøkte Charcot på Salpêtrière i slutten av 1885. Ifølge van der Hart og van der Kolk lot han seg blant annet inspirere av Janets begrep om underbevissthet (van der Kolk og van der Hart 1995:164). I begynnelsen delte han Janets syn på at det ubevisste inneholder følelsesladede hendelser som ble lagret i en annen bevissthetstilstand. I sin studie av hysteri betraktet han gjentakelse av en tilstand som pasienten hadde erfart tidligere som kjernen i det hysteriske anfallet. I etterordet til den norske utgaven av Freuds *Bruddstykker av en hysterialyse* skriver Eivind Tjønneland at Freud om at fortrenge minner og seksuelle overgrep i barndommen var årsaken til hysteri. På slutten av 1890-tallet endret han posisjon og "åpnet opp for at overgrepene i virkelighet var hysteriske fantasier basert på pasientenes ubevisste ødipale begjær" (Tjønneland 2007:133). At Freud endret teorien sin har i ettertid ført til flere debattrunder.¹⁵

¹³ Det har vist seg vanskelig å få tak i originaltekster av Pierre Janet.

¹⁴ Mieke Bal bruker den samme inndelingen av minner i introduksjonen til *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (1999).

¹⁵ Tjønneland viser til kritikk fra psykoanalytikeren Jeffrey M. Masson, og senere Frederick Crews. Begges publikasjoner førte til debatter.

I 1915 skrev Freud artikkelen "Mourning and Melancholia" der han forsøker å få en bedre forståelse av melankoliens natur ved å sammenlikne den med sorg. "The correlation of melancholia and mourning seems justified by the general picture of the two conditions" (Freud 1957:243). Altså mener Freud at de to tilstandene har generelle fellestrekk. Først og fremst er begge tilstandene resultat av en tapserfaring. Han skiller mellom sorg som en normal og melankoli som en patologisk reaksjon på tap:

Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, and ideal, or so on. In some people the same influences produce melancholia instead of mourning and we consequently suspect them of a pathological disposition (Freud 1957:243).

Sorgarbeidet som normalt følger etter en tapsopplevelse krever at all libido som var knyttet til objektet trekkes tilbake, slik at det etter hvert kan investeres i et nytt objekt. Denne prosessen skjer bitvis og er tid- og energikrevende, fordi den møter motstand hos den sørgende. Ifølge Freud gir man ikke opp en libidinal posisjon frivillig. "This opposition can be so intense that a turning away from reality takes place and a clinging to the object through the medium of a hallucinatory wishful psychosis" (Freud 1957:244). Denne hallusinasjonen medfører at det tapte objektets eksistens psykologisk sett forlenges. Imidlertid vinner normalt virkeligheten. Sorgarbeidet er avsluttet når all libido er løsrevet, og jeget igjen er fritt og uhemmet (Freud 1957:245).

I likhet med sorg utløses også melankoli av et tap. Det kan være snakk om tapet av et elsket objekt, men "[the] object has not perhaps actually died, but has been lost as an object of love" (Freud 1957:245). Andre ganger er det mer uklart hva som er tapt: Melankolikeren er klar over "the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows *whom* he has lost but not *what* he has lost in him" (Freud 1957:245). Det er som om tapet gjelder selve jeget: "In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself" (Freud 1957:246). Det ser dermed ut til at melankoli er knyttet til et objekt tap som er trukket tilbake fra bevisstheten.

Felles symptomer for sorg og melankoli er mangel på interesse for omverdenen, tap av kjærlighetsevne, dyp og smertelig motløshet samt handlingslammelse. Melankolikeren har i tillegg en dramatisk nedgang i selvtillit, som ikke finnes i sorg. Forestillingen om mindreverdighet, i hovedsak moralsk sett, kompletteres av søvnløshet, spisevegring og overkjøring av selvoppholdelsesdriften. Ifølge Freud vitner melankolikerens selvbebreidelser om at jeget er splittet. Splittelsen skyldes at libidoen ikke reinvesteres, men i stedet bidrar til

jegets identifikasjon med det tapte objektet. Subjektet assimilerer objektet og omformer seg med det som modell. Ambivalensen som finnes i ethvert kjærlighetsforhold er hos melankolikeren ofte forsterket fordi objektetapet kan være knyttet til avvisning eller konflikter. "In this way an object-loss was transformed into an ego-loss and the conflict between the ego and the loved person into a cleavage between the critical activity of the ego and the ego as altered by identification" (Freud 1957:249). Selvbekredningene skyldes at den kritiske delen av selvet behandler den andre delen som om den var det tapte objektet.

Melankoli forutsetter en sterk "fiksering" til objektet på den ene siden og en libidinal besettelse med relativt liten motstandskraft på den andre siden. Dette impliserer at "the object-choice has been effected on a narcissistic basis, so that the object-cathexis, when obstacles comes in its way, can regress to narcissism" (Freud 1957:249). I boka *Om melankoli* forklarer Kjersti Bale at dette innebærer at "subjektets valg av kjærlighetsobjekt er basert på identifikasjon med objektet" (1997:200). Dette medfører at det skal lite motstand til før subjektet internaliserer kjærlighetsforholdet ved å trekke tilbake libido og slik erstatter den erotiske besetningen med narsissistisk identifikasjon. Selvforakten melankolikeren føler er dermed egentlig rettet mot det tapte objektet, og hvis hatet er sterkt nok kan det føre til selvmord, som da kan forstås som et forkledd drap på den andre. Freud (1957:250) slår fast at melankolien både låner karakteristiske trekk fra sorg og fra regresjonsprosessen fra det narsissistiske objektvalget til narsissismen. "It is on the one hand, like mourning, a reaction to the real loss of a loved object; but over and above this, it is marked by a determinant which is absent in normal mourning or which, if it is present, transforms the latter into pathological mourning" (Freud 1957:250). Freuds artikkel viser at sorg og melankoli (depresjon) har mange likhetstrekk og at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre.

Hinsides lystprinsippet har blitt omtalt som "en grunntekst innenfor den litteraturvitenskapelige traumeteorien" (Haagensen 2007:30). Årsaken er at Freud her presenterer sine tanker om hva som skjer under et traume. Han knytter den traumatiske nevrosen¹⁶, som skyldes alvorlige rystelser og store ulykker der individet utsettes for livsfare uten å være forberedt på det, til sykdomstilfeller hos soldater som kjempet i den første verdenskrigen. Sykdomsårsaken ved den traumatiske nevrosen synes å være forbundet med overraskelsesmomentet i hendelsen – til det han kaller "skreksekundet" (Freud 2011:16). "Jeg tror man får prøve å oppfatte den vanlige traumatiske nevrosen som en følge av et omfattende gjennom-

¹⁶I *Hinsides lystprinsippet* skiller Freud mellom blant annet mellom "traumatiske nevrosen", "hysteri" og "krigsnevrosen" – selv om han observerer likheter mellom dem (2011:15). Vickroy peker på at det først var på 1980-tallet at man ble opptatt av å utvikle en samlet definisjon på ulike reaksjoner på traumer. Tidligere arbeidet man med reaksjoner knyttet til bestemte hendelser, som for eksempel krig, hver for seg (2002:18).

brudd i pirringsskjoldet¹⁷" (Freud 2011:40). Når sterke spenninger bryter gjennom sjelelivets vern oppstår et behov for å mestre spenningene, for å overvinne dem (Freud 2011:38). Dermed dannes det "en storartet «motbesetning», til fortrensel av alle andre psykiske systemer, som svekkes slik at det inntreer en utbredt lammelse eller senkning i de øvrige psykiske prestasjonene" (Freud 2011:39).

Videre beskriver Freud hvordan soldater hjemsesøkes av traumer når de sover. Han betrakter drømmene som en tilbakevendelse til den traumatiske opplevelsen: "Nå har drømmelivet ved den traumatiske nevrosen den egenhet at den på nytt og på nytt fører den syke tilbake til ulykkesituasjonen, og han våkner opp av fornyet skrekk" (Freud 2011:16). Dette stemmer ikke overens med den ønskeoppfyllende funksjonen Freud tilskrev drømmene i *Drømmetydning* (1900). Freud tolker denne egenheten dithen at drømmefunksjonen har blitt skadet eller avledet av den sjokkerte opplevelsen (Freud 2011:17). Det ser ut til at den rammede er psykisk "fiksert" til traumat: "Men jeg er ikke kjent med at pasienter med traumatiske nevroses i våken tilstand er opptatt av minnet om sitt ulykkestilfelle. Kanskje de heller anstrenger seg for ikke å tenke på dette" (Freud 2011:17). Freud ser disse drømmene som "et forsøk på å ta igjen kontrollen over spenninger gjennom utvikling av angst, den som først hadde uteblitt og gitt opphav til den traumatiske nevrosen" (Freud 2011:42). Han slår fast at flashbacks og mareritt er en form for gjentakelsestvang som det traumatiserte individet ufrivillig utsettes for (Freud 2011:42). Pasienten blir "tvunget til å *gjenta* det fortrenge som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden" (Freud 2011:24). Denne gjentakelsestvangen tilskriver Freud det ubevisst fortrenge. Han forklarer at det ubevisste strever mot bevissthet, mens de høyere systemene i sjelelivet – de som i sin tid gjennomførte fortrenningen – motarbeider en slik bevisstgjøring (Freud 2011:25). Altså er gjentakelsestvangen, knyttet til den traumatiske hendelsen, et forsøk på å beherske denne erfaringen.

2.1.2. Lacan og Kristevas videreutvikling av Freuds psykoanalyse

Jacques Lacan¹⁸ og Julia Kristeva er blant dem som senere har videreutviklet Freuds teorier. Begge knytter den psykoseksuelle utviklingen til innføringen i språket. Deres bidrag er, i forhold til min undersøkelse, viktige på grunn av fokuset på forholdet mellom subjektet og språket. Dette er, som påpekt tidligere, også et sentralt punkt i traumefortellinger. I det

¹⁷ Pirringsskjoldet er den levende organismens vern mot ytre stimuli, spenninger og farer.

¹⁸ Jeg har brukt Anne Marie Rekdals presentasjon av Lacans teorier i *Frihetens dilemma*. Ibsen lest med Lacan og Unni Langås sin artikkel "Kroppen i tro og tanke. En historisk-filosofisk introduksjon" som en introduksjon til Lacan teorier.

følgende vil jeg gi en kort presentasjon av Lacan og Kristevas teorier. I analysen av romanene vil jeg dra nytte av Kristevas teori om melankoli med vekt på hvordan språket kan vitne om affektene. Selv om Lacan ikke vil bli direkte anvendt i analysen, omtaler jeg ham her for å vise utviklingen fra Freud til Kristeva.

I doktoravhandlingen *Frihetens dilemma. Ibsen lest med Lacan* presenterer Anne Marie Rekdal Lacans teorier. Hun skriver at det sentrale i Lacans subjektteori er det ubevisste, slik det er hos Freud. Lacan hevder at det ubevisste er strukturert som et språk og at dannelsen av subjektet henger nøye sammen med innføringen i språket. I artikkelen "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*" skriver han: "The omnipotence of which we are always speaking in psychoanalysis is first of all the omnipotence of the subject as subject of the first demand, and this omnipotence must be related back to the Mother" (Lacan 1982:12). For Lacan blir mennesket et subjekt når det trer inn språket og kan ytre sine krav. Denne inntredenen er nært knyttet til en separasjon fra "Moren". De tre kategoriene den imaginære orden, den symbolske orden og den reelle orden er grunnleggende i hans teori om subjektet. Begrepene viser til utviklingsstadier, men også sider av mennesket. Alle tre må være til stede i psyken samtidig.

I den imaginære orden dannes jeget gjennom speilfasen. Barnet erfarer seg selv som et avgrenset individ gjennom identifikasjon med bildet av en annen, oftest moren. Denne første identiteten er en fiktiv konstruksjon og representerer bare en speiling. Den er en illusjon om helhet og konstans, men skaper egentlig en splittelse i psyken fordi jeget gestaltes i bildet av en annen. I den symbolske orden konstitueres subjektet gjennom språket: Subjektet befinner seg på det Lacan kaller "the level of the demand [*demande*]" (1982:14). For å tre inn i den symbolske orden må barnet gjennomgå kastrasjonskomplekset og ødipuskonflikten. Angsten for å miste moren som kjærlighetsobjekt uttrykkes gjennom kastrasjonskomplekset. I den symbolske kastrasjon forbyr faren "som symbolsk figur og bærer av språket" symbiosen mellom mor og barn (Rekdal 2000:25). Idet barnet oppgir denne symbiosen oppstår en mangel eller et tap som setter språket i bevegelse: "[H]e must find again in the very discourse of the Other what was lost for him, the subject, the moment he entered into this discourse" (Lacan 1982:16). Det reelle er barnets tilstand før dannelsen av jeget som etablerer skillet mellom mor og barn. Den førspråklige relasjonen mellom mor og barn er en symbiotisk tilstand. Den reelle orden er en rest, knyttet til kropp, begjær og nytelse, som ikke kan integreres i språket. Kjernen i det reelle er "Tingen", det tapte objektet, som måtte oppgis for å tre inn i språket. Mangelen som oppstår kan ikke erstattes fordi den skyldes den opprinnelige splittelsen (Langås 2005:29).

Lacan bygger sin nylesning av Freud på Saussures språkteori og i hans strukturalistiske språksyn oppfattes språket som ubevisste, preeksisterende strukturer som subjektet må ta på seg. Han bruker Saussures skille mellom signifikat (innhold) og signifikant (uttrykk). Av de to mener Lacan at det er signifikantene som dominerer. I det talende språket viser en signifikant til en annen signifikant i en uendelig rekke. Signifikantkjeden er uavhengig av signifikatene og kjedens betydning skapes metonymisk ved å referere til en annen betydning. På bakgrunn av Roman Jakobsons afasistudier hevder Lacan at signifikantkjeden i det ubevisste styres av metonymi (forskyvning) og metafor (substitusjon). Metaforen har evne til å representere fravær og denne substitusjonsprosessen knytter Lacan til driften. Han skiller mellom driftsbegrepene behov (besoin), krav (demande) og begjær (désir). I begynnelsen må moren dekke det hjelpeløse barnets organiske behov. Etter hvert må barnet artikulere sine behov gjennom språket som krav. Substitusjonsprosessen generaliseres så til et krav om kjærlighet. Begjær knyttes til en rest som ikke kan representeres språklig. Begjæret er metonymisk og kan dermed ikke artikuleres. Likevel drives kjeden av signifikanter videre av begjæret, i et umulig forsøk på å fylle det. Språkets manglende evne til å uttrykke begjæret knyttes til dødsdriften – en drift som rettes mot begjæret for å utslette det (Rekdal 2000:28).

Julia Kristeva videreutvikler Freuds teorier via Lacan.¹⁹ Hun deler Lacans tanke om at man først blir et subjekt når man trer inn i det språklige fellesskap. Hun mener også at språket eksisterer forut for barnets inntreden i det, og at drifter spiller en avgjørende rolle i språktilegnelsen. I *La Révolution du langage poétique* (1974) presenterer hun sin lingvistiske teori, som er fundert på psykoanalysen og har det talende subjektet i fokus. Her skiller hun mellom en semiotisk (førspråklig og preødipal) og en symbolsk (språklig og ødipal) fase (Moi 1994). Det tetiske er terskelen mellom de to fasene. Fasene svarer i hovedsak til Lacans tre ordener.

En hovedtese her er at "språket blir utviklet som en substitutt for den separasjonen fra mor som må finne sted for at barnet kan bli et autonomt subjekt" og videre at "språket og begjæret utvikler seg som svar på en mangelsituasjon som oppstår av dette tapet, et tap som aldri kan heles uten at subjektet, ved regresjon, forsvinner inn i det språkløse igjen" (Langås 2005:30). Mens det symbolske er grammatiske kategorier som styrer betydningsdannelse, er det semiotiske "språkets kroppslighet" (Langås 2005:30). Det er knyttet til barnets symbiosestadium med rytme, puls og melodi, og er sanselig og knyttet til driftene. Det semiotiske betegner signifikantenes nivå. Etter overgangen fra det førspråklige til det språklige stadiet bevares det semiotiske i mennesket i en spenningsfull relasjon til det symbolske. Det

¹⁹ Toril Moi's innledning i *Svart sol* gir en god introduksjon til Kristevas tenkning.

semiotiske er både en forutsetning for og en trussel mot meningsdannelse. Den moderne teoretiseringen av melankolidebatten går tilbake til Freuds artikkel "Mourning and Melancholia" og har i hovedsak funnet sted innenfor psykoanalysen (Langås 2005:32). Kristeva bruker Freuds tekst som en grunnstein i sin melankoliteori, presentert i *Svart sol* (1987).²⁰ Samtidig bygger hun på den franske psykoanalysens arbeid med narsissisme. Hun refererer til de to ulike depresjonsteoriene som objektal og narsissistisk depresjon (Kristeva 1994:37).

Hun ser manglende sorg over morsobjektet som årsaken til melankoli og stiller blant annet spørsmål ved hvilke språklige og estetiske tilstander dette vil føre til. Tanken er at separasjonen fra mor (objekttapet), som alle mennesker gjennomgår, skaper en sorg som må bearbeides. Den melankolske har ikke fått bearbeidet sorgen, men i stedet plassert det tapte objektet i seg selv og identifisert seg med det. Ambivalensen knyttet til tapet danner et elsk-hat-forhold til det tapte objektet som rettes innover. Selvmordet kan derfor tolkes som et forkledd mord på den andre. Dette kjenner vi igjen fra Freuds teori og utgjør det Kristeva kaller objektal depresjon.

I den andre modaliteten for depresjon, narsissistisk depresjon, oppfatter ikke individet seg selv som forurettet av en annen, men med en medfødt mangel eller feil. Tristheten er her uttrykk for en arkaisk skade som skjedde så tidlig at den ikke kan refereres til. Tristheten er egentlig det eneste objektet; det er en objekterstatning som melankolikeren knytter seg til. I denne forståelsen er ikke selvmordet et forkledd hevmord men en gjenforening med tristheten og i forlengelsen av den kjærligheten som ikke kan nås (Kristeva 1994:28-9).

"Tingen" hos Kristeva kan sammenliknes med det reelle hos Lacan: Det er plassert utenfor språket og er en kaotisk virkelighet uten skille mellom jeget og andre. "«Tingen» er med andre ord den oseaniske, imaginære «morssubstansen» som ligger hinsides alle forsøk på symbolisering og framstilling" (Moi 1994:14). Problemet er ikke tapet av "Tingen" men at melankolikeren ikke har fått sørget over tapet. Melankolikeren utvikler seg ellers normalt og finner veien til den symbolske orden som alle andre. Problemet er at affektene er knyttet til "Tingen" og at språket derfor oppleves som tomt. Språket og affektene er adskilt, og dette gjør språket dødt – følelsesløst og monotont – og uten klang. Språket er en benektelse av objekt-tapet: "Den talende sier til seg selv: «Jeg har mistet et uunnværlig objekt som, i siste instans, viser seg å være min mor. Nei, jeg har funnet henne igjen i tegnene; eller snarere fordi jeg godtar å miste henne, har jeg slett ikke mistet henne (her har vi benektelsen). Jeg kan vinne

²⁰ Originaltittelen på boka er *Soleil noir. Dépression et mélancholie*.

henne tilbake i språket»" (Kristeva 1994:55). Objektet er ikke borte, det er i ordene. Men melankolikeren fornektet benektelsen av tapet og konsentrerer seg om den tapte "Tingen". Dette fører til at begjærsmetonymien brytes av "Tingen" og språktegnene blir meningsløse, uten tilknytning til det semiotiske.²¹ Likevel kan den poetiske formen gi et usikkert men tilstrekkelig grep om "Tingen" (Kristeva 1994:30). De fortrente følelsene eller det semiotiske kan trenge gjennom som rytme og klang. Den litterære skapelsesprosessen omgjør affektene til rytmer, tegn og former. Kunst er hos Kristeva en form for katharsis – en renselse eller frigjøring fra melankolien. Det estetiske produktet utgjør subjektets kamp mot oppløsningen av det symbolske (Kristeva 1994:38).

2.1.3. Den andre epoken – med vekt på litteraturvitenskapelig traumeteori

I introduksjonen til *The Trauma Question* observerer Roger Luckhurst en eksplosjon innen kulturelle traumeteorier, inkludert litteraturvitenskapelige traumeteorier, fra tidlig på 1990-tallet. Litteraturforskeren Cathy Caruth har vært en sentral bidragsyter fra starten og hennes arbeid har fått stor innflytelse. Ifølge Luckhurst (2008:4) er omdreiningspunktet i hennes teori traumets paradoksale karakter, eller "aporia", og hun definerer traumet som en hendelse som er så overveldende at den unndrar seg språklig representasjon. Videre hevder han at den dominerende modellen for kulturelle traumer, som Caruth representerer, bygger på en liten del av den komplekse og tverrfaglige historien til traumebegrepet – i hovedsak psykoanalysen. Han sporer hennes arbeid tilbake til tre tanketradisjoner: For det første viser han til Theodor Adornos krav til kunsten om å finne måter å representere det som ikke lar seg representere, noe blant andre Jean-Francois Lyotard lot seg inspirere av. Lyotard kombinerte det freudianske paradokset om at traumet er registrert, men samtidig uregistrert, med teorien om det sublime. For det andre nevner Luckhurst Jacques Derridas dekonstruksjon, der han søkte etter selvmotsetninger i litterære verk, som en inspirasjon. For det tredje trekker han fram psykoanalysen, som den mest eksplisitte kilden i Caruths arbeid. I tillegg er det verdt å nevne at Caruth drar veksel på nevropsykologiske teorier om traumer. Her er hun blant annet influert av van der Kolks arbeid, som bygger videre på tankene til Janet.

Luckhurst stiller seg undrende til at Caruth og andre traumeteoretikere som har hentet fram og brukt psykoanalytiske teorier ikke, eller i svært liten grad, bemerker de voldsomme debattene som brøt ut rundt Freuds teorier på 1980- og 1990-tallet (2008:10). Debattene førte til en gjennomgang av psykoanalysens bidrag og resulterte i en marginalisering av Freud

²¹ Jeg tolker begjærsmetonymien som synonymt med signifikantkjeden hos Lacan.

innenfor psykiatrien. Fra 1970-tallet begynte biologisering av psykiatrien idet fagfeltet begynte å legitimere seg selv ved å vende seg mot biokjemi og nevrologi (hjerneforskning). Likevel påpeker Luckhurst at Freud fortsatt står sterkt innenfor humaniora (2008:12). Han taler for en mer tverrfaglig tilnærming til kulturelle traumer, derunder traumelitteratur.

Michelle Balaev deler flere av Luckhursts synspunkter. Sammen med Ruth Leys representerer hun en kritisk stemme mot Caruth. I boka *The Nature of Trauma in American Novels* stiller hun seg kritisk til at noen få teorier har fått hegemoni i det litteraturvitenskapelige traumelandskapet. Hun mener at den litteraturvitenskapelige forskningen ukritisk har bygd videre på "den tradisjonelle modellen" med opphav i Caruths teorier. Hun skriver:

This model claims that traumatic experience is not properly registered in memory. As such, the event will never be normally incorporated into consciousness, thus leading to a fragmented sense of self and producing a type of memory with pathological symptoms in which the experience is inaccessibly frozen and unrepresentable (Balaev 2012:xiii).

Ifølge Balaev legger modellen som premiss at responsen på en traumatiserende hendelse er en oppløsning av selvet. Balaev innvender at litteraturen inneholder mange ulike representasjoner av traumer, samtidig som psykologien viser at en rekke responser er mulige. Problemet er at den tradisjonelle modellen ikke makter å fange opp mangfoldet i litteraturen, fordi den har et for snevert traumbegrep. Derfor etterspør hun en mer nyansert tilnærming til traumelitteratur, det hun kaller en "pluralistisk modell" (Balaev 2012:xiii).

2.1.4. Hva er et traume?

Innledningsvis i dette kapittelet nevnte jeg at et traume kan defineres som den psykiske eller mentale effekten av en sjokkartet og rystende hendelse. Denne definisjonen er kort og konsis, men ikke videre informativ. Hvilke effekter er det snakk om og hva skal til for at en hendelse kan regnes som rystende? I det følgende vil jeg gi en framstilling av traumbegrepet slik det blir anvendt av Cathy Caruth og andre teoretikere som står innenfor samme tradisjon. Årsaken til at jeg velger å se på deres forståelse av traumer er at teoriene deres har vært såpass innflytelsesrike.

For å belyse nærmere hvordan den tradisjonelle litteraturvitenskapelige traumeteorien betrakter traumet, vil jeg sitere Caruth sin definisjon av posttraumatisk stresslidelse:

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

Et kjennetegn på traumer er at mennesker som har opplevd hendelser som går utover det et menneske normalt kan klare å ta innover seg, i ettertid invaderes av påtrengende bilder og tanker fra den overveldende opplevelsen.

Caruth (1995:4) påpeker at "the pathology cannot be defined [...] by the event itself – which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally". Dette innebærer at traumer kan forårsakes i mange ulike situasjoner. Ifølge Vickroy kan det gjelde en enkeltstående og sjokkartet hendelse eller eksponering for fare, for eksempel vold og overgrep, over et lengre tidsrom. Hun legger til at traumer også kan utløses av konstellasjoner av ulike livserfaringer (Vickroy 2002:12). Videre mener hun at traumer kan overføres fra en generasjon til neste, idet barn svært ofte preges av foreldrenes traumatiske erfaringer og i enkelte tilfeller arver deres reaksjonsmønstre (Vickroy 2002:19).

Gjenopplevelsen av traumatiske hendelser i fortida, ofte i form av flashbacks og mareritt, vitner om en hendelse som paradoksalt nok ikke ble erfart fullt ut på tidspunktet: "the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event" (Caruth 1995:4). Traumet er altså en forsinket reaksjon på en hendelse, og i det tidsmessige spennet mellom hendelsen og reaksjonen på den, oppstår traumets paradoksale karakter: Den temporale splittelsen innebærer på samme tid en ekstrem konfrontasjon med virkeligheten og en total nummenhet overfor den. Alt i de tidligste arbeidene om traumer finnes denne motsetningen, som senere har preget definisjoner og beskrivelser av traumer: "while the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control" (Caruth 1995:151). Denne unndragelsen er knyttet til hukommelsen og lagring av minner: "the unnerving "engraving" on the mind, the "etching into the brain" of an event in trauma may be associated with its elision of its normal encoding in memory" (Caruth 1995:153). Hendelsen ble registrert men ikke erfart på tidspunktet.

Videre hevder Caruth at koblingen mellom unndragelsen fra minnet og presisjonen i drømmer eller flashbacks var sentral allerede i Freuds arbeid, og hun viser til van der Kolk og van der Hart som påstår at det var et viktig fokus i arbeidet til Janet enda tidligere. Janet påpeker at den sjokkartede hendelsen ikke kan bli et narrativt minne, fordi hendelsen ikke ble

fullstendig integrert da den skjedde. Dermed kan den ikke integreres i historien om fortida. Historien som fortelles i flashbacks og mareritt er dermed en historie som ikke hører til noe sted, verken i fortid eller nåtid (Caruth 1995:153). Ifølge Caruth er traumet et historisk symptom som den traumatiserte ikke fullt ut besitter (1995:5). Traumer krever bevisstgjøring samtidig som de blokkerer normal adgang til de traumatiserende opplevelsene. Traumets kanskje mest slående egenskap er det faktum at traumatiske minner ikke er enkle minner (Caruth 1995:151).

Minner fra traumatiske hendelser kan i seg selv være traumatiske: de er ukontrollerbare, pågående og ofte somatiske. De erfarer som påtvunget av den traumatiserte. Følelsen av å være helt uten kontroll, som forbindes med traumatiske hendelser, videreføres således i gjenopplevelsen av de traumatiske minnene (Brison 1999:43,45).²² De invaderer den traumatiserte som ikke kan kontrollere når de utløses. Den traumatiserte kan heller ikke stoppe de traumatiske minnene når de først har blitt utløst. De traumatiske minnene kan utløses av en rekke ting som minner om den traumatiske hendelsen.

Susan J. Brison utforsker effekten traumatiske hendelser har på individet i artikkelen "Trauma Narratives and the Remaking of the Self" (1999). Hun mener at traumer oppløser selvet, noe som innebærer radikale brudd i hukommelsen: forbindelsen mellom fortid og nåtid brytes og den traumatiserte har ofte problemer med å forestille seg en framtid (Brison 1999:39). Traumer kan utslette en persons tidligere følelsesregister og etterlate han eller henne nummen, ofte uten motivasjon til å rekonstruere et pågående narrativ (Brison 1999:44). Laurie Vickroy er inne på det samme når hun skriver:

Traumatic experiences can produce a sometimes indelible effect on the human psyche that can change the nature of an individual's memory, self-recognition, and relational life. Despite the human capacity to survive and adapt, traumatic experiences can alter people's psychological, biological, and social equilibrium to such a degree that the memory of one particular event comes to taint all other experiences, spoiling appreciation of the present (Vickroy 2002:11).

Sitatet viser at traumatiske erfaringer kan ha en stor innvirkning på et menneskes psyke. Slike erfaringer kan endre en persons minner, selverkjennelse og relasjoner. Erindringen om en traumatisk erfaring kan komme til å farge alle andre opplevelser. Med dette blir det tydelig at en traumatiserende hendelse kan få store konsekvenser for den som rammes.

For å gjenopprette selvet etter et traume hevder Brison at det er vesentlig å transformere traumatiske minner til et sammenhengende narrativ. Hun slutter seg dermed til

²² Se også Vickroy (2002:13) og van der Kolk og van der Hart (1995:175).

en rekke forskere i synet på at helbredelse avhenger av å få kontroll over de traumatiske minnene, en prosess som i stor grad er avhengig av andre mennesker. Gjennom å fortelle om minnene og organisere dem i et tidsforløp får man større kontroll over dem. For at den traumatiske hendelsen skal kunne integreres i personens narrativ, må traumet først språkliggjøres og kommuniseres (van der Kolk og van der Hart 1995:176). Flere teoretikere legger vekt på at helbredelse er avhengig av at man har en lytter som kan motta og anerkjenne historien deres. Brison (1999:40) påpeker likevel at narrasjon ikke alltid har en terapeutisk effekt og at det ikke alltid er tilstrekkelig å fortelle om opplevelsen for å bli frisk.

For å få bukt med de ufrivillige gjenopplevelsene må den traumatiserte gjenvinne kontroll over minnene. Ifølge blant annet Mieke Bal skjer dette ved at minnene innlemmes i en fortelling: "traumatic memories [needs] to be legitimized and narratively integrated in order to lose their hold over the subject who suffered the traumatizing event in the past" (Bal 1999:viii). Olaf Haagensen påpeker i sin masteroppgave "Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut. En lesning av W.G. Sebalds fortelling 'Paul Beeyer'" (2007) at den forståelsen av minner som ligger bak denne "behandlingsformen" er interessant i et litteraturvitenskapelig perspektiv. Han observerer hvordan "narrasjon, ikke bare er "et grunnleggende konstituerende trekk ved en litterær prosafortelling" (Lothe, m.fl. 1997: 170), men også – som Jerome Bruner hevder i artikkelen "Self-making and world-making" – den måten mennesket organiserer sine opplevelser til et sammenhengende hele, et selv" (Haagensen 2007:27).²³

Her er vi ved kjernen av traumets effekt på selvet: Det Bruner (1991:70) kaller "the story of my life" – altså fortellingen om våre liv som vi forstår oss selv ut ifra - ødelegges av den traumatiske opplevelsen: "The undoing of the self in trauma involves a radical disruption in memory, a severing from past to present and, typically, an inability to envision a future" (Brison 1999: 39). I sitatet kommer det fram at effekten traumet har på selvet henger sammen med forstyrrelsen av den rammedes hukommelse og opplevelse av tid, fordi det rammer evnen til å kunne ordne erfaringer og minner i en kronologisk rekkefølge slik at de danner et narrativ. "Trauma undoes the self by breaking the ongoing narrative, severing the connections among remembered past, lived present, and anticipated future" (Brison 1999:41).

Oppfatningen av at selvet oppløses har sitt grunnlag i synet på traumatiske minners annerledeshet – at de er utilgjengelige for bevisst gjennomgang. At minnene ikke er tilgjengelige knytter Caruth til traumets struktur: "the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it.

²³ Brison viser i artikkelen "Trauma Narratives and the Remaking of the Self" til John Locke, som identifiserte selvet med et kontinuerlig minne eller pågående narrativ der nye erfaringer tilføyes (1999:41).

To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event" (Caruth 1995:4-5). Hendelsen er for overveldende til å kunne tas inn eller erfares i sin helhet. I stedet for at den blir opplevd der og da, registreres hendelsen og lagres i psyken. Dette innebærer at opplevelsen ikke lagres normalt, som narrative minner. Det skjer nemlig en forskyvning, slik at minnene lagres i et annet bevissthetsspor som traumatiske minner. Derfor er disse minnene vanskelig eller helt utilgjengelige, samtidig som de manifesterer seg i ulike former for gjentakelse eller reproduksjon av traumet. Hvis personene ikke har mulighet til å huske hva som har skjedd kan de heller ikke integrere hendelsen i de sekvensielle livsfortellingene sine. Det medfører at både opplevelsen av tid og den pågående historien bryter sammen. Siden vår sekvensielle livsfortelling konstituerer selvet blir konsekvensen at selvet fragmenteres eller løses opp.

I kontrast til det jeg har skissert overfor hevder Michelle Balaev i *The Nature of Trauma in American Novels* at traumer ikke nødvendigvis fører til et oppløst selv. Hun definerer traumet som "an individual's emotional response to an event that disrupts previously held perceptions of one's self and others" (2012:xii). Hun taler for at traumer medfører persepsjonsendringer, slik at den rammede betrakter seg selv og verden på en ny måte etter den traumatiserende hendelsen. Altså taler også hun for en endring av subjektet, men hun mener at den ikke trenger å være så radikal som det "den tradisjonelle modellen" taler for.

2.2. Traumelitteratur

I *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002) observerer Laurie Vickroy en oppblomstring av traumefortellinger på 80- og 90-tallet i forbindelse med den økte offentlige bevisstheten omkring traumets effekt på menneskesinnet. Denne bevisstheten hang sammen med utforskningen av de psykologiske konsekvensene av blant annet krig, Holocaust, fattigdom, kolonisasjon og vold i hjemmet (2002:2). For mange romanforfattere har det vært en viktig oppgave å bevare personlige og kollektive traumeerfaringer. Litterære traumefortellinger kan ta utgangspunkt i erfaringer og erindringer som er autentiske eller fiktive.²⁴ Med autentisk mener jeg her at de baserer seg på historiske hendelser eller opplevelsene til virkelige personer. Det er også flere forfattere som konstruerer fortellinger basert på kunnskaper om traumer. Uansett om forfatterne skaper fortellinger basert på reelle eller

²⁴ I boka undersøker Vickroy romaner av forfattere som Toni Morrison, Marguerite Duras og Jamaica Kincaid. Morrisons roman *Beloved* skulle, ifølge Roger Luckhurst, gi et mer personlig innblikk i de historiske skildringene av lidelsene og grusomhetene slavene i Amerika ble utsatt for (2008:90).

oppdiktede hendelser er resultatet en kunstnerisk bearbeidelse av stoffet og tekstene oppfattes i begge tilfeller som fiksjon.

Det er flere årsaker til at litteraturvitenskapen kan beskjeftige seg med traumer: På den ene siden har litteratur til alle tider behandlet menneskelige erfaringer som kjærlighet, sjalusi, svik, død og sorg, og i dette materialet ligger det mange potensielt traumatiserende opplevelser. På den andre siden har traumer et litterært aspekt idet traumbearbeiding dreier seg om å sette ord på erfaringer det er vanskelig eller helt umulig å si noe om. Synet på at behandlingen av traumer må ta form som en narrasjon av de traumatiske opplevelsene er utbredt innen traumeteorien (Brison 1995, van der Kolk og van der Hart 1995, Vickroy 2002). Dette synet henger sammen med ideen om at menneskets identitet og selvfølelse er knyttet til en livsfortelling, slik jeg diskuterte over.

Brison påpeker det innlysende problemet knyttet til omgjøringen av traumatiske minner til narrative minner: det er vanskelig å rekonstruere et narrativ når man ikke har fri tilgang til minnene fra hendelsen. Samtidig viser hun til Primo Levi sitt utsagn om at språket kommer til kort når det gjelder å finne ord for traumer. Ifølge Brison kan det diskuteres hvorvidt selve språket er problemet; det kan hende problemet heller er at ingen vil lytte til den traumatiserte (1999:45-6). Ifølge traumeteorikerne kan problemene knyttet til gjenoppbyggingen av et narrativ både være knyttet til måten minnene er lagret på, at språket ikke makter å uttrykke opplevelsen eller at omgivelsene eller samfunnet ikke er villige til å lytte til fortellingene. Traumefortellinger tematiserer gjerne disse vanskene gjennom romanpersonenes forsøk på å språkliggjøre og fortelle om hendelsen som har forårsaket traumet.

2.2.1. En rystet representasjon

Ifølge Vickroy går traumefortellinger lenger enn å representere traumer som tema: "Trauma narratives go beyond presenting trauma as subject matter or character study. They internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience" (2002:3). Gjennom strukturen og den underliggende stemningen internaliserer de traumets rytmer, prosesser samt usikkerheten knyttet til traumatiske minner. I traumefortellinger ledes gjerne leseren gjennom teksten via de traumatiske minnene til karakterene (Vickroy 2002). Fortellerinstansen og karakterene kan være desorienterte og på den måten involvere leseren i karakterenes forsøk på å huske og å rekonstruere de traumatiske erfaringene sine (Vickroy 2002:27). En roman som gjør nettopp dette er *Naustet* (1989) av Jon Fosse. I artikkelen "Fanget i fortid: Tre

traumefortellinger av Jon Fosse" peker Unni Langås på hvordan det umiddelbart kommer fram at hovedpersonen har opplevd noe fryktelig. Hun betrakter det som et karakteristisk trekk ved fortellingen at man ved romanens slutt ikke kan si noe sikkert om hva hendelsen som skapte traumet består i. Litteratur kan antyde de utilgjengelige, unndragende aspektene ved traumatiske erfaringer og videre "simulate this for the audience and bring them closer to the victim's position of uncertainty" (Vickroy 2002:8). Langås (2013:219) viser hvordan de formelle trekkene i *Naustet* stemmer overens med tanken om at traumelitteratur skal framføre traumet (slik Vickroy taler for). Hun knytter dette til modernistiske fortellergrep.²⁵ Synet på at traumer innebærer en representasjonskrise ser ut til å ha en parallell i nettopp modernismen.

Sarah Paulson skriver i artikkelen "'Modernisme' og 'modernitet'" at modernismen som stilretning kan forstås som en søken etter nye uttrykksformer idet de tradisjonelle uttrykksformene har mistet sin relevans i møtet med opplevelsen av at verdiene bryter sammen. Denne kulturelle krisen kan også betraktes som en erfaringens krise knyttet til subjektet: "Modernistisk kunst fremhever et problematisk og ustabil subjekt som mangler en enhetlig identitet, og eksperimenterer med teknikker som kan gi uttrykk for dette". Dette minner om traumets ødeleggende effekt på selvet. Videre hevder Paulson at psykoanalysen har hatt innvirkning på forståelsen og framstillingen av bevissthet i modernistisk litteratur, noe som har ført til at nye fortellerteknikker har oppstått: "Eksperimentering med framstilling av indre former for bevissthet i litteraturen resulterte i nye fortelleteknikker som "stream-of-consciousness"-teknikken" (Paulson 2000:184). På grunn av denne forbindelsen mellom synet på selvet i henholdsvis traumeteori og modernismen er kanskje modernistiske fortellerteknikker ekstra godt egnet til å representere det traumatiske. Denne egnetheten ser ut til å skyldes det Per Stounbjerg betrakter som modernismens grunnlag, nemlig "en rystet representasjon" (1998:208).

I kapittelet "Trauma and narrative knowledge" gir Roger Luckhurst en gjennomgang av traumelitteraturens estetikk. Han påpeker at traumefortellinger som regel er anakrone; de bryter opp den sammenhengende historien og nærmer seg gradvis hendelsen som utløste traumet gjennom diskursen, slik Fosses *Naustet* er et eksempel på. Luckhurst viser at de "klassiske" traumefortellingene, som for eksempel Toni Morrisons *Beloved* eller W.G. Sebalds tekster, kretser rundt traumets "aporia". Mellom såkalte klassiske, eller kanoniserte, traumefortellinger og den tradisjonelle litteraturvitenskapelige traumeteorien, som jeg så på

²⁵ I prosjektbeskrivelsen til "Traumets litteraritet: erindring og skapelse" står det at traumefortellingene som er toneangivende fra perioden 1990-2010, henter impulser fra den modernistiske tradisjonen og at de gjerne har et utforskende forhold til språk og sjanger (Langås og Nielsen u.å.:6).

tidligere, er det klare likhetstegn. De ser langt på vei ut til å speile hverandre. Luckhurst skriver følgende om de klassiske traumefortellingene: "The aesthetic is uncompromisingly avant-garde: experimental, fragmented, refusing the consolations of beautiful form, and suspicious of familiar representational and narrative conventions" og han konkluderer med at modernistiske former er framtreddende i fortellingene (2008:81).

Det vanskeligste aspektet ved traumatiske opplevelser, og kanskje det mest skadelige aspektet, er følelsen av hjelpeløshet, at man fratras sitt handlingsrom (van der Kolk og van der Hart 1995:175, Vickroy 2002:13, Brison 1999:43,45). I ettertid kan denne følelsen føre til sammenbrudd og traumatiserte individer utvikler ulike forsvarsmekanismer for å opprettholde kontroll (Vickroy 2002:25). Dette kan være repetisjon, utagering, destruktiv oppførsel som selvskading eller provosert avvisning. Vekslingen mellom ulike stemmer og fortellerposisjoner, både i og mellom karakterene, får fram fragmentering eller splittelse som er en forsvarsmekanisme. Her kan man kjenne igjen Janets begrep om dissosiasjon og Freuds begrep om fortrenkning. Gjennom traumefortellingenes skildringer av fragmenteringen eller oppløsningen av selvet stiller de spørsmål ved definisjonen av subjektivitet. Ifølge Vickroy utfordrer traumefortellinger Vestens syn på individet som autonomt og skillett mellom kropp og sinn (2002:10).²⁶ Vickroy fastslår at modernistiske teknikker har vist seg å være effektive for å framstille forsvarsmekanismene som hindrer narrasjon og bedring etter et traume, på en slik måte at leseren kan nærme seg denne erfaringen (2002:xi).

2.2.2. Forståelse og medfølelse som mål

I *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* presiserer Laurie Vickroy at litterære traumefortellinger er viktige for å nærme seg traumatiske hendelser. Tekstene kan engasjere leseren i flere viktige sosiale og psykologiske problemer (Vickroy 2002:1) For at leseren skal bli engasjert, hevder hun, at fortellingen må internalisere traumet. Dette er for at leseren skal kunne nærme seg traumet som erfaring og få en økt forståelse. Samtidig som Vickroy understreker at leseren kan nærme seg den traumatisertes situasjon gjennom diskurser som framfører traumet på denne måten, gjør hun en viktig presisering: "Of course, no reader can apprehend trauma completely through narrative. Trauma narratives acknowledge ambivalence and doubts about successful retelling, but they also attempt to provide possible ways for traumatic experiences to be re-created" (Vickroy 2002:11). Vickroy (2002:2) påstår at

²⁶ Se også Brison (1999:42).

oppgaven til traumefortellinger er å hjelpe leseren med å føle sympati for mennesker i ekstreme situasjoner. Samtidig mener hun at forfattere står overfor en utfordring da det er viktig at dette blir gjort på en måte som ikke mister av syne de vonde og skremmende aspektene ved en traumatisk erfaring (2002:xi). Vickroy viser til historikeren Dominick LaCapra og hans betegnelse "empatisk rystelse". I boka *Writing History, Writing Trauma* skriver LaCapra at det er viktig å skille mellom identifikasjon og empati. Han mener at man ved hjelp av stilistiske effekter kan gi leseren en "empatisk rystelse", der erfaringen kommuniseres på en slik måte at leseren får en økt forståelse og medfølelse for traumatiserte individer, uten å identifiserer seg med dem. "Trauma brings about a dissociation of affect and representation: one disoriently feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel" (2001:42). Fordi traumet er en forstyrrede og oppbrytende erfaring, er det viktig at framstillinger av traumer ikke er harmoniserende, men heller opprettholder en distanse.

Traumeteori viser at den traumatiserte ofte fanges mellom en trang for å vite hva som har hendt dem på den ene siden og en frykt eller manglende evne for å vite på den andre. Vickroy studerer vekslingen den traumatiserte erfarer mellom bevissthet om den traumatiske hendelsen og undertrykking av de traumatiske minnene. "Trauma narratives reveal the tensions and conflicts implicit in retelling and reexperiencing traumatic experiences" (Vickroy 2002:29). Traumenarrativer viser vanskene med å kommunisere traumatiske erfaringer. I forlengelsen forsøker de å bevisstgjøre leserne ved å engasjere dem i personlige, eksperimenterende fortellinger som framhever ambivalensen som karakteriserer traumatiske minner. En roman som gjør nettopp dette er *Naustet* (1989) av Jon Fosse. Langås viser hvordan hovedpersonen har et ambivalent forhold til sin egen fortelling: "På den ene siden har han et intenst ønske om å skrive, ja, for å vie seg totalt til fortellingen, på den andre siden vegrer han seg mot å fortelle alt" (Langås 2013:218). Det samme kan observeres i Carl Frode Tillers roman *Skråninga* (2001) der hovedpersonen sitter på en institusjon og skriver om sitt liv. Han kjenner et enormt behov for å skrive, samtidig som det er svært problematisk for ham å gjøre det. Fosse og Tiller får fram karakterenes ambivalens gjennom stadige vekslinger mellom det personene har problemer med å huske eller sette ord på og andre deler av historien som er enklere å fortelle.

I kapittelet "Representing trauma" gir Vickroy en framstilling av hvordan traumer kan representeres litterært. Hun hevder at innsikten om traumets natur har ført til et behov for nye tilnærminger til representasjon. På grunn av at traumatiske minner ofte er ordløse og statiske kan det være vanskelig å finne uttrykk for dem, men forfattere har skapt flere narrative

strategier for å representere konfliktfylte eller ufullstendige minner. I artikkelen nevner hun blant annet ellipser, repetisjon, brudd i kronologien, vekslende synsvinkel, og fokus på visuelle bilder og sinnsstemninger som eksempler på disse narrative grepene (2002:29). Videre påpeker hun at slike fiktive traumefortellinger kan hjelpe leserne til å nærme seg traumet som erfaring (2002:34).

Samtidig konfronteres leseren gjennom fortellingene med sin egen frykt for blant annet død, tap og mangel på kontroll. Traumefortellingene blir således et rom der leseren kan utforske og vurdere denne frykten. Traumennarrativer kan belyse offentlighetens forhold til traumatiserte individer, som kan være problematisk blant annet hvis samfunnet ikke tar de traumatiserte på alvor, men heller tar avstand fra dem (Vickroy 2002:2). Brison (2002:41) hevder at alle traumatiske minner også er kulturelle minner, idet de oppleves og forstås i en kulturell kontekst. Videre hevder hun at kulturen etter en viss periode forventer at man legger traumet bak seg for å gå videre i livet (1999:42).²⁷ Vickroy (2002:5) argumenterer for at litteraturen kan brukes som et middel for å endre kulturelle holdninger til traumer, noe som kan ha stor betydning fordi det er disse holdningene traumer fortolkes i lys av. Ifølge både Brison (1999:41) og Vickroy (2002:14) vil traumereaksjoner variere ut ifra den historiske, politiske og estetiske situasjonen og trenger derfor en kontekstavhengig fortolkning. Langås og Nielsen (u.å.:1) forklarer i prosjektbeskrivelsen til "Traumets litteraritet: erindring og skapelse" at det er det rådende ideologiske klimaet som avgjør hva det er akseptabelt å skrive om og hvordan det er mulig å gjøre dette. Samtidig presiserer de at litteraturen tøyser disse grensene.

²⁷ Historikeren Philippe Ariès observerer den samme tendensen. Han har forsket på vestens holdninger til døden. I boka *Døden i vesten: eit historisk oversyn frå mellomalderen til vår tid* hevder han at vi har gått fra å ha et naturlig forhold til døden til å få et tabubelagt forhold. Han påstår at samfunnet forventer at den pårørende skal skjule sorgen sin og gå videre som om ingenting var hendt (Ariès 1977:80-1).

3. Analysen av romanene

3.1. Minner

Romanene *Heimfall*, *Og været skiftet* og *Gjennom natten* inneholder mange skildringer av minner. I hovedsak er erindringene forbundet med de kjære som har gått bort. Selv om romanpersonene husker både gode og vonde hendelser, er det ganske gjennomgående de vonde og vanskelige minnene som står i forgrunnen. Disse minnene er gjerne knyttet til døden eller konfliktfylte og ubehagelige opplevelser som fant sted mens den avdøde levde. Samtidig kan de gode minnene bli smertefulle, fordi alt som minner om den døde er en påminnelse om at han eller hun er borte. Jeg skal nå undersøke hvordan tekstene mer konkret framstiller romanpersonenes minner, og hvilken rolle de spiller, samt hvorvidt dette kan forklares eller knyttes til litteraturvitenskapelig traumeteori. Jeg kommer også til å se på skildringer av romanpersonenes drømmer og fotografier.

3.1.1. Den narrative framstillingen av minnene

Skildringene av romanpersonenes minner er svært sentrale i de tre romanene. Dette signaliseres narratologisk sett allerede i anslagene. Alle romanene åpner med at jegfortelleren meddeler konkrete minner eller refleksjoner knyttet til minner han eller hun har. Erindringer fortsetter å være i fokus utover i romanene. Det blir etter hvert åpenbart gjennom frekvensbruken at noen av minnene er tilbakevendende. Romanene bruker både repetitive og iterative fortellerteknikker for å få fram at enkelte minner er gjengangere. Fordi romanene er første-personsfortellinger, er det jegfortellerne som formidler det de husker. I *Gjennom natten* og *Heimfall* forteller Karl og Johan om hendelser og øyeblikk fra fortida. I *Og været skiftet* deler Marita både egne erfaringer og foreldrenes. På hvilken måte integrerer de minnene i fortellingene sine? Kan måten fortida blir del av romanteksten kaste lys over romanpersonenes forhold til den?

Romanteksten i *Heimfall* gir inntrykk av å ligge nært opp til Johans tanker. Flere steder får man en følelse av å nærmest umiddelbart følge Johans tankestrøm, blant annet på grunn av en gjennomgående presensbruk. Resultatet er at fortellingen virker nåtidig og "uredigert". Dette støttes av romanens struktur. Nåtidsaksen følger en kronologisk progresjon, som brytes opp av erindringer fra en fortidsakse som strekker seg fra tida da Johan møtte Inger fram til de første månedene etter hennes død. Disse minnene følger ingen naturlig

progresjon, men hopper fram og tilbake i tid. Enkelte ganger blir det tydelig at Johan "hentar opp igjen" minner fra fortida. Verbet "hentar" markerer at dette er en aktiv og bevisst handling. Han går med vilje inn i "desse minnebiletta" (Ingebrigtsen 2012:8). Andre ganger utløses minnene uintendert gjennom assosiasjoner som vekker Johans hukommelse.²⁸ I tillegg dukker enkelte minner opp, tilsynelatende umotivert, uten noen åpenbar kobling til andre tanker. Dette skjer ved at et minne skytes inn i nåtidssituasjonen uten noen form for introduksjon eller kontekstualisering. Dermed blir det stående uten noen ramme. Felles er at minnene, uavhengig av hvordan de utløses, meddeles gjennom Johans fortelling. Det blir tydelig at minnene er forbindelsesleddet mellom de to tidslinjene og at de leder den kontinuerlige pendlingen mellom fortid og nåtid.

Fortellingen i *Gjennom natten* gir ikke den samme umiddelbare følelsen som *Heimfall*. Distansen mellom Karl (jegfortelleren) og leseren er større. Leserens kommer ikke like tett innpå tankene hans. Når Karl forteller om fortidige hendelser ser de i hovedsak ut til å være utløst av assosiasjoner og egne forsøk på å huske. Dermed framstår minnene som skildres i teksten som bevisste meddelelser fra Karl. Det mulig at han velger å unnlate noen minner. Det følgende utsagnet kan tyde på nettopp det: "Hele tiden prøvde jeg å tenke på noe annet, men fikk det ikke til, konsentrasjonen glapp, tankene var som dårlige tegninger, de måtte rives i stykker med én gang" (Sæterbakken 2012:13). Her bekjenner Karl at han ikke klarer å tenke på noe annet enn sønnen, selv når han prøver. Likevel skildres forholdsvis få minner om sønnen. Dette misforholdet skaper et inntrykk av at Karl holder enkelte minner tilbake fra fortellingen.

I *Og været skiftet* er det som nevnt Marita som forteller. Hennes historie presenteres i tre fortelleøkter, som utgjør hver sin del i romanen. Gjennomgangen av resepsjonen innledningsvis, viste at leserne mente at stilen i de ulike delene varierer. Forskjellene synliggjør blant annet Maritas deltakelse i det hun forteller. I og med at deler av historien skjer før Marita ble født, bygger hun store stykker av fortellingen på de øvrige familie-medlemmenes minner. Slik blir foreldrenes erindring vesentlige for hennes forsøk på å rekonstruere fortida. På grunn av måten historien fortelles på, blir det noen ganger vanskelig å vite om minnene som omtales i teksten er Maritas egne, eller om det er hendelser foreldrene har fortalt om. Effekten av dette er at de ulike personenes minner i enkelte tilfeller flyter sammen, noe jeg kommer tilbake til.

²⁸ Jeg vil komme tilbake til faktorer som kan utløse minner senere i denne delen, under punktet 4.1.5 ("New Jersey, gutterommet og julepynt - minnene utløses av en rekke trigger").

3.1.2. Treet som faller og de gule sommerkjolene – traumatiske minner?

Romanpersonene i *Gjennom natten*, *Og været skiftet* og *Heimfall* har altså en rekke minner som har betydning for dem. Men hvilke minner knyttes til de ulike romanpersonene, og hva sier de om dem?

I *Og været skiftet* blir Kari og Johnnys døtrene drept da en beruset mann kjører bilen sin gjennom huset, der jentene sover. Romanen inneholder groteske beskrivelser av de kroppslige skadene de blir påført. Kari og Johnny blir frarådet å se døtrene, men hun velger likevel å gjøre det. I avsnittet rett etter skildringen av Karis besøk på likhuset, står det noe vesentlig om konsekvensene denne opplevelsen kommer til å få for henne:

Senere, i den fremtiden som kommer til å komme, vil hun ikke én eneste gang se dem for seg slik bildene viser dem, slik jentene var kledd opp de somrene da lykken var å spasere langs stranden og fremtiden lå åpen og jentene ennå ikke var blitt dette griseriet som riktignok liknet på barn, på små mennesker, dyreknokler, innvoller, halve ansikter; en nese, en opprevet munn, tenner, sprengte øyeepler (Carmona-Alvarez 2013:60-1).

I denne prolepsen kommer det fram at synet av de døde døtrene hindrer henne fra å se døtrene for seg slik de så ut da de levde. Visualiseringen av jentene slik de var, blokkeres av synet som møtte henne på likhuset. Når hun i ettertid tenker på dem, er det de døde og ødelagte kroppene hun ser. Sitatet får fram den alvorlige følgen synet av døtrene får for Kari. Det er ingen tvil om at denne opplevelsen har satt sine spor, og omtalen av besøket på likhuset er en av de viktigste tekstpassasjene for leserens tolkning av Kari som romanfigur.

I løpet av fortellingen blir det tydelig at hun plages av dette minnet. Det kommer fram gjennom skildringer av Karis følelser og atferd, samt de andre karakterenes observasjoner og tolkninger. De følgende tankene som tillegges Johnny demonstrerer dette: "[Kari] ser ut av vinduet og [Johnny] tenker: Hva ser hun på. Men han vet det" (Carmona-Alvarez 2013:121). Og videre: "Han vet hva hun ser. Han vet hva hun ser i det svarte vinduet. Min Gud, sier Johnny. Jeg skulle ha sett jentene jeg også. Da hadde ikke du vært alene om det" (Carmona-Alvarez 2013:122). Samlet sett får de ulike skildringene av Kari fram hvordan minnene ukontrollert rammer og overmanner henne. Lest ut ifra et traumeteoretisk perspektiv indikerer de invaderende bildene Kari plages av, at erfaringen har hatt en traumatiserende effekt. Caruth (1995:4) hevder at det er et kjennetegn på traumer at mennesker som har opplevd hendelser som går utover det man normalt kan klare å ta innover seg, i ettertid invaderes av påtrengende bilder og tanker fra den overveldende opplevelsen. Synet av de døde jentene,

som hindrer henne i å se dem for seg slik de var da de levde, kan tolkes som et slikt invaderende bilde.

I *Heimfall* blir det klart at Johan plages av minner fra fortida. Det er særlig et minne knyttet til skogsulykka som trenger seg på: "På skogen og i hovudet: grantreet som fell og fell, fell på ny, fell ut frå handa mi som skubbar det, fell mot bakken" (Ingebrigtsen 2012:10). I likhet med Karis minner om døtrenes døde kropp, og i tråd med Caruths beskrivelse av posttraumatisk stresslidelse, er dette minnet tilbakevendende. Dette kommer fram i roman-teksten ved at frasen "treet som fell og fell" repeteres en rekke ganger. Utsettes Johan for minnet om det fallende treet ufrivillig og ukontrollert, slik Caruth hevder? Er minnene en form for gjenopplevelse av den traumatiske opplevelsen? Ja, sitatet indikerer det. Ved å binde "[p]å skogen" og "i hovudet" sammen med den sideordnende konjunksjonen "og" presiseres det at det er det samme synet han ser. Videre gir det inntrykk av at det er en samtidighet mellom dem: synet han ser i hodet tar ham tilbake til den gang han først så treet falle på skogen. Ingebrigtsen framstiller på denne måten minnet som en gjenopplevelse av ulykka på skogen.

Etter hvert blir det tydelig at Johan har flere minner fra ulykka enn treet som faller. Johan bruker ordene "bilete" og "minnebilete" om minnene sine. Noen ganger er minnene seige, med lite fart, mens andre minner er raske glimt (Ingebrigtsen 2012:8). Minnene fra ulykka i skogen framstår som ulike bilder: treet som løftes vekk, Audun – som slår og sparker – bundet til et tre, ullteppet som ligger over den lille kroppen (Ingebrigtsen 2012:86). Ved at minnene framstilles som bilder, som så ramses opp, virker Johans minner om hendelsen fragmentariske, men også påtrengende. Oppramsingen har den effekten at bildene kastes på Johan og, gjennom Johans fortelling, på leseren. De framstår, slik Johan beskriver, nettopp som raske glimt.²⁹ Denne framstillingen vitner om at Johan opplevde hendelsen som voldsom og sjokkartet. Den fragmentariske representasjonen av ulykka er videre et tegn på at Johan ikke har full tilgang til hendelsen. Det ser ut til at han har noen hull eller, i hvert fall, problemer med å sette bildene inn i en sammenhengende sekvens. Selv om Johan husker flere detaljer fra ulykka er det likevel minnefragmentet med det fallende treet som dukker oftest opp.

I *Hinsides lystprinsippet* knyttet Freud dannelsen av traumatiske nevroser til hendelsens overraskelsesmoment, til det han kaller "skrekksekundet" (2011:16). Er Johans

²⁹ Beskrivelsen av minnene som raske glimt gir assosiasjoner til blitsen på et fotoapparat. Blitslyset har av flere teoretikere blitt brukt til å illustrere traumer. Ulrich Baer påstår at fotografering og fotografiet kan betraktes som en analog til traumet (2005).

minner koblet til et slikt skrekksekund? Gang på gang ser Johan det samme bildet: sin egen hånd som dytter treet og treet som faller.³⁰ Mens treet er i fritt fall får en av kollegene øye på den lille skikkelsen som kommer løpende i samme retning som treet er på vei. Idet arbeidslaget innser hva som er i ferd med å skje, er det umulig å forhindre ulykka. Akkurat dette øyeblikket, som kan betraktes som hendelsens skrekksekund, er det minnefragmentet som hjemsøker Johan i ettertid. Hvordan kan vi tolke repetisjonen av dette minnet? Gjennom gjentakelsene kommer minnet i fokus og det signaliserer dermed at minnet er viktig. Videre kan gjentakelsen av dette øyeblikket tyde på at opplevelsen har traumatisert Johan.³¹

For hver gang dette minnet blir beskrevet i romanen blir det tydeligere at Johan ser det samme hver gang. Særlig nøyaktigheten i gjentakelsen kan knyttes til forståelsen av traumatiske minner. Ifølge Caruth (1995:5) er de invaderende bildene fra den traumatiserende hendelsen nemlig bemerkelsesverdig nøyaktige og bokstavelige. Helt i tråd med Freud betrakter hun dem som en form for tilbakekomst eller gjenopplevelse av hendelsen. I *Heimfall* er Johans minner fra ulykka i skogen helt tydelige, eller "krystallklare" som Johan selv uttrykker det: "[E]pisoden som rullar og går og er så krystallklar; Olavs arm der, blodet frå hovudet der, støvelsolen hans der, eit halvt opna auga som i søvn der" (Ingebrigtsen 2012:27). Caruth knytter denne nøyaktigheten til det hun kaller traumets paradoksale karakter, fordi disse minnene paradoksalt nok er utilgjengelige for individet (1995:151). Men i romanteksten kommer det fram at Johan kan hente fram og snakke om disse minnene. Altså har han bevisst tilgang til dem, i hvert fall til en viss grad. Beskrivelsen av Johans erindringer om skogsulykka skiller seg dermed delvis fra Caruth sin beskrivelse: Bildet Johan ser er nøyaktig, slik Caruth påpeker, men han har samtidig fri tilgang til det. Dette betyr at han kan tenke på hendelsen når han selv ønsker det, men det kommer fram at han ikke kan forhindre at minnet dukker opp når han ikke ønsker å tenke på det.

Så langt har jeg sett hvordan Kari i *Og været skiftet* og Johan i *Heimfall* har minner som framstår som det for eksempel Caruth, van der Kolk og van der Hart og Vickroy omtaler som traumatiske minner. Erindringen om henholdsvis de døde jentene og det fallende treet beskrives som oppstykket, påtrengende og repetitiv. Måten minnene representeres på indikerer at Kari og Johan har blitt traumatisert av sine opplevelser. Gjennom skildringen av

³⁰ Johan ser ikke at treet treffer bakken. Han snur seg bort etter at han har dyttet treet og det har begynt å falle. Han står med ryggen til da ulykka skjer, men skjønner at noe er i ferd med å gå skikkelig galt ut ifra kollegenes reaksjon. I virkelig tid skjer ulykka raskt, men i Johans minne tar det lang tid. Dette kommer fram gjennom gjentakelsen av "fell" i "treet fell og fell".

³¹ Samtidig er det påfallende at det minnet som oftest dukker opp i tankene hans, viser hans hånd som dytter treet. Dette kobler ulykka til skyldfølelsen han ikke klarer å kvitte seg med i ettertid.

disse minnene framstiller teksten dem som traumatiserte individer. Hva med Karl i *Gjennom natten*? Framstår hans minner som traumatiske?

Sønnen til Karl begikk selvmord i familiens bil ved å kjøre i fronten på en motgående trailer. I kollisjonen ble kroppen hardt skadd, noe det følgende sitatet viser:

Jeg fikk se Ole-Jakob. De forsøkte å nekte meg det også. Men til slutt slapp jeg inn i likkjelleren, der de etter mye om og men avduket noe som var så fjernt fra å ligne noe jeg hadde sett før at da jeg kastet opp, var det ikke fordi det var ham, men på grunn av det jeg hadde sett, ene og alene på grunn av det (Sæterbakken 2012:116).³²

Selv om han har sett sønnens døde kropp, ødelagt til det ugjenkjennelige, nevner han ikke at minner fra opplevelsen plager ham senere. Jeg har tidligere nevnt at det kan virke som Karl holder tilbake noen minner (i 3.1.1. "Den narrative framstillingen av minnene"). Hvis man holder den samlede romanteksten opp mot romanens anslag, der det fokuseres på minnene om Ole-Jakob, og Karls meddelelse om at han ikke klarer å tenke på noe annet enn sønnen, er det overraskende få minner knyttet til sønnen som skildres. Romanens andre del handler i stor grad om Karls forhold til kona, Eva, og den yngre Mona, som han innleder et forhold til. Den tredje og siste delen skildrer reisen som ender i huset "der håp blir til skit". I forlengelsen av dette undrer jeg meg over hva det er Karl flytter fokuset bort fra ved å plassere så mye vekt her. Jeg mener ikke med dette å påstå at Karl nødvendigvis har traumatiske minner, men heller å vise at teksten åpner opp for muligheten av at han har det. Uavhengig av om minnene til Karl kan karakteriseres som traumatiske eller ikke, har han flere minner som er vonde og vanskelige. Hva kan disse minnene fortelle oss?

Det er spesielt et minne Karl forteller om flere ganger. Han husker hvordan Ole-Jakob kledde seg ut som cowboy, ringte på døren hjemme og spurte "Are n' Åle Jacob heime now?" (Sæterbakken 2012:121). De var sent ute til en fotballtrening, og i stedet for å le av spøken skjelte en stresset Karl ut sønnen. Den første gangen Karl nevner denne episoden, forteller han at minnet utløste en innsikt i forhold til hukommelsen hans:

Og så, vissheten om hvilken forsvinnende liten del det utgjorde, det jeg husket, målt mot det jeg hadde glemt. Hundrevis av dager, tusenvis av timer. Som hadde vært der, men som nå var borte, slik at jeg var i ferd med å miste ham for andre gang, for godt denne gangen. [...]. Mer og mer glemt av det som hadde vært livet hans. Var det til slutt bare døden hans jeg skulle huske? (Sæterbakken 2012:121).

³² Alle romanene skildrer ulykker der dødsfallene skyldes fatale kroppslige skader. Det er interessant fordi det er den bokstavelige betydningen av "trauma". Altså rommer bøkene både fysiske og psykiske traumer.

Erfaringen Karl beskriver i dette utdraget vitner om en frykt for å glemme. Han slås av tanken om alt han allerede har glemt og kommer til å glemme. Tapet av alle disse minnene opplever han som å miste sønnen på nytt. Det ser ut til at Karl føler at sønnen lever videre i hans hukommelse: så lenge han kan erindre sønnen har han ikke mistet ham helt. Minnene er det han har igjen etter sønnen. Men når han glemmer forsvinner mer og mer. Tillegget "for godt denne gangen" markerer at Karl forbinder glemselen med å miste sønnen, og hvis han mister alle erindringene om sønnen vil det ikke være mer igjen. Minnene om sønnen blir derfor veldig viktige for Karl, og han frykter at erindringen av sønnens død skal fortrenge de andre minnene han har. Dette tyder på at han har minner, knyttet til dødsfallet, som tvinger seg fram. Frykten for å miste minnene om sønnen kommer fram flere ganger, blant annet da Karl innser at han ikke kan høre stemmen til Ole-Jakob lenger. Han gjør denne oppdagelsen etter å ha sett en horrorfilm i Redenburg. Sønnen elsket horrorsjangeren, og etter å ha sett filmen fører Karl en forestilt samtale med ham om filmen:

Inntil jeg skjønte at den stemmen jeg hørte i hodet slett ikke var hans. Det var en annen, fremmed, uten den fjerneste likhet. Uten den fjerneste likhet med hva? Med forferdelse gikk det opp for meg at det visste jeg ikke. Jeg forsøkte, men greide det ikke, hørte ingenting da jeg lyttet etter ham, enda jeg hadde et så levende bilde av ansiktet hans foran meg. Jeg prøvde alt jeg kunne. Men det var som jeg var døv, dette ene stedet i erindringen. Ikke en lyd. Stille som i graven. Grådige glemsel, blir den aldri mettet, bare fortsetter den å spise av alt som har eksistert? (Sæterbakken 2012:144).

I dette sitatet og i det foregående beskriver Karl sin erfaring med opplevelsen av å glemme. Her kommer det fram hvordan opplevelsen forferder Karl og hvordan han febrilsk forsøker å hente fram sønnens stemme fra hukommelsen. I det forrige sitatet er han redd for at døden er det eneste han til slutt vil huske om sønnen. I den siste setningen i dette sitatet besjeles glemselen når den tillegges grådighet og en ustoppelig appetitt. Ved å se de to sitatene i sammenheng, kan det se ut til at det er minner knyttet til sønnens død som spiser av de andre minnene. Dermed glemmer han de tingene han ønsker å huske, som sønnens stemme, mens det han husker er knyttet til sønnens død. At Karl ikke kan kontrollere minnene om sønnens død, kan ut ifra et traumeteoretisk perspektiv, indikere at disse minnene er av traumatisk art.

Gjennom gjentakelsen av cowboyminnet kommer det fram at Karl angrer på måten han reagerte på sønnens innfall. I stedet for å bli sint skulle han ønske at han hadde vært med på spøken og på den måten vist at han så sønnen og hans behov. Det ser ut til at denne hendelsen kobles til sønnens dødsfall og skyldfølelsen Karl føler overfor sønnens avgjørelse om å avslutte sitt eget liv. Den fungerer som et bilde på det han opplever som sitt svik overfor

sønnen: At han ikke så ham og kom ham i møte, men i stedet var opptatt med sine egne problemer. Det følgende sitatet belyser hvordan Karl tolker sønnens selvmord:

Jeg hadde gått fra å vite alt til å vite ingenting. Jeg så ikke at gutten min var i fare. Det som må til for å orke å holde det gående hadde forlatt ham. Han var kommet til enden, og jeg var ikke der for å holde ham tilbake. *Var det derfor han gjorde det?* Fordi jeg ikke hadde noen anelse? Fordi jeg ikke hadde peiling på noe av det som foregikk? At det var *hans måte å få fortalt* det på, gjøre hele verden oppmerksom på det, at jeg ikke hadde skjønt en helvetes jævla dritt? At det var *hans siste protest* mot den intetanende drittsekken av en far han hadde? (Sæterbakken 2012:131, min kursivering).

Tankene Karl formidler her innebærer at han oppfatter selvmordet som en beskjed til ham selv, en slags siste protest mot hans oppførsel. Karls rekapitulering av det han mener førte til sønnens død, avslører sønnens kraftige reaksjon på farens utroskap. Selv om familien tar Karl tilbake blir far og sønn aldri forsont. Likhetstrekket mellom cowboyminnet og Karls tanker omkring årsaken til sønnens selvmord er at han i begge tilfellene ble blendet av sine egne problemer i stedet for å være oppmerksom på sønnen. I tillegg til at han betrakter tapet av minnene som et ytterligere tap av sønnen, kan dermed frykten for å miste minnene knyttes til Karls skyldfølelse og det han opplever som sitt svik: "Hvis ikke noe av det som hadde skjedd hadde skjedd, hvis ingenting var blitt noe av, hvis jeg hadde blitt hjemme sammen med Eva og ikke dratt på den helvetes jævla festen, ville jeg da ha stått ham nær nok til å stå i veien for det han hadde i sinne?" (Sæterbakken 2012:115). Her kommer Karls skyldfølelse ytterligere til syne. Han føler både skyld for å ha dyttet sønnen mot avgjørelsen, gjennom sidespranget sitt, og for uvitenheten som gjorde ham ute av stand til å forhindre sønnens plan. Samlet sett viser sitatene at Karl ser seg selv som årsaken til at sønnen avsluttet livet.

I *Hinsides lystprinsippet* diskuterer Freud hvordan traumatiske hendelser ble gjenopplevd i den sykes drømmer (2011:16). I *Gjennom natten, Og været skiftet* og *Heimfall* blir romanpersonenes drømmer nevnt, i varierende grad. Drømmene får størst plass i *Og været skiftet*. Både Kari og Johnny drømmer om ulykka i ettertid: "Om nettene gikk de over det hele igjen, hver for seg, øyeblikk for øyeblikk, glass for glass der borte hos Terry og Mona. Lydene av gummidekkene og alt etterpå" (Carmona-Alvarez 2013:83). Denne drømmen fører dem tilbake til selve ulykkessituasjonen. Det understrekes at de går igjennom kvelden jentene døde i minste detalj. Slik framstår drømmen som en nøyaktig gjenopplevelse av traumet. Sitatet avslører at drømmen gjentar seg, natt etter natt. Ifølge Freud har den traumatiske nevrosen et repetitivt aspekt: "Nå har drømmelivet ved den traumatiske nevrosen den egenhet at den på nytt og på nytt fører den syke tilbake til ulykkessituasjonen, og han

våkner opp av fornyet skrekk" (2011:16). Drømmen er ifølge Freud direkte knyttet til personens minner om den traumatiske hendelsen som forårsaket nevrosen. Drømmen til Kari og Johnny, som jeg siterte over, forbinder innholdet i drømmen med hukommelsen. På samme måte tydeliggjør det forrige sitatet hvordan minnene om ulykka der døtrene døde står i forbindelse med tilstanden deres i ettertid. Drømmen understreker at Kari og Johnnys atferd skyldes denne opplevelsen. Drømmen skildres som en gjenopplevelse av tapserfaringen.

Hos Carmona-Alvarez beskrives flere drømmer. Kan alle drømmene leses som gjenopplevelser? Nei, de andre drømmene er ikke en tilbakekomst av ulykka, selv om de riktignok er knyttet til jentenes død. Johnny drømmer for eksempel "[g]rove drømmer som liknet grus eller gjørme; et nedbrent hus, et hus med et hull i, som en kjeft, en gruvesjakt som førte rett ned til helvetes porter" (Carmona-Alvarez 2013:123).³³ Drømmen er full av bilder og symboler. Den refererer til et nedbrent hus og et hus med hull i. Huset med hullet representerer Kari og Johnnys hus etter at den fulle bilisten har kjørt gjennom det og står i forbindelse med selve hendelsen. Bilen etterlot nemlig et hull, som naboen mente så ut som en kjeft. Drømmens bestanddeler kan leses som en metonymisk rekke: Det nedbrente huset er ødelagt, det peker mot huset deres, som ble ødelagt i kollisjonen. Videre så huset ut som en kjeft. Hvis munnen er åpen, slik at man kan se svelget, kan den minne om en sjakt. Gapet kan følgelig sies å ha en visuell likhet med for eksempel en gruvesjakt. I drømmen fører sjakten til helvetes porter. Gjennom den metonymiske rekken symboliserer drømmen skaden ulykka har påført de etterlatte. Drømmen kan sies å illustrere den nedbrytende effekten tragedien har hatt på familien. Utover i fortellingen blir det tydelig at opplevelsen har ført til familiens oppløsning.

Av de drømmene som ikke er nøyaktige gjenopplevelser er det særlig en drøm som skiller seg fra de andre, fordi jentene fortsatt lever i den: "Den begynner i en drøm om hagen, om treet, der jentene står. Og så faller de innover i den, som gjennom en sjakt, mot noe frastøtende og trist, mot Kari som gråter og gråter ved jentene sine. Og jentene. Kledd i gule kjoler, med iskrem i hendene, i levende live" (Carmona-Alvarez 2013:121-2).³⁴ I denne drømmen blir ulike tidsnivåer blandet sammen. Karis reaksjon er knyttet til jentenes død og de døde kroppene deres, mens jentene, kledd i sommerkjoler, knyttes til de lykkelige årene før

³³ Disse drømmene er symbolske, på tross av at Freud og Caruth mener at traumatiske drømmer og flashbacks er bokstavelige og ikke-billedlige (Caruth 1995:5).

³⁴ Akkurat som på bildene fra sommeren 1963. Jentene er avbildet med gule kjoler. Sontag mener at vi husker stillbilder bedre enn bevegelige bilder. Det ser ut til at påstanden bekreftes når Kari og Johnny husker jentene i de gule kjolene de har på seg på bildene fra 4. juli.

ulykka. For Kari er de ulike drømmene – eller retter sagt marerittene – helt uutholdelige. Hun begynner å ta flere piller for å få drømmene til å stoppe.

I likhet med Kari og Johnny, drømmer Johan i Ingebrigtsens roman om ulykka han har opplevd: "Treet som fell og fell; er ein del av søvnen, reparasjonen. Skal ikkje tenkja på det no" (Ingebrigtsen 2012:101). Sitatet viser at Johan kobler drømmen til en form for reparasjon som skjer mens han sover, men han forsøker bevisst å skyve tankene om treet fra seg når han er våken. I en samtale med Judith forteller Johan at han av og til drømmer at han får treet over seg. Sett i forbindelse med skyldfølelsen Johan har for skogsulykka kan denne drømmen med andre ord leses som et bilde på hvordan den tragiske hendelsen tynger Johan ned. Den tydeliggjør hvordan skylden tærer på ham og truer med å ødelegge ham. Johan drømmer også om Inger. Da han våkner er han usikker på om Inger var levende eller død i drømmen. På samme måte som i drømmen til Kari og Johnny, der jentene har på de gule kjolene, viskes skillene mellom fortid og nåtid ut i drømmen.

I Sæterbakkens roman drømmer Karl, i motsetning til Kari, Johnny og Johan, ikke om sønnen han har mistet. Romanen tematiserer likevel drømmer gjennom Karls undring over hvorfor han ikke gjør det: "Over et år, og ennå ikke en eneste drøm om Ole-Jakob. Hvor ble han av når jeg falt i søvn? Hvor i drømmeland var det han hadde gjort av seg?" (Sæterbakken 2012:180). Karl synes det er rart at han ikke drømmer om sønnen. Forundringen tyder på at han hadde forventet å drømme om Ole-Jakob. Spørsmålet "Hvor ble han av når jeg falt i søvn?" indikerer at sønnen er til stede i Karls tanker når han er våken. I *Drømmetydning* skriver Freud følgende om forholdet mellom den våkne tilstand og innholdet i drømmen: "inntrykk som den våkne tenkning beskjeftiger seg intenst med, [opptrer først] i drømme efter at de til en viss grad er blitt skjøvet til side av dagens tankearbeid" (Freud 1999:16). I et freudiansk perspektiv kan altså Karls fraværende drømmer om sønnen forklares med at han tenker så mye på sønnen i våken, bevisst tilstand. Freud bruker sorg som et eksempel på dette: "Således drømmer man ikke om en kjær avdød i den første tiden – så lenge sorgen helt opptar de efterlatte" (1999:16).

Av anmelderne ble *Gjennom natten*, *Og været skiftet* og *Heimfall* gjennomgående koblet til sorg. I artikkel "Mourning and Melancholia" understreker Freud at gjennomgangen av alle minnene knyttet til den døde er en sentral prosess i sorgarbeidet. I romanene jeg har undersøkt framstår ikke romanpersonenes erindringer som del av en slik prosess. De har nemlig enkelte minner som stadig vender tilbake. Forholdet Kari og Johnny i *Og været skiftet* og Johan i *Heimfall* har til bildene av henholdsvis de døde jentene og treet som faller, minner snarere om en "fiksering" enn en gjennomgang i forbindelse med sorgarbeid.

Fortellerteknikker som er mye brukt i traumefortellinger, slik som en oppstykket og hoppende framstilling, benyttes i skildringen av Karis møte med døtrene på likhuset og Johans opplevelse av ulykka der nabosønnen døde. Det blir slik klart at de voldsomme opplevelsene har satt sine spor. Når det gjelder Karl, i *Gjennom natten*, beskriver han ingen minner med klare traumatiske trekk. Likevel åpner romanen for at han har slike minner, men at han unnlater å dele dem med leseren. Han skildrer heller ikke en konkret erfaring som kan knyttes til hans reaksjoner og atferd etter sønnens død. Men spesielt cowboyminnet, og fokuset på hva som ledet til sidespranget som forgiftet forholdet til sønnen, indikerer at Karls problemer er koblet til omstendighetene rundt sønnens død og hans opplevelse av skyld. Samlet sett er det åpenlyst at de ulike karakterene har vonde minner fra fortida som dukker opp i form av påtrengende bilder og tanker. Noen minner framstår som flashbacks. Det vesentlige, slik jeg ser det, er at romanene gjør det klart at fortida gjør livet i nåtid problematisk på ulike måter.

3.1.3. Ikke huske, ikke glemme – et ambivalent forhold til minnene

Gjennom natten åpner med Karls beskrivelse av sorgen etter sønnens død: "Tusen ganger om dagen glemte jeg at Ole-Jakob var død. Tusen ganger om dagen husket jeg det plutselig. Begge deler var uutholdelig. Å glemme ham var det verste jeg kunne gjøre. Å huske ham var det verste jeg kunne gjøre" (Sæterbakken 2012:9). Karl har tydelig et ambivalent forhold til minnene om sønnen. På den ene siden er Karl, som tidligere nevnt, redd for å glemme noe som helst, fordi han opplever det som å miste sønnen på ny. På den andre siden orker han ikke å tenke på sønnen hele tida, fordi det blir for smertefullt og overveldende. I teorikapittelet observerte jeg at det eksisterer en oppfatning innenfor den litteraturvitenskapelige traume-teorien om at det er knyttet en ambivalens til traumatiske minner. Ifølge Vickroy har den rammede både et behov for å vite hva som har skjedd samtidig som han eller hun vegrer seg for å vite eller tenke på det, og traumefortellinger forsøker å framstille vanskene med å gjenfortelle og gjenoppleve traumatiske hendelser (2002:29). Romanene tematiserer denne ambivalensen, blant annet gjennom romanpersonenes refleksjoner rundt sin egen hukommelse, slik sitatet over er et eksempel på.

Den samme ambivalensen kan man spore i *Og været skiftet* når Johnny sier til Marita: "Alt vi gjør er å huske ting vi ikke vil huske og ikke vil glemme" (Carmona-Alvarez 2013:215). Denne beskrivelsen passer både til Kari og Johnny, selv om de representerer et ytterpunkt hver. Skildringene av dem synliggjør hvor ulikt de reagerer. Johnny har et behov

for å snakke om det som har hendt og ikke minst huske døtrene og den gode tida. Mens Kari bruker mye krefter på å forsøke å glemme. En scene som illustrerer hennes anstrengelser finner sted kort tid etter at Johnny og Marita har kommet hjem fra turen til Amerika. I løpet av oppholdet har Marita fått vite om søstrene og ulykka. Hjemme forsnakker hun seg foran Kari: "navnene deres hele den sommeren, *Vera og Ann* helt til hun kom hjem og sa navnene hjemme og Kari mistet et glass eller kastet et glass og sa at Marita aldri måtte gjøre det igjen" (Carmona-Alvarez 2013:176). Karis kraftige reaksjon vitner om hvor hardt hun prøver å holde fortiden unna, som igjen kan være en indikasjon på kraften i de traumatiske minnene hun strever med. På denne måten antyder teksten at det er en kraftanstrengelse for Kari å holde minnene om døtrene under kontroll.

I Ingebrigtsens roman har Johan flere vonde minner i tillegg til bildene fra skogsulykka, som jeg så på tidligere. Mange av de andre minnene er knyttet til dattera Judith. I løpet av dagene Johan skildrer husker han flere episoder preget av konflikter og sårende hendelser. Minnene avslører at Johan flere ganger har følt seg avvist av Judith. De få positive opplevelsene han tenker på, får et anstrøk av vemod, fordi de settes opp mot det vonde og såre i fortida. Den retrospektive opprullingen av fortida avdekker hendelser som er viktige for å forstå den sentrale konflikten mellom far og datter. Samtidig er disse minnene viktige fordi de ser ut til å utløse andre minner. Johan forbinder Judith med både Inger og Olav, og til en viss grad dattera i Argentina. Minnene om Judith er således viklet inn i ett slags erindringsnettverk der erindringer knyttet til henne stimulerer hukommelsen hans i forhold til Inger og Olav. Hvordan forholder Johan seg til Judith og erindringene hennes nærvær bringer fram?

Heimfall åpner med at Johan vasker og gjør klart et rom i kjelleren til Judiths besøk. Overfor seg selv begrunner han plasseringen av Judith i kjelleren med at han bruker pikerommet hennes som arbeidsrom. Før hun kommer hjem tenker han at "når ho no kjem, vil ho bli plassert på eit rom ho aldri har sove på før, ei praktisk plassering, så nær jorda som mogleg" (Ingebrigtsen 2012:26). Johan gir dermed to praktiske forklaringer på denne ordningen. Hva sier denne plasseringen om Johans forhold til Judith og fortiden? Han kunne ha plassert henne i stua, men velger altså å plassere henne i kjelleren, ute av syne. Ved at han plasserer Judith nettopp i kjelleren, innbyr teksten til en psykoanalytisk tolkning. I *Drømmetydning* skriver Freud at huset er det mest populære symbolet for hele organismen. Dermed kan ulike deler av huset symbolisere ulike deler av menneskekroppen (1999:68). Dette bildet har blitt stående og det ubevisste har ofte blitt omtalt som sjelelivets kjeller. Judiths tilstedeværelse i huset utløser vonde minner og følelser som Johan helst ikke vil tenke på. Plasseringen av henne kan dermed tolkes som et forsøk på å fortrenge disse tankene og

minnene. Johan selv betrakter dette som en praktisk plassering, fordi det er nærme jorden og altså graven. Både Johan og Judith vet at hun har kort tid igjen å leve. Koblingen Johan gjør til jord og i forlengelsen gravferd, er bokstavelig; Judith skal snart dø og gravlegges. Men utsagnet har en dobbel betydning: Den bokstavelige, som Johan selv formulerer, og en billedlig, idet Johan gjennom handlingen ubevisst forsøker å begrave minnene. Dette er et eksempel på det jeg nevnte innledningsvis om at Johan flere steder forteller mer enn han er klar over. Mens Johan kun ser det konkrete og praktiske aspektet, blir det andre aspektet tydelig for leseren. Samtidig legger det føringer for leserens forståelse av Johan og hans forhold til minnene sine. Plasseringen markerer at han ikke ønsker å ha henne hjemme. Det blir åpenbart at hennes tilstedeværelse i huset bringer Johan i ubalanse og gjør fortida mer pressende i hverdagen hans.

I romanene jeg analyserer blir det tydelig at mennesker reagerer ulikt i møtet med en tapserfaring, særlig i *Og været skiftet*. Noen forsøker å legge hendelsen bak seg ved å unngå å tenkte på den, mens andre forsøker å huske, både for å minnes de døde og for å forstå hva som har hendt.

3.1.4. New Jersey, gutterrommet og julepynt – hva trigger minnene?

Traumatiske minner kan utløses av alt som minner om situasjonen de er knyttet til (van der Kolk og van der Hart 1995:163). Brison skriver: "Traumatic memories are intrusive, triggered by things reminiscent of the traumatic event and carrying a strong, sometimes overwhelming, emotional charge" (Brison 1999:45). Hva utløser romanpersonenes erindringer?

I *Og været skiftet* er Johnnys minner knyttet til både fysiske ting og steder, samt situasjoner og sanseinntrykk. Da han reiser tilbake til Amerika for første gang etter ulykka blir minnene forsterket: "Det eneste jeg skjønner er at jeg er tilbake her og at det eneste jeg ser er jentene, overalt, hver eneste dag, i alle jævla ting" (Carmona-Alvarez 2013:135). Han tar med Marita til de stedene som har betydning for ham, sine gamle favorittplasser, steder han også har tatt med Vera og Ann. De drar blant annet på stranden der de blir sittende å "se på bølgene som kommer nærmere og nærmere. Marita fryser og Johnny pakker henne inn i en av sine gamle ullgensere, som han har tatt med seg. Ettermiddager og kvelder og hele årstider på innsiden av ermene og brystet og de grove maskene. Vera og Ann. Vera og Ann" (Carmona-Alvarez 2013:128). Her er stedet, situasjonen og de gamle ullgensere, som han brukte da de eldste døtrene levde, med på å framkalle minner om dem. Skildringen av bølgene peker fram mot sammenbruddet Johnny får mens han er i USA, fordi bølgene knyttes til minnene om

Ann og Vera. Denne forbindelsen etableres når navnene deres gjentas. På denne måten hermer språket bølgenes bevegelse, både visuelt og lydlig. Samtidig hevder teksten at bølgene kommer nærmere og nærmere. I tillegg sitter fortida på innsiden av genserne, som er fulle av minner fra "[e]ttermiddager, kvelder og hele årstider". Johnny bærer altså på en enorm mengde minner. Knytter man denne mengden sammen med bølgene, varsler det at fortida er i ferd med å skylle over Johnny. Til slutt blir han helt overveldet av minnene og bryter sammen foran Marita. Etterpå forteller Johnny henne om søstrene og ulykka. Turen til USA og den kraftige stimuleringen oppholdet der påfører Johnnys hukommelse er viktig, fordi det fører til at Marita får vite om foreldrenes fortid.

Når det gjelder Kari og hva som utløser hennes minner er den viktigste indikatoren alt hun unngår etter døtrenes død. I løpet av fortellingen blir det tydelig at hun skyr alt som kan minne om Vera og Ann. Hun vil ikke snakke om dem eller ha framme fotografier og hun unngår så langt det lar seg gjøre situasjoner som kan minne om dem. Dette kommer blant annet fram da hun nekter å reise tilbake til Amerika med Johnny og Marita eller å feire 4. juli med dem i Norge. Hun liker heller ikke at Marita snakker engelsk. Gjentatte ganger i romanen påpekes det at Marita likner svært på søstrene. Dette henger sammen med framstillingen av Kari som en distansert og lite kjærlig mor. Det kan se ut til at Kari har prøvd å skjule likheten mellom døtrene ved å kle Marita annerledes enn søstrene. Dette indikeres i omtalen av et fotografi, tatt sommeren da Johnnys foreldre var på besøk i Norge. Bildet skildres på denne måten: "Hotell Terminus, Bergen, sommeren 1972, Marita kledd opp som en gutt" (Carmona-Alvarez 2013:186). På dette tidspunktet er Marita bare tre år gammel og har sannsynligvis blitt kledd av Kari. Det er en liten detalj, men satt opp mot flere skildringer av søstrene i sommerkjoler, kan den likevel være av betydning.³⁵ I *Hinsides lystprinsippet* observerer Freud hvordan folk i våken tilstand anstrenger seg for å la være å tenke på det som har rammet dem (2011:17). Karis forsøk på å unngå ting og situasjoner som kan trigge de traumatiske minnene samsvarer med Freuds observasjon. Måten Kari oppfører seg på i Maritas oppvekst tyder på at hun forsøker å styre unna alt hun forbinder med Vera og Ann.

I *Heimfall* knyttes Johans erindringer til huset han bor i. Han og Inger bygde huset da de var nygift og begge barna vokste opp der. "Under dette taket, over disse golva: familien Skaar heldt saman og budde her, vi levde våre liv og steig i alder, så levande dei er, bileta som kjem" (Ingebrigtsen 2012:8). For Johan vitner huset om levd liv og det fungerer som en minneutløser. Det ser ut til at Judiths hjemkomst forsterker denne effekten: "Judith; [...] sjølv

³⁵ I tillegg avdekker tredjepersonsfortelleren at besteforeldrene har med flere kjoler til Marita fra Amerika. Denne informasjonen forsterker inntrykket av at Kari bevisst unngår å kle Marita i kjoler.

om hennar plassering i huset tilhører ei anna tid, så sterkt knytt til Inger og Einar med heile familien samla, kjem noko av dette tilbake no, og eg er heilt aleine om det" (Ingebrigtsen 2012:23). Men det er ikke bare selve huset som framkaller minnene hans. I huset er det utallige ting som trigger Johans hukommelse, spesielt om kona. Den første tida etter at hun døde måtte han spise stående ved kjøkkenbenken, fordi han ikke klarte å sitte ved kjøkkenbordet, der de pleide å spise sammen (Ingebrigtsen 2012:10). Romanen inneholder flere tilbakeblikk fra Johans samliv med Inger. Skildringen av disse minnene viser hvordan også gode minner kan bli smertefulle. Tankene om Inger blir noen ganger en overveldende påminnelse om at hun er borte. Det blir tydelig at Johan forbinder en rekke ting i huset med kona. Disse tingene markerer hennes fravær. Johan setter ord på dette slik: "Tanken på at Inger *ikkje* er her, den er nesten alltid til stades: *Ho er ikkje her*. Det tikkar og går, hamrar og slår, på nytt og på nytt igjen" (Ingebrigtsen 2012:124). Skildringen av måten Johan slås eller overveldes av tanken om at Inger ikke lever lenger uttrykkes flere steder effektivt gjennom benevnelsen av en gjenstand etterfulgt av en kolon og navnet hennes. Et eksempel på dette er: "Gran Canaria-magneten: Inger" (Ingebrigtsen 2012:79). Det kommer tydelig fram hvordan synet av kjøleskapsmagneten umiddelbart får Johan til å tenke på kona, noe som utløser erkjennelsen av at hun er død. På denne måten får Ingebrigtsen fram Johans savn og sorg på en effektiv og virkningsfull måte.

Minnene til Johan forsterkes også av årstida. I tillegg til at jula ofte er ei vanskelig tid for dem som har mistet noen av sine nærmeste, ligger tapserfaringene til Johan tidsmessig tett opp mot juletida. Olav døde rett før jul, de skulle kanskje hogge med seg et juletre hjem fra skogen den dagen da ulykka skjedde. Inger døde rett etter jul, før de hadde rukket å rydde vekk pynten og få ut treet. Det er femti år siden Olav døde, og snart ett år siden Inger døde. Det er tydelig at opphopningen av disse hendelsene går inn på Johan. Han poengterer at sirkelen snart er sluttet med tanke på at det nesten er ett år siden Ingers død. All julepynten minner om henne, og derfor har han bestemt seg for å bare ta opp litt pynt: "det er fire dagar igjen til jul, til julekvelden med maten og luktene, og dei få, få tinga eg har bestemt meg for å ta fram etter Inger, balansera mi eiga julefeiring i håp om ikkje å sitja i ein pøl av Ingerminne" (Ingebrigtsen 2012:12). Når han senere skal henge opp julepynten blir det for mye for han, og han må forlate rommet. Det blir tydelig at hjemkomsten til Judith i kombinasjon med årstida er en sterk katalysator for Johans hukommelse. Samtidig kommer det klart fram at noen av minnene som dukker opp er tilbakevendende og har plaget Johan i mange år.

I *Gjennom natten* skildrer Karl hvordan minnene både utløses av tilfeldige assosiasjoner og mer aktive forsøk på å huske. I forhold til Karls aktive forsøk på å huske, er

scenen der han går inn på sønnens rom viktig. Han meddeler at det tar en stund før han orker å gå inn på rommet til Ole-Jakob. Karl knytter sin egen frykt for å gå inn på sønnens rom med en tanke om at de døde er til stede i tingene de har etterlatt seg: "Eva hadde vært der inne og ryddet, visste jeg, selv hadde jeg ikke orket å gå inn der, jeg vet ikke hvorfor. Av frykt for at han ville være der, i alt som var hans? Til slutt tynget det meg slik at det følte som jeg ikke kunne gjøre noe annet før jeg hadde gjort det" (Sæterbakken 2012:14). Jeg leser Karls frykt som en redsel for hvilke minner hans tilstedeværelse i sønnens rom vil utløse. På tross av frykten for hva som vil møte ham der inne, kjenner han et økende behov for å gå inn.

Inne på rommet finner han en skitten sokk: "Jeg holdt sokken opp til nesen. Tåfislukten fikk det til å svimle for meg. Jeg ble sittende og snuse. Jeg klemte sokken mot ansiktet og pustet gjennom den. Det kjentes som jeg ble dratt under i et dragsug, som jeg forsvant ned i alt rotet hans. Det kjentes vidunderlig godt" (Sæterbakken 2012:15). Scenen markerer et vendepunkt, der Karl går fra å unngå minnene om sønnen til å forsøke å trigge dem bevisst. Det ser ut til at Karl har et behov for å dykke ned i minnene, å fordype seg i dem og i sorgen. Karls ønske ser ut til å være motivert av et behov for å forstå hvordan sønnen hadde det: "Og jeg tenkte på om jeg gjorde det samme som Stine gjorde, isolerte meg, som en måte å få kontakt med Ole-Jakob på. Oppholde meg i hans verden. Være der helt til jeg forstod ønsket om å bli knust" (Sæterbakken 2012:124). Samtidig virker det koblet til Karls destruktive side. Han opplever en draging mot ødeleggelse og undergang.³⁶

I de tre romanene er det en rekke ting som trigger karakterenes minner. Det kan være fysiske steder, som en strand, et hus eller et rom, det kan være situasjoner og sanseinntrykk, eller det kan være konkrete ting som julepynt eller en genser. Enkelte av karakterene er delvis klar over hva som utløser minnene og noen av dem bruker denne kunnskapen til å bevisst unngå eller utløse minnene. Slik kommer forholdet de har til minnene til en viss grad fram ved å se på hva som trigger hukommelsen deres.

3.1.5. "Noenogtjue bilder" – hva forteller fotografiene om minnene?

I alle romanene er det mange bilderrelaterte innslag. Samlet sett inneholder de tre tekstene beskrivelser av fotografier, skildringer av fotografering, gjengivelse av fotografier i teksten og på omslaget, samt karakterenes bildetolkninger. Hva kan fotografiene fortelle om personenes forhold til fortida? Hvilken funksjon har fotografiene i romanene? Spiller de for eksempel

³⁶ Dette skal jeg se nærmere på i 3.2.5. ("Et ødelagt selv eller et endret syn på tilværelsen?")

noen rolle i romanplottene? For å kunne svare på dette vil jeg i denne delen trekke inn teori om visuelle fortellestrategier og fotografier. Jeg bruker blant annet Roland Barthes' *Det lyse rommet* og Susan Sontags *Om fotografiet*. Begge tekstene reflekterer rundt fotografiet som medium.

I *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative* bruker Alex Hughes og Andrea Noble begrepet "photonarrative constructs" om "any kind of storytelling artifact that relies in any way on the centrality of the photograph" (2003:4). Videre spesifiserer de at dette inkluderer skriftlige narrativer som innlemmer fotografiske bilder direkte i teksten eller gjennom ekfraser.³⁷ En rekke litteratur har undersøkt hvordan fotografiet kan inngå i fortellinger, og i flere skjønnlitterære tekster har fotografiet en sentral plass. Den tyske forfatteren W.G. Sebald er kjent for å eksperimentere med fotografier i tekstene sine, slik Olaf Haagensen har beskrevet det i norsk sammenheng.³⁸ I Norge er Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet* et eksempel på "fototekstualitet". Unni Langås viser for eksempel hvordan Heivoll skriver seg inn i en eksisterende utforskning av litteraturens muligheter til å behandle og bearbeide traumatisk stoff i artikkelen "Om å bære dødens tyngde: om fotografier og visuelle fortellestrategier i Gaute Heivolls *Himmelarkivet*" (2012). I artikkelen "Sofi Oksanen og Estlands fortid: *Utrenskning* som erindringstekst" observerer Christine Hamm hvordan et fotografi av den ene hovedpersonen og søsteren hennes blir en viktig brikke i romanens plott og erindringsarbeid. Hamm (2013) viser hvordan plott, minner og fotografier får tette forbindelser i romanen. Hughes og Noble påpeker at det er en nær forbindelse mellom fotografier og minner når de skriver at "photographs are the very stuff of memory and of the types of narrative that trigger and effect memory work" (2003:5). I det følgende skal jeg se på hvilke fotografier som skildres i tekstene jeg undersøker og hvordan de forholder seg til personenes minner og romanenes plott.

I *Og været skiftet* refererer tredjepersonsfortelleren stadig til "noenogtjue bilder". Ordene sikter til fotografiene som ble tatt sommeren 1963, på et tidspunkt da døtrene fortsatt var i live: "1963: Sommerens bilder viser en lykkelig liten familie. 4. juli. Gule kjoler på jentene, Johnny som en Marlon Brandon i hvit T-skjorte og traktorsko, med en cola i den ene hånden og et amerikansk flagg i den andre. Vennene hans kommer på besøk om søndagene" (Carmona-Alvarez 2013:38). Teksten beskriver hvordan jentene og Johnny er kledd på bildene. Ett eller flere av bildene er tatt 4. juli. Skildringene av bildene glir over i en beretning

³⁷ En ekfrase er et bilde som blir beskrevet i en litterær tekst. Det spiller ofte en rolle i romanens plott.

³⁸ Se masteroppgaven "Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut. En lesning av W.G. Sebalds fortelling 'Paul Bereyter'" (UiO, 2007), som har et kapittel om fotografi.

om sommeren. Dette demonstrerer hvordan et fotografi kan utløse andre minner som står i forbindelse med situasjonen bildet ble tatt i. Utdraget illustrerer hvordan fotografiet evner å ta betrakteren tilbake i tid. Ifølge Hughes og Noble (2003:5) er fotografiet en relikvie av fortidig virkelighet som tar oss tilbake til hukommelsesscenen på en unik måte. Fotografier bevarer minner og hjelper oss å huske. Ved å betrakte bilder kan minner vekkes til live. Selv om det refereres til "noenogtjue" fotografier, er det bare noen få av bildene fra sommeren som beskrives i detalj. Samlet sett er disse bildene med på å skape en kontrast mellom tida før og etter jentenes død. Sommeren 1963 blir på mange måter stående som den mest lykkelige tida i Kari og Johnnys liv og de "noenogtjue" fotografiene blir et symbol for denne perioden.

Tidligere har jeg kunnet konstantere at Karl i *Gjennom natten* er den av romanpersonene jeg forholder meg til, som mest aktivt forsøker å huske. Det gjør han blant annet ved å se på fotografier: "Jeg prøvde å se på de siste bildene av ham, men det nyttet ikke, det var som å studere ondsinnede karikaturer" (Sæterbakken 2012:121). Karl forventer å finne sønnen igjen i bildene, men opplever at de ikke viser det han betrakter som den sanne Ole-Jakob. Denne erfaringen minner om beskrivelsen Roland Barthes gir i *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* av sitt møte med fotografier av moren kort tid etter hennes død: "Jeg kjente henne bare delvis igjen og savnet med andre ord hele hennes vesen, og dermed hennes helhet. [...] i mitt forsøk på å nå frem til det innerste i hennes identitet måtte jeg kjempe med bilder som kun delvis var sanne, og dermed helt falske" (Barthes 2001:82). Karls opplevelse minner om det Barthes beskriver i dette utdraget. Fotografiet favner ikke det Karl betrakter som sønnens essens; det er ham, men allikevel ikke. Dermed oppleves bildet som en karikatur av den egentlige Ole-Jakob og Karl finner ikke det han søker. I tillegg til dette bildet blir Karl fotografert av Caroline, kvinnen han møtte i Redenberg, og det gjengis også fire fotografier av et hus i teksten. Fotograferingsseansen og fotografiene av huset skal jeg kommentere om litt, men først skal jeg se hvilken rolle fotografier spiller i *Heimfall*.

Teksten beskriver fire fotografier: Et bilde av Johans datter i Argentina, et av Johan og Audun på et hogstfelt, et av Judith og Einar som barn og et av Judith alene.³⁹ Det kanskje viktigste er portrettet av María. Johan ante ingenting om dattera før han fikk et brev i posten av Inés, etter at han hadde giftet seg med Inger. Han fikk i alt to brev; et med fødselsbudskapet og et med dødsbudskapet. I det siste brevet lå et bilde av dattera: "María som eg aldri møtte, ung vaksen og eit stort smil imot, fotografiet tatt i Buenos Aires i 1980,

³⁹ Det kan være verdt å merke seg at *Heimfall* inneholder et bilde for hver av de tre fortellingene romanen kretser rundt: Fortellingen om ulykka på skogen og forholdet til naboen, datteren i Argentina og til slutt relasjonen til Judith.

det året ho forsvann, 17 år: ho blei kidnappa på veg heim frå eit ungdomspolitisk møte i Juventud Peronista" (Ingebrigtsen 2012:59). Johan gjemte det første brevet og holdt María hemmelig. Johans hemmelighet ble imidlertid avslørt da det andre brevet kom. Inger hentet posten og åpnet brevet idet Judith kom ut av huset. Hun fikk sett brevet og fotografiet. Johan husker godt hvordan Judith løpe hjemmefra og unnlot å snakke til han de neste dagene (Ingebrigtsen 2012:57-8). Han presiserer at hun aldri har spurt om søsteren verken da eller siden. Den manglende interessen nevnes flere ganger, og gjentakelsen gir inntrykk av at det har såret Johan at hun ikke har ønsket å vite noe om søsteren (Ingebrigtsen 2012:59). Det er helt tydelig at denne hemmeligheten er en vesentlig faktor i det dårlige forholdet mellom Johan og Judith, selv om den ikke er den eneste. På denne måten integreres fotografiet i teksten og utgjør en viktig del av romanens plott.

Hvordan forholder romanpersonene seg til bildene? Og sier det noe om forholdet de har til minnene sine? Det følgende sitatet, fra *Og været skiftet*, kan belyse disse spørsmålene: "Sommeren avbildes med det nye fotoapparatet, sommeren og noenogtjue bilder som senere, i den fremtiden som kommer til å komme, vil forsøke å lure døden. [...]. Noenogtjue bilder som viser det uutholdelige: Johnny og Kari så forelsket i hverandre, i livet de lever" (Carmona-Alvarez 2013:39). I denne prolepsen kommer det fram hvordan forholdet til bildene som tas sommeren 1963 kommer til å endre seg etter ulykka. Sitatet røper at bildene blir "uutholdelige" å se på. Den fryktelige ulykka legger seg over fotografiene fra de lykkelige årene til Kari og Johnny. Det neste sitatet utdyper hvorfor bildene blir så vonde å se på. Johnny sitter på kontoret i leiligheten, der han har gjemt fotografiene han tok med da de flyttet til Norge: "Han finner frem fotoalbumet, som han hver gang lover seg selv ikke å åpne igjen, aldri, aldri. Men det er ikke til å komme unna. De døde jentene som ennå lever der inne, noenogtjue fotografier som prøver å lure døden. Men ingenting lurur døden" (Carmona-Alvarez 2013:182-3). Det kommer fram at Johnny, hver gang han ser på bildene, lover seg selv at han ikke skal se på dem igjen. Løftet indikerer hvor vondt det er å se på bildene, men han klarer likevel ikke å la være. Fortelleren meddeler at det ikke er "til å komme unna", en formulering som gir inntrykk av at det å se på bildene er en tvangshandling. Johnny har ikke noe valg. Fotografiene suggererer livet for Johnny, han opplever at jentene lever inni fotografiene.

Ifølge Sontag innbyr fotografiet betrakteren til å dagdrømme ved at fotografier av blant annet mennesker, steder eller en svunnen tid kan framkalle en følelse av uoppnåelighet, som "gir direkte næring til de erotiske følelsene hos dem som opplever at avstand forsterker begjæret". I sammenheng med dette anvendes fotografiet ofte som en talisman: "de er forsøk

på å oppnå kontakt med eller påberope seg en annen virkelighet" (Sontag 2004:28). Kontoret blir etter hvert Johnnys tilfluktssted. Der hører han på musikk og ser på bildene. Begge deler er måter han kan minnes fortida. De er i Sontags forstand talismaner for å få kontakt med årene før tragedien: Han drømmer seg tilbake til ungdomstida og livet med "den amerikanske" Kari og døtrene Vera og Ann. Johnnys forhold til musikken, fotografiene og fortellingene fra ungdommen og de lykkelige årene vitner om en nostalgisk lengsel. Sontag påpeker at fotografiet fremmer nettopp nostalgi: det har noe sentimentalt og nostalgisk ved seg (2004:26). Men når Johnny ser på bildene av Vera og Ann blir han ofte dårlig og må legge dem vekk. Når han likevel tar dem fram gang på gang tyder det på at han har et behov for å huske selv om det er vondt. Bildene viser Johnnys ambivalente forhold til minnene, der behovet for å huske vinner fram.

I romanen gjemmes alle fotografiene bort etter at døtrene dør. Fortellingen inntrykk av at det spesielt er Kari som ikke orker å ha dem framme. Dette indikeres ved at både Johnny og besteforeldrene ser på eller har framme bilder av jentene. Er fotografiene med på å illustrere forholdet de ulike romanpersonene har til minnene om Vera og Ann? Tidligere viste jeg at Kari og Johnny reagerer ulikt på døtrenes død, noe jeg mener speiles i forholdet til bildene. Johnny lukker seg inne på kontoret for å se på bildene i skjul, mens Kari gir inntrykk av at hun ikke orker å se dem. Da Johnny flytter ut tar han med seg fotografiene, og det viser seg at Kari hele tida har visst at han har hatt dem. Hun blir sur når hun ikke finner dem. Denne avsløringen tyder på at Kari også har sett på fotografiene, sannsynligvis når hun har vært hjemme alene. Slik markerer og tydeliggjør teksten forskjellen mellom Kari og Johnny når det gjelder deres forhold til minner. Mens Johnny ønsker å dele sorgen med andre, lukker Kari seg inne og strever med den alene.

Fotografiene i *Og været skiftet* har mange funksjoner: De skaper kontraster mellom tida før og etter ulykka, og tydeliggjør hvordan Kari og Johnny takler sorgen og minnene om de døde døtrene ulikt. De bidrar til å få fram likheten mellom jentene, noe som er viktig i etableringen av forholdet mellom Kari og Marita. I tillegg er bildene en av kildene Marita bruker i rekonstruksjonen av fortellingen om foreldrene og familien. I likhet med bildet av María i *Heimfall*, kan de "noenogtjue" fotografiene i *Og været skiftet* leses som en ekfrase idet de beskrives i romanteksten.

Siden Johan i *Heimfall* aldri har møtt María er bildet av henne det eneste beviset han har på at hun har eksistert. Han har hengt opp bildet av henne på Judiths gamle rom, der han også arbeider med de såkalte "Argentina-dokumenta". Dermed erstatter han nærmest Judith med María:

Judith sitt gamle rom, nokre falma hesteklistremerke på skapdøra minnar om jenta som budde her, og på denne vegg har eg no hengt fotografiet av María som mora, Inés, sendte meg, og i auga til María ser eg berre ein flik av meg sjølv, ein streng forsvinn ned igjen trappa, ned i kjellaren, her heng María og der nede ligg Judith, dei to treng ikkje å koplast saman om ikkje eg gjer det, men no ser eg på fotografiet og koplær dei saman, det fjerne og det nære, det levande og det døde: døtrene mine (Ingebrigtsen 2012:56).

Mens han sitter der kobler han de to døtrene sammen. For leseren kan det være frustrerende å høre at han bruker tid og krefter på å lete etter spor som kan lede til svar rundt Marías forsvinning, mens han overlater den levende dattera til seg selv i kjellaren: "Forsvinning, uvisse og død. Kven er eg som kan sitja her i forsøket på ein avskjed med María, som eg aldri har møtt? Hadde det ikkje vore for foto, hadde eg ikkje kunna sett henne for meg" (Ingebrigtsen 2012:128). På bakgrunn av Johans egen sammenkobling mellom de to døtrene indikeres det at avskjeden han forsøker å få med María også er en erstatning for avskjeden han ikke klarer å få til med Judith. I arbeidet med Argentina-dokumentene forsøker Johan å reparere noe i forhold til begge døtrene sine. Han har sviktet dem begge. María har han sviktet ved ikke å svare på noen av brevene eller å gjøre noe for å hjelpe María i løpet av oppveksten.

De andre fotografiene Johan beskriver er bildet fra skogen, som han gir Audun i julegave, samt de to bildene han fjerner fra en ramme for å sette inn bildet til Audun. Bildet fra skogen viser Johan og Audun som har felt et tre. Bildene han tar ut av rammen er et bilde av Judith og Einar og et av Judith alene. Johan synes at Judith ser en tanke trist og alvorlig ut på bildet, som er tatt etter at Olav døde. Denne scenen knyttet til fotografier speiler Johans oppførsel etter ulykka. Han har i mange tilfeller ofret forholdet med barna for å forsøke å reparere noe i forholdet til Audun. Ved at Johan fjerner bildene av barna sine for å sette inn et bilde til Audun, tydeliggjøres det hvordan han har satt Audun foran sine egne barn. Han har hatt et enormt behov for å nærme seg Audun og å ta hensyn til ham. Dette har gått på bekostning av forholdet han har til barna, kanskje spesielt forholdet til Judith. Flere av anmelderne bemerket forholdet Johan har til Audun. Fyksen (2012) i *Klassekampen* skriver for eksempel at det er noe nærmest forelsket i Johans væremåte.

Undersøkelsen av fotografiene i romanene jeg studerer har vist at fotografier spiller en substansiell rolle i fortellingene. Flere av bildene som tekstene beskriver inngår i plottstrukturen og driver handlingen framover. Samtidig tydeliggjør fotografiene forholdet romanpersonene har til minnene og fortida. Deres forhold til bildene er påvirket av de tragiske dødsfallene, fordi de tolker bildene ut ifra nåtidens kontekst.

3.1.6. Oppsummering

Romanene *Gjennom natten*, *Og været skiftet* og *Heimfall* vier stor plass og oppmerksomhet til karakterenes erindringer. Minnene er et gjennomgående motiv, som strukturerer fortellingene og driver handlingen framover. Gjennom romanpersonenes måte å forholde seg til og møte minnene sine på, blir det tydelig at minnene langt på vei styrer deres liv. Romanpersonene strever med vonde og vanskelige minner knyttet til både de traumatiske tapserfaringene og personene de har mistet. *Og været skiftet* og *Heimfall* inneholder eksplisitte beskrivelser av hvordan karakteren ufrivillig gjenopplever hendelser i form av flashbacks og mareritt. Romanene tematiserer og problematiserer romanpersonenes forhold til fortida. Det er i denne sammenheng særlig interessant at karakterene er klar over, og i stor grad husker, hva som har hendt, noe som ikke samsvarer med det flere traumeteoretikere har sagt om minner. Likevel blir det tydelig at de fortidige hendelsene virker inn på romanpersonenes følelsesliv og oppførsel i nåtid. Dermed blir minnene viktige i leserens konstruksjon og forståelse av historiene som fortelles i de tre bøkene, og av personene som inngår i dem.

3.2. Subjekt

Jeg skal nå undersøke hvordan Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen framstiller romanpersonene, med særlig vekt på framskrivningen av dem som subjekter. Denne undersøkelsen vil konsentrere seg rundt framskrivningen av personene som subjekter. Tidligere viste jeg hvordan traumeteoretikerne mener at traumatiserende opplevelser kan føre til en oppløsning av selvet (Caruth 1995, Brison 1999). Blant annet påstår Brison at traumet har en ødeleggende effekt. Hun understreker særlig at tidsfølelsen opphører. Når forbindelsen mellom fortid, nåtid og framtid bryter sammen, kollapser også livsfortellingen som er grunnleggende for menneskets selvfølelse. Hvordan forholder romankarakterene hos Sæterbakken, Ingebrigtsen og Carmona-Alvarez til denne antakelsen om traumets oppløsende effekt på selvet? Vitner noe om at tapserfaringene har endret dem? Framstilles de som oppløste subjekter? Er de splittede, fragmenterte individer? Hvordan er forholdet deres til tid? Da jeg omtalte minner, viste det seg at romanpersonene er klare over hvilke tragedier som har rammet dem. Romanpersonene har en blanding av minner de har bevisst tilgang til, og minner som er mer fragmenterte, fortrengt eller dissosiert. De traumatiske hendelsene er altså ikke skjult, slik de er i en del klassisk traumelitteratur. Når det gjelder oppløsningen av selvet,

tror jeg at romanpersonene har endret seg, at de opplever livet og omgivelsene annerledes etter den vonde opplevelsen, men at de ikke nødvendigvis er oppløst som subjekt.

3.2.1. "Hun vet ikke hvem hun er" – har tapserfaringene endret romanpersonene?

I "Trauma Narratives and the Remaking of the Self" skisserer Brison traumets ødeleggende effekt på selvet. Hun skriver: "Survivors of trauma frequently remark that they are not the same people they were before they were traumatized" (1999:39). Gir romanpersonene hos Carmona-Alvarez, Ingebrigtsen og Sæterbakken selv uttrykk for at de har endret seg? Eller indikerer handlingene deres at de har blitt forandret av tapserfaringene? Jeg begynner med et sitat fra *Gjennom natten*, som kan belyse hvordan tapet av sønnen har påvirket Karl:

Jeg følte meg lett som en ballong. Jeg måtte klamre meg fast til stolen for ikke å fly avsted. Det ble bare tommere og tommere der inne, de istykkertygde klumpene med brød og ost ramlet gjennom meg og ble liggende som små steiner nederst i buken, skumpet hit og dit i den lille pytten med kaffe som hadde samlet seg der. Som om det ikke var lenge siden jeg gikk rundt og bar på ham og at det var dét som hadde utgjort min tyngde, at det var dette som hadde holdt alt det andre på plass. [...] som om det var ham lungene mine arbeidet for (Sæterbakken 2012:128).

I dette utdraget forteller Karl om en frokoststund som finner sted en stund etter sønnens død, kanskje det har gått noen måneder. Han begynner med å skildre en letthet han føler, ved å sammenlikne den med en ballong som holder på å fly vekk. Videre beskriver han hvordan han blir tommere, selv om han spiser. Dermed virker det som tomheten han opplever ikke har noe med mat og sult å gjøre. Inntrykket om at det er en annen form for tomhet forsterkes når han tenker tilbake på hvordan han bar rundt på Ole-Jakob da han var liten. Han reflekterer over hvordan sønnen ga ham tyngde og orden i livet. Dette viser tilbake til Karls skildring av å bli far tidligere i romanen: Han forteller om hvordan han plutselig ble del av noe mye større enn seg selv. Men uten sønnen føler Karl seg altså tom og lett. Han framstiller sønnen som et anker i tilværelsen, som nå er borte. Karls beskrivelse indikerer at det har skjedd en endring. Hva denne endringen innebærer skal jeg komme tilbake til senere i delen om subjektet.

I *Heimfall* står Johan overfor flere tapserfaringer. I sin egen familie er kona død, og dattera, Judith, skal dø. Det neste sitatet skildrer noen av Johans tanker omkring hennes forestående bortgang: "Ingen av oss veit kor tid, men vi vet kva ho står overfor, og det er av og til som eit gjennombrøt i tanken som får meg til å bli opprømt og ivrig, utålmodig etter neste steg, som ein flik av meg vil ha dette overstått for igjen å kunne bli heil. Kan ikkje bli heil etter Inger" (Ingebrigtsen 2012:124). Her gir han uttrykk for en utålmodighet. En del av

Johan ønsker at dattera skal gå bort så fort som mulig. Han tenker at da kan han bli hel igjen, men så sier han rett etter at han ikke kan bli hel igjen etter Ingers død. Johans formulering tyder på at tapet av kona har endret ham. Etter hennes død er det noe som mangler. At han knytter følelsen av å være halv eller ødelagt til Judith indikerer kanskje at han er mer trist enn han vedkjenner seg og at han knytter hennes kommende død til tapet av kona. I tillegg blir det klart for leseren at dødsulykka i skogen har påvirket Johan, men skaden denne hendelsen har påført ham må leseren i større grad lese seg fram til. Måten Johan forholder seg til skogsulykka vitner om at han ikke selv forstår fullt ut hvilken effekt hendelsen har hatt på ham. I motsetning til tapet av kona, som Johan skildrer direkte, må effekten av ulykka leses ut av Johans gjentatte beskrivelser av det fallende treet og hans tolkninger av hvordan tapet må ha påvirket naboen.

I *Og været skiftet* skildrer tredjepersonsfortelleren Karis opplevelse av å miste døtrene og å se dem døde:

Hun kommer hjem med kroppen full av revner. Hun husker ingenting fra begravelsen. [...]. *Hun vet ikke hvem hun er.* Det dukker opp blomster, en bulkete jernkanna med blomster midt på et bord som er kvalmende hvitt. Det er rustflekker i taket. Munnen hennes er åpen. Noen tar tak i armen hennes og også himmelen er flekkete, *hun faller liksom i søvn og noe raser av gårde med kroppen hennes.* [...]. *Det er henne fortsatt, med de grønne øynene.* [...]. *Det lange håret må vekk. Det lange håret av* (Carmona-Alvarez 2013:62-3, mine kursiveringer).

I utdraget beskriver fortelleren Karis reaksjon de første døgnene etter hendelsen. På dette tidspunktet er hun tydelig i sjokk og klarer åpenbart ikke å ta inn alt som skjer rundt seg. Hun registrerer for eksempel at det kommer blomster på bordet, men ikke hvem som kommer med dem. Alle sanseinntrykkene går over i hverandre, noe det kaotiske uttrykket i sitatet får fram. I utdraget er det mye å kommentere, men i forbindelse med Kari som subjekt er jeg mest opptatt av hennes opplevelse av seg selv og forbindelsen til kroppen i denne situasjonen. Fortelleren meddeler at Kari ikke vet hvem hun er. Hvordan kan man tolke denne erfaringen? Utsagnet kan være et uttrykk for sjokktilstanden hun befinner seg i, der hun ikke vet opp og ned på noe. Videre kan opplevelsen av å ikke gjenkjenne seg selv, å føle seg som en fremmed, vitne om at opplevelsen har rammet henne så hardt at den har forandret henne. Selv om utsiden er lik, noe bemerkningen om øynene får fram, er innsiden endret. Karis behov for å klippe håret kan være et tegn på misforholdet hun opplever mellom seg selv før og etter ulykka. Den indre endringen hun opplever må få et ytre tegn.

Utover i romanen av Carmona-Alvarez blir det klart at opplevelsen har forandret Kari som person. Hun klarer ikke å gjenfinne sitt gamle selv. Latteren og smilet forsvinner: "[Kari

vil] le en latter som ikke finnes i Oslo, en latter som vil bli igjen i en grav som likner en hage i New Jersey" (Carmona-Alvarez 2013:28). Menneskene rundt Kari kan ikke unngå å legge merke til endringene som skjer med henne. Spesielt for Johnny blir det veldig tydelig at hun ikke lenger er den samme. Han begynner etter hvert å lengte etter det han kaller "den amerikanske" Kari: "Han hadde tenkt på Kari, men det var en annen Kari han hadde sett for seg. Kari fra før ulykken. *Den amerikanske Kari*, hadde han tenkt" (Carmona-Alvarez 2013:141). Kari på sin side forsøker å skjule sorgen ved å smile, men det blir et kunstig og falskt smil som ikke lurer familien: "Hun prøvde. Hun måtte bare smile, så ville det gå bra. Det var hun sikker på. [...]. Hun stod og så ut på byen fra Fløyen fjellet, fjeset hennes hvitt og glinsende som en maske (Carmona-Alvarez 2013:95). Kari tror eller håper at alt vil ordne seg hvis hun klarer å late som ingenting. Hvis hun bare klarer å smile, vil det gå bra. Men gjennom de andres observasjon blir det klart at det ikke fungerer: "Og smilet, sa Dixie til ektemannen senere. Som om det var milevis mellom innsiden og utsiden på det stakkars kvinnemennesket (Carmona-Alvarez 2013:96). Smilet blir aldri noe mer enn en maske. Det hjelper ikke å late som tragedien ikke har hendt.

Siden Maritas søstre døde før hun ble født, har hun ingen direkte tapserfaring. Likevel har ulykka fått innvirkning på hennes liv gjennom foreldrenes sorg. Det blir tydelig at ulykka påvirker alle relasjonene i familien og stemningen i hjemmet. Marita vokser opp i vakuumet etter søstrenes død. Vickroy påpeker at traumer kan gå i arv: "Transference of traumatic responses can continue for generations. Family relationships and the children of survivors are deeply affected by their parents' experience [...]. Moreover, children inherit patterns of traumatic response" (Vickroy 2002:19).⁴⁰ Barn kan arve foreldrenes reaksjonsformer, noe som ser ut til å være tilfellet med Marita. Foreldrenes historie blir hennes egen og hun arver deres drømmer: "I alle Johnnys drømmer: Glass for glass, der borte hos Terry og Mona. Et annet liv, men det samme livet. En drøm også Marita begynner å drømme. En drøm hun arver: Lyden av gummidekk og alt det som kommer etterpå" (Carmona-Alvarez 2013:214). I likhet med foreldrene begynner hun også å se jentene: "Marita [...] blir jentungen som ser skikkelser dukke opp i dørkarmen, nederst i trappene når hun løper ned for å hente sykkel" (Carmona-Alvarez 2013:176). Videre beskriver Marita to episoder der hun blir voldelig: Den første gangen biter hun dattera til morens venninne. Den andre gangen slår hun ei jente i klassen.

⁴⁰ Innenfor traumeteorien er det uenighet om hvorvidt traumer kan overføres fra den traumatiserte til et sekundært vitne. Litteraturviteren Shoshana Felman og psykoanalytikerens Dori Laub skriver i *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) om hvordan den som mottar vitnesbyrd selv kan bli traumatisert. I *Writing History, Writing Trauma* uttrykker LaCapra en skepsis overfor det han oppfatter som en utflytning av traumbegrepet. Han taler for å holde et klart skille mellom den traumatiserte og sekundære vitner (2001:97).

Gjennom Maritas fortelling blir det åpenlyst for leseren at hun har hatt en spesiell oppvekst på grunn av foreldrenes opplevelser og at hun er påvirket av dette.

3.2.2. Forsvarsmekanismer – å bevare kontroll

Traumeteoretikere som Vickroy, Brison, van der Kolk og van der Hart mener at det vanskeligste aspektet ved traumatiske opplevelser, og kanskje det mest skadelige, er følelsen av hjelpeløshet – at man fratras sitt handlingsrom og dermed muligheten til å påvirke utfallet av situasjonen.⁴¹ Gjenopplevelser av den traumatiske opplevelsen, i form av for eksempel flashbacks og mareritt, kan bringe denne følelsen tilbake. I ettertid kan følelsen føre til sammenbrudd og traumatiserte individer utvikler ulike forsvarsmekanismer for å opprettholde kontroll (Vickroy 2002:25). Slike forsvarsmekanismer kan være repetisjon, utagering, destruktiv oppførsel som selvskadning eller provosert avvising (noe Freud også fokuserte på). I tillegg til forsvarsmekanismer som utvikles i etterkant av hendelsen, kan det også ha oppstått forsvarsmekanismer under selv hendelsen. Ifølge Vickroy (2002:27) får vekslingen mellom ulike stemmer og fortelleposisjoner både i og mellom karakterene i litterære tekster fram fragmenteringen eller splittelsen som er en forsvarsmekanisme. Er det mulig å lese deler av oppførselen til romanpersonene som forsvarsmekanismer for å bevare kontrollen slik blant annet Vickroy taler for?

Johan i *Heimfall* har et påfallende fokus på dagligdagse ting og rutiner. Da jeg innledningsvis så på mottakelsen av romanene, viste det seg at Ingebrigtsens dveling ved det hverdagslige fikk mye omtale og var et av hovedmomentene i resepsjonen. Hva kan denne sirklingen rundt Johans hverdagslige gjøremål fortelle oss? Kan fokuset på rutiner leses som en forsvarsmekanisme? Ved at romanen åpner med en skildring av Johan som utfører en praktisk, huslig oppgave – å vaske et rom i kjelleren – signaliserer Ingebrigtsen at denne handlingen har betydning. I løpet av romanen finnes det en rekke beskrivelser av hvordan Johan lager mat, måker snø, strør salt på trappen, gjør innkjøp og så videre. Den veldige omtanken Johan har for gjøremålene sine kan selvsagt tyde på at det har vært kona som har tatt seg mest av husstellet, og at det derfor er forholdsvis nytt for ham. Men det virker faktisk som om rutineene er Johans holdepunkt i livet. Han klamrer seg til dem, fordi de representerer noe fast, trygt og forutsigbart. De hverdagslige gjøremålene og språket rundt dem gir ham en form for kontroll, et grep om tilværelsen. Ved å fokusere på de daglige gjøremålene forsøker han å flytte oppmerksomheten bort fra savnet etter kona og de vonde erindringene.

⁴¹ Se i kapittel 2.

I delen om minner oppdaget jeg at minnene til Johan ble forsterket av juletida og Judiths besøk. Fordi det blir vanskeligere å holde minnene på avstand, blir rutinene ekstra viktige: "Og om eg lukkar auga og prøver å finna fram til ei glede over jula som no kjem, opnar eg dei og ser ut, held fast ved alt dei kjem over" (Ingebrigtsen 2012:9). I romanen gjentar Johan frasen "noko er som før" en rekke ganger. Han sier det nærmest som et mantra som skal hjelpe ham gjennom den vanskelige tida. Det daglige besøket hos Audun er et av de faste holdepunktene i hverdagen: "Nei nei, om ei stund er eg der oppe, ikkje kutta det ut no då noko må vera ved normalen: huset hans der oppe har si vanlege, glødande kraft" (Ingebrigtsen 2012:49).

Johan ser ut til å ha flere andre forsvarsmekanismer. Når han tenker tilbake på ulykka i skogen skildrer han ikke sine egne følelser: "[Olav] dødde framfor oss og eg såg noko svært og flott blei sløkt i sjela til Audun, utan at munnen hans forma seg til skrik, det kom ikkje lyd ut av munnen hans då han kom styrtande inn på feltet" (Ingebrigtsen 2012:27). Johan beskriver gjennomgående det han så. Han forteller om Auduns reaksjon, men utelater sin egen. I *Transparent Minds* beskriver Dorrit Cohn hvordan førstepersonsfortellinger kan avdekke kognitive mangler i det tidligere selvet i fortellerens tilbakeblikk (1978:148). Cohn bruker et sitat fra Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* til å vise hvordan en slik kognitiv mangel i det tidligere selvet kommer fram i hans manglende evne til å analysere følelser, årsak og effekt. Hennes eksempel demonstrerer avstanden mellom det opplevende selvet og det fortellende selvet, altså mellom det fortidige selvet og det nåtidige selvet. Det er påfallende at Johan imidlertid ikke bare analyserer hendelsen mangelfullt, men at han ikke kommenterer hva han følte i det hele tatt. Fokuset han hadde på Auduns reaksjon under selve hendelsen har vedvart i ettertid. Flere episoder viser hvordan Johan i alle år etter ulykka har vært opptatt av å beskytte og skjerme Audun. Han slår fast overfor Judith at Olavs død er Auduns sorg, ikke hans. Både nå og da distanserer Johan seg følelsesmessig fra naboguttens dødsfall.⁴²

I motsetning til det Cohn beskriver, viser Johans skildringer snarere en distanse mellom han og selve erfaringen, i stedet for en distanse mellom hans fortidige og nåtidige selv. På grunn av den umiddelbare og nære tonen i romanen gir denne mangelen ikke inntrykk av å være en intendert utelatelse. Den skriver seg ikke fra noe Johan med vilje skjuler, men heller fra at deler av hendelsen er frakoblet, noe de fragmenterte minnene hans også tyder på. Judith husker at Johan kastet opp etter ulykka, men det kan han ikke huske. Han gir selv

⁴² Samtidig tillegger han Audun ulike følelser, som kan se ut til å speile følelser han har koblet av eller har fortrent.

uttrykk for at minnene fra hendelsen er ufullstendige: "kva som skjedde vidare, hugsar eg berre i brokkar" (Ingebrigtsen 2012:86). Johans skildringer av hendelsen skaper et inntrykk av at han er midt i situasjonen og samtidig fjernet fra den. I forlengelsen av dette virker det høyst sannsynlig at denne distansen skyldes en forsvarsmekanisme som ble utløst under selve hendelsen for å beskytte Johan mot de sterke inntrykkene. Det ser ut til at deler av minnene har blitt lagret i et annet bevissthetsspor (dissosiasjon), fordi ulykka var for voldsom til å ta inn i sin helhet.

Utover i fortellingen refererer Johan til to stemmer han hører. "Overstemmen" og "understemmen", som han kaller dem, framtrer i forbindelse med Judiths besøk og de er mest framtrepende rundt hennes død. Da Johan går ned for å se til dattera 24. desember skaper hans skildringer av hvor stille Judith ligger en forutanelse hos leseren. Siden teksten gjengir hans observasjoner, må han ha registrert hvor stille hun ligger. Tidligere har han vært oppmerksom på hvor tungt hun puster, men her er det ingen kommentarer om pusten hennes, bare hvor rolig hun ligger. Det kommer fram at hun ikke beveger seg i det hele tatt. Johan registrerer altså disse endringene, men erkjenner ikke betydningen av dem. Først på kirkegården, ved Ingers grav, går det opp for Johan at dattera er død. Denne innsikten kommer plutselig, som om han egentlig har visst det hele tida. Johans forsinkede erkjennelse tyder på at sannheten har brukt tid på å tvinge seg opp til overflaten. Dermed ser det ut til at han ikke klarte å ta innover seg hendelsen idet den skjedde.

En forklaring på Johans forsinkede reaksjon er knyttet til konas død. Inger døde uten forvarsel. Hun skulle legge seg og hvile litt. Både Inger og Judith dør hjemme i huset og de dør til sengs. Likheten mellom dødsfallene kan ha rørt ved noe i Johan. Det ser ut til at sannheten først går opp for ham når han kobler de to hendelsene sammen. En observant leser vil legge merke til at Johan omtaler øynene til Judith på samme måte som Ingers da han fant henne død: "auga hennar var opne, vendt mot meg, men heilt utan liv" (Ingebrigtsen 2012:41). Likheten mellom uttrykket i øynene deres kan ha trigget minner uten av Johan selv er klar over det. Alt her, gjennom skildringene av øynene deres, etableres forbindelsen mellom moren og datteras død konkret i teksten. Men da Johan kommer hjem igjen fra kirkegården later han som ingenting. Han snakker til dattera som om hun fortsatt lever. For leseren skaper dette en uhyggelig følelse. De to stemmene Johan hører blir ekstra framtrepende i den siste delen av romanen. Johans atferd og hans gjengivelse av måten han blir dradd mellom overstemmen og understemmen tyder på at han ikke takler Judiths død. Hans manglende evne til først å anerkjenne tapet og etterpå forholde seg til det, kan man tolke som forsvarsmekanismer. Slik jeg ser det er flere forsvarsmekanismer i sving hos Johan; teksten indikerer

at han har erfaringer som er dissosiert (skogsulykka), fortrenget (Judiths død) og at han fokuserer på hverdagslige gjøremål for å forskyve sorgen og minnene.

Etter døtrenes død utvikler Kari i *Og været skiftet* en destruktiv atferd. Maritas skildringer av moren i oppveksten vitner om at hun får et alvorlig alkoholproblem. Her er et eksempel: "Jeg og pappa tok trikken ned til byen i helgene, de gangene mamma ikke ville stå opp og det luktet av henne, av hele leiligheten, en sånn tung, fæl lukt" (Carmona-Alvarez 2013:165). Det viser seg også at hun innleder et tvilsomt forhold til en bergenser, og senere flere andre menn. Romanens andre del slutter med at Kari skjeller ut familien sin i et selskap etter å ha drukket for mye konjakk. Oppførselen hennes skyver både hennes egen familie og Johnny unna. I *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* observerer Vickroy et atferdsmønster som går igjen i mange traumefortellinger: "victims can often act out in disturbing ways or withdraw emotionally from others, causing rifts with potential supporters" (2002:19). I likhet med denne observasjonen har Kari en utagerende og nedbrytende oppførsel, samtidig som hun trekker seg følelsesmessig tilbake. I relasjonen til Johnny og Marita blir dette spesielt synlig.

Kari virker følelsesmessig nummen eller avstumpet. Ifølge Brison kan et traume utslette ens tidligere følelsesregister: "trauma can obliterate one's former emotional repertoire, leaving one with only a kind of counterfactual, propositional knowledge of emotions" (1999:44). Gjennom fortellerens skildringer av Kari i de ulike delene av romanen får Carmona-Alvarez fram hvordan ulykka har endret henne. Hun går fra å være en kjærlig, hengiven mor og kone til å bli kald, fjern og lett irritabel. Hun ser ut til å være ute av stand til å gi og ta imot kjærlighet. Det ser heller ikke ut til at hun klarer å være glad eller å glede seg over ting. Endringen indikerer at opplevelsen har ødelagt eller endret hennes følelsesregister, slik Brison skisserer. Er Karis nummenhet en forsvarsmekanisme? Ja, jeg oppfatter at hennes distansering er en form for beskyttelse mot ytterligere smerte og tap. En slik tolkning kan forklare hennes oppførsel overfor Marita med at hun er redd for å miste henne også, noe det følgende sitatet taler for: "Pappa la fra seg avisen, satte seg hos henne, strøk henne over håret og la hodet sitt på den voksende magen. Han gjorde sitt beste for å avlede henne. Han visste hva hun tenkte, for han tenkte det samme. Ville jeg leve? Ville jeg klare meg og leve?" (Carmona-Alvarez 2013:82).⁴³ Altså kan man forstå Karis distanse som en forsvarsmekanisme mot nye tap.

⁴³ På slutten av *Og været skiftet* gjengir Marita deler av en samtale med Kari, der moren gir uttrykk for frykten for å miste Marita. Se side 218.

Utvikler Karl i *Gjennom natten* noen forsvarsmekanismer? Den første tida forsøker han å fortrenge sorgen med å se på fjernsynsprogrammer, noe som resulterer i at kona til slutt ødelegger tv-apparatet med en øks. Etter det begynner han å gå turer. Han observerer også hvordan kona takler sorgen ved å fordype seg i arbeid: "Jeg kjente henne nesten ikke igjen. Hun var seg selv lik, men forandret til det ugjenkjennelige, en slags maskin som var satt til oppgaven med å holde det ut, uten å vite hvorfor. Hun arbeidet" (Sæterbakken 2012:125). Karl beskriver kona som en arbeidsmaskin. Han forsøker å kopiere henne og arbeider så mye at han er i ferd med å slite seg helt ut. En dag innser han at han ikke kan fortsette slik. Karls atferd framstår som en uttesting av ulike strategier for å holde sorgen unna.

Senere beskriver hvordan han opplever at følelsene har blitt brukt opp, slik at ulike hendelser ikke utløser de følelsene han forventer. Denne følelseløsheten skildres i dette sitatet: "Som om alt jeg hadde av følelser var oppbrukt. Som om ingen av de rasende kreftene der ute kunne nå inn til meg lenger. Hva skulle kunne ødelegge meg? Alt som kunne hende, det hadde allerede hendt" (Sæterbakken 2012:137). Karl beskriver det som å være usårlig. Fordi det verst tenkelige allerede har skjedd, tenker han at ingenting evner å ødelegge ham lenger. Etter en periode der Karl har forsøkt å forskyve sorgen gjør han en helomvendig og fordypet seg i den i stedet. Han oppholder seg på sønnens rom og maner fram minner. I *Svart sol* skriver Kristeva om narsissistisk depresjon, og hevder at tristheten er uttrykket for det opprinnelige såret skapt av adskillelsen fra moren. Tristheten er "en objekterstatning som den deprimerte knytter seg til, blir fortrolig med og holder av, i mangel av noe annet" (Kristeva 1994:28). I romanen tar Karl nærmest sorgen til objekt. Han fordypet seg i den. Dette kan leses som en måte å holde sønnen levende på. Karl blir besatt av tanken på å gjenfinne sønnen og ser dermed ut til å benekte tapet.

Jeg vil konkludere med at romanene beskriver en form for distanse eller følelseløshet hos Kari, Johan og Karl. Jeg tolker Johans fokus på rutiner, Kari's følelsesmessige nummenhet og hennes destruktive oppførsel, og Karls fordypning i først tv-serier, så arbeid og til slutt selve sorgen som forsvarsmekanismer eller ulike overlevelsestrategier. Selv om særlig Kari og Karls atferd er nedbrytende, kan den leses som et forsøk på å få kontroll over smertene.

3.2.3. Når ordet "framtid" mister all betydning

Oppløsningen eller fragmenteringen av selvet er nært forbundet med tapet av tidsfølelsen: "Traumatic memory is also characterized by a destruction of a sense of the self as continuing over time. [...]. The ability to form a life, considered by some to be essential to personhood, is

lost when one loses a sense of one's temporal being" (Brison 1999:43). Med dette i minne er det interessant at alle romantitlene inneholder et tidsperspektiv. Aller tydeligst er dette tidsperspektivet i titlene *Gjennom natten* og *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* fordi de markerer at tida går. Romantittelen *Heimfall. Ei juleforteljing* markerer ikke at tida går på samme måte som de to andre titlene, men idet den viser til juletida og dermed desember og vinteren knytter også den an til ei markering av tid. Reflekterer boktitlene romanpersonenes opplevelse av tid? Har de mistet tidsfølelsen?

Tittelen *Gjennom natten* henspiller på døgnets rytme, men romanen bryter metaforisk sett denne rytmen da Karl går inn i natten, den mørkeste tida av døgnet, som følge av sønnens død. Det er naturlig å lese natten som et bilde på sorgen Karl opplever. Mørket, eller sorgen, omslutter og fanger Karl i en natt det er usikkert om han kan klare å komme gjennom. Karl reflekterer flere steder over konsekvensen av sønnens død. Det følgende utdraget belyser hans tanker om framtida: "Usikker på om jeg ønsket noe mer ut av livet. [...]. Uansett hvordan vi valgte å gå frem, ville det bli prikk likt. Det fantes ingen fremtid lenger. Bare en gjentakelse av det som allerede hadde vært" (Sæterbakken 2012:130). Tida opphører og framtida blir en umulighet. Karl reflekterer selv over at ingenting nytt er mulig. Han har problemer med å forstå hvordan kona kan klare å leve videre, og hvorfor hun overhodet ønsker det. Dette henger sammen med Karls syn på framtida. Han er overbevist om at det ikke kan skje noe nytt, at livet herfra og ut kun vil bestå av gjentakelser. Dermed fastslår han at framtida ikke finnes lenger. Dette betyr ikke at han opplever at tida har stoppet opp, han registrerer tydelig at den går. Det ser snarere ut til å bety at han ikke ser noe poeng med livet, og at tida følgelig har mistet sin betydning.

I *Og været skiftet* er det altså årstidene som markerer at tida går. Årstidene kommer og går, og med det går også tida. Likevel virker utsagnet noe distansert, som om disse skiftene ikke registreres fullt ut. Det ligger noe fjernt eller likegyldig i det. Tida ruller av gårde, ubønhørlig, samtidig som disse skiftene knapt registreres eller gis noen vekt. Fortellingen skildrer hvordan Kari mister tidsbegrepet og ikke merker at tida går den første perioden etter ulykka. Hun sitter i flere dager og stirrer ut i ingenting uten å ense hva som skjer rundt seg. Alt flyter sammen: "Jeg sitter her, bare legg deg, sier hun til Johnny som kanskje står der ennå, som kanskje gikk for flere timer siden, som kanskje er en skygge et tårn et speilbilde på baksiden av en skje" (Carmona-Alvarez 2013:62).⁴⁴ Kristeva hevder at den melankolske på et vis lever utenfor tida; den flyter ikke, er ikke knyttet til begrepene før og nå, og er uten mål:

⁴⁴ Her speiler språket og tegnsettingen hvordan alt flyter sammen. Formen mimer Karis oppløsning ved at tegnsettingen oppløses.

"Bundet til det forgangne, tilbaketrukket til en paradiso- eller helvetesopplevelse, er den melankolske en forunderlig erindring: han ser ut til å si at «alt er over, men jeg er trofast mot det forgangne. Jeg er naglet til det, og det finnes ingen mulig endring, ingen framtid»" (1994:69).

Følelsen av at framtida blir en umulighet, slik Kristeva beskriver den, mener jeg å gjenfinne hos Kari. Etter ulykka blir framtida noe uforståelig: "Faren sa at det eneste man kunne gjøre var å se fremover, og Kari sa at hun ikke engang skjønnte hva *fremover* betydde lenger" (Carmona-Alvarez 2013:63). I tillegg blir hun knyttet til det forgangne gjennom minnene om døtrene. Likevel drømmer både hun og Johnny om et nytt liv, men som Johnny observerer, kommer det nye livet aldri i gang: "Det nye livet. Det nye livet har vart i årevis" (Carmona-Alvarez 2013:88). De klarer ikke å komme seg videre i livet. De ser ut til å henge fast i fortida og livet som var: "Sånn ser livet ut når det er gammelt, når fortiden og fremtiden lukter på samme måte, som gamle trær" (Carmona-Alvarez 2013:188). Skillet mellom fortid og framtid smelter sammen. Slik indikerer romanteksten at Kari og Johnny ikke klarer å bryte ut av sorgen. De klarer ikke å skape en framtid fordi de ikke er ferdig med fortida. Tittelen svarer således fint til romanpersonenes forhold til livet (og med det tida). De er på et vis utenfor tida, eller tida er uten betydning for dem. I resepsjonen av romanen spiller flere anmeldere på ordtaket "tiden leger alle sår". I *Bergens Tidende* skriver Anne Schäffer: "Det sies at tiden leger alle sår. Pedro Carmona-Alvarez sier Tvert imot!" (2012). Gjennom en sammenstilling av romanens tidsperspektiv og romanpersonenes atferd blir det tydelig at tida ikke er nok til å helbrede de følelsesmessige skadene ulykka har påført. På denne måten presiserer tidsperspektivet til romanpersonene at den traumatiske hendelsen må bearbeides for å kunne leges.

I *Heimfall* kan skildringene av Johans minner om treet som faller belyse hans opplevelse av tid. I 3.1.2 ("Treet som faller og de gule sommerkjolene – traumatiske minner?") oppdaget jeg at bildene fra ulykka, som dukker opp i Johans bevissthet, kan leses som en gjenopplevelse. Bildet han har i hodet er identisk med det han husker fra hendelsen. På denne måten smelter fortid og nåtid sammen. Mens hendelsen repeteres opphører Johans opplevelse av tid. Til vanlig er han derimot klar over at ulykka ligger bak i tid. Likevel lever Johan på mange måter livet sitt i fortida, fordi den har fått så stor plass i livet hans. Selv om han har plassert skogsulykka og tapet av kona og dattera i Argentina tidsmessig, blir det tydelig at han har problemer med å integrere spesielt skogsulykka i livsfortellingen sin. Det skyldes i hovedsak at han ikke klarer å avgjøre hvorvidt ulykka var hans feil. På grunn av at minnene hans er fragmenterte klarer han ikke å rekonstruere hendelsen, og selv om alle,

inkludert Audun, har sagt at det som hendte ikke var hans skyld, klarer han ikke å slå seg til ro med det.

Ved å se på deres opplevelse av tid, ble det tydelig at de strever med å legge hendelsene bak seg slik at de kan fortsett med livene sine. Romanpersonene kan plassere tapserfaringene de har opplevd i tid, men de ser likevel ut til å ha problemer med å gå framover i livet. Akkurat idet de erindrer fortida, kan skillet mellom fortid og nåtid bryte sammen, men skillet gjenopprettes når de vender tilbake fram erindringen. Det virker mer som om det er livene deres som har stoppet opp, og ikke tida som har opphørt. Det er tydelig at tida går, mens romanpersonene blir stående og stampe i fortida og sorgen.

3.2.4. Et ødelagt selv eller et endret syn på tilværelsen?

Så langt har jeg funnet ut at deler av romanpersonenes oppførsel kan tolkes som forsvarsmekanismer forbundet med tapserfaringene de har opplevd. I tillegg har livet stagnert fordi de ikke blir ferdig med de fortidige hendelsene. Framstiller forfatterne romanpersonene som ødelagte individer? Er det noe som indikerer at selvet deres har blitt fragmentert, splittet eller oppløst som følge av de tragiske dødsfallene? Eller utvikler de et nytt forhold til livet, dreier det seg om en persepsjonsendring slik Michelle Balaev taler for?

I Ingebrigtsens roman hører Johan to stemmer, som han kaller for "overstemmen" og "understemmen". Johans meddelelser avslører at de to stemmene sier ulike ting til ham. Leseren får innblikk i en form for drakamp mellom de to stemmene: "den stemma tar over, og stemma som tar over ber meg om ikkje å gå ned i kjellaren, helsike, det var ikkje den stemma som skulle få plass" (Ingebrigtsen 2012:170). Her sier overstemmen at Johan ikke må gå ned i kjelleren. På dette tidspunktet ligger Judith død der. Leseren er klar over at hun er død, og Johan, som innså at dattera er død mens han var på Ingers grav, ser nå ut til å ha "glemt" det igjen. I sitatet overstyrer overstemmen den andre stemmen, men Johan gir uttrykk for at det ikke var den stemmen han egentlig burde høre på. For leseren blir det etter hvert åpenlyst at overstemmen prøver å holde noe skjult for Johan, mens understemmen kjemper for å avdekke det. I sitatet bemerker Johan at feil stemme tar over og det indikerer at han aner at det er noe som ikke stemmer. Etter en liten stund trosser han overstemmens instruks og går ned i kjelleren: "då eg ser på Judith, tenkjer eg at ingenting har skjedd, ho er her som før og sjølv om ho er sjuk så har ingenting skjedd, ho ligg som før, ho kviler, ho søv, ligg på sida i søvn, overstemma seier det, fredfull med den eine handa oppetter kinnet på puta, [...] understemma blir knust" (Ingebrigtsen 2012:170). Her nærmer Johan seg det overstemmen forsøker å dekke

over, nemlig at Judith ligger død i kjelleren. Repetisjonen av at det ikke har skjedd noe, og måten det presiseres at hun "bare" hviler, indikerer at overstemmen strever med å holde sannheten fra å komme fram. Bruken av en overstemme som skjuler og en understemme som vil avdekke, har en klar parallell i Freuds teorier om det fortrenge. Overstemmen representerer de høyere systemene i sjelelivet, som i Johans tilfelle fortrenger Judiths bortgang, mens understemmen representerer det fortrenge, som forsøker å bryte ut av det ubevisste. De to stemmene framstår som to deler av Johan og den indre striden mellom dem gjør at han framstår som et splittet individ, der de ulike delene jobber mot hverandre.

I tillegg er det åpenlyst at ulykka der Olav døde har endret Johans syn på seg selv, familien og forholdet til Audun. Uansett hva menneskene rundt ham sier, føler han at det som skjedde var hans skyld. Johans dyptgående skyldfølelse kommer til uttrykk i hans atferd overfor Audun. I alle år har han forsøkt å skjerme naboen fra alt som kan forsterke sorgen. Johan har blant annet forsøkt å holde barna sine unna, slik at Audun skulle slippe å se hans barn leke: "Eg ser for meg at ein bit av Audun fell og fell inn i dette tapet kvar dag, kvar gong han tenkjer på Olav, og før, kvar gong han såg Judith og Einar leika her nede [...] då må han ha drege parallellar til Olav, [...] det einaste barnet han og Kristin fekk" (Ingebrigtsen 2012:20). Det kan virke som at Johan følelse av skyld forsterkes ved at Olav var det eneste barnet Audun og kona fikk. Mens de mistet sitt eneste barn, fikk han beholde begge sine. Det blir tydelig at Johan forsøker å holde begge barna unna, men det ser særlig ut til å gjelde Judith. Kanskje fordi det var hun som var med i skogen den dagen ulykka skjedde, slik at det like godt kunne vært hun som ble truffet av treet. Men i stedet for å glede seg over det, ser det nærmest ut som at Johan føler skam. Han er hele tida redd for at synet av Judith skal minne Audun på tapet han har erfart, men ved at Johan er så opphengt i forbindelsen mellom Judith og Olav, indikeres det at han selv strever med den. Hans tolkning antyder at han selv forbinder Judith med nabogutten og hans død, noe som har gjort relasjonen til henne anstrengt og vanskelig.

I *Klassekampens* anmeldelsen av Sæterbakkens roman bemerket Espen Stueland (2011) at Karl "forsteiner" seg i sorgen. Jeg er enig i denne observasjonen. Karl fordyper seg og nærmest dyrker sorgen. På et tidspunkt sammenlikner han den med noe hellig, den er som en gudstjeneste.⁴⁵ Men det ser snarere ut til at han gjør sorgen til et begjærsobjekt, enn at han arbeider seg gjennom den. Han forstår ikke konas evne til eller ønske om å gå videre. Etter hvert bryter han med familien for andre gang, og legger ut på en reise som både kan leses som

⁴⁵ Se *Gjennom natten* side 18.

en undergang og en frigjørelse. Karls forhold til sorgen tenderer mot det sykelige og minner om beskrivelsen av melankoli hos Freud.

Karl har fått en innsikt eller ny måte å betrakte livet på etter ulykka, slik påstanden om at det ikke finnes noen framtid lenger viste (sitert overfor i 3.2.3.). Han ser livet som en meningsløs rekke repetisjoner, der ingenting nytt er mulig. Denne innsikten opplever han som et slags klarsyn. Livet har alltid vært slik, men det er først nå han ser det: "Men all forsiktigheten livet vårt består av, hvor mye er den verdt den dagen ulykken allikevel rammer, den som viser seg å ha vært det mørke endepunktet for alt sammen?" (Sæterbakken 2012:141). Uansett hva menneskene gjør, vil utfallet bli det samme. Det kan virke som at livet har mistet all mening. I forlengelsen framstår livet som en uutholdelig gjentakelse. Opplevelsen av meningsløshet ser ut til å være en medvirkende årsak til at Karl legger ut på reisen til det mystiske huset i Slovakia.

I *Svart sol* beskriver Kristeva hvordan den deprimerte kan få en følelse av å gjennomskue livets tomhet: "Fra min depresjon får jeg et overordnet, metafysisk klarsyn. Ved livets og dødens grenser har jeg av og til den hovmodige følelsen av å være vitne til Værens meningsløshet, av å åpenbare relasjonenes eller menneskenes absurditet" (Kristeva 1994:22). Utdraget jeg nå skal sitere oppfatter jeg som et av de dystreste partiene av romanen:

Ingenting, tenkte jeg. Det er ingenting her. Utenom meg. Alt er dødt, jeg det ene som lever. Jeg kan gjøre hva jeg vil men det er også det eneste. Alt jeg har trodd på og tatt del i, det har bare vært mine egne illusjoner, skapt for å dekke over tomheten jeg har levd med, den hvor ingenting finnes, hvor ingenting har funnes noen gang, annet enn det jeg har vært nødt til å forestille meg for å holde ut. [...]. Verden er i meg. Den lever og dør med meg. Slik den lever og dør i andre, uten at det forbinder seg med hverandre, det som er i meg og det som er i dem. Vi lever hver for oss. Vi innbiller oss at vi deler livet med noen, men vi gjør det ikke, vi lever alene, omgitt av andre, som også lever alene (Sæterbakken 2012:242).

Karl gir her uttrykk for en ny betraktning av livet som han opplever som et klarsyn. Hans meddelelse vitner om at han føler at han for første gang ser verden klart. Han avslører livet som en illusjon, der det er umulig å leve sammen med noen. I virkeligheten lever alle alene, hver for seg. Disse tankene indikerer at livet ikke lenger holder noen mening for Karl. Kristeva skriver: "For det talende vesen er livet et liv som har mening: livet er selve meningens høydepunkt. Dersom man da mister meningen med livet, går livet tapt uten smerte: når meningen er oppløst, står livet i fare" (Kristeva 1994:24). Skildringen hennes minner om den destruktive siden Karl avdekker ved seg selv gjennom en gjentatt lengsel etter undergang og død. Her ser han på et tog som passerer: "for hver vogn var det som om noe huket tak i meg og ville ha meg med, jeg sto så nær skinnene at jeg bare trengte å ta et par skritt for å bli

ødelagt, og i stillheten etterpå, [...] angret jeg, som hadde jeg latt en enestående sjanse gått fra meg" (Sæterbakken 2012:123). Karls opplevelse av at noe trekker han mot tilintetgjørelse, har en parallell i Freuds begrep om dødsdrift.⁴⁶

Kari og Johnny i *Og været skiftet* reagerer helt ulikt på døtrenes død. Det er Kari som ser ut til å ha tatt størst skade av tapserfaringen, noe som kan forklares med at hun så døtrene, mens Johnny unnlot å se dem. Det kan virke som at selve livet blir uutholdelig for Kari etter ulykka: "Dagen. Like uutholdelig. Som natten. Som alt annet. Hvert eneste sekund i våken tilstand var en pine Kari ikke skjønnte hvordan hun skulle klare å leve med. Hun kledde på seg sakte, med galskapen etter seg som en veps. Alt, hver eneste lille ting, krevde den ytterste anstrengelse" (Carmona-Alvarez 2013:68). Hun forstår ikke hvordan hun skal holde ut med smertene tapet har påført henne. Den minste ting opplever hun som en kamp. Hun føler at hun holder på å bli gal. Gjennom skildringene av Kari og hennes opplevelse av ulykka framstår hun ikke som oppløst, men overmannet. Det virker som om sorgen tar opp alt hun har av krefter, slik at det ikke er noe mer igjen. Skildringene av henne skaper et inntrykk av at den tragiske hendelsen farger hennes opplevelse av livet, slik Vickroy beskriver (2002:12). Døtrenes død preger hele tilværelsen og relasjonene hun inngår i. I delen om minner kom det fram at Kari strever med bildene av døtrenes kroppar i ettertid. Hun ser døtrene overalt, i vinduet, i Marita og når hun ser seg selv i speilet. Etter døtrenes død ser livet hennes ut til å dreie seg å unngå fortida. Karis rusmisbruk kan leses som en flukt. Mannen, Johnny, kan også sies å rømme, men han søker tilflukt i musikk og minner. I musikken finner han en samtalepartner. Etter ulykka erfarer Johnny at gleden og sorgen alltid er tilstede samtidig: "Kjærligheten og sorgen, vevd inn i hverandre. Han lurte på hvordan det skal være mulig å holde ut med sånne motsetninger" (Carmona-Alvarez 2013:126).

Personene i *Heimfall*, *Og været skiftet* og *Gjennom natten* framstilles altså ikke som oppløste subjekter. Ingebrigtsen skildrer riktig nok Johan som et splittet individ i møtet med datteras død. Splittelsen mellom de to stemmene Johan hører framstår som en forsvarsmekanisme. Det ser ut til at Johan, på grunn av sine tidligere tapserfaringer, ikke makter å ta datteras død inn over seg. Derfor forsøker deler av ham å skjule sannheten. I *Gjennom natten* kan Karls forhold til sorgen minne om en form for melankoli. Det skyldes hans måte å grave seg ned i den, og å gjøre sorgen til et slags erstatningsobjekt. Han ser ut til å nære et håp om en gjenforening med sønnen eller en renselse fra skylden han føler. Kari i *Og været skiftet* kjenner sorgen som en fysisk smerte og opplever alt som en anstrengelse. Felles er at alle leter

⁴⁶ I 3.3.4. ("Revner i livet, hull i hjertet" – billedspråk knyttet til traumer og tap") skal jeg ta opp igjen Karls lengsel, da i forhold til huset i Slovakia.

etter noe som kan gi livet mening igjen, eller i hvert fall gjøre sorgen og smerten litt enklere å bære.

3.2.5. Oppsummering

Romanene skildrer hvordan tapserfaringene har endret romanpersonene. Flere av dem opplever at noe har gått tapt i dem selv, i verden og i relasjonen de har, som de ikke kan finne tilbake til. De søker alle etter noe som kan få ting til å gå framover, men romanene viser at det ikke er så enkelt. Fortida ser ut til å holde dem tilbake, noe som indikerer at de strever med å forstå og videre akseptere det som har hendt. Karakterene reagerer ulikt på tapene og velger ulike strategier for å håndtere fortida og sorgen.

3.3. Språk

I min gjennomgang av traumeteori refererte jeg til skribenter som mener at språkliggjøring er helt essensielt for å behandle og eventuelt helbrede mennesker som har opplevd tap og smerte, og den tradisjonelle traumelitteraturen kretser derfor rundt muligheten av å fortelle om traumatiserende opplevelser. Særlig er teoretikere som står i en psykoanalytisk tradisjon, enige om at helbredelse avhenger av at de traumatiserte finner et språk for sine opplevelser, der målet er å integrere hendelsene i et narrativ. Caruth er en av dem som argumenterer for at den traumatiserte vil få større kontroll over de vonde minnene ved å sette ord på opplevelsene og plassere dem i sin egen livsfortelling: "the transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one's own, and others', knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall" (Caruth 1995:153). Men sier romanene jeg analyserer noe om hvorfor romanpersonene forteller? Hvordan forteller de, og hvordan bruker de språket? Har fortellingene en helende effekt slik blant annet Caruth, van der Kolk og van der Hart, Brison og Vickroy taler for? For å finne svar på disse spørsmålene skal jeg se på romanpersonenes språk og måten de forteller på, samt språk og stil generelt i romanene.

3.3.1. "Mitt eige forsøk på å forklara og forklara på ny" – å fortelle for å forstå

Ifølge Jakob Lothe er motivasjonen for å fortelle eksistensiell i førstepersonsfortellinger, fordi denne typen fortelling er knyttet direkte til fortellerens erfaringer, behov og stemninger

(2003:34). De tre romanene jeg analyserer har alle en jegforteller, som formidler personlige erfaringer med tap og sorg. I *Og været skiftet* veksler førstepersonsfortellingen med en tredjepersonsfortelling. Ved at hver av de tre delene i romanen starter med Marita som jegforteller, for så å gli over i en tredjepersonsfortelling, virker det som at det er Marita som tar på seg en aural fortellerrolle der hun rekonstruerer fortida. Ifølge Leif Ekle (2012) forteller Carmona-Alvarez gjennom Marita, både i første og tredje person. I likhet med Ekle oppfatter jeg Marita som forteller i begge tilfellene. Videre leser jeg vekslingene som en markering av hennes avstand til det hun forteller i både tid og deltakelse. Min påstand er at karakterene forsøker å forstå hva som har rammet dem, og at det er derfor de forteller.

Johan har to prosjekter knyttet til ulike erfaringer. For det første er det viktig for Johan å fortelle om hva som skjedde på skogen den dagen Olav døde. Han tolker selv behovet for å fortelle denne historien:

Og er det ikke slik at eg snakkar om Olav fordi Audun nesten aldri snakkar om han? Eg fortel hans historie i mitt eige forsøk på å forklara og forklara på ny, treet som fall over kroppen hans, fell og fell på ny. Treet mitt som fall over Olav, eller Olav som sprang inn under treet mitt; pendelen i dette, for evig planta i mitt eige klanglause mottak (Ingebrigtsen 2012:27).

Johan forteller at han gang på gang forsøker å forklare for seg selv hva som skjedde. Meddelelsen får fram at han strever med å forstå hva som hendte og hvordan det kunne skje. Det er ufattelig at Olav døde den dagen på skogen. Sitatet peker også på Johans opplevelse av skyld, og spørsmål knyttet til den. Var det hans tre som falt over Olav eller gutten som sprang under hans tre? Johan forklarer at det er en pendling; mellom skyld og uskyld. I andre tekstpassasjer vises det slik: "Det er nærmare femti år sidan Olav dødde under treet mitt, der inne på feltet mitt" (Ingebrigtsen 2012:27). Johans bruk av possessivpronomenet "mitt" understreker at det var hans tre på hans felt som drepte nabogutten. Selv om Johan gir uttrykk for at Audun, de andre arbeiderne på skogen og hans egen familie aldri har klandret ham, klarer han ikke å riste av seg skyldfølelsen. I en samtale med Judith forteller han at "ein flik av meg tenkjer alltid det: så klart det var mi skuld" (Ingebrigtsen 2012:76).

Samlet sett viser sitatene som belyser skyldfølelsen at Johan tenker mye på sin grad av ansvar for ulykka. I delen om minner viste jeg at Johan husker hendelsen, han kan bevisst framkalle den. Men minnene er fragmentariske. Fordi han ikke husker hendelsen klart strever han med å avgjøre om det var hans feil. Johans behov for å lage en fortelling om Olav og ulykka er nært knyttet til hans forsøk på å begripe hva som hendte og å plassere skylden. Fordi Johan er så opptatt av å finne ut nøyaktig hva som hendte, selv etter femti år, virker det

som at han er nødt til å få svar på spørsmålet han kontinuerlig kverner over for å kunne gå videre: "har eg tatt liv?" (Ingebrigtsen 2012:76).

I tillegg til fortellingen om skogsulykka, arbeider han med å finne ut hva som skjedde med dattera i Argentina. Ut ifra informasjonen i det andre brevet han fikk fra Inés, vet han at María ble kidnappet og trolig drept. Johan leter etter svar og arbeider med å skrive en tekst om det han finner ut: "Eg veit ikkje kva tekst det kan bli, men det er kanskje mitt svar på dei to breva eg fekk frå Inés som eg aldri svarte på" (Ingebrigtsen 2012:60). Jeg tolker Johans arbeid med "Argentina-dokumenta" på to måter. Først som et forsøk på å nærme seg dattera han aldri møtte, og slik gjøre opp for at han aldri tok kontakt. Videre framstår prosjektet som et indirekte forsøk på å ordne ting med Judith, fordi de to døtrene ser ut til å gli over i hverandre for Johan. Han har lettere for å hankses med den døde dattera, og arbeidet med å grave fram sannheten om hva som skjedde med henne blir en slags kompensasjon for det ødelagte forholdet til Judith, som han ikke makter å reparere. Også denne fortellingen er relatert til Johans skyldfølelse. Han opplever at han har sviktet begge døtrene.

I likhet med Johans er Karls fortelling nært bundet til en følelse av skyld, i dette tilfellet overfor sønnens valg om å avslutte livet. Leseren får alt i romanens første avsnitt vite at noen ved navnet Ole-Jakob er død. Anslaget skaper forventninger om at store deler skal handle om Ole-Jakob og sorgen Karl sitter igjen med. Karl bryter delvis disse forventningene ved å fokusere den andre delen av fortellingen rundt forholdet til kona og elskeren. Utover i den andre delen viser det seg at dette er viktig for å forstå Karls følelse av skyld. Den andre delen framstår som Karls forsøk på å forstå sin nåværende situasjon. Gjennom fortellingen forsøker Karl å forklare hva som har skjedd. Samtidig utsetter han å snakke om sorgen. Fortvilelsen, sorgen og skylden Karl strever med etter dødsfallet utgjør motivasjonen for å fortelle. Sønnens død provoserer fram Karls narrative formidling, der han i den andre delen prøver å begripe hvordan den tragiske hendelsen kunne skje, og i den tredje hvordan han skal holde ut tapet.

Hos Carmona-Alvarez er Marita preget av en utrettelig nysgjerrighet. Hun stiller mange spørsmål til faren, som stort sett svarer henne. Gjentatte ganger refererer Marita til samtaler de har hatt om tida før hun ble født. Disse samtalene mellom far og datter ble som regel avsluttet med at Johnny svarte "og været skiftet og det ble sommer og så videre" når det av ulike årsaker ikke passet å fortelle mer. Carmona-Alvarez bruker Johnnys svar som tittel på romanen. Tittelen indikerer et ønske om å avslutte en håpløs fortelling. Alle spørsmålene til Marita vitner om hennes behov for å ha en historie om sitt og sin families liv. Roman-teksten framstår som hennes forsøk på å skape en sammenhengende fortelling av bitene hun

har fått tilgang til, blant annet gjennom foreldrenes svar og ulike bruddstykker hun har blitt fortalt eller overhørt. Således blir en essensiell del av romanen Maritas narrasjonsprosjekt. På grunn av at fortellingen Marita skaper er et flettverk av mange ulike fragmenter og fortellinger er det ofte vanskelig å vite når hun skildrer egne og når hun gjengir andres erfaringer. Resultatet er at leseren ikke alltid vet hvem som "ser" eller "føler" det som fortelles. Slik viskes skillet mellom Marita og foreldrene delvis ut. Med dette grepet får Carmona-Alvarez fram hvordan Maritas språk vikles inn i foreldrenes, da særlig farens. Enkelte steder er det nesten umulig å skille mellom Marita og foreldrenes synsvinkler, noe som demonstrerer hvordan fortellingene smelter sammen, og i forlengelsen av dette, hvordan Marita arver foreldrenes reaksjoner.⁴⁷

I tillegg til å sette sammen de ulike delene hun har tilgang til, ser det ut til at hun "dikter" for å fylle ut hullene. Fordi store deler av historien hun forteller skjedde før hun ble født, kan hun ikke alltid bygge fortellingen på egen hukommelse. Dermed må hun forestille seg situasjonene med egen kraft. Hun framkaller bilder av foreldrenes første møte, forelskelse og ekteskap, basert på fragmenter hun har hørt og fotografier hun har sett.⁴⁸ Slik visualiserer hun foreldrenes lykkelige år før ulykka, og før sin egen fødsel og inntreden i historien. På denne måten lager hun en fortelling som hjelper henne med å forstå forholdet til foreldrene.

Det er ofte knyttet en usikkerhet til traumatiske minner. I *Heimfall* blir det åpenbart gjennom det Johan forteller at han tviler på om hukommelsen er helt til å stole på: "[E]g hugsar detaljane her glasklart, eg har sett dette for meg tusenvis av gongar, men eg kan ikkje seia sikkert at det var slik eller om eg har lagt det til i etterkant" (Ingebrigtsen 2012:84). Ifølge Caruth (1995:6) er det nettopp nøyaktigheten som kan få den rammede til å tvile på sannheten i det de husker, men hun forbeholder de bokstavelige bildene til minner personen ikke har direkte eller bevisst tilgang til. Hos Ingebrigtsen er Johans minner derimot både nøyaktige og tilgjengelige. Dermed ser Johan ut til å befinne seg i en mellomposisjon: han har tilgang til minnene, men strever med å skape sammenheng mellom dem og slik integrere dem i en fortelling. Tvilen Johan gir uttrykk for kan også tolkes som en årsak til masingen på Judith; han ønsker ikke bare å fylle ut hullene, men å få det han husker bekreftet. Gjennom skildringene av det dårlige forholdet virker det som at Johans forsøk på å rekonstruere ulykka har gått på bekostning av relasjonen til Judith. "Trauma narratives acknowledge ambivalence

⁴⁷ Dette har jeg tidligere omtalte, se 3.2.1. ("Hun vet ikke hvem hun er" – har tapserfaringene endret romanpersonene?")

⁴⁸ Måten Marita forsøker å rekonstruere fortida på kan minner om *Mors og fars historie* av Edvard Hoem, men der kommer det tydelig fram når karakteren Edvard Hoem dikter, eller forestiller seg hvordan foreldrene kan ha reagert i ulike situasjoner.

and doubts about successful retelling, but they also attempt to provide possible ways for traumatic experiences to be re-created", skriver Vickroy (2002:11). Ingebrigtsen framstiller en slik usikkerhet gjennom Johans tvil og vanskene han møter i sine forsøk på å gjenfortelle hendelsen.

Marita i *Og været skiftet* prøver også å rekonstruere fortidige hendelser. Hun reflekterer over at en rekonstruksjon aldri kan bli helt eksakt: "Men pappa sa helt andre ting. Han snakket annerledes til meg enn hun gjorde. Eller kanskje snakket han på akkurat samme måte, men jeg hørte det annerledes. Det er vanskelig å vite. Kanskje tar jeg feil. Kanskje jeg romantiserer" (Carmona-Alvarez 2013:166). Romanen diskuterer her nærmere traumeteorien om at hukommelsen aldri er helt til å stole på. Alle minner er en rekonstruksjon og man kan aldri rekonstruere en hendelse nøyaktig, fordi den som framkaller minnene ikke er den samme som den opplevende, de er atskilt av tid og erfaring.⁴⁹ Usikkerheten knyttet til hukommelsen formidles flere ganger i romanen, blant annet når Johnny sier til Marita: "mine fortellinger er bare gjenfortellinger" (Carmona-Alvarez 2013:231). Minnene fortolkes ut ifra nåtidssituasjonen. I *The Nature of Trauma in American Novels* skriver Michelle Balaev: "the past is under a constant revision – it continues to be shaped by present needs" (2012:47). Hun vektlegger hvordan fortida er under konstant revisjon, fordi den formes av behovene i nåtid. I Maritas fortelling er det ikke sikkert at alt hendte nøyaktig slik det blir rekonstruert, men fortellingen danner en versjon av fortida som hun kan forstå og leve med.

I anmeldelsene av *Og været skiftet* ble det påpekt at de tre delene av romanen er skrevet i ulike stiler. Grønlie (2012), Gundersen (2012) og Mossige (2012) mente at den første delen, som rekapitulerer foreldrenes fortid i Amerika, minner om en krønike. Ved å endre stil markerer Carmona-Alvarez Maritas deltakelse i det hun forteller. Dette får flere konsekvenser: For det første markerer det, som nevnt, distansen i både tid og deltakelse Marita har til hendelsene hun skaper en fortelling om. For det andre signaliserer det at hun blander sine fortellinger med foreldrenes. Hun kombinerer dem i forsøket på å lage én sammenhengende, utfyllende historie. For det tredje viser fortellerteknikken hvordan Marita forestiller seg, eller gjetter seg til, hva som har skjedd og hva familiemedlemmene har følt. Flere steder er det uklart hvor de andres fortellinger slutter og hvor Maritas meddiktning begynner. Dermed er det av og til vanskelig å vite om det er hun eller en av foreldrene som "ser" og "føler". Gjennom Maritas bilder viskes distansen mellom henne og foreldrene ut.

⁴⁹ Dette vil også gjelde for ikke-traumatiske minner.

Også fordi det enkelte steder er nesten umulig å skille mellom Marita og foreldrenes synsvinkel opplever leseren at fortellingene til Marita og foreldrene glir over i hverandre.

I romanens forspill henvender Marita seg til et en person, et "du" (Carmona-Alvarez 2013:9,13). Romanen gir ikke svar på hvem denne adressaten er.⁵⁰ Enkelte ganger kan det virke som om det er en terapeut, som når Marita sier: "ikke sant du forstår slike ting?" (Carmona-Alvarez 2013:9). Romanen slutter med en fragmentert samtale mellom Marita og faren, som avslører at hun ble sendt til en barnepsykolog på grunn av sine voldelige utbrudd. (Carmona-Alvarez 2013:222). Muligens er denne psykologen mottakeren av deler av fortellingen. Maritas prosjekt innebærer å lete etter egen identitet, samtidig som hun utforsker forholdet til foreldrene. Gjennom hennes fortelling blir det tydelig at forholdet til foreldrene har båret preg av søstrenes død. På samme måte som klassisk traumelitteratur ses som forsøksvise fortellinger, er Maritas diskurs et forsøk på å nærme seg sin egen og foreldrenes historie og på denne måten forstå seg selv og sine omgivelser.

3.3.2. Lar sorgen seg uttrykke?

I "Trauma Narratives and the Remaking of the Self" siterer Brison Primo Levis utsagn om at "our language lacks words to express this offense, the demolition of man" (1985:9, sitert i Brison 1999:45). Videre stiller hun spørsmål ved dette utsagnet. Er problemet at språk ikke kan favne hendelsene eller er problemet snarere mangelen på empatiske lyttere som kan ta imot den traumatisertes beretning? Brison understreker viktigheten av å ha en lytter: "In order to construct self-narratives we need not only the words with which to tell our stories, but also an audience able and willing to hear us and to understand our words as we intend them" (1999:46). I bøkene jeg analyserer har flertallet av romanpersonene et ønske eller behov for å snakke om de vonde erfaringene i fortida. Likevel viser det seg at det ikke er så enkelt å få fortalt. Skyldes det at karakterene mangler språk for sine opplevelser, eller mangler de lyttere som er villige og egnede til å ta imot fortellingene? I denne delen skal jeg undersøke om karakterene har språk for tapserfaringene og sorgen. Dette er interessant å se på fordi den klassiske traumelitteraturen ofte framstiller individer uten språk for sine opplevelser.

Karl, hovedpersonen hos Sæterbakken, har utvilsomt et behov for å snakke om tapet av sønnen, men hjemme avviser kona hans forsøk på samtale. Hun reagerer med sinne, bebreider Karl for sønnens død og gir ham beskjed om at han kan gå til Mona (elskerinnen)

⁵⁰ Det kan hende at Carmona-Alvarez vil gi svar på hvem denne personen er i de andre bøkene av den planlagte triologien.

hvis han ønsker trøst. I den siste delen, da Karl har forlatt familien for andre gang, kommer han i kontakt med flere mennesker mens han reiser. Han forteller Caroline, fotografen han treffer i Redenburg, om sønnens selvmord. Og senere, når han prøver å spore opp det mystiske huset i Slovakia, tar han seg i ønsket om at noen skal spørre ham hvorfor han vil dit:

Jeg gikk bort til disken og betalte, trist, kunne jeg merke, over at samtalen var slutt. Jeg ville gjerne ha sittet med den gamle mannen noen timer til. Og det gikk opp for meg at grunnen til at jeg likte så godt å snakke med ham, var at han var meddelsom, mer enn han behøvde, og at han hadde stilt meg spørsmål, ikke bare svart på mine, og at jeg derfor, helt til det siste, hadde håpet at han også skulle spørre meg hvorfor jeg var kommet, hvorfor i all verden jeg ville inn i det fryktelige huset (Sæterbakken 2012:203).

Skuffelsen Karl skildrer i dette sitatet gjentas i møtet med andre mennesker. Det er uklart om håpet om at noen skal stille spørsmål ved ferden til huset bunner ut i et ønske om å stoppes eller om det indikerer et ønske om at noen skal bry seg. Uansett gir aldri Karl uttrykk for at han ikke har språk og ved å se på språket de stedene han snakker om sønnens død og sorgen blir det klart at han har ord for opplevelsen. I åpningen av romanen beskriver han sorgen ved hjelp av flere språklige bilder.⁵¹

Johan i Ingebrigtsens roman har opplevd flere tap han har behov for å snakke om. I forrige del kom det fram at Johan prøver å rekonstruere ulykka i skogen narrativt, men at han ikke får det til fordi minnene hans er mangelfulle. I tillegg er han usikker på om han kan stole på hukommelsen. Siden Judith var tilstede da Olav døde nærer Johan et håp om at hun kan fylle ut hullene han har i sin egen fortelling: "Eg tenkjer at det som skjedde på skogen, er di historie også, og at det sikkert er ting du hugsar, detaljar, som ikkje eg hugsar" (Ingebrigtsen 2012:81). Gjennom Johans tankemonologer og dialogene med Judith får leseren vite at de har snakket om ulykka en rekke ganger opp igjennom årene. Mens Judith er hjemme i jula, prøver Johan å ta opp ulykka igjen: "Eg set meg på stolen, begynnar å snakka om skogen, Judith stoppar meg med ein gong. [...]. - Eg vil ikkje høyra dette no. - Vil du sova igjen? - Heller det. - Heller det, altså. - Ingenting av det du fortel er nytt for meg, Johan" (Ingebrigtsen 2012:78). Judith etterlater ingen tvil om at hun ikke ønsker å snakke om ulykka og Olav. Den sterke motviljen hennes får en forklaring i Johans minner om hvordan han maste på henne om å prate da hun var liten. En av Johans erindringer avslører hvordan han ikke lot henne være i fred: "eg med mine *hugsar du, hugsar du*, og Inger då ho til slutt snudde seg frå kjøkkenbenken: *Johan!*" (Ingebrigtsen 2012:126). Måten han har plaget Judith med å ville snakke om

⁵¹ Jeg skal se nærmere på noen av de språklige bildene Karl bruker under 3.3.4. ("Revner i livet, hull i hjertet – billedspråk knyttet til traumer og tap").

hendelsen, uten å ta hensyn til henne, synliggjør hvor viktig det er for han å lage denne fortellingen. Oppførselen hans tyder på at han trenger å avslutte fortellingen for å kunne legge hendelsen bak seg.

Johan virker såret over at hun ikke vil snakke med ham om det som skjedde den dagen Olav døde, og at hun aldri har spurt om søsteren. For leseren blir det derimot innlysende at Judith ikke er egnet til å ta imot hans vitnemål. Fordi Johan gjentatte ganger begynner å legge ut om hendelsene i fortid, vet vi at han har språk for det som hendte. Imidlertid kan han ikke fortelle sammenhengende om skogsulykka. Mens han har ord for minnene, er minnene svært fragmenterte, og han klarer ikke å sette delene sammen i en fortløpende sekvens som kan forklare hva som skjedde.

Maritas fortelling i *Og været skiftet* er også foreldrenes fortelling. I hovedsak bygger den på samtalene Marita har hatt med faren. Det er Johnny som først forteller henne om søstrene og ulykka, og det er han Marita går til med alle spørsmålene sine. Gjennom samtalene deres blir det åpenbart at Johnny har språk for tragedien som har rammet familien. Når det gjelder Kari er det mer usikkert hvorvidt hun kan sette ord på opplevelsene. Hun ønsker ikke å snakke om døtrene i det hele tatt, hverken om ulykka eller tida da de levde. I delen om minner knyttet jeg denne unnvikelsen til forsøket på å unngå minnene om de ødelagte kroppene. Marita meddeler at Kari etter hvert begynner å fortelle ting. Ofte sier hun noe negativt om faren, men noen ganger forteller hun om søstrene: "Av og til, når hun var full, snakket hun om Vera og Ann. Men selv da sluttet hun lenge før likhuset, lenge før fortellingene dine begynte" (Carmona-Alvarez 2013:231). Ifølge Marita snakker aldri moren om ulykka og de ødelagte kroppene, men det kommer ikke klart fram om dette skyldes at Kari ikke har språk for opplevelsen eller om hun synes det er for smertefullt å snakke om.

Karis stillhet frustrerer Johnny. Han forstår ikke hvordan hun kan holde alt inne: "Og Kari, hun snakker nesten ikke. [...]. Han har lyst til å skrike til henne at hun ikke kan gjemme seg" (Carmona-Alvarez 2013:120). I sitatet kommer det fram at Johnny opplever hennes stillhet som en måte å gjemme seg fra sorgen. Altså tror eller vet han at hun har språk, men at hun velger å tie. Johnny ønsker at de kan snakke om jentene og minnes de fine tingene. Flere ganger i løpet av fortellingen tar han opp fortida og prøver å få Kari til å huske og snakke:

Og omsider. Sakte. Forsiktig. Navnene deres: Vera og Ann. Vera og Ann. Og Marita. Det kjennes som piskeslag. Klokken blir halv seks. Det lysner. Johnny tar seg til håret, tørker uttørkede øyne. Ser du? sier Kari. Men han vet ikke hva hun mener. Ser du, sier hun igjen idet hun reiser seg opp. Er du fornøyd nå? Jesus, Kari. Vi kan ikke bare gå rundt og ikke snakke med hverandre. Det er bare dét jeg prøver å si. Du er faen meg ikke riktig klok, sier hun

plutselig. Blikket hun gir ham. Det er vanvittig, tenker han. Det ser ut som hun skal til å hyle, men hun roer seg ned (Carmona-Alvarez 2013:124-5).

I dette sitatet gjengir fortelleren en samtale mellom Johnny og Kari. Skildringen av samtalen demonstrerer hvor ulikt de reagerer. Mens Johnny synes det er godt og viktig å snakke om det vonde, ser ikke Kari noe positivt med det. Kari's reaksjon indikerer at det er for vondt til at hun orker å prate om det. Det virker ikke som hun kan tenke eller snakke om jentene uten å overveldes av sorgen. Dermed blir hennes strategi å late som ingenting har skjedd.

I mangel på andre lyttere begynner Johnny etter hvert å snakke med Marita om fortida. Gjennom fortellingen oppfatter jeg at Carmona-Alvarez stiller spørsmål ved hva det er greit å dele med sine barn. Det følgende utdraget fra en samtale mellom Johnny og moren kan eksemplifisere dette:

Kari vil ikke at vi skal fortelle henne noe som helst. Du aner ikke hvor mange krangler vi har hatt om det, sier han. Jeg synes ... Jeg mener det er urimelig, ikke sant? Før eller senere må hun få vite det. Vi kan ikke holde det skjult for henne for bestandig. Det er kanskje bare det at hun er for liten ennå, sier Dixie. At hun kanskje ikke forstår hva det innebærer. [...] Jeg skjønner ikke hva jeg skal gjøre. Hun spør og spør og jeg svarer henne så godt jeg kan. Men før eller senere ... og Kari ... Hun er ikke mer enn seks år, Johnny, sier Dixie. Hun er bare et barn. Tenk på hva det kan gjøre med henne. Det kan hende Kari har rett, at der ikke er så lurt, at det kanskje er best å vente (Carmona-Alvarez 2013:135-6).

Svarene Dixie gir Johnny antyder at det kan være skadelig for Marita å få vite om søstrene mens hun er så ung. Dialogen avslører også at Kari er klart imot å fortelle Marita om det som har hendt. Dixie prøver å få Johnny til å se fornuften i denne avgjørelsen.

Den spesielle oppveksten til Marita har utvilsomt vært med på å forme henne, men det er usikkert hva som har vært mest skadelig: farens fortellinger eller morens avstand og stillhet. Sitatet røper også at Marita allerede før hun vet noe om søstrene, stiller faren en rekke spørsmål. Samtidig som det er normalt at barn er nysgjerrige og stiller mange spørsmål, kan det tyde på at hun trenger svar for å forstå hvorfor foreldrene er slik de er. Gjennom fortellerstundene Marita deler med faren og hennes skildringer av forholdet til faren, blir det åpenlyst at de fortrolige samtale har ført dem nærmere hverandre. Carmona-Alvarez framstiller Marita som et ensomt barn, som hungrer etter foreldrenes oppmerksomhet og kjærlighet. Å lytte til faren blir en måte for henne å nærme seg faren og få hans oppmerksomhet. I romanens avslutning sier hun: "Jeg har alltid trøstet deg". Hvorpå faren svarer: "Det har du. Det er kanskje ikke riktig, men det er sant" (Carmona-Alvarez 2013:218). Johnnys svar tyder på at han er klar over at det kanskje ikke har vært sunt for Marita å få høre alle fortellingene hans.

Det ser ut til at Johan, Karl og Johnny har språk for sine opplevelser, men at de har problemer med å finne noen å snakke med om det de har opplevd. Johan blir avvist i sine forsøk på å rekonstruere ulykka der Olav døde, mens Karl og Johnny mangler noen å dele sorgen, savnet og minnene med. Begge mennene avvises av konene sine, som ikke ønsker å prate om det som har hendt. For Johnny blir dattera og musikken redningen; de blir hans samtalepartnere. Karl unngår å snakke med dattera, Stine, men på reisen han legger ut på søker han etter noen han kan vende seg til. Problemet Johan, Karl og Johnny har med å få fortalt skyldes i stor grad at personene de henvender seg til, eller har tilgjengelig, ikke er egnet til å motta deres vitnesbyrd. Forfatterne av romanene tangerer følgelig et spørsmål som er viktig i traumeforskningen, nemlig hvem som egner seg til å ta imot vitnemål, og hvorvidt det kan være skadelig for lytteren å høre på fortellingene.

3.3.3. Språk og stil i romanene

I teoridelen viste det seg at en hovedretning innen traumeteorien er å betrakte traumet som en opplevelse som oppløser selvet. Videre så vi at selvet for Lacan og Kristeva henger vesentlig sammen med beherskelse av språk. De knytter subjektdannelsen til språkervervelsen. Hvis traumer oppløser eller fragmenterer selvet, slik Brison hevder, vil det for Kristeva og Lacan føre til en oppløsning eller retardering av språkbruken. Da jeg undersøkte framstillingen av subjektet i romanene fant jeg ut at karakterene ikke er helt oppløste, selv om de i varierende grad har blitt endret av ulykka. Nå har jeg nettopp oppdaget at romanpersonene hovedsakelig *har* språk for tapet og sorgen. I det følgende skal jeg se på hvordan språket og stilen i romanene gir uttrykk for karakterenes følelser. Jeg vil bruke Kristevas teori om at litteraturen gjennom form og språk kan vitne om affektene. I *Svart sol* skisserer Kristeva hvordan tapet er grunnlaget for all kunst, inkludert litteratur. Hun mener at det er mulig å overvinne melankolien gjennom sublimering. Hennes perspektiv er interessant sett i sammenheng med oppgaven enkelte tillegger traumenarrativer: å skape forståelse og empati. For å kunne gjøre det må følelsene få et uttrykk som kan kommunisere erfaringen til leseren.

Kristeva er opptatt av sammenhengen mellom melankoli (som er et svar på en tapserfaring), språk og kunst. Hun hevder at den litterære skapelsesprosessen vitner om affektene: "Men litteraturen bærer fram dette vitnemålet i et helt annet materiale enn humørets. Den omskaper affektene i rytmer, tegn, former" (Kristeva 1994:36). Hvordan kan man forstå dette utsagnet? I innledningen til *Feministisk litteraturteori* skriver Irene Iversen at kunsten, ifølge Kristeva, ikke skal skape "sinnsstemninger", men form. Videre finner man

sporene etter følelsene "i formen, i den poetiske rytmen og ikke minst i metaforene" (Iversen 2002:43).

Felles for resepsjonen av de tre romanene var at kritikere særlig roste det språklige og stilistiske ved tekstene. Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen har alle gitt ut lyrikk i tillegg til romaner, og flere steder beveger også romanene seg mot det lyriske, noe den følgende passasjen fra *Og været skiftet* kan tjene som et eksempel på:

Vi elsket jo hverandre. Betyr det noe?
Kanskje ikke.
Kanskje betyr det alt.
Men det er ingen vei tilbake.
Jeg elsker deg. Jeg elsker deg. Jeg elsker deg.
Men nå brenner jeg ut
(Carmona-Alvarez 2013:189).

Sitatet framstår som et lite dikt ved at typografien (oppstillingen) framhever den poetiske formen. Dermed danner den et brudd med den øvrige teksten. Bruddet skyldes ikke bare oppsettet, men også at Johnny her trer fram som et "jeg". Utdraget er fra et av partiene med tredjepersonsforteller. Fortelleren skildrer forholdet mellom Kari og Johnny skranter, og da Kari en natt ikke kommer hjem får Johnny nok. Etter at Marita har gått på skolen sitter han og venter på at hun skal komme hjem. Da hun kommer klarer han ikke å si noe til henne, men fortelleren gjengir altså følelsene hans i den lyriske passasjen. Den poetiske formen uttrykker Johnnys fortvilelse over at han og Kari ikke har klart å finne tilbake til hverandre, at ulykka har ødelagt forholdet deres. Selv om han fortsatt elsker henne, har han ikke mer å gi. Han innser at forholdet ikke er til å redde og flytter ut neste dag.

Det ser ut til at tapserfaringen har ødelagt noe i Kari, slik at hun ikke opplever gleder på samme måte. Denne endringen er knyttet til Karis opplevelse av å se døtrene:

Men da Kari gikk ned trappene og inn i det kalde rommet, da den unge mannen skjøv ut skuffene og dro vekk det hvite kledet over kroppene og Kari endelig stod ved de døde døtrene, da forstod hun – umiskjennelig – at livet aldri ville bli bra igjen. Aldri. Dette var slutten, men hun var dømt til å gå lenger enn den. Slutten gjaldt ikke for henne. Slutten ville ha vært lindrende, men dette var alt annet (Carmona-Alvarez 2013:60).

Her skildres det hvordan Kari føler at livet aldri vil bli bra igjen. Det virker som om en del av Kari dør med jentene. Men hun er dømt til å fortsette i en smertefull tilværelse, nærmest som en levende død der livet tømmes for mening. I det første kapittelet av *Svart sol* skriver Kristeva: "Jeg forsøker å fortelle om en avgrunn av tristhet, en ukommuniserbar smerte som noen ganger, ofte lenge av gangen, overfaller oss, tar fra oss all lyst til å tale og handle, selve

livslysten" (1994:21). En tapserfaring kan frambringe en følelse av at alt rakner. Livet mister sin mening og alt farges av sorgen og smerten.

I flere anmeldelser av Sæterbakkens roman trakk kritikerne fram åpningen av romanen som svært velskrevet. Her skildrer Karl sorgen han opplever etter sønnens død. Det er den mest eksplisitte beskrivelsen i romanen av hvordan tapet føles:

Sorg kommer i så mange former. Den er som et lys som slås av og på. Den er der, og er uutholdelig, og så forsvinner den, fordi den er uutholdelig, fordi det ikke går an å ha den der hele tiden. Man fylles og tømmes. [...]. En kulde kom og gikk. Men aldri varme. Det fantes bare kulde og fravær av kulde. Som å stå med ryggen mot havet. Iskalde ankler, hver gang en bølge slo inn. Så rant den vekk. Så kom den tilbake (Sæterbakken 2012:9).

Vissheten om at den kjære er død er så vondt og overveldende at sorgen må komme og gå. At sorgen forsvinner, er en form for forsvar. Sinnet ser ut til å beskytte seg mot en altopplukende smerte. Kristeva skriver: "Et ulevelig liv, fylt av daglige smerter, av tårer som svelges eller renner, av en ukommuniserbar fortvilelse som noen ganger er brennende, andre ganger fargeløs og tom" (1994:21). Karl beskriver sorgen som en kulde som kommer og går, men når kulden går blir han likevel ikke varm. Dette indikerer at han enten opplever en skjærende smerte, idet kulden slår over ham, eller en form for nummenhet eller tomhet når kulden forsvinner. Alt som gir livet varme, eller mening, er satt ut av spill. "Jeg så det så klart for meg, hvordan det ville bli. Jeg så oss vandre rundt som søvngjengere, et forferdelig antall år til, uten annet mål enn å bli ferdig med det" (Sæterbakken 2012:130). Dette sitatet minner om persepsjonsendringen Karl gjennomgår etter dødsfallet. Han får et dystert syn på tilværelsen, som kan minne om Kristevas beskrivelse av melankolikeren som en klarsynt.

Johan har som nevnt flere tapserfaringer å forholde seg til. Sorgen over kona er det ferskeste tapet og det som er forbundet med mest savn. Det er snart et år siden Inger døde og Johan er inne i en sorgprosess. Tankemonologene viser at Johan ofte tenker på Inger. Han henter fram gode minner, og minnene utøses av gjenstander og situasjoner. Gjennom Johans fortelling indikeres det at han har vanskelig for å snakke om døden hennes. Han strever fortsatt med å forstå at hun ikke finnes mer, kanskje fordi hun døde så brått og uventet. Noen ganger glemmer han at hun er død, men så kan synet av en ting eller en situasjon utløse vissheten om at hun ikke lever: "Og vissheta om henne, kona mi, som eg saknar: Ho er død, for alltid død" (Ingebrigtsen 2012:54). Ingebrigtsen får fram Johans følelser ved å unngå å skildre dem direkte. I Johans dialoger med både Judith og Audun er det som at språket stopper opp når de spør om Inger. Til Judith sier han: "Ho var kona mi, ho dødde berre ... eg går opp no" (Ingebrigtsen 2012:73) og på Auduns spørsmål om han savner henne svarer han:

"Som du saknar Kristin, vil eg tru" (Ingebrigtsen 2012:180). Sorgen kommer fram gjennom Johans problemer med å artikulere smerten forbundet med Ingers død. Følelsene kommer fram ved at språket ikke favner, og gjennom skildringer av ulike scener, som da Johan skal henge opp julepynten og bryter sammen.

Videre blander Johan tapserfaringene sine sammen, ved at de griper over i hverandre. Hos Kristeva er "[l]itteraturen [...] en iscenesettelse av affektene både på det intersubjektive planet og på det intralingvistiske" (1994:209). I forhold til Johans fortelling kan Kristevas utsagn forstås som at tapserfaringene (affekten) blir presentert gjennom hans forhold til de døde, og ved at tapene står i en intersubjektiv forbindelse til hverandre i teksten. I delen om minner så jeg hvordan Judith fungerer som et bindeledd mellom de ulike personene Johans tapserfaringer er knyttet til. Han blander henne sammen med kona, og i forlengelsen hennes kommende død med konas død: "eg bankar på døra, får ikkje svar, listar meg inn og set frå meg brettet, og så går det ein ny søkk i meg, for er det ikkje Inger som ligg der i senga? heilt tydeleg hennar andlet og eg skal til å spørja om ho har det vondt, men så blunkar eg Judith fram igjen" (Ingebrigtsen 2012:161). Sitatet viser hvordan Inger og Judith glir over i hverandre for Johan. Han ser kona i Judith, og tror en stund at det er henne. Slik flyter Inger og Judiths dødsfall over i hverandre, både i romanens språk og historisk gjennom slektskap og generasjonsledd.

3.3.4. Revner i livet, hull i hjertet – billedspråk knyttet til traumer og tap

Metaforer fungerer både som et verktøy i utformingen av litteratur og som et bindende element i fortellinger.⁵² En måte å konstruere tekster på er å gjenta en eller flere hovedmetaforer eller strukturelle metaforer. Bruken av slike grunnmetaforer skaper en rød tråd i fortellingen, og gjør den mer lesbar. Samtidig kan disse grunnmetaforene være viktige for tematikken romanen behandler. Hvordan er billedbruken i romanene jeg studerer? Hvordan er metaforene forbundet med tematikken romanene behandler? Sier bildene noe om romanpersonens språk? Kan billedspråket knytte romanene til traumelitteratursjangeren? For å svare på disse spørsmålene skal jeg undersøke metaforene som belyser romanpersonenes indre sinnsstemninger og tematikken omkring sorg, tap og død.

Felles for romanene jeg studerer er at karakterene ser de døde som spøkelser eller skygger. Johan i *Heimfall* ser den døde kona og nabogutten i løpet av dagene Judith er

⁵² Se for eksempel Linda Petersons artikkel "Repetition and Metaphor in the Early Stages of Composing" (1985).

hjemme. I *Og været skiftet* ser Kari og Johnny døtrene som misdannede engler og skygger, og etter hvert begynner også Marita å se dem. Karl i *Gjennom natten* ser sønnen i huset i Slovakia. I kapittelet "Trauma in narrative fiction" påpeker Roger Luckhurst at spøkelset som en figur for traumet nærmest har blitt en klisjé. Han hevder at Toni Morrison var en av de første som brukte metaforen. Luckhurst skriver følgende om bruken av spøkelset i Morrisons roman *Beloved*: "The ghost embodied the idea of the persistence of traumatic memory, the anachronic intrusion of the past in the present" (2008:93). Har spøkelsene den samme funksjonen hos Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen? Hvordan kan man tolke spøkelsene i romanene?

I *Og været skiftet* beskriver Marita hvordan Kari og Johnny ser døtrene som skygger eller spøkelsener:

når han brukte det han hadde av krefter på å overse gjengangerne som skyggela Karl Johans gate, Stortorvet, som gled over himmelens tomrom som lemlestedede engler. For søstrene mine må ha vært overalt, misdannede barn med vinger fulle av sår, gule verkende sår hvis stank nådde mamma og pappa som en dump og jevn banking, som et stempel over livet (Carmona-Alvarez 2013:82).

Marita skildrer søstrene som gjengangere. Sitatet framstår som hennes tolkning av foreldrene. Hun tror at de ser søstrene overalt. Måten hun beskriver søstrene – med lemlestedede kropper, fulle av sår – peker på de kroppslige skadene de døde av. Samtidig knytter Marita sårene til sorgen foreldrene føler ved å tegne dem som verkende, gule og stinkende. Sitatet viser at sårene ikke gror. Minnene og sorgen etter døtrene er som åpne, betente sår. Hun skildrer hvordan stanken fra sårene blir et stempel over livet. Slik får hun fram at fortida og sorgen alltid er tilstede, de gjennomsyrrer alt. Bildet demonstrerer hvordan fortida hjemsøker foreldrene. På denne måten glir fortida og nåtida sammen. Dette kan være et bilde på at de aldri har kommet videre i livet etter døtrenes død.

Hos Sæterbakken blir Karl mer og mer overbevist om at sønnen er i det mystiske huset i Slovakia: "Ole-Jakob. Jeg vet at du er der. Du er der et sted, og jeg skal finne deg" (Sæterbakken 2012:189). Da han forlater familien for andre gang er det i en jakt på sønnen. Han vender seg på et vis fra den levende familien til sønnen, som er død. Mens Karl reiser sender han tekstmeldinger til sønnen for å fortelle hva han holder på med. I *Fiksjon og film* observerer Lothe noe svært liknende i Merete Morken Andersens roman *Hav av tid* (2002), der en far snakker til sin døde datter. Ifølge Lothe aktualiserer romanen den retoriske formen apostrofe, som indikerer at taleren snakker til en person som er fraværende eller død.

Karakteren vender seg bort fra de levende mot den døde (2003:42). På samme måte vender Karl seg fra livet til døden.

I perioden mens dattera er hjemme, ser Johan i *Heimfall* både kona, Inger, og nabogutten. Han har ikke sett Inger før, men ser henne flere ganger over de neste dagene. Hver gang han ser henne sier hun at han må passe på Judith. Det skapes dermed en forbindelse mellom Judith og synet av Inger. Johan spurte alltid Inger om råd da hun levde, og hun kan dermed representere en slags moral eller dømmende instans. Det skremmer Johan hvor lik hun er. Han er sikker på at hun ikke er virkelig, og konkluderer med at det er hodet som spiller ham et puss: "det hender eg legg språk i munnen hennar, og her, i dette språket, oppstår det levande skisser mellom meg og henne, den døde; [...] no har ein dialog set seg så sterkt at orda blir biletlagde, *eg har sett deg*, fantasert deg fram som skugge, eller i skugge" (Ingebrigtsen 2012:123). Johan forklarer synet med samtalene han har med Inger i tenkte dialoger. Han har fantasert henne fram. I tillegg ser han Olav sittende på en grein i et epletre i hagen. Det står ikke noe om at han har sett Olav heller tidligere. Dermed virker synet av Olav også forbundet med Judith. Fordi dattera var med i skogen da ulykka skjedde, forbinder Johan henne med Olavs død. Dette indikerer hvordan ulike smertefulle opplevelser har flettet seg inn i hverandre for Johan. Hans traumer framstår som en konstellasjon av ulike hendelser, med ulykka i skogen som kjernen. Judiths hjemkomst ser ut til å utløse synet av Inger og Olav, noe som forsterker inntrykket av at hennes nærvær, samt tida på året, forsterker minnene til Johan.

Bruken av spøkelses og skygger i romanene jeg undersøker stemmer således godt med funksjonen Luckhurst fant i *Beloved*. Nemlig at gjenferdene eller synene av de døde er en legemliggjørelse av de pågående minnene fra fortida. Bildene viser hvordan tapserfaringene preger livene til romankarakterene i nåtid. Romankarakterene ønsker å finne noe som kan lette sorgen, uten å se ut til å klare det. I alle romanene er karakterene opptatt av de døde, mens de forsømmer dem som lever. Johan bruker tid og energi på å finne spor etter den døde dattera, mens han forsømmer den døende dattera i kjelleren. Johnny og Kari strever med tapet av de to døtrene og overser eller glemmer ofte Marita. Karl forlater dattera, Stine, for å forsøke å finne Ole-Jakob. I varierende grad vender alle seg mot fortida og de døde.

Et karakteristisk trekk ved metaforen er at det ytre brukes til å si noe om det indre, eller noe konkret om noe abstrakt. Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen bruker ofte det ytre for å beskrive indre sinnsstemninger. Et godt eksempel fra romanene er bruken av hav og bølger for å si noe om karakterenes indre erfaringer og følelser. I både *Og været*

skiftet og *Gjennom natten* bruker forfatterne havet og bølgene som metaforer.⁵³ Havet gir mange assosiasjoner. Det kan være noe lokkende, forbundet med reising og eventyrlyst, men også noe farlig og uberegnelig. Mange liv har gått tapt til sjøs og havet kan symbolisere død og sorg. Det salte vannet minner om tårer. Bølger kan skylle inn over land med voldsom kraft og kan sies å ha en både destruktiv og rensende kraft. På samme måte som bølgene kan sorgen og de vanskelige minnene slå inn over mennesker. Sæterbakken bruker bølgene som bilde på sorgen Karl opplever i romanens anslag. Hovedpersonen står barbeint i vannkanten og bølgene skyller gang på gang over de kalde føttene hans. Karl etablerer en forbindelse mellom bølgene og minnene sine, idet også minnene forsvinner og vender tilbake slik som bølgene.⁵⁴ I *Og været skiftet* observerer Johnny at bølgene kommer nærmere og nærmere, mens han er på stranda med Marita. Den konkrete opplevelsen blir samtidig en metafor for Johnnys erindringer som truer med å rive ham overende. Videre speiler bølgene det ambivalente forholdet karakterene har til minnene sine. Ambivalensen blir særlig tydelig når Karl og Johnny i henholdsvis *Gjennom natten* og *Og været skiftet* står og betrakter bølgene som kommer og går. Bølgenes bevegelse får fram det repetitive aspektet ved minnene: de er tilbakevendende. Ved å bruke et naturfenomen som følger et fast mønster, indikerer forfatterne at karakterene ikke har kontroll over sorgen og minnene. Dermed tydeliggjør bølgemetaforen hvordan de vonde erindringene rammer karakterene ufrivillig og gjerne med en overveldende kraft.

I både traumeteori og litteratur om traumer brukes svært ofte en sårmetaforikk for å beskrive de indre skadene den traumatiserende hendelsen medfører. Sårmetaforen – at "traumet er et sår" – er den grunnleggende metaforen innen traumefeltet. Denne metaforen gjenspeiler måten man snakker om et traume, som et sår på sjelen. Av de tre romanene er sårmetaforer spesielt framtrædende hos Carmona-Alvarez. Skildringen av Karis besøk på likhuset, og den opprivende effekten synet av døtrene får, er full av sårmetaforikk: Kari kommer hjem med kroppen full av revner og hull, som om hun har blitt kuttet med en kniv. Fortelleren meddeler at denne følelsen fortsetter: "Nettene var verst. Kari slukket lyset, snudde seg og ble liggende og vente. [...]. Vente på daggryet sånn at hun kunne stå opp og slippe å ligge i dette mørket, i denne sumpen av en seng, å bli spiddet av sine døtres død" (Carmona-Alvarez 2013:67). Alle metaforene som spiller på sår og skarpe gjenstander som kutter opp kroppen tydeliggjør skaden døtrene død har påført Kari. Sårmetaforene er viktige

⁵³ I delen om minner er det eksempler på hav- og bølgemetaforer.

⁵⁴ Karl, som er fortelleren, formulerer selv denne metaforen. At han kan lage metaforer og slik kommunisere sorgen bekrefter at han har språk for tapserfaringen slik jeg hevdet tidligere i denne delen, under 3.3.2. ("Lar sorgen seg uttrykke?")

for å kommunisere Karis smerte og sorg. I forlengelsen er de også viktige for å forklare hvorfor hun strever så med å takle livet etter ulykka: Hun kommer aldri over tapet.

I *Heimfall* er kontrastparet lys og mørke iøynefallende. Johan er svært opptatt av lyset og mørket. I begynnelsen av romanen sier han: "[V]i er inne i den mørkaste månaden av året" (Ingebrigtsen 2012:15). Johan har nettopp fortalt at kona er død, og leseren forstår at han går gjennom en mørk tid også personlig. I *Heimfall* er både nåtidssituasjonen og de traumatiske hendelsene i fortid lagt til den mørkeste tida på året. I denne perioden blir minnene ekstra påtrengende og Johan søker etter lyset, altså noe som kan få han gjennom den tunge tida:

Oppe gir eg kveldsmat til Raum, drikk eit glas vatn og går innover i stova, sløkkjer lampene og ser ut i mørket, blikket leitar etter utelys, naboars lys, det eine gatelyset nede i krysset; og det er alltid noko som hender i tida oppunder jul, noko som ikkje har å gjera med det vesle lyset og det store mørkret; det er som eg står i alt med større merksemd, sansane vidopne, sløkkjer lyset med ein annan konsentrasjon som sikkert er knytt til alvoret det kjennest som det er , når kvelden kjem, *å gje slepp*: å gå til ro, kvila. Så har det med det vesle lyset og det store mørkret å gjera likevel. Tida på året og tida på døgeret (Ingebrigtsen 2012:97).

Utover i romanen knytter Johan forskjellige betydninger opp mot lyset og mørket. I tillegg til tida på året, kobler Johan kontrastparet opp mot det han kaller "det vesle lyset og det store mørket". Hva betyr det? Man kan tenke seg at det dreier seg om livet, om gledene og sorgene. Johan har mange sorger som ser ut til å true eller skygge for gledene. Etter Ingers død har gledene blitt færre, mens sorgen har blitt større. Inger hadde en evne til å roe ned Johan: "Og Inger la hovudet mot nakken min og fanga meg med armene rundt magen, det endra heile pusten min, den gode stemma til Inger som treffe mitt eige klanglause mottak" (Ingebrigtsen 2012:10). Etter hennes død står han alene overfor de sterke følelsene han strever med.

I tillegg til en veldig varhet for lys og mørk, er Johan opptatt av trær. Og han kobler dem ofte sammen: "Eg ser ut i mørkret, ned mot den svarte eika" (Ingebrigtsen 2012:127). Før leseren får vite om ulykka prater Johan om trær to ganger. Videre følger mange observasjoner om trær, i tillegg til bildene av det fallende treet. Det fallende treet viser til Johans traume. Ved at Johan knytter trærne til lyset og mørket, etablerer han en forbindelse mellom traumene og mørket: "det treet stel av lyset og lagar skugge eg ikkje treng, altfor lenge har det fått laga skugge, eika er ingenting og eg treng lys, ikkje skugge" (Ingebrigtsen 2012:145). I sitatet skildrer Johan hvordan eika i hagen stjeler av lyset. Han slår fast at treet har fått stå og lage skygge alt for lenge. Fordi han trenger lys, og ikke skygge, bestemmer han seg for å hogge treet. På grunn av forbindelsen mellom trærne og mørket, altså ulykka og det vanskelige blir det klart at Johan snakker om noe mer enn det rent praktiske. Treet stjeler ikke bare lys på

eiendommen hans, men i livet hans. Ulykka har fått ta altfor mye plass i livet hans, men nå er det nok. Etter at Johan har felt treet kjenner han en lettelse: "går inn og ser ut stovevindauga, ser eg eika, lys og ny mot bakken, og lukta frå treet koplur seg på, sagflisa som strålar, ei lette!" (Ingebrigtsen 2012:147). Johan beskriver at han liker å arbeide med å felle treet og dele det opp i mindre biter som senere kan kløyves til ved. Vickroy påpeker i "Representing trauma" at gjentakelser er svært viktige i et traumeteoretisk perspektiv fordi de kan være uttrykk for den rammedes (ubevisste) forsøk på å få kontroll over sin egen frykt. Det er tydelig at dette synet stammer fra Freuds teori om gjentakelsestvang, slik han utviklet den i *Hinsides lystprinsippet*. Videre peker Vickroy (2002:30) på at gjentakelser også kan være et tegn på at personen er ute av stand til å gå videre og få bearbeidet den traumatiske hendelsen. Man kan forstå Johans forhold til trær som en slik gjentakelsestvang, der han både i minnet og i handling gjenskaper eller gjenopplever arbeidsulykka.

Carmona-Alvarez bruker mange metaforer som skildrer sorgen som noe som legger seg eller dekker til. Romanpersonene snakker og forteller om en tåke. Tåken er et bilde Johnny skaper for sorgen som kommer over familien, men særlig Kari: "Tåken forflytter seg, først over den kalde jorden, som en skrattende stille ånd mellom barnegraver, mellom svarte lakksko og gressplenen og de kravlende billene. Og så oppover armene, skuldrene, halsen" (Carmona-Alvarez 2013:62). Fortelleren skildrer tåken som noe som kommer utenfra og omslutter Kari. I skildringen virker det som at tåken nærmest tar bolig i henne. Jeg har tidligere sagt at hendelsen endret Kari. Johnny forteller Marita at tåken blir med til Norge. Dette billedliggjør at sorgen ikke er noe man kan rømme fra, den følger med. Tredjepersonsfortelleren i *Og været skiftet* skildrer også sorgen som et rom, noe det følgende sitatet kan tjene som eksempel på: "Når mister et menneske grepet og hjernen blir blank? Når kan det ikke sove eller holde ut å være våken? Hva heter det som henger ned fra veggene, det som dekker lampen og lyset fra lampen, som dekker veggene med grønske og magen og hjertet og lungene med råte?" (Carmona-Alvarez 2013:69). Her er det som om rommet lukker seg rundt Kari, samtidig som sorgen sitter i henne, i kroppen. I sitatet får det mentale en romlighet, men på grunn av beskrivelsen av råte og grønske, blir det tydelig at det er skadelig å lukkes inne i denne sorgkapselen. Bildet indikerer at sorgen lukker alt annet ute, mens den fortærer den sørgende.

Johnnys forhold til sorgen og minnene har jeg allerede sett litt på, under havmetaforene over, men flere steder bruker fortelleren klesplagg som gensere eller frakker for å utdype hans erfaringer. I strandscenen, som jeg så på over, bruker han de gamle ullgenserne som metaforer. Metaforen eksemplifiserer hvordan døtrene, Vera og Ann, veves inn i alt. Ved

at Marita nå bruker en av de gamle genserne understreker Carmona-Alvarez Johnnys opplevelse av at sorgen og kjærligheten er tilstede samtidig. Gensermetaforen understreker også at fortida må integreres i nåtida, hvis ikke rakner det, akkurat som en genser. Fortida og nåtida må stå i forbindelse med hverandre. På denne måten bruker Carmona-Alvarez metaforen til å synliggjøre nødvendigheten av å organisere fortid, nåtid og framtid i en sammenhengende fortelling. Dermed underbygger denne metaforen viktigheten av å bearbeide tapet.

I *Gjennom natten* er natten og mørket metaforer. I romanens åpning erklærer Karl at han er i en form for evig natt: "Mens jeg stod slik, gikk solen ned, og det ble natt, og det er natten som siden har vart" (Sæterbakken 2012:9). Det er vanlig å forbinde natten med mørke, som igjen kan knyttes til noe trist og dystert. Det ser ut til at alt har mistet sin mening etter sønnens bortgang, og derfor er det bare mørke etter sønnens død. Livet har for Karl blitt som en evig natt. I romanen famler han etter noe som kan løse opp sorgen og skylden han erfarer. I romanens tredje del blir fortellingen mørkere. I "WEINACHTSTADT", det første kapittelet i del tre, går Karl på en teaterforestilling. Underveis i programmet observerer han: "Så var det som det om et skifte, som den nostalgiske underholdningen gradvis slo over i en mørkere stemning" (Sæterbakken 2012:153). Det samme kan sies om romanen. På jakten etter huset i Slovakia får Karl høre mange groteske fortellinger av folk han møter. Sæterbakken bygger opp forventningene til hva som vil skje i huset. Det intensiverende mørket markerer narratologisk sett at fortellingen nærmer seg huset, stedet Karl dras mot.

Sæterbakken planter fortellingen om huset i den første delen, da Karls venn forsøker å distrahere ham fra den tyngende sorgen.⁵⁵ I den andre delen ligger fortellingen om huset og ulmer under overflaten. Utover i fortellingen kommer Karls destruktive side til syne og det er som om en kraft trekker ham mot dette huset. Ifølge Karl har det frykteligste alt skjedd, da sønnen døde, og han blir etter hvert overbevist om at å besøke huset vil hjelpe ham. Det er mulig å lese huset som en allegori for Karls traume. Huset er stedet der han skal stå ansikt til ansikt med tapet: "Og jeg selv? Først et rotete gutterom? Så, i rommet innenfor, vraket av en sykkel? Så, i rommet innenfor det igjen, vraket av en bil? Så, i det innerste rommet, et istykkerbrutt skjelett som klamret seg fast til en fotball?" (Sæterbakken 2012:201). På tross av frykten for hva som vil møte ham, trekkes Karl mot huset. Han skildrer det som noe han ikke fullt ut råder over: "Det var ikke Carolines hus jeg skulle inn i. Det var et annet, et jeg ikke ante hvor var, eller om eksisterte, men som noe i meg allerede hadde bestemt var målet for alt

⁵⁵ Se *Gjennom natten* side 16.

sammen" (Sæterbakken 2012:189). Han meddeler at en del av ham allerede har bestemt det, som om denne delen selvstendig og uten hans viten har tatt avgjørelsen om å gå inn i huset.

Karl har en mørk side i seg, som hele tida truer med å ødelegge ham: "Selv om jeg hadde drukket, gikk jeg ut og satte meg i bilen og kjørte av gårde. Ble jeg arrestert, ville det være en befrielse. Eller enda bedre, om jeg havnet av veien og omkom i et flammehav, jeg også" (Sæterbakken 2012:129). Karl beskriver flere steder hvordan han trekkes, ja, nærmest lengter etter, en ødeleggelse. Lengselen han setter ord på kan minne om dødsdriften Freud skisserer i sine teorier. Litteraturforskeren Peter Brooks har hentet inspirasjon fra Freuds teori om gjentakelsestvang, dødsdrift og overføringsmekanismer. I artikkelen "Freud's Masterplot" (1977) presenterer han en modell som kan gjøre rede for narrative strukturer på bakgrunn av begrepet om narrativt "begjær". Tanken er at man leser for å komme til slutten, for å få vite hvordan historien ender. Dette har en parallell i livet, der døden er slutten. Men i en litterær tekst må ikke slutten komme for tidlig, for da kortsletter fortellingen. Sitatet med toget er et eksempel på hvordan Karl trekkes mot døden, men hadde han hoppet ut foran toget hadde fortellingen kollapset. Store deler av fortellingen kan betraktes som en utsettelse av at Karl kommer til huset der romanen ender.

3.3.5. Gjennom sorgen?

Jeg har tidligere sagt at romanpersonene stort sett *har* ord for sine opplevelser, i motsetning til hva som er tilfelle i klassiske traumefortellinger. Men personene mangler noen som kan anerkjenne sorgen og tapet ved å lytte til det de har å fortelle. I traumeteorien blir det å fortelle forbundet med helbredelse, men flere har understreket at fortellinger ikke nødvendigvis har noen helende effekt. Noen ganger kan kanskje det å fortelle forverre tilstanden. Hvordan slutter så Sæterbakkens, Carmona-Alvarez' og Ingebrigtsens romaner? Blir romanpersonene bedre?

Og været skiftet har en ganske åpen slutt, der Johnny har reist tilbake til Amerika mens Marita og Kari bor i Bergen. Karis situasjon ser ikke ut til å ha blitt bedret i løpet av romanen. Tvert imot tyder Maritas skildringer på at hun får et stadig større alkoholproblem. Kari fortsetter tilsynelatende å skyve sorgen foran seg og får ikke bearbeidet den. Dermed blir det umulig å komme videre. Johnny får i større grad bearbeidet sin sorg, gjennom musikken og samtalene med Marita. Han ser på bilder og drar til slutt tilbake til hjemlandet. Slik konfronteres han med sorgen. Johnny forteller at han følte seg bedre etter å ha fortalt Marita om ulykka og søstrene:

Når han endelig får igjen pusten, forteller han Marita alt sammen, så forsiktig han kan, og han kjenner noe lette mens han uttaler navnene: Vera og Ann. Han snakker langsomt, han leter frem ord og veier dem med den største forsiktighet. [...] Men Marita spør, og når Marita spør så gir det seg litt og Johnny puster dypt og han syntes at jentungen også pustet dypt og hun fortsetter å spørre og han merker at han ikke har noe forsvar, det finnes ingen murer rundt ham. Marita spør og Johnny rister og hulker og hun har ikke annet valg enn å bli barnet som trøster pappaen sin (Carmona-Alvarez 2013:138-9).

For hver gang han forteller gjør det litt mindre vondt. Han føler ikke at han skal revne lenger. Samtidig virker det aldri som han blir helt kvitt sorgen, men den blir lettere å bære. Slik åpner romanen for at man muligens aldri kan komme over en slik tapserfaring, men snarere lære å leve med den. Å sette ord på opplevelsene har for Johnny likevel fungert terapeutisk. Men det har kanskje skjedd på bekostning av Marita?

Marita trer tydeligst fram i åpningen og slutten av romanen. Forspillet og den avsluttende dialogen mellom henne og faren er knyttet nært sammen og flere elementer repeteres. I innledningen forteller hun: "Jeg så en hel masse midnattsbarn, under broen-barn. Og sånne jenter som meg. Tynne jentunger med Converse-sko. Jenter som skalv, som dro ned buksene og tenkte på sjelen sin hele ettermiddagen" (Carmona-Alvarez 2013:7). På slutten gjentar hun dette: "Jeg ble en sånn jente" (Carmona-Alvarez 2013:226). I disse delene kommer skaden Marita har blitt påført fram. Gjennom fortellingen blir det klart at oppveksten har påvirket henne, men det finnes ingen fullstendig forklaring på hva som har vært mest skadelig: farens fortellinger eller morens kulde og stillhet. Samtidig ser det ut til at fortellingen har gitt Marita en forståelse for hvorfor moren og faren har vært fraværende. Hun forklarer deres oppførsel med sorgen etter søstrenes død, og unnskylder dem fordi hun forstår at de ikke kunne bedre.

Johan i *Heimfall* strever både med gammel og ny sorg. Han har fortsatt flashbacks og mareritt fra skogsulykka, men han klarer å sette ord på de fragmenterte minnene han har. Han strever derimot med å sette delene sammen til en fortelling. Behovet for å lage et sammenhengende narrativ henger sammen med skyldfølelsen. Ved at Johan er så oppsatt på å avgjøre hvorvidt ulykka var hans feil, ser det ut til at han ikke kan gå videre før han har fått svar på det. Det ser likevel ut til at han beveger seg mot en slags avrundning i forhold til Olavs død. Dette inntrykket skaper Ingebrigtsen ved at Johan hogger treet og opplever en lettelse i etterkant, ved at Johan og Audun nærmer seg hverandre mot slutten og ved at Johan innser hvor stor del skogsulykka har tatt opp i livet til han og familien: "Olav, han har fått så stor plass i liva våre, han har vore levande til stades" (Ingebrigtsen 2012:169). Sorgen etter Inger er sterk

og til tider overveldende, men samtidig ser tapet ut til å følge en mer normal sorgprosess. Johan går gjennom minnene, som i hovedsak er gode minner, selv om det kan være sårt å tenke på det som har vært og som nå er over. Likevel er ikke *Heimfall* en historie om helbredelse. Mot slutten av romanen dør Judith og romanen slutter før leseren får vite hvordan det tapet vil påvirke Johan. Men det slutter samtidig noe optimistisk, men at Audun hjelper ham. Det ser dermed ut til at de to mennene kommer til å fortsette som før, med å være hverandres holdepunkt i hverdagen.

Gjennom natten slutter med at Karl gjenforenes med familien i en utopi der det er jul hele tida. Utopien er hentet fra en skoleoppgave Ole-Jakob skrev om ting som ville gjøre livet bedre. En av tingene han nevnte var at det burde være jul fire ganger i året. Illusjonen skildrer forberedelser og julefeiring, som gjentar seg etter et gitt mønster. Cowboy-minnet dukker opp igjen, men nå får Karl gjøre det om. Karl sier: "alt er like tindrende hvitt, som et lys som aldri vil slukne, en himmel som aldri vil mørkne, en dag som aldri skal ta slutt" (Sæterbakken 2012:264). Dette utsagnet viser til det han sier på romanens første side om at han går inn i natten. Altså gir Karl uttrykk for at han på slutten kommer ut av, eller gjennom, natten og mørket. Det blir opp til leseren å tolke slutten. Dør han eller har han en hallusinasjon eller en drøm? Personlig leser jeg slutten som en undergang, en død. Men Karl skildrer det mer som noe positivt, som en renselse. Tidligere viste jeg at måten Karl fordypet seg i sorgen, gir et inntrykk av at han tar den som sitt objekt. Dette har klare paralleller til melankoli. I forhold til Kristevas melankoliteori er det mulig å oppfatte slutten som at Karl gjennom døden gjenforenes med sønnen.

Oppsummerende ser det ut til at karakterene i romanene jeg undersøker prøver å finne en måte å leve videre på etter tapene de har opplevd. De ønsker å starte et nytt liv, uten å se ut til å klare det. Karakterene er fanget i sorgen og fortidige hendelser hinder dem i å leve videre i nåtid. Gjennom romankarakterenes tydelige behov for å fortelle, selv om det er vanskelig, framheves viktigheten av å finne ord for og å få snakket om vonde opplevelser. Samtidig viser de at familie og venner ikke alltid makter å lytte til disse fortellingene. Ingen av romanpersonene klarer å skrive eller fortelle seg ut av sorgen, slik Kristeva skisserer i *Svart sol*. Likevel ser det ut til at noen av dem er på vei ut av den mest oppslukende sorgen, slik at de kan fungere bedre i sine liv. Det gjelder særlig Johnny i *Og været skiftet* og Johan i *Heimfall*. Kari er fanget i en destruktiv spiral, mens Karl går under eller gjenoppføres avhengig av hvordan man tolker slutten. Romanene taler indirekte eller direkte for at man må snakke om og arbeide seg gjennom tapserfaringene.

3.3.6. Oppsummering

Dødsfallene, tapene de har opplevd, er den utløsende årsaken til at Karl og Johan forteller. De gir begge uttrykk for at de ønsker og har behov for å samtale. Siden menneskene de har rundt seg gjør det klart at de ikke er interessert i å høre hva de har å si, av ulike grunner, framstår fortellingene som deres forsøk på å fortelle og forklare for seg selv hva som har rammet dem. Romantekstene framstår som disse fortellingene. Som forteller skiller Marita seg fra Karl og Johan fordi hun henvender seg til en annen person, hennes fortelling har en mottaker. Samtidig forteller også hun for å forstå. Mens Karl og Johan prøver å begripe en hendelse som har rammet dem direkte, søker Marita innsikt i foreldrenes fortid for å få en forståelse for dem og oppveksten hun har hatt. For Karl og Johan blir fortellingene som meddeles i romanene deres måte å få fortalt. Gjennom fortellingene til Karl og Johan blir det klart at de i stor grad har språk for sine erfaringer. I flere tilfeller bruker de metaforer for å kommunisere sine følelser. Maritas fortelling vitner om at faren, Johnny, kan sette ord på sorgen og taps-erfaringen, mens det er usikkerhet rundt Karis språk. Romanen åpner både for muligheten av at hun har språk, men velger å tie, eller at hun faktisk mangler ord for synet av døtrene. Den poetiske formen og metaforene er helt sentrale for å uttrykke romanpersonenes affekter; de får fram smerten, fortvilelsen og håpløsheten tapserfaringene utløser. Samlet sett bruker forfatterne av de tre romanene flere fortellertekniske strategier, samt spiller på en språkbruk og problematikk, som er typisk for traumelitteratur. Fortellingene stiller blant annet spørsmål rundt behovet for å fortelle, og videre rundt hvem som egner seg til å lytte.

4. På vei mot en mer nyansert traumelitteratur?

Vi har sett at romanene *Gjennom natten*, *Og været skiftet* og *Heimfall* på mange måter relaterer til traumeteori og traumelitteratur. Resepsjonsdelen viste en enighet om at romanene kretser rundt tap og sorg. I det følgende skal jeg se nærmere på hvordan romanene mer overordnet forholder seg til traumeteori og traumelitteraturen, slik jeg har beskrevet dem i teorikapittelet mitt. Hva stemmer overens med tradisjonell traumeforståelse og hvordan disse kan fortelles, og hva stemmer ikke? Kan eventuelle brudd med mønstre for tradisjonelle traumefortellinger vitne om en bevegelse mot mer nyanserte traumennarrativer i norsk samtidslitteratur? Tekstene tar opp tap og sorg på den ene siden, og traumer på den andre. Selv om kritikerne ikke har knyttet romanene direkte opp mot traumelitteratur, mener jeg å ha vist at erfaringene romanpersonene gjennomgår kan forstås som traumatiske. Både tematisk og fortellerteknisk vitner tekstene om kunnskap om traumeteori, når de blant annet bruker teknikker som er karakteristiske for traumefortellinger.⁵⁶

4.1. Narratologiske grep

Romanene jeg har undersøkt forholder seg til traumelitteratur blant annet gjennom måten historiene fortelles på. I første omgang skal jeg undersøke strukturen, mens fortellerinstansen vil bli behandlet for seg under punkt 4.2 ("Fortellerens pålitelighet"). Alle tekstene har, som tidligere nevnt, en anakron struktur. Minnene til romanpersonene fungerer som bindeledd mellom de ulike tidsnivåene i tekstene. Ved å bruke minnene som navigasjonspunkt i bøkene framhever forfatterne betydningen fortida har for romanpersonene og deres liv. Bruken av repetisjon og iterasjon gir enkelte minner ekstra tyngde og betydning, samtidig som det oppretter koblinger mellom ulike deler av tekstene. På denne måten er minnene viktige for konstruksjonen av romanene. De skaper en rød tråd, som også er viktig for leserens forståelse og tolkning av tekstene. Det repetitive aspektet kan i tillegg ses som en henspilling til traumer, og er med på å forklare romanpersonenes vansker med å komme seg videre etter tapene. Fordi minnene strukturerer fortellingene, blir det tydelig at de vonde og vanskelige

⁵⁶ Dette betyr ikke nødvendigvis at forfatterne har lest seg opp på, og bevisst bruker, traumeteori for å konstruere en fortelling. De kan også bruke forestillinger og representasjonsformer som allerede finnes i litteraturen og kulturen. Som vi har sett har for eksempel psykoanalysen hatt bred innflytelse på mange felt og flere av forestillingene har satt seg i vår måte å tenke og snakke på. I tillegg har bevisstheten og kunnskapen rundt traumer økt i samfunnet.

minnene fra fortida har stor betydning for livene til romanpersonene. Romanenes struktur understreker at nåtida må forstås på bakgrunn av fortida.

Jeg har videre observert at personene har smertefulle erindringer som de er svært opptatt av. Noen av disse minnene er påtrengende, repeterende og utenfor deres kontroll. Dermed framstiller forfatterne karakterene på en måte som samsvarer med beskrivelsene til flere av traumeteoretikerne jeg behandlet i teorikapittelet.⁵⁷ Minnene får mye oppmerksomhet, enten gjennom karakterenes ønske om å huske eller å glemme. Hos de ulike romanpersonene er gjerne forsøket på *enten* å huske eller å glemme mest framtrødende, men forholdet de har til erindringene sine bærer likevel spor av en ambivalens. I tillegg kjenner de usikkerhet og tvil i møtet med minnene sine. De er ikke alltid sikre på om de husker hendelsene riktig. Dette er mest utpreget hos Johan i *Heimfall*, som forsøker å rekonstruere hendelsesforløpet fra ulykka i skogen i detalj for å avgjøre om naboguttens død var hans skyld. I tillegg observerer leseren denne tvilen på hukommelsen hos Marita. Usikkerheten blir særlig tydelig idet hun lurert på om hun forskjønner minnene om faren og ytterligere gjennom skildringen av hvordan språket og fortellingene hennes smelter sammen med farens og de øvrige familiemedlemmenes fortellinger. Med skildringene av romanpersonenes varierende grad av ambivalens og usikkerhet knyttet til minnene spiller romanene opp mot uvissheten som er typisk for minner av traumatisk art, og ifølge Vickroy, også for traumefortellinger. Likevel må det presiseres at romanpersonene i stor grad *har* tilgang til minnene sine.

I romanene jeg har analysert er romanpersonene i hovedsak klare over hva som har hendt, på tross av at enkelte minner er fragmentert eller fortrenget. I de tilfellene der romanpersonene ikke husker, dreier det seg om detaljer rundt hendelsen. Det faktum at romanpersonene er klar over hva som har skjedd får konsekvenser for oppbygningen og plottstrukturen i romanene og det skiller tekstene fra den klassiske traumelitteraturen, der det ofte er stor uklarhet rundt hva som faktisk har hendt: Der er det typisk at den traumatiserende hendelsen først avsløres mot slutten av fortellingen. I typiske traumefortellinger er tekstene gjerne modernistiske, og det blir leserens oppgave å sette sammen tekstfragmentene og konstruere en sammenheng mellom de ulike delene.⁵⁸ Leserens blir raskt klar over at romanpersonene har opplevd noe forferdelig, og det blir tydelig gjennom romanpersonenes atferd at de er svært berørt og gjerne hemmet av denne opplevelsen – noe romanpersonene selv gjerne ikke er klar over. Det er typisk for tradisjonelle traumefortellinger at leseren først

⁵⁷ Da særlig de som bygger mer eller mindre på psykoanalytiske teorier.

⁵⁸ For eksempel er Jon Fosses *Naustet* (1989), Carl Frode Tillers *Skråninga* (2001) og Sofi Oksanens *Utrenskning* (2008) konstruert på denne måten.

mot slutten har nok brikker til å løse "gåten".⁵⁹ Utover det finnes det ikke alltid en garanti for en løsning av gåten. Ofte sitter leseren igjen uten klare svar. Uvissheten rundt hendelsene i fortid medfører at plottet er sentrert rundt rekonstruksjonen av den traumatiske opplevelsen. På denne måten får leseren en følelse av å være delaktig i rekonstruksjonen av hendelsen basert på erindringsarbeidet til romanpersonene. Vickroy ser et slikt engasjement som en viktig måte å nærme seg traumet som erfaring. Det hjelper leseren til å forstå og føle empati. I den klassiske traumelitteraturen presenteres ofte konsekvensene av de traumatiserende hendelsene først, før man mot slutten får et mer eller mindre fullstendig bilde av hva disse hendelsene består av.

I de tre romanene jeg har studert er det motsatt: selve dødsfallene presenteres tidlig i fortellingene og så utbroderes omstendighetene rundt, og effekten av, de vonde taps-erfaringene. I *Gjennom natten* får leseren vite at Ole-Jakob er død på første side, og i *Og været skiftet* presenteres ulykka der døtrene dør i anslaget. I *Heimfall* får leseren vite om de ulike hendelsene som utgjør konstellasjonen Johan plages av i den første av de fem delene.⁶⁰ Dermed vet både romanpersonene og leseren på et tidlig stadium hva som har skjedd. I forhold til klassiske traumefortellinger skjer det her en forskyvning på plottnivå. Fordi traumet alt er gitt, må ikke sammenhengen mellom personenes fortid og oppførsel og selve hendelsen konstrueres. I romanene presenteres dødsfallene og effekten eller skaden disse tapene har, og deretter blir det viktigste spørsmålet hvordan personene skal overleve dem. Istedenfor en konstruksjon av den traumatiserende hendelsen, konsentrerer tekstene seg om personenes måte å leve videre på. Dermed forskyves fokuset fra å rekonstruere den traumatiserende hendelsen til å finne en måte å leve med tapserfaringene. Med andre ord kan vi spore en endring idet at plottet beveger seg forbi traumet mot livet videre. Spørsmålet blir ikke *hva* som har skjedd, men hvordan personene kan leve videre *på tross av* det som har skjedd.

4.2. Fortellernes pålitelighet

Koblingen til traumer etableres også gjennom grepene forfatterne tar for å så tvil om Karl, Johan og Marita som fortellere. Fortellerposisjonene de velger åpner for muligheten av at fortellerne utelater deler av historien, enten fordi de ønsker å skjule noe eller fordi de mangler

⁵⁹ Plottstrukturen med en "gåte" som skal løses har en klar parallell i krimsjangeren. Christine Hamm (2013) observerer denne likheten i artikkelen "Sofi Oksanen og Estlands fortid: *Utrenskning* som erindringstekst."

⁶⁰ Konstellasjon er et begrep Vickroy bruker om ulike livserfaringer som sammen har en traumatiserende effekt.

innsikt.⁶¹ Motsatt kan det også hende at de forteller mer enn de er klar over, særlig gjennom skildringer eller gjengivelser av egne og andres reaksjoner og utsagn. Dette realiseres på litt ulike måter i romanene. Her er *Gjennom natten* og *Heimfall* lengst fra hverandre. Karls fortelling i *Gjennom natten* framstår som den mest gjennomarbeidede og konstruerte, mens Johans fortelling i *Heimfall* gir inntrykk av å være den mest umiddelbare og nære, noe blant annet de sceniske framstillingene og de indre monologene bidrar til. Maritas fortelling bærer preg av å være en forsøksvis fortelling, det vil si at hun prøver å sette sammen de ulike fragmentene hun besitter til en sammenhengende og forklarende fortelling. Interessant nok trekkes alles pålitelighet i tvil.

Aaslestad påpeker at begrepet "upålitelig forteller" er noe problematisk, fordi det tillegger fortelleren psykologiske motiver. Dermed risikerer fortellingen å bli "et symptom på en bestemt person og dennes psyke" (Aaslestad 1999:98). Samtidig viser David Lodge i *The Art of Fiction* at den "upålitelige fortelleren" kan utgjøre en viktig del av historien som fortelles. Han skriver at upålitelige fortellere er "invariably invented characters who are part of the stories they tell" og videre at "[t]he point of using an unreliable narrator is indeed to reveal in an interesting way the gap between appearance and reality, and to show how human beings distort or conceal the latter. This need not be a conscious, or mischievous, intention on their part" (Lodge 1992:154-5). Ifølge Lodge er poenget med å bruke en upålitelig forteller nettopp å vise hvordan mennesker forvrenger eller skjuler noe. Han påpeker at dette ofte ikke er bevisst fra fortellerens side. I traumefortellinger kan fortellerens upålitelighet ses som en konsekvens av nettopp hendelsen det fortelles om. Upåliteligheten blir en effekt av den traumatiske opplevelsen. Mot Aaslestads innvendig kan det sies at i enkelte fortellinger, er det selve poenget å framstille menneskets psyke.

Den forskjellige realiseringen av fortellernes pålitelighet har en sammenheng med graden av å vise og å fortelle ("showing" og "telling") i romanene. Karls fortelling gir inntrykk av å være den mest "redigerte", ja, kontrollerte. I 3.1.3. ("Ikke huske, ikke glemme – et ambivalent forhold til minnene") viste jeg hvordan ulike tekstelementer samlet sett antyder at Karl enten utelater eller flytter fokus bort fra enkelte tanker og erindringer. Det ser ut til at han dekker over eller flytter oppmerksomheten bort fra de hendelsene i fortida han ikke vil tenke på, og derfor ikke vil integrere i fortellingen han overleverer til leseren. Han forsøker å erstatte dem med andre, gode minner, eller snakker om andre ting. Dette blir en form for distraksjon eller forskyvning. Likevel betyr ikke det at Karl nødvendigvis klarer å unngå å

⁶¹ Se Aaslestads *Narratologi* (1999:98) eller Lothes *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse* (2003: 46).

tenke de vonde tankene, men at han kan la være å artikulere dem. Teksten antyder dette gjennom Karls referanser til minner som han ikke forteller om eller som han ikke presiserer at han forsøker å unngå. For eksempel skildrer han synet av sønnen etter ulykka, og han meddeler at han har minner han ikke ønsker å tenke på. Hvorvidt synet av sønnen er noe av det han forsøker å unngå får leseren ikke svar på. Karl forteller at han kastet opp etter å ha sett sønnen. Videre presiserer han at det ikke var på grunn av at det var sønnen som lå der, men at det var synet av den ugjenkjennelige massen (Sæterbakken 2012:116). Spørsmålet for leseren blir da: Tror vi på ham? Eller gir det heller inntrykk av at Karl forsøker å distansere seg fra synet av sønnen ved å fokusere på at det han så var helt ugjenkjennelig?

Johan framstår som en upålitelig forteller fordi leseren stadig avslører at han ikke har full innsikt i det han forteller. Sett sammen med splittelsen Johan åpenbart har mellom de to stemmene eller bevissthetstilstandene styrer dette tolkningen av ham i en traumeteoretisk retning. Ved å spille så åpenlyst på freudianske motiver og begreper innbyr romanen til å se Johans manglende innsikt i forbindelse med fortrenge minner. Nettopp fordi Johan åpenbart fortrenger fortidige hendelser og følelser er noen koblinger skjult for ham. Samtidig trekker leseren disse koblingene. Johans pålitelighet utfordres også av somatiske reaksjoner. Flere teoretikere har påpekt at traumefortellinger utfordrer vestens skille mellom kropp og sinn: I traumenarrativer blir ubevisst eller traumatisk materiale kommunisert gjennom kroppen der hvor karakterene mangler verbalt språk.⁶² Ifølge en traumeteoretisk logikk vil det traumatiske gi seg til kjenne i karakterenes reaksjoner og atferd.

Johans kroppslige reaksjoner for eksempel, ser ut til å være knyttet til minner og følelser som er fragmentert eller fortrenge. Når han skildrer sine reaksjoner, kan leseren sette sammen en fortelling han selv er ute av stand til å formulere. Johan beskriver slik sin kroppslige reaksjon etter å ha sagt ja til å få dattera hjem på besøk i jula. Denne reaksjonen skildres tidlig i romanen, på et tidspunkt da leseren ikke har fått vite om ulykka i skogen eller Judiths forbindelse til den. Reaksjonen hans er virker kraftig og varsler leseren om skjulte krefter i det underbevisste. I tillegg beskriver Johan tretthet og smerte, blant annet i magen, mens Judith er hjemme. Han knytter dette til sviket han føler overfor Judith i forbindelse med den andre dattera. For leseren er det imidlertid tydelig at den sterke reaksjonen er knyttet til Judith og at den står i sammenheng med skogsulykka, selv om Johan ikke makter å forbinde smertene med hendelsen. Johans meddelelser tydeliggjør at han har minner og følelser som

⁶² Se for eksempel Brison (1999:42) eller Vickroy (2002:8).

han ikke har et helt bevisst forhold til. Ved å framstille Johan som en upålitelig forteller framhever Ingebrigtsen virkningen de traumatiske opplevelsene har hatt på Johans sinn.

Den tidvise undergravelsen av fortellernes pålitelighet kan tolkes som et ledd i romanenes tematisering og problematisering av minner om og narrasjon av vanskelige og vonde erfaringer. I tillegg uttrykker fortellerne selv usikkerhet overfor minnene og fortellingene sine. Fortellingene til spesielt Johan og Marita engasjerer leseren i forsøket på å skape et narrativ om det som har rammet dem. Men målet med rekonstruksjonen er i større grad å forstå, enn å finne ut hva som har skjedd.

4.3. Sympati og empati

Både Vickroy og LaCapra taler for litterære framstillinger som gir leseren et innblikk i og en forståelse av hvordan en traumatisk hendelse erfares. I forlengelsen mener de at representasjonen bør røre ved leseren og vekke han eller hennes følelse av empati. Evner romanene jeg undersøker å gi leseren innsyn i hvordan det kan være å miste et barn? Og appellerer de til leserens empati?

Førstepersonsfortellinger gjør som regel krav på sympati og identifikasjon med jegpersonen fra leserens side. Ofte vil denne sympatien kontrasteres med antipati med alle eller enkelte av de øvrige personene i romanens univers. I romanene jeg har undersøkt er dette lite utpreget. Derimot sørger fortellerne selv for at de noen ganger havner i et usympatisk lys. Dette kan tyde på at forfatterne forsøker å framkalle en følelsesmessig reaksjon hos leseren. Det kan for eksempel være vanskelig for leseren å svelge at Karl forlater familien for andre gang og at Johan overlater den døende dattera til seg selv i kjelleren. Det kan også være vondt å lese Maritas skildringer av oppveksten, der hun til tider følte at hun ikke eksisterte for foreldrene:

Han satt inne på kontoret, oftere og oftere, av og til fikk jeg følelsen av at jeg nesten ikke eksisterte for dem. Som om jeg også var et spøkelse, sånn som søstrene mine, og at vi alle tre gikk rundt i denne leiligheten og streifet foreldrene med døden vår, at kroppene våre var kalde gufs mot hverdagene (Carmona-Alvarez 2013:166).

Dette sitatet understreker at foreldrene strever med tapet hver for seg, mens de overlater Marita mye til seg selv. I oppgavens innledning sa jeg at min første lesereaksjon blant annet var preget av irritasjon, og av frustrasjon i møte med romanpersonenes oppførsel. Den eneste av romanpersonen jeg ikke følte frustrasjon over var Marita. Og det på tross av at også hun

har en negativ og til tider destruktiv oppførsel. Hun forteller blant annet hvordan hun ved to tilfeller ble aggressiv og voldelig. Likevel er leseren helt og holdent på hennes side. I stedet for å bli sint eller frustrert synes leseren synd på Marita. Carmona-Alvarez framstiller henne som et uskyldig barn som fødes inn i vakuemet etter søstrenes død og det er tydelig at hun lider under sorgen foreldrene strever med. Leseren forstår at oppførselen hennes er knyttet til oppveksten. På denne måten innbyr framstillingen av Marita til sympati og empati.

Hva med de andre romanpersonene? Føler leseren med dem, på tross av deres oppførsel? I forlengelsen av de umiddelbare følelsene deres usympatiske oppførsel utløste undret jeg meg over hvorfor de oppførte seg slik. I likhet med Marita knyttes oppførselen deres til de vonde opplevelsene de har hatt. Gjennom dvelingen ved tapsopplevelsene og effekten de har hatt, presiserer romanene at personene agerer slik de gjør på grunn av mentale skader de har blitt påført i forbindelse med de vanskelige tapene. De klarer ikke å ta hensyn til noe annet eller andre enn seg selv.

Den intime og umiddelbare tonen i *Heimfall* fører til at leseren får innblikk i Johans kvaler og til dels ubevisste aversjoner mot å ta vare på dattera. Johan sliter tydelig med en konstellasjon av ulike dramatiske erfaringer, der skogsulykka er kjernen. Gjennom repetisjonen av minnesfragmentet med det fallende treet, samt splittelsen av Johan som subjekt, indikerer romanteksten at ulykka har traumatisert Johan. Samtidig som ulykka i skogen er den utløsende faktoren, har de ytterligere tapserfaringene han har opplevd nøstet seg inn i dette traumet. Alle tapene viser seg å være knyttet til Judith. Derfor blir det forståelig at han ikke makter å oppføre seg slik han opplever at samfunnet forventer og rollen som far tilsier. Disse holdningene er representert gjennom sykehjemmet, Audun og synet av Inger. Gjennom fortellemåten får leseren forståelse for Johans indre kamp knyttet til opplevelsen i skogen og Judith, også der hvor Johan ikke er klar over det. På denne måten klarer Ingebrigtsen å framstille Johan som et traumatisert subjekt, som ikke selv er klar over at han er traumatisert.

Medlidenhet for Kari og Johnny er avhengig av det faktum at det er Marita som forteller om deres problem, ikke de selv. Dersom de selv hadde fortalt om det ville leseren få mistanke om at de setter sine lidelser i scene, og at de dermed muligens er falske appeller til sympati. I den første delen av *Og været skiftet* beskriver tredjepersonsfortelleren Kari som en kjærlig og tilstedeværende mor for Vera og Ann. Den sterke kontrasten mellom hennes atferd overfor Marita, og overfor søstrene, markerer at ulykka har ødelagt noe i henne. Det kommer fram at hun er glad i Marita, men det blir åpenbart at hun ikke klarer å vise det på samme måte som tidligere. Den insisterende og rystende framstillingen av synet som møter henne på

likhuset, leder leseren til å tolke henne ut ifra denne opprivende opplevelsen. Skildringen av tapserfaringen hennes forklarer både for Marita og leseren hvorfor hun ikke klarer å være en kjærlig og tilstedeværende mor etter ulykka.

Minst sympati følte jeg med Karl da jeg leste romanene første gang. I resepsjonen pekte flere anmeldere på at han selv er skyld i sin situasjon. Det kan være en måte å forklare hvorfor jeg følte mindre sympati for ham enn de andre romanpersonene. Samtidig kan det også ha en annen forklaring, som har sammenheng med det fortellertekniske. Hans fortelling framstår som den mest redigerte og følgelig engasjerer den leseren mindre i rekonstruksjonen av historien enn de to andre fortellingene. Vickroy påpeker at traumefortellinger mister autentisitet hvis de blir for medierte: "However, if these representations are too safe – that is, overly mediated – they lose their authenticity and deprive the audience of a contemplative or experiential link to trauma" (2002:26). Karl forteller mer enn han viser fram. I tillegg kan sjangerblandingen mellom det realistiske og det horror- og eventyraktige også bidra til at autentisiteten minker.

Det tyder på at det er en sammenheng mellom leserens medfølelse og bevissthetsgraden hos fortelleren. De "nye" traumefortellingene framstår som mer redigerte og bevisst fortalte. Dette forhindrer kanskje medlidenhet? Medlidenhet er et komplisert fenomen, fordi det på den ene siden forutsetter at den medlidende kjenner til og er overbevist om en annens smerte. Den lidende må vise fram at han eller hun lider, uten at betrakteren begynner å tvile på at lidelsen er ekte, det vil si at den ikke er satt i scene for effektens skyld.⁶³ Fordi det er Marita i *Og været skiftet* som beskriver foreldrene, går de fri fra mistanken om at de iscenesetter sine smerter. Maritas lidelser kommer indirekte fram gjennom skildringene av foreldrene. Johan i *Heimfall* forteller selv om sine lidelser, men han ser ikke ut til å være klar over at noen lytter til hans fortelling, og som jeg viste under punkt 4.2 ("Fortellernes pålitelighet") har han et ubevisst forhold til deler av fortida. Karl i *Gjennom natten* er derimot en bevisst forteller, med et klart grep om sin beretning. Fordi han så tydelig iscenesetter sin sorg og skyld, trues leserens medlidenhet med ham.

Karakterene framstilles usympatisk, men påkaller likevel sympati og empati, i ulik grad. Framstillingen av romanpersonene og fokuset på hvordan tapserfaringene påvirker dem, styrer fortolkningen i retning av en traumeteoretisk forståelse. Fokuset på å forklare hvorfor karakterenes situasjon er slik den er, leder leseren til å oppfatte de vonde tapserfaringene som årsaken til deres problemer og smerter. Noen av romanpersonene gir uttrykk for at de skulle

⁶³ For mer om medlidenhet som fenomen knyttet til romanpersoner se for eksempel Christine Hamms bok *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap* (2006).

ønske at de klarte å handle annerledes. Johan undrer seg over hvorfor han ikke klarer å ta vare på dattera. Kari og Johnny skulle ønske de kunne nærme seg hverandre. På tross av ønskene får de det ikke til. Gjennom det som fortelles i romanene blir det klart at tapserfaringene holder dem tilbake. Romanenes gjennomgående fokus på minner understreker at romanpersonene må forstås på bakgrunn av de smertefulle hendelsene i fortida. Dermed påkaller oppførselen deres leserens medfølelse og forståelse. Og i forlengelsen leserens respekt, for at de strever med å finne måter å takle livet etter dødsfallene på.

I skildringen av sorgen bruker Carmona-Alvarez mange språklige bilder, som når Kari "kommer hjem med kroppen full av revner" etter å ha sett døtrene døde (Carmona-Alvarez 2013:62). Skildringen av selve ulykka og skadene jentene påføres er detaljert og grotesk. Bildene av de lemlestedede kroppene invaderer leseren, og tvinger slik han eller henne til å ta del i Karis erfaring. Effekten er en direkte affektiv påvirkning av leseren. Skildringene, gjengitt av fortelleren, innsetter leseren i en slags vitneposisjon. Karis minner om døtrene og Johans opplevelse av ulykka der nabogutten døde er voldsomme og fragmenterte. Setningene bryter sammen, og er oppstykket. I skildringen av Kari og Johans tapserfaringer kommer modernistiske grep tydeligst fram i de romanene jeg har sett på.

4.4. Fanget i sorgen

I "Mourning and Melancholia" beskriver Freud sorgarbeidet som en gjennomgang av alle minnene knyttet til den døde. I motsetning til dette er romanpersonene i bøkene jeg har undersøkt kun opphengt i enkelte av sine erindringer. Videre ser det heller ut som at minnene deres hindrer dem fra å gå videre. Framstillingen av hvordan personene så og si henger fast i tapserfaringene, uten å ha mistet bevisstheten om dem, har en parallell i det freudianske begrepet "fiksering". I den grad leseren er klar over denne analogien forsterker dette framstillingen av at personene sitter fast i sorgen. Bildespråket hos Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen forsterker dette inntrykket. I del 3.3.7. ("Revner i livet, hull i hjertet – billedspråk knyttet til traumer og tap") bemerket jeg hvordan sorgen får en romlighet gjennom enkelte metaforer og bilder, ved at den beskrives som noe som lukker seg rundt romanpersonene. Fortellerne skildrer sorgen blant annet ved hjelp av en vegg, tåke og en genser. Felles for disse skildringene er at det er noe som omslutter personene, noe som lukker dem inne. Karl sammenlikner seg selv med en fange flere steder i *Gjennom natten*. Det følgende eksempelet er fra når Karl er inne i huset: "Jeg kastet et blikk i speilet og så ansiktet til en

mager mann, avkrefte, uthungret, som en krigsfange, med en dyp skygge i hvert kinn og to altfor store øyne, trill runde, som stirret tilbake på meg med en villskap i blikket" (Sæterbakken 2012:233). Sammenligningen blir en metafor for måten Karl er fanget i sorgen på. Sammen med personenes forhold til minnene og fortida medvirker slike metaforer til å få fram vanskene de har med å gå videre.

Romanene er ført i en grunnleggende trist og alvorlig tone, som speiler tematikken og romanpersonenes livssituasjon. Tekstene inneholder riktignok mer glade og idylliske deler, knyttet til kjærlighet og familieliv, men disse partiene har en skygge over seg fordi ulykka allerede er presentert. Leseren vet at lykken ikke vil vare. Denne erfaringen har en parallell til betraktningen om at fotografiet bærer døden med seg, slik både Barthes og Sontag taler for.⁶⁴ Måten de gode stundene skildres på, spesielt i *Og været skiftet*, gir noe av den samme følelsen som å se på et fotografi av noen som ikke lenger lever. Funksjonen til skildringene av lykke og glede er å skape en kontrast til sorgen som kommer. I tillegg tydeliggjør disse partiene effekten av tapserfaringen, ved å gi et bilde av personene før og etter dødsfallene. Disse skiftene får fram hvordan tapene endrer dem, slik eksempelet med framstillingen av Kari som mor demonstrerte.

Dødsfallene farger både hendelser som skjedde før ulykkene, og det som skjer i nåtid. En konsekvens av dette er at sorgen alltid er der. Johnny undrer seg over hvordan det er mulig å holde ut med motsetningene mellom gleden og sorgen. Han gleder seg over livet her og nå med Marita, men sorgen over at de andre døtrene ikke lever er alltid til stede. Det ser ut til at Johnny føler skyld, både når han er glad og trist: Når han er glad føler han skyld overfor de døde døtrene, men når han er trist og fraværende føler han skyld overfor Marita. På samme måte som romanene har en trist og dyster stemning, ser tapserfaringene ut til å farge romanpersonenes opplevelse av både fortid og nåtid, samt deres tanker om og forventninger til framtida.

Personenes problemer med å komme videre etter tapsopplevelsene må ses i lys av omstendighetene rundt dødsfallene. Johnny reflekterer over forskjellen mellom å miste et barn og en forelder. Det er en allmenn oppfatning om at det er feil at barn dør før foreldrene. Det strider mot livets gang. Likevel dør barn og unge, og de fleste etterlatte finner etter hvert en måte å leve videre på. Det ser ut til at personenes vansker med å leve videre har en sammenheng med omstendighetene rundt dødsfallene, slik også Vickroy påpeker: "The social environment, the severity of the event, and the individual's characteristics and experience all

⁶⁴ For eksempler, se Barthes (2001: 14, 18, 44, 117-8) og Sontag (2002: 27, 94)

determine how someone will cope with trauma" (2002:14). Altså spiller mange faktorer inn på hvordan et menneske takler et traume.

Gjennom Karls fokus på hendelser han mener bidro til at sønnen begikk selvmord blir det tydelig at også han føler skyld. Eventyret han skrev til sønnen, der kongen lover at han alltid skal passe på prinsen, er med på å illustrere sviket han føler overfor sønnen. I tillegg til at han føler at han er årsaken til at sønnene begikk selvmord, føler han skyld for at han ikke var der og forhindre det. For å gjøre det enda verre begår sønnen selvmord på et tidspunkt da far og sønn ikke har noe godt forhold. På grunn av disse omstendighetene bryter Karl nesten sammen. I 3.1 ("Minner") viste jeg hvordan han nærmest graver seg ned i sorgen.

Det er flere av personene som strever med skyldfølelse. I *Heimfall* sliter Johan med skyld i forbindelse med de ulike hendelsene som inngår i konstellasjonen av vonde opplevelser og tap. Mest framtrædende er følelsen av skyld knyttet til ulykka i skogen. I forlengelsen opplever Johan at han er ansvarlig for Auduns tap, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom Johans forsøk på å beskytte og skjerme naboen. I forbindelse med den ukjente dattera i Argentina angret han på oppførselen overfor Inger og Judith, fordi han holdt det skjult, og overfor María og Inés, fordi han ikke svarte på brevene eller stilte opp for dem på noen måte. Kari og Johnny strever ikke med skyld på samme måte som Karl og Johan. De vet at en fyllekjører drepte døtrene. Likevel går de over kvelden jentene døde igjen og igjen. Tragedien som rammet dem er helt uforståelig. I deres tilfelle ser dette ut til å gjøre det vanskelige å gå videre. De kan ikke forklare eller forstå hvorfor ulykka rammet dem.

I 3.2. ("Subjekt") undersøkte jeg hvordan tapserfaringene har endret personene. Det virker som om Kari og Johan har tatt størst skade av tapene. Johan er splittet eller fragmentert, synliggjort gjennom de to stemmene han dras mellom. Kari ser mer ut til å være følelsesmessig tom eller nummen. Hun har vansker med å gjenopprette forholdet til Johnny, og å etablere et nært og kjærlig forhold til Marita. Karl gir uttrykk for en følelsesmessig tomhet, som om alt han hadde av følelser har blitt brukt opp. Likevel ser endringen hos ham ut til å henge mest sammen med måten han betrakter verden og livet. Hos ham har det skjedd en persepsjonsendring, slik Balaev skildrer. Men denne endringen framtrer som et urovekkende klarsyn. Verden har blitt fattig, livet har ikke mer å by på. Denne følelsen trekker Freud og senere Kristeva fram som typisk hos sørgende. Meningstapet er typisk for melankolikeren, som i tillegg har vært tillagt et slik klarsyn som Karl har.

Johnny ser i likhet med Karl ut til å ha fått et endret syn på livet. Det som holder ham fanget i sorgen er i stor grad at Kari er det. Han ønsker at de skal bearbeide tapet sammen og forsøke å gå videre, men fordi Kari ikke makter å gjøre det stopper hans bearbeidelse opp. I

romanene skriver forfatterne fram fiktive personer som tydelig er påvirket av tapene de har erfart. Dødsfallene har endret forholdet de har til seg selv og sine omgivelser. Samlet gir handlingsforløpene, personskildringene og de språklige bildene i romanen et bilde av at karakterene er fastlåst i sorgen og det hindrer dem på ulike måter i å leve videre. Slik sett virker de traumatiserte, men på en litt annen måte enn i klassisk traumelitteratur.

4.5. Ønsket om å leve

Ved at romanene retter fokus mot hvordan det er mulig å leve videre etter å ha mistet et barn, viser de at personene har nettopp et ønske om å leve. På tross av at personene er fanget i sorgen ønsker de å finne noe som kan gjøre det enklere å leve med tapet. Dette ønsket uttrykker karakterene eksplisitt, blant annet gjennom sin undring over hvordan det er mulig å leve videre, og videre i sin søken etter noe som kan gjøre dette mulig. Johans lengsel etter lys er et slikt uttrykk. Alle romanpersonene leter etter noe som kan døyve smerten eller få sorgen og skylden til å løsne. I kapittel 3.2.7. ("Når ordet "framtid" mister all betydning") ble det klart at personene ikke klarer å planlegge noen framtid. Med andre ord har de ingen konkrete planer for livet, men de har et ønske om å leve.

Både under og i etterkant av hendelsene har personene utviklet noen forsvarsmekanismer og overlevelsesstrategier. Spørsmålet er om de er til hjelp eller hinder for personene. Kari bærer preg av en nummenhet som begynte under opplevelsen. Alle karakterene søker en stund flukt i de hverdagslige rutinene. Johan tviholder på det kjente og rutinemessige. Karl fulgte en periode konas eksempel og fordypet seg i jobben og huslige sysler. Kari og Johnny prøvde å leve helt normalt, som om ingenting var hendt, etter at de flyttet til Norge. Karl innså på randen av utmattelse at han ikke kunne fortsette på den måten, og for Kari og Johnny ble det umulig å late som ingenting i lengden. Fortellingene viser at de strategiene som i begynnelsen hjalp personene med å komme gjennom den første tida, ved å skyve sorgen og tapet foran seg, i lengden blir et hinder.

Å sette ord på opplevelsene og innlemme dem i et narrativ har vært et hovedanliggende i traumeteori så vel som traumefortellinger. Dette har hatt en direkte forbindelse med forståelsen av at traumatiske minner lagres annerledes og er vanskelige å få tak på, slik allerede Freud og Janet var inne på. I romanene er personene klar over hva som har hendt, og jeg har funnet ut at målet med å fortelle dermed ikke er å rekonstruere hendelsen for å huske. Likevel er minnene svært viktige for personene og de er opptatt av å fortelle sine historier. I

del 3.3.2. ("Mitt eige forsøk på å forklara og forklara på ny" – å fortelle for å forstå") kom det fram at fortellingene er et viktig ledd i personenes forsøk på å forstå hva som har skjedd. Selv om de vet *hva* som har rammet dem, kan det være vanskelig å forstå *hvordan* eller *hvorfor* dette kunne skje. Hvorfor to små, sovende, uskyldige barn dør, er ufattelig å forstå. Personenes behov for å forklare og forstå kan knyttes til deres ønske om å leve. For å kunne gå videre, ser det ut til at de trenger å integrere de vonde tapene i sine livsfortellinger.

Når det gjelder å finne et språk og fortelle om det som har skjedd, ser disse fortellingene ut til å bevege seg et steg i en annen retning i forhold til den klassiske traumefortellingen. Det har blitt påpekt at traumefortellinger har et terapeutisk aspekt i den forstand at fortellingen handler om å finne et språk man kan uttrykke hendelsen med og skape et sammenhengende narrativ der hendelsen inngår. Dette henger sammen med plottet som dreier seg om å løse "gåten" om hva som har hendt. *Gjennom natten, Og været skiftet* og *Heimfall* har også et terapeutisk aspekt, men her er fokuset ikke på å avdekke hendelsen for å kunne språkliggjøre den. Personene vet hva som har skjedd og har i stor grad språk for opplevelsene. Nå gjelder det å forsøke å forstå, bearbeide og på sikt akseptere det som har hendt. Flere av romanpersonene ser ut til å være underveis i prosessen med å integrere hendelsene i et narrativ.

I 3.3.2. ("Lar sorgen seg uttrykke?") viste jeg hvordan romanene tematiserer og problematiserer personenes språk. Det blir klart at romanpersonene i høy grad har språk for opplevelsene sine og at flertallet av dem ønsker å snakke om det som har skjedd. Her er Kari unntaket. Hun ønsker ikke å snakke om det hun har opplevd. Problemet for dem som ønsker å fortelle, er at de ikke har noen som er egnet eller villig til å ta imot fortellingene deres. Det har her ikke vært mitt anliggende å utforske romanenes eventuelle samfunnskritikk, men mangelen på lyttere kan tolkes i den retningen. Felles for romanene er at de taler for viktigheten av å få fortalt om vonde opplevelser fordi det er viktig for å bearbeide det som har skjedd. I et intervju, trykt i *Dagsavisen*, sier Ingebrigtsen at romanen kan leses som en oppfordring til menn om å åpne seg om de vonde tingene de har opplevd i stedet for å dra rundt på tragedier (Karlsen 2012). I romanteksten uttaler Johan eksplisitt at han ikke kan flykte fra det som har hendt.⁶⁵ I *Og været skiftet* indikerer tåken som følger Kari og Johnny til Oslo det samme. Johnnys observasjon om at det nye livet de skulle starte i Norge ikke kommer i gang forsterker dette inntrykket. Slik taler særlig *Og været skiftet* og *Heimfall* for at det ikke nytter å fornekte fortida og at man må sette ord på tapserfaringene.

⁶⁵ Johan sier det to ganger, se side 96 og 165.

Flere av personene i romanene jeg har analysert kommer til denne innsikten. Johnny innser at han ikke kan flykte fra fortida, og reiser tilbake til hjemlandet for å bli konfrontert med minnene der. Johan hos Ingebrigtsen gir to ganger eksplisitt uttrykk for at han ikke kan rømme fra den som har hendt. Sæterbakkens Karl flykter fra familien mot huset der "alt håp blir til skit". Paradoksalt nok kan dette betraktes som en konfrontasjon med traumatet. Huset er stedet der Karl skal stå ansikt til ansikt med opplevelsen. Maritas utprøvende fortellinger er et forsøk på å forklare barndommen og foreldrenes oppførsel. Med fortellingen forklarer hun farens utilstrekkelighet, og at han reiste tilbake til Amerika, med at han under omstendighetene ikke kunne bedre: "Han gjorde så godt han kunne, det så jeg" (Carmona-Alvarez 2013:12). Forhåpentligvis hjelper fortellingen hun har skapt til at hun kan akseptere fortida slik at hun kan leve sitt liv i stedet for å henge fast i foreldrenes tapserfaring.

Analysen av romanene har vist at karakterene har et ønske om å leve. Er dette ønsket typisk i klassiske traumelitteratur? I en del traumefortellinger er hovedpersonen, som ofte sammenfaller med fortelleren, ikke klar over hva som har hendt som for eksempel i Tillers *Skråninga*. De traumatiserte har ofte plagsomme kroppslige reaksjoner og får opp bilder og fragmentariske minner som de ikke forstår sammenhengen mellom. De er gjerne mer opptatt av å få disse plagene til å stoppe. Selvsagt henger dette sammen med ønsket om et annet liv, men fordi plagene opptar all deres oppmerksomhet har de gjerne ikke plass til å tenke på livet etterpå. Romanene jeg har analysert taler for viktigheten av å få bearbeidet tapene. Å snakke og fortelle er en viktig del av dette. Samtidig viser romanene hvordan individets forsvarsmekanismer og omgivelsene kan hindre, eller kraftig forsinke, en slik bearbeidelse.

4.6. Nyanserte traumefortellinger?

Da jeg gjennomgikk traumeteorien som felt pekte jeg på diskusjonen rundt den litteraturvitenskapelige traumeteorien og jeg gjorde oppmerksom på at den har blitt utfordret og kritisert av blant annet Michelle Balaev. Hun kritiserer Caruth, som en representant for de litterære traumeteoriene som blant annet bygger på Freuds syn på traumer. Ifølge Balaev har blant annet Caruth et for snevert syn på hva et traume er. Hun hevder at det utelukker forskjeller og dermed ikke favner de mer nyanserte traumefortellingene. Ifølge Balaev fokuserer Caruth i hovedsak på patologiske og mer ekstreme tilfeller av traumatisering, men slik jeg forstår Caruth hevder hun ikke at alle vil ha minner som er totalt utilgjengelige og som dermed vil føre til en oppløsning av subjektet og språket. Det er ulike grader av traumatisering og hun presiserer at folk reagerer ulikt, blant annet ved å vise til at den samme

situasjonen eller opplevelsen ikke nødvendigvis traumatiserer alle dem som er involvert, og at de som blir traumatisert kan bli det på ulike måter. Uansett har min analyse vist at romanene på mange punkter stemmer overens med klassiske traumelitteratur slik de blir utarbeidet hos blant annet Caruth, men at de også skiller seg fra disse beskrivelsene. Balaev hevder at individet ikke må være fragmentert, uten tilgang til minnene og uten språk, og romanene til Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen bekrefter dette. Kan romanene jeg har diskutert altså stå fram som nyanserte traumefortellinger?

Jeg vil gjerne si det slik, selv om – og nettopp fordi – det traumatiske i disse romanene ikke er like åpenbart som det er i en del andre traumefortellinger. I den grad romanene framfører traumet – det vil si internaliserer traumets rytme, prosesser og usikkerhet i strukturen og stemningen – skjer det mer subtilt enn i mange tradisjonelle traumefortellinger.⁶⁶ Selv om de tematisk og narratologisk relaterer til traumefortellinger har de en mindre modernistisk form enn det som gjerne forbindes med traumelitteratur. På det narratologiske planet kan man faktisk observere en forskyvning fra en modernistisk stil og struktur til en mer realistisk og hverdagslig måte å fortelle på. Denne forskyvningen henger sammen med endringen på plottnivået.

Som vi har sett tidligere, finnes det enighet om at klassiske traumefortellinger ofte er modernistiske i framstillingsformen: Den fragmenterte og hoppende strukturen er godt egnet til å framstille personenes usikkerhet omkring hva som har hendt. En fare ved dette er kanskje at det, helt i tråd med Balaevs innvendig mot den litteraturvitenskapelige traumeteorien, ikke gir rom for mer nyanserte framstillinger av traumer og traumatiske opplevelser. Hovedpersonen i *Skråninga*, en roman med klare modernistiske trekk, framstår som svært traumatisert. Hendelsene han har opplevd har ført til at han er i en psykoseliknende tilstand. Følgelig er han helt ute av stand til å fungere i samfunnet. Romanen slutter med at han sitter på en institusjon og forsøker å skrive om det han har opplevd. Dette skiller seg markant fra personene i Sæterbakkens, Carmona-Alvarez' og Ingebrigtsens romaner. Selv om de framstår som påvirket av sine opplevelser og tydelig har problemer med å takle livet, klarer de å fungere noenlunde i samfunnet. De fleste har for eksempel vært i stand til å arbeide. Altså er det traumatiske mer nedtonet enn i tradisjonelle traumefortellinger.

Av de tre tekstene minner nok *Heimfall* mest om en tradisjonell traumefortelling. Det skyldes i hovedsak framstillingen av Johan som et splittet individ, og det repetitive og invaderende bildet av treet som faller. Minst minner *Gjennom natten* om traumelitteratur, og

⁶⁶ Som for eksempel Tillers *Skråninga* og Fosses *Naustet*.

den er også den romanen av de tre, som i minst grad benytter typiske traumelitterære grep. Fortellingene stemmer dermed med Balaevs observasjon av at ikke alle traumefortellinger har et oppløst subjekt uten tilgang til minnene om hendelsen. Det ser således ut til å være en sammenheng mellom bruken av modernistiske fortellerteknikker og hvor framtrædende det traumatiske virker i romanene. Hvis traumelitteratur skal speile traumet på den måten Vickroy beskriver, kan ikke framstillingene alltid være like fragmentert og oppstykket, fordi hvert individ reagerer forskjellig. *Heimfall* og *Og været skiftet* internaliserer romanpersonenes taps-erfaringer gjennom strukturen som får fram traumets rytme i vekslingene mellom ulike tidslag og måten minnene leder leseren gjennom teksten. I *Gjennom natten* er det vanskeligere å finne dette igjen i romanens struktur. Samtidig kan personenes forsvarsmekanismer bidra til å skjule traumet både for dem selv og et stykke på vei, for leseren. Det er først når leseren ser på romanene i sin helhet, tar seg tid til å finne koblinger og paralleller i teksten, ser på framstillingen av personene og miljøet, og undersøker litterære virkemidler, motiver og problemstillinger, at han eller hun kan finne fram til meningen med teksten.

Fortellingene gir nyanserte framstillinger av traumer. Riktignok spiller forfatterne på klassiske traumelitterære grep og traumeteori, men de bryter også med dem. Ingen av romanene følger traumeteori til punkt og prikke. Hensikten er, slik jeg tolker det, å belyse svært vonde og vanskelige tapserfaringer. Romanene viser fram hvordan personene agerer og håndterer tapet de har blitt utsatt for. Jeg betrakter de tre romanene som forsøksvise fortellinger som iscenesetter tap og sorg for å undersøke denne menneskelige erfaringen. De forsøker å gi en forståelse for de pårørendes reaksjoner og atferd i møtet med tapet av sine kjære. Samtidig utforsker de hvordan det er mulig å fortelle om tap og sorg i en realistisk stil. Overordnet oppfordrer fortellerne leseren til å føle med romanpersonene. Analysen og tolkningen min viser at romanene tematisk og fortellerteknisk står i relasjon til traumelitteraturen, men at de ikke er traumelitteratur i klassisk forstand. Årsaken til dette er en forskyvning fra interessen for verbalisering av traumet til overlevelse på plottplanet, fra modernistisk stil og struktur til en mer realistisk og hverdagslig framstilling. Jeg ser romanene som forsøk på å bearbeide og nyansere forståelsen av traumer, når personene møtes i forsøket på å overleve, når de typiske traumelitterære fortellergrepene nedtones og suppleres med andre fortellermåter.

5. Konklusjon

Prosjektet mitt har vært å undersøke hva som skjer dersom jeg bruker traumeteori som innfallsvinkel i en analyse av *Gjennom natten, Og været skiftet og det ble sommer og så videre* og *Heimfall. Ei juleforteljing*. Jeg har brukt traumebegrepet fra den litteraturvitenskapelige traumeteorien som analytisk verktøy, noe som har latt meg erkjenne hvordan romanene med vekt på minner, subjekt og språk tematiserer tapserfaringer. De utforsker på hver sin måte hva det innebærer å miste en elsket person. I anmeldelsen av *Og været skiftet* skrev Langvad at boka er et studium av tap og sorg. Etter å ha arbeidet med de tre romanene, vil jeg påstå at denne karakteristikken også kan brukes på *Gjennom natten* og *Heimfall*. Romanene utforsker tap og sorg for å nærme seg denne erfaringen. Fortellingene viser at sorgen kan bli så overveldende at det vanlige livet stopper opp.

Romanene viser hvordan minner får stor innflytelse over livene til de etterlatte. Noen av minnene framstår som gjenopplevelser i form av flashbacks og mareritt. Tapserfaringen har også helt tydelig endret romanpersonene. I motsetning til beskrivelsene man finner i den litteraturvitenskapelige traumeteorien, framstiller ikke forfatterne karakterene sine som oppløste subjekter. Likevel er det utvilsomt at dødsfallene har fått stor innvirkning på livene deres. Johan framstår som splittet, Kari er følelsesmessig nummen og utvikler et destruktivt mønster, Johnny er nostalgisk og søker til musikken, mens Karl får et dystert syn på tilværelsen der all mening faller bort.

Undersøkelsen av den narrative framstillingen, personschildringen og utvalgte motiver har ledet fram til en konklusjon om at romanene på ulike nivåer har klare fellestrekk med "den tradisjonelle traumelitteraturen". Romanene bearbeider et traumatisk stoff, og forfatterne skriver seg inn i en traumelitterær tradisjon. De tre verkene viser hvordan en traumerelatert tematikk kan få forskjellig narrativ realisering. Samtidig skiller realiseringen av traumet i disse verkene seg klart fra andre, mer modernistiske traumefortellinger, der framstillingen i mye større grad er oppstykket og gjerne forvirrende å lese. Den tradisjonelle modellen innenfor litteraturvitenskaplige teorier om traumer har sirklet rundt traumets "aporia" og kunsten har utforsket hvordan det er mulig nærme seg dette synet på traumer. Den modernistiske fortellestilen har egnet seg godt til en slik utprøving. Jeg har vist at romanene til Sæterbakken, Carmona-Alvarez og Ingebrigtsen beveger seg mot en mer realistisk og sammenhengende framstilling og at de til dels overskrider traumebegrepet i den tradisjonelle modellen som jeg har hatt som utgangspunkt.

Romanene bekrefter Michelle Balaevs observasjon om at det finnes mange forskjellige traumefortellinger. Ved å sammenlikne ulike traumefortellinger kommer mangfoldet og nyansene fram. Analysen har vist at romanene på mange punkter samsvarer med teori, ja, at de står i en dialog med teori om traumer og traumefortellinger. Men fortellingene bryter også med teorien. Romanenes bevegelse eller overskridelse viser hvordan litteratur kan være inspirert eller influert av teoretiske retninger og fenomener, og samtidig utforske og "leke" med et tema uten å forholde seg strengt til teoretiske modeller. På ulike måter viser forfatterne fram hvor skjørt livet kan være, samt konsekvensene ulike tapserfaringer kan få for resten av livet til de involverte og relasjonene de inngår i.

Litteraturliste

- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi: en innføring i anvendt fortelle teori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Ariès, Philippe. 1977. *Døden i vesten: eit historisk oversyn frå mellomalderen til vår tid*. Oversatt av T. Bakke. Oslo: Samlaget.
- Baer, Ulrich. 2005. "Introduction: Toward a Democritean Gaze." I *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, Mass.: MIT Press. 1-24.
- Bal, Mieke. 1999. "Introduction." I *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, redigert av M. Bal, J. Crewe og L. Spitzer. Hanover, N.H.: University Press of New England. vii-xvii.
- Balaev, Michelle. 2012. *The Nature of Trauma in American Novels*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Bale, Kjersti. 1997. "Skjønnheten: mestret melankoli?". I *Om melankoli*. Oslo: Pax. 198-203.
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oversatt av K. Stene-Johansen. Oslo: Pax.
- Brison, Susan J. 1999. "Trauma Narratives and the Remaking of the Self". I *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* redigert av M. Bal, J. Crewe og L. Spitzer. Hanover: University Press of New England. 39-54.
- Brooks, Peter. 1977. "Freud's Masterplot." *Yale French Studies* (55/56):280-300.
- Bruner, Jerome. 1991. "Self-Making and World-Making." *Journal of Aesthetic Education* 25 (1):67-78.
- Carmona-Alvarez, Pedro. 2013. *Og været skiftet og det ble sommer og så videre*. Oslo: Kolon.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- "Eirik Ingebrigtsen." u.å., Hentet 24.09.2013 fra <http://oktober.no/Forfattere/Norske/Ingebrigtsen-Eirik>.
- Ekle, Leif. 2011. "Sterkt og mørkt om det svake menneske." *NRK*, 12.09.2011, Hentet 24.09.2013 fra <http://www.nrk.no/kultur/litteratur/gjennom-natten-1.7788910>.
- . 2012. "En sterk fortelling." *NRK*, 28.11.2012, Hentet 24.09.2013 fra <http://www.nrk.no/kultur/litteratur/heimfall.-ei-juleforteljing-1.8836779>.
- . 2012. "Sterk og bevegende fortellerstemme." *NRK*, 17.09.2012, Hentet 24.09.2013 fra <http://www.nrk.no/kultur/og-vaeret-skiftet-og-det-ble-...-1.8324898>.
- Felman, Shoshana og Dori Laub. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Fosse, Jon. 2001. *Naustet*. Oslo: Samlaget.

- Freud, Sigmund. 1957. "Mourning and Melancholia." I *Standard Edition. Vol. 14*. London: Hogarth Press. Originalutgave, 1917. 239-258.
- . 1999. *Drømmetydning*. Oversatt av T. Winje. Oslo: Bokklubben dagens bøker. Originalutgave, 1900.
- . 2011. *Hinsides lystprinsippet*. Oversatt av K. Uecker. Oslo: Vidarforl. Originalutgave, 1921.
- Fyksen, Bjørn Ivar. 2012. "Pendlinga vi holder på med." *Klassekampen*, 17.11.2012, 9.
- Grønlie, Espen. 2012. "Distansert pliktløp." *Morgenbladet*, 14.09.2012, 41.
- Gundersen, Trygve Riiser. 2012. "Minner om "Krøniken".". *Dagbladet*, 17.09.2012, 43.
- Haagensen, Olaf. 2007. "Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut. En lesning av W.G. Sebalds fortelling 'Paul Bereyter'.". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Hamm, Christine. 2006. *Medlidenhet og melodrama: Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Oslo: Unipub.
- . 2013. "Sofi Oksanen og Estlands fortid: *Utrenskning* som erindringstekst." *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 16 (01):17-32.
- Hartman, Geoffrey H. 1995. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies." *New Literary History* 26 (3):537-563.
- Hegertun, Kristian. 2012. "Mørk julefortelling." *Vårt land*, 29.10.2012, 17.
- Holth, Ole Øyvind Sand. 2011. "Natt uten ende." *Dagbladet*, 12.09.2011, 55.
- Hughes, Alex og Andrea Noble. 2003. *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Hverven, Tom Egil. 2013. "Sultprisen 2013 til Eirik Ingebrigtsen". Hentet 24.09.2013 fra <http://www.gyldendal.no/Om-Gyldendal/Sultprisen>.
- Ingebrigtsen, Eirik. 2012. *Heimfall: ei juleforteljing*. Oslo: Oktober.
- Iversen, Irene. 2002. "Innledning." I *Feministisk litteraturteori*, redigert av I. Iversen. Oslo: Pax. 9-63.
- Jensen, Sigmund. 2012. "Jul i kjelleren." *Stavanger Aftenblad*, 28.12.2012, 32.
- Johnsen, Ørjan Greiff. 2011. "Reisen til nattens ende." *Adresseavisen*, 26.09.2011, 4.
- Karlsen, Veronica. 2012. "Mørk julefortelling." *Dagsavisen*, 21.12.2012, 24.
- Kittang, Atle. 1993. "Psykoanalytisk litteraturteori." I *Moderne litteraturteori: en innføring*, redigert av A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H. H. Skei. Oslo: Universitetsforl. 35-40.
- Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol: depresjon og melankoli*. Oversatt av A. Øye, Pax palimpsest. Oslo: Pax.
- Kvalshaug, Vidar. 2011. "Helstøpt, og litt løs." *Aftenposten*, 19.09.2011, 12.
- Lacan, Jacques. 1982. Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet* I *Literature and psychoanalysis : the question of reading : otherwise*, redigert av S. Felman. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Langås, Unni. 2005. "Kroppen i tro og tanke. En historisk-filosofisk introduksjon." I *Den litterære kroppen: artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*, redigert av U. Langås. Kristiansand: Høyskoleforlaget. 14-42.
- . 2012. "Om å bære dødens tyngde - fotografier og visuelle fortellestrategier i Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet*." *Edda* 112 (02):66-85.
- . 2013. "Fanget i fortid: Tre traumefortellinger av Jon Fosse." *Edda* 113 (3):217-234.
- Langås, Unni og Ingrid Nielsen. u.å. "Traumets litteraritet: erindring og skapelse." Hentet 24.09.2013 fra http://old.uia.no/portaler/om_universitetet/humaniora_og_pedagogikk/nordisk_og_mediefag/forskning/traumets_litteraritet.
- Larsen, Kampevold Janike. 2005. "Sultprisen 2005 til Pedro Carmona-Alvarez." Hentet 24.09.2013 fra <http://www.gyldendal.no/Om-Gyldendal/Sultprisen>.
- Larsen, Turid. 2011. "Om det uutholdelige." *Dagsavisen*, 14.09.2011, 29.
- . 2012. "Uforutsigbar og modig." *Dagsavisen*, 26.01.2012, 30.
- Leys, Ruth. 2000. "Introduction." I *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press. 1-17.
- Lodge, David. 1992. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin.
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforl.
- Luckhurst, Roger. 2008. "Introduction." I *The Trauma Question*. New York, NY: Routledge. 1-15.
- . 2008. "Trauma and narrative knowledge". I *The Trauma Question*. New York: NY: Routledge. 79-86.
- . 2008. "Trauma in narrative fiction." I *The Trauma Question*. New York: NY: Routledge. 87-116.
- Moi, Toril. 1994. "Innledning." I *Svart sol: depresjon og melankoli*. av J. Kristeva. Oslo: Pax. 9-17.
- Morrison, Toni. 2010. *Beloved*. London: Vintage.
- Mossige, Liv. 2012. "Tida lager alle sår." *Dagsavisen*, 24.10.2012, 29.
- Oksanen, Sofi. 2010. *Utrenskning*. Oversatt av T. Farbrege. Oslo: Oktober.
- Paulson, Sarah Jeanette Root. 2000. "'Modernisme' og 'modernitet'." I *Saklighet og sanselighet: norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*, redigert av S. J. R. Paulson, P. Aaslestad og S. Furuseth. Oslo: Gyldendal akademisk. 182-187.
- Pedersen, Frode Helmich. 2011. "Å drukne i mørket." *Bergens Tidende*, 12.09.2011, 6.
- "Pedro Carmona-Alvarez." u.å., Hentet 24.09.2013 fra <http://www.kolonforlag.no/authors/details/15>
- Peterson, Linda. 1985. "Repetition and Metaphor in the Early Stages of Composing." *College Composition and Communication* 36 (4):429-443.
- Rekdal, Anne Marie. 2000. *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan*. Oslo: Aschehoug.
- Rikstad, Anders. 2012. "En sørgelig jul." 17.10.2012, Hentet 21.01.2014 fra <http://universitas.no/anmeldelser/57635/en-sorgelig-jul/hl:%22en+s%F8rgelig+jul%22>.

- Sandve, Gerd Elin Stava. 2012. "Sentimental julefortelling.". *Dagsavisen*, 12.12.2012, 27.
- Schäffer, Anne. 2012. "Sterk åpning på triologi fra Bergen.". *Bergens Tidende*, 10.09.2012, 6.
- Sivertsen, Steinar. 2012. "Kjærlighet og død.". *Stavanger Aftenblad*, 05.11.2012, 29-30.
- Skifjeld, Elisabeth. 2012. "Hjem, hvor det når er, til jul.". *Telemarksavisa*, 22.12.2012, 58-9.
- . 2013. "Tiden leger ingen sår.". *Telemarksavisa*, 06.07.2013, 52.
- Sontag, Susan. 2004. *Om fotografi*. Oversatt av A. Øye. Oslo: Pax.
- "Stig Sæterbakken". u.å., Hentet 24.09.2013 fra
<http://www.cappelendamm.no/main/Katalog.aspx?f=7078>.
- Stounbjerg, Per. 1998. "Afsked med tilforladeligheden: om modernismen.". I *Nye tilbakeblikk*, redigert av A. Dvergsdal. 203-220.
- Stueland, Espen. 2011. "Fortapt familiefar.". *Klassekampen*, 10.09.2011, 8.
- Stølan, Arne Hugo. 2012. "Den ødeleggende sorgen.". *VG*, 23.09.2012, 53.
- Surén, Odd W. . 2011. "Livet, døden og paradiset.". *Dag og Tid*, 04.11.2011, 29.
- Sæterbakken, Stig. 2012. *Gjennom natten*. Oslo: Cappelen Damm.
- Tiller, Carl Frode. 2008. *Skråninga*. Oslo: Bokklubben.
- Tjønneland, Eivind. 2007. "Etterord.". I *Bruddstykker av en hysterianalyse*. av S. Freud. Oslo: Cappelen akademiske forl. 121-149.
- "Trauma". u.å. I *Store norske leksikon*. Hentet 24.01.2014 fra <http://snl.no/trauma>.
- van der Kolk, Bessel A. og Onno van der Hart. 1995. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma.". I *Trauma: Explorations in Memory*, redigert av C. Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 158-182.
- Vickroy, Laurie. 2002. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville, Va.: University of Virginia Press.
- Vikingstad, Margunn. 2012. "Om tre som fell og fell.". *Dag og Tid*, 09.11.2012, 24-5.
- Wandrup, Fredrik. 2012. "Dikter i en mørk verden." *Dagbladet*, 26.01.2012, 40.
- Ødegård, Ann Kristin. 2012. "Begavet og poetisk fortellerkunst.". *Bergensavisen*, 17.09.2012, 25.

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Mai 2014

Student: Maria Michelle Sveinall Tryland

Veileder: Christine Hamm

Tittel: "Å leve i sorgens skygge"

Undertittel: 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)

Denne masteroppgaven presenterer en lesning av tre norske samtidsromaner, der spørsmålet om hva det innebærer å miste et barn og hvordan det er mulig å leve med tapet står sentralt. 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) skildrer karakterene i etterkant av dødsfallene og utforsker hvordan de reagerer på tapet. Det blir tydelig at de på ulike vis henger fast i sorgen. I lesningen bruker jeg litteraturvitenskapelig traumeteori som analytisk verktøy. Den litteraturvitenskapelige traumeteorien har vært sterkt influert av psykologi, i hovedsak psykoanalysen. Traume- fortellinger karakteriseres ofte som en innovativ estetikk som utforsker hvordan det er mulig å representere traumatiserende erfaringer.

Undersøkelsen av den narrative framstillingen, personschildring og utvalgte motiver viser at romanene på tre ulike nivåer har klare fellestrekk med klassisk traumelitteratur. For det første synliggjør framstillingen av karakterenes minner at de hjemseskes av smertefulle opplevelser i fortida som påvirker livet deres i nåtid. For det andre viser framskrivningen av karakterene som subjekt at tapserfaringene har endret dem. For det tredje problematiserer romanene karakterenes språk og mulighet for å fortelle om sine erfaringer.

Bakgrunnen for å lese romanene i et traumeteoretisk perspektiv er at de innbyr til en slik lesning, samtidig som de bryter med mønsteret for klassiske traumefortellinger. Analysen og tolkningen min viser at romanene tematisk og fortellerteknisk står i relasjon til traumelitteraturen, men at de ikke er traumelitteratur i klassisk forstand. Årsaken til dette er en forskyvning fra interessen for verbalisering av traumatet til overlevelse på plottplanet, fra modernistisk stil og struktur til en mer realistisk og hverdagslig framstilling. Jeg ser romanene som en utforskning av smertefulle erfaringer og argumenterer for at de er nyanserte traumefortellinger idet personene møtes i forsøket på å overleve, og de typiske traumelitterære fortellergrepene nedtones og suppleres med andre fortellermåter.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
May 2014

Student: Maria Michelle Sveinall Tryland

Tutor: Christine Hamm

Title: "Å leve i sorgens skygge"

Subtitle: A trauma theoretical view of Stig Sæterbakken's *Gjennom natten* (2011), Pedro Carmona-Alvarez' *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) and Eirik Ingebrigtsen's *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012)

This thesis presents a reading of three contemporary Norwegian novels, where the questions of what it entails to lose a child and how it is possible to live with the loss are central. Stig Sæterbakken's *Gjennom natten* (2011), Pedro Carmona-Alvarez' *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) and Eirik Ingebrigtsen's *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012) depicts the characters after the deaths and explore how they react to the loss. It becomes evident that they are held captive by their sorrow in different ways. I apply literary trauma theory as an analytical tool in the readings. Literary trauma theory has been strongly influenced by psychology, especially psychoanalysis. Trauma narratives are often characterized by an innovative aesthetic that explores how it is possible to represent traumatizing experiences.

The examining of the narrative representation, the protagonists and selected motifs shows that the novels have clear similarities with classical trauma literature. Firstly, the presentation of the character's memories make visible how they are haunted by experiences in the past in a way that affects their lives in the present. Secondly, the portrayal of the characters as subjects show how the experience of loss has changed them. Thirdly, the novels problematize the characters language and their opportunity to tell their stories.

The motivation for reading the novels with a trauma theoretical perspective is that they invite such a reading, and at the same time that they break out of the pattern for classical trauma narratives. The analysis shows that the novels are related to trauma literature both thematically and in narrative technique. However, they are not trauma literature in the classical sense. The reason for this is a shift from the interest in verbalizing the trauma to survival on the plot level, from a modernist style and structure to more realistic and everyday representation. I view the novels as examinations of painful experiences, and argue that the novels are nuanced trauma narratives because the characters are met in their efforts to survive, and that the narrative techniques that are typical in trauma literature are toned down and supplied with other narrative forms of representation.