



## *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

NOLISP350

Masteroppgave i nordisk litteratur

Vår 2016

### **«Skrikefuglen», stengte rom og mødre som svinner hen.**

En lesning av Sara Stridsbergs *Happy Sally* (2004) og Inger Bråtveits *Siss og Unn* (2008) i lys av traumeteori.

Marie Steller

Takk til:

*Christine Hamm*, for god veiledning, støttende ord og introduksjon til traumeteori. Du har gitt meg tro på meg selv og eget prosjekt. Takk for dine gode råd, tilgjengelighet og konstruktiv kritikk.

*Lesesalsgjengen*, for kake hver fredag, faglig og ikke-faglig samtale, latter og god støtte.

*Kristian*, for å tillate at det siste året har vært unntakstilstand, gode råd, kjærlighet og støtte. Takk for at du setter livet i perspektiv og minner meg på at master ikke er det viktigste i livet – selv om det har vært det.

*Mamma*, for at du er min største støttespiller. Takk for at du alltid stiller opp med, heier på meg og forteller meg gjentatte ganger hvor stolt du er av meg. Takk til pappa for god støtte, (snus og vitamintilskudd), i innspurten! Og ikke minst takk til Fredrik som alltid gir meg tro på meg selv og får meg til å le når dagene er tunge.

*Anne Malene*, for at du har vært min go-to-person. Takk for at du har vært behjelpelig når jeg har hatt behov for å snakke gjennom formuleringer og vært en god distraksjon når jeg har hatt behov for å tenke på andre ting enn masterskriving. Takk for at du er du!

*Helene*, for gode telefonsamtaler og oppmuntrende ord. Takk for at du alltid er der for meg med et smil og et smittende humør.

Jacob, for god hjelp med abstract!

## **Innholdsfortegnelse**

<b>1. Innledning</b>	<b>1</b>
1.1 Innledende perspektiver	1
1.2 Romanenes struktur – forholdet mellom fabel og historie	4
1.2.1 Når fortiden trenger inn i nåtiden	6
1.3 Presentasjon av forfatterne og resepsjonen av romanene	7
1.3.1 Sara Stridsberg og <i>Happy Sally</i>	7
1.3.2 Inger Bråtveit og <i>Siss og Unn</i>	8
1.4 Problemstilling og oppgavens struktur	9
1.4.1 Problemformulering	9
<b>2. Teorier om traume og litteratur</b>	<b>12</b>
2.1 Traumeteori: en introduksjon	12
2.2 Det tidlige arbeidet innenfor traumeteori (Pierre Janet og Sigmund Freud)	13
2.3 Nyere forskning på traumeteori, med særlig vekt på litteraturvitenskapelige arbeider (Cathy Caruth m.fl)	20
2.4 Nummenhet og veien ut av traume (Michelle Balaev)	23
2.5 Litterære tematiseringer av traume (Unni Langås)	25
2.6 Narrative grep og den litterære representasjonen (Laurie Vickroy)	26
2.7 Bruk av en pluralistisk modell i arbeidet med traumelitteratur	28
<b>3. Søken etter svar - En lesning av Sara Stridsbergs <i>Happy Sally</i> (2004)</b>	<b>30</b>
3.1 Innledning	30
3.2 Havnebyen <i>Dover</i>	31
3.3 Havet	37
3.4 Havfuglen	40
3.5 <i>Happy Sally</i> (2004) som traumefortelling	44
<b>4. Det manglende språket - En lesning av <i>Siss og Unn</i> (2008)</b>	<b>48</b>
4.1 Innledning	48
4.2 <i>Mødre som svinner hen</i>	49
4.3 <i>Å bære sin bør</i>	54
4.4 <i>Det stengte rommet</i>	57
4.5 <i>Siss og Unn</i> (2008) som traumefortelling	62
<b>5. Mødre som ikke vil være mødre: skaper tap av mor traumer?</b>	<b>67</b>
5.1 Innledning	67
5.2 <i>Happy Sally</i> - den feministiske moren	68
5.2 <i>Siss og Unn</i> – den syke og lidende moren	72
5.3 <i>Happy Sally</i> og <i>Siss og Unn</i> – en diskusjon av morsrollen?	74
5.4 Den forsterkende ambivalensen	75
<b>6. Konklusjon</b>	<b>77</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>81</b>
<b>Sammendrag</b>	<b>84</b>
<b>Abstract</b>	<b>85</b>
<b>Profesjonsrelevans</b>	<b>86</b>



# 1. Innledning

## 1.1 Innledende perspektiver

*Happy Sally* (2004) av Sara Stridsberg og *Siss og Unn* (2008) av Inger Bråtveit handler om tap: tap av drømmer, ektefelle, mor og liv. Samtidig er bøkene ikke tradisjonelle realistiske romaner. Både *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) har en fragmentert og kaleidoskopisk narratologi, og det gjør at romanene er både spennende og utfordrende å lese. Som Johanna Hillgren skrev i sin omtale (09.01.2004) av *Happy Sally* (2004), tar det tid før du liker boken: «Från början är det för mycket motstånd. För många knapphändiga ledtrådar, för mycket prosalyrik» (Hillgren, 2004).

Det er lett å kjenne seg igjen i Hillgrens beskrivelse, som også kunne passet på Bråtveits roman. Både Sara Stridsberg og Inger Bråtveit skriver meningstette setninger, men mestrer det på en ypperlig måte. Da jeg leste bøkene for første gang ble jeg fanget i deres univers. Fortellingene gjorde inntrykk på meg, samtidig som jeg satt igjen med en følelse av å ikke ha fått fortalt alt: at jeg fortsatt satt igjen med uløste problemer. Begge romanene har en tilbakeholden og melankolsk modus som gjør at man får inntrykk av at noe trist har skjedd, og mangelen på språket som hovedpersonene ser ut til å være rammet av forsterker dette inntrykket.

*Siss og Unn* fra 2008 er Inger Bråtveits andre roman. Handlingen er lagt til en liten bygd i Norge, og romanen kretser rundt to jenter, Siss og Unn, og deres familier. Unn bor sammen med moren sin, Mummy Big. Mummy Big har alltid vært en «bauta»: sterk, myndig og hardtarbeidende, men etter at ektemannen hennes reiste, ble sorgen altoppslukende. Hun har mistet sin essens, hevder den autorale fortelleren: «Mummy Big har hatt ein vilje av stål, men no er motet, som energien, brukt opp. Ho har ikkje sløkt eit einaste lys i eit einaste rom, så det lyser utover dalen frå åtte glas i natt» (Bråtveit, 2008:13). Inger Bråtveit har selv i et intervju i Klassekampen (18.11.2008) kalt Mummy Big for: «[...] eit stillestående morsfjell, eit stykke fastfrose natur» (Mjaugedal, 2008). Etter hvert forstår leseren at Mummy Big ikke kommer til å kunne overleve erfaringen av å ha mistet ektemannen. Hun blir syk og dør etter en lang lidelsesperiode. Mummy Big har alltid vært en kjærlig mor, men når hun blir forlatt av sin ektemann klarer hun ikke lenger å være til stede for datteren sin. Nå er det 12 år gamle Unn som må ta vare på sin mor, fremfor å bli tatt vare på:

Mummy Big tenkjer at livet hennar har enda opp i kraftig minus. Ho er redd. No har ho vorte redd for si eiga dotter. For Mummy Big vet inst inne, på visse klåra dagar, at ho ikkje lenger er noka god mor. For så mykje meir enn praktiske råd kan ikkje moster hjelpa til med, så det vart til at Unn må ta seg av det andre (Bråtveit, 2008:22).

Etter hennes død må Unn flytte til tanten sin, omtalt bare som «moster». Som Brit Bildøen påpeker i sin omtale av verket i Klassekampen (28.08.2008) blir «moster» den som skaper orden i hverdagen (Bildøen, 2009:10). Allerede da Mummy Big var syk kom «moster» på besøk og laget mat og ryddet i hjemmet. «Moster» blir det sterke holdepunktet for både Unn og Mummy Big; det er hun Mummy Big ringer for å få råd, og det er hun som husker å spørre om Unn sitt skolearbeid.

Siss flyttet fra Sverige med familien sin da faren fikk jobb på kraftverket i bygden. Sett utenfra er dette en typisk kjernefamilie med hjemmeværende mor og arbeidende far. Moren til Siss, «mamman», bærer på en følelse av å ha gitt slipp på det livet det var ment at hun skulle leve, og det fører til et anstrengt mor-datter forhold. «Det er lenge sidan mamman prøvde å halda attende det som spela seg ut i topploket» (Bråtveit, 2008:24). Når mamman møtte far til Siss ga hun slipp på egne drømmer og ambisjoner for et familieliv i forstaden, og etter at de flyttet til den lille bygden i Norge består hennes liv av å holde orden på hus og hjem. Kjærligheten til Siss er sterk hos mamman, men i drømmene lengter hun etter et liv med mening: «Draumane om natta er vorte innhaldsrike, men lengten etter søvnen er større enn den gleda mamman veit ho burde hatt for morgondagen saman med Siss og pappan» (Bråtveit, 2008:28). Romanen synleggjør slik «mamman» sin ambivalens knyttet til rollen som mor for leseren. Siss skildres som sterk, vakker og flink, og hun stiller høye krav til seg selv. Men hun er ensom i den nye bygden, og som Bråtveit selv sa: «[...] har hun en avstand til omverdenen. Det er mye glasur. Hun beskytter seg bak polerte flater som er umulige å trengje inn i» (Mjaugedal, 2008). Etter hvert blir hun kjent med Unn og de blir venner. Romanen følger deres barndom, ungdomstid og studietid.

*Siss og Unn* står også i et interessant forhold til Tarjei Vesaas' roman *Isslottet* (1963). Bråtveit sier selv at det var en «skrekkblandet fryd» å skulle legge seg så tett opp til Vesaas' arbeid. I arbeidet med romanen skrev hun den om en rekke ganger, for å finne den rette distansen til *Isslottet*. Selv kaller hun dette en «løsrivelsesprosess» der hun opprettet avstand, og boken

fant sin form (Mjaugedal, 2008). Som hos Vesaas er også Siss hos Bråtveit den sterke og Unn den svake, og deres liv ender også i Bråtveits roman på forskjellig vis. Siss klarer seg, mens Unn går til grunne. Den tydelige påvirkningen fra *Isslottet* (1963), gjelder også romanens omgivelser, men som flere omtalelser viser til står romanen støtt på egne ben. I Klassekampen understreker Bildøen at mens Vesaas har hovedfokus på forholdet mellom Siss og Unn er det hos Bråtveit forholdet mellom døtrene og deres mødre som løftes frem: «Her er mødrene isslott som jentene kan gå seg bort i» (Bildøen, 2009:10). I Bråtveits roman synliggjør Siss og Unn hvordan en datters forhold til sin mor kan påvirke hennes livsløp.

I 2004 ga Sara Stridsberg ut *Happy Sally*. Romanen inneholder tre tidsplan. Det første presenterer historien om Sally Bauer, kanalsvømmersken, og er lagt til året 1939. Det fortelles gjennom Sallys egne dagboknotater. Det andre tidsplanet er 1980-tallet, og det får leseren tilgang til gjennom Ellen sine brev og det som gir seg ut for å være Ellens navnløse datters barndomsminner. Ellen er mor til to, og hennes største ønske og drivkraft er å gjenta Sally Bauers<sup>1</sup> bragd; å svømme over den engelske kanal. Ellen inngår en avtale med sin mann om at hvis hun ikke klarer å gjennomføre svømmeforsøket skal hun legge svømmingen på hyllen og reise med familien på en seiltur over Atlanterhavet. Etter å ha forsøkt, men mislyktes mister Ellen seg selv. Datteren beskriver det slik: «När du kommer upp til sluts har någonting knäckts. Jag vet inte vad det är. I blicken, i axlarna när du sitter med oss sedan i båten. Blicken. Den är fast i kanalen, men annorlunda fast i kanalen. Som om allting skrämmar dig» (Stridsberg, 2004:69). Etter kanalforsøket skildrer romanen en endring i Ellen, og hun blir aldri den samme personen igjen. Drivet og gnisten hun tidligere hadde ble igjen i kanalen. Under Atlanterhavsreisen med båten «Victory» forsvinner Ellen en natt på havet. Det tredje tidsplanet er nåtid. Ellens datter har dratt tilbake til Dover, der moren mislyktes i å svømme over den engelske kanal, i et forsøk på å forstå hva som drev moren til å forlate ektemannen sin og barna sine. I sin omtale av romanen i Klassekampen (22.11.2014) viser Tina Åmodt at det er her historien vokser frem: «[...] for det er Ellens fravær fortellingen oppstår i. Den navnløse datteren som fører ordet, drar til kanalen for å forstå hva som næret moren Ellens besettelse» (Åmodt, 2014).

---

<sup>1</sup> Stridsbergs Sally Bauer er inspirert av den svenske langdistansesvømmersken Sally Viola Bauer (f.1908). Romanens tittel, *Happy Sally*, viser også til Sally Bauer: som var mest lykkelig i havet.

## 1.2 Romanenes struktur – forholdet mellom fabel og historie

Både Sara Stridsberg og Inger Bråtveit skriver komprimerte og meningstette setninger, men romanene er strukturert på ulikt vis. *Happy Sally* (2004) er i sin helhet anakron ved at diskursen hopper frem og tilbake i historiens kronologi, og det er stadige skift mellom tidsplan. Romanens ulike deler, med unntak av den navnløse datterens erindringer fra barndommen og flashbacks, er derimot synkron ved at diskursen gjengir historien kronologisk. I *Happy Sally* (2004) veksler det mellom samtidig narrasjon og innskutt narrasjon. Ellen, den navnløse jeg-fortelleren og Sallys brev og dagboknotater forteller om enkeltstående og tidvis overlappende hendelser, og det er mellom disse at historien som berettes foregår. Deler av datteren til Ellen sin historie fortelles som om det skjer samtidig, men det viser seg at det er tilbakeblikk som står som ledd i hennes søken etter forståelse for sin mors handlinger.

Handlingen i *Siss og Unn* (2008) fremstilles kronologisk og fortelleren er tett på utviklingen, men de stadige perspektivskiftene mellom Siss og Unn og innslagene av foranstilt narrasjon, der fortelleren eller «koret» gir leseren frempek som minner om spådommer om hva som vil skje, fører til at ikke den heller oppleves som en sammenhengende fortelling. Dette ser vi blant annet i romanens kursiverte første del, hvor det står:

*Visst skal det koma både stormar og stille stundar då Mummy Big og Unn vekselsvis skal kjenna at dei er vekt til live igjen, men lat oss no, for den som kan eller ikkje har noko val, dvela i denne vakumstida, i den heimen der det som har vore, no står avstengd* (Bråtveit, 2008:9).

Her synliggjør fortelleren for leseren at ting ikke er som de en gang var i hjemmet til Mummy Big og Unn. Allerede her begynner leseren å undre seg over hva som er bakgrunnen for romanpersonenes opplevelse av livet som stillestående.

*Siss og Unn* (2008) har en anonym tredjepersonsforteller. Fortelleren er eksternt plassert og er dermed ikke en del av fiksjonsuniverset. Synsvinkelinstansen veksler mellom å være eksternt og intern, og slik Siss og Unn har bygd murer rundt seg selv som en beskyttelse mot omverdenen får ikke leseren tilgang til alt til en hver tid. Denne vekslingen mellom ytre og indre beskrivelse gjør dette enda tydeligere. Synsvinkelinstansen delegeres også horisontalt mellom Siss og Unn og «mamman» og Mummy Big, og det er slik vi får innsyn i jentenes og



deres mødres tanker og følelser: «Kva Unn sitt finaste minne om mor si er, kan ikkje Unn lenger minnast ... No er ikkje Unn noko verdt, for same kva Unn måtte finna på å fortelje, seier Mummy Big: Eg har hatt det verst» (Bråtveit, 2008:71).

Den kursiverte kommentaren nederst på hver side skaper forskjeller og opphold i teksten. Romanen gir et inntrykk av at Siss og Unns vennskap ikke vokser frem gjennom ord, men gjennom handlinger og tanker. De opplever at de forstår hverandre på en spesiell måte og ser det andre ikke ser, som når Siss redder Unn fra å drukne under svømmeundervisningen: «Alle hadde sett Unn gå mot djupna, men berre Siss skjøna at Unn ikke kunne snu... Siss var det, som redda Unn (som aldri hadde vore i eit basseng før) frå å drukna (og kjenna seg dum for all tid)» (Bråtveit, 2008: 62). Romanenpersonene kommuniserer svært lite med hverandre, og dette kommer også til uttrykk i hvordan boken forholder seg til leseren. Det er mye som ikke blir fortalt, men noe av det innestengte formidler Unn til leseren i form av skolestiler som ikke alltid leveres til læreren: «Den stengde munnen til Unn: Ei tilsøla, open stilbok» (Bråtveit, 2008:124).

*Happy Sally* (2004) har tre førstepersonfortellere med intern fortellerposisjon: Sally Bauer, Ellen og Ellens navnløse datter. I Stridsbergs roman er det sammenfall mellom forteller og fokaliseringspunkt. Det vil si at sanseapparatet er forankret i jeg-fortelleren og det er dens tanker og følelser leseren får tilgang til. Andre romanpersoner som H, Ellens sønn, og Viktor, Ellens ektemann, beskrives derimot utenfra. Når det er Ellens navnløse datter som forteller får leseren bare tilgang til hennes sanseapparatet og delvis til hennes tanker og følelser, men på en fragmentarisk og til tider forvirrende måte. Den navnløse jeg-fortelleren gir leseren detaljerte beskrivelser av omgivelsene, men innblikk i egne tanker og følelser som vises til leseren blir ikke tolket i sammenheng med hennes erfaringer. «Måsarna kommer inflygande, täcker himlen ovanför båten. Skriker entonigt. Victory driver och driver. En av skrikfåglarna flyttar in i bröstet sedan, slutar aldrig skrika» (Stridsberg. 2004:115). Måkene er et gjennomgående motiv i Stridsbergs roman, og som sitatet viser står de både for de faktiske måkene og for smerten fanget i den navnløse jeg-fortelleren. Sitatet viser også det kaotiske og forvirrende aspektet ved hennes erfaring. Hun klarer ikke å representere den på en sammenhengende måte. Leserens får fortalt historien litt og litt, hele tiden med litt mer dybde. Dette fører til at man sitter igjen med en følelse av at jeg-fortelleren ikke har tilgang til hele historien selv, men at leseren erindrer og behandler minnene og erfaringene sammen med romanpersonene.

Stridsbergs stadige skift mellom fortellerposisjoner og tidsplan skaper en rekke brudd i narratologien. Den ene siden kan gjengi et dagboknotat fra den navnløse jeg-fortellerens opphold i Dover, før neste side beskriver tilbakeblikket på en hendelse som fant sted i barndommen. Man finner lignende brudd i *Siss og Unn* (2008), men det som skaper bruddene i dette verket er vekslingen mellom beretningene om Siss og Unn sine erfaringer og de kursiverte fortellerkommentarene som står nederst på hver side. Som von Vosgraff Moro viser i sin omtale av verket i *Morgenbladet* (19.12.2008) står de kursiverte kommentarene i *Siss og Unn* som et gresk kor som både kommenterer handlingen og gir leseren innsyn i romanpersonenes tanker (von Vosgraff Moro, 2008). Dette koret er ikke et allvitende kor, men koret spiller en rekke ulike roller. Når Unns mor ligger for døden kommenterer koret blant annet:

Kun ved den er man den Ene, der ingen Pligt har, ellers maa man altid helt igennem regne sig selv som Den, der alle Pligter, Den, som altid skal yde uten at kræve. Kun paa den Vis naar man Lykke. Man høster, hvad man saar. Jo mere man kræver, jo fattigere bliver man, og jo mere man giver jo rigere bliver Ens Liv  
(Bråtveit, 2008: 108).

Etter nærmere undersøkelse viser det seg at dette er hentet fra Emma Gads etikettebok *Takt og tone: Hvordan vi omgaas*, fra 1918. Sitatet er hentet fra kapittelet om hvordan man skal oppføre seg i sørgetid. Koret gir her Unn en skjennepreken fordi hun tar avstand fra sin mor i hennes sykdomsperiode. Romanens kursiverte del består av alt fra bibeltekster, salmevers og bygdesladder og blander på dette viset en rekke stemmer og stilarter.

### **1.2.1 Når fortiden trenger inn i nåtiden**

I *Happy Sally* skapes narratologiske brudd ved at den navnløse jeg-fortellerens minner fra fortiden trenger inn i nåtiden.

Drunknarpojken och hans mamma är tillbaka på stranden. De sitter på en filt högt upp i sanden... När stranden töms på eftermiddagen simman hon ut ensam i kanalen. Pojken leker i strandkanten. Jag vinkar åt dem när de går förbi mig på väg upp mot hotellen. Pojken vinkar tillbaka. Mamman har hav i ögonen [...] En svag sol. Jag står i trädgården på Paradisgatan, det är snö omkring mig (Stridsberg, 2004:116)

Jeg-fortelleren møter mennesker i Dover som frembringer minner fra fortida. Denne moren som har hav i øynene minner henne om sin egen mor. Synet av denne kvinnen og sønnen fører til at billedlige og virkelige minner kommer frem, og hun kan erindre omgivelsene og hendelsene som om de skjedde der og da. Dette bruddet i romanens narratologi synliggjør romanpersonens erfaring for leseren. Romanen inneholder en rekke eksempler på hvordan hennes opplevelser former henne og etter hvert fanger henne. Opplevelsene hun har hatt fører til at hun isolerer seg fra omverdenen og tar avstand fra de nærmeste. Ved å oppsøke stedet hvor alt startet, havet som først tok livsgnisten fra moren før det senere tok hennes liv, ønsker hun å forstå og mestre situasjonen.

### **1.3. Presentasjon av forfatterne og resepsjonen av romanene**

#### **1.3.1 Sara Stridsberg og *Happy Sally***

Sara Stridsberg er en kritikerrost svensk forfatter. *Happy Sally* (2004) var hennes debutroman, og den fikk strålende omtaler. Sara Stridsberg har siden gitt ut *Drömfakulteten* (2006), som vant Nordisk råds litteraturpris, *Darling River* (2010), en rekke skuespill og *Beckomberga. Ode till min familj* (2014). Tina Åmodt viser til gjentatte aspekter ved Stridsbergs forfatterskap: «biografi-lek, Amerika-romantisering, hyperladede setninger, en mor som forsvinner.. » (Åmodt, 2014).

Den svenske resepsjonen av *Happy Sally* legger mye vekt på det feministiske aspektet i romanen. I sin omtale *Södermanlands Nyheter* (19.01.2004) viser Jenny Aschenbrenner at hun mener at romanen handler om: « [...] en mamma som är trött på sina barn» (Aschenbrenner, 2004). Morens manglende interesse for sine barn er tematisk en viktig del av romanen, men samtidig mener jeg at ambivalensen dette skaper i romanen er en del av bakteppet for den egentlige fortellingen. Jeg mener at romanens kjerne består i undersøkelsen av hvordan man takler et uventet og uforståelig tap. Ellens besettelse, som overgår morsfølelsen, er det som danner grunnlaget for datterens ambivalens etter morens forsvinning. Tina Åmodt viser i sin omtale til en svensk anmelder som kritiserte Stridsberg for ikke å gi Ellens forsvinning ordentlige konsekvenser. Åmodt mener derimot at: « [...] fortellermetoden kan nok også leses som et uttrykk for et traume. Den forlatte, nå voksne, datteren fyller tomrommet etter moren med et språk hun kan holde ut med. Med stille desperasjon forsøker teksten å kombinere smerte og skjønnhet» (Åmodt, 2014). Åmodt mener altså at det er fortellermetoden som tillater assosiasjonen til traume. Av det jeg har lest er dette imidlertid

den eneste omtalen av *Happy Sally* som benytter seg av ordet traume, og Åmodt forfølger ikke tråden tydelig i omtalen i Stridsberg.

Det har ikke blitt skrevet noen masteravhandlinger om *Happy Sally* (2004) i Norge, men to oppgaver har blitt skrevet i Sverige<sup>2</sup>. Karlsson ser i sin avhandling på begjær og moderskap i tre av Stridsbergs romaner. I sitt arbeid har hun benyttet queerteori og Judith Butlers tankemodeller om kjønn og kropp. Både Karlsson og Lindbo fokuserte på noe annet enn det jeg vil se på, og jeg mener derfor at min avhandling kan bidra med å se romanene i nytt lys. Lindbo tar i sin avhandling utgangspunkt i Rosi Braidottis og Astrida Neimanis sine teoretiske refleksjoner rundt det kvinnelige subjektets dynamikk og kompleksitet for å vise hvordan de litterære kvinnelige karakterenes kropper gjennomgår ulike former for grenseoverganger som et middel for å utvide en begrenset forståelse av menneskekroppen og det litterære kvinnelige subjektet som satt og uforanderlig.

### 1.3.2 Inger Bråtveit og *Siss og Unn*

Til tross for at hun bare er 37 år gammel har Inger Bråtveit markert seg i litteraturmiljøet i Norge. Hun debuterte i 2002 med romanen *Munn mot ein frosen fjord* og i 2008 ble hun nominert til Kritikerprisen for *Siss og Unn* (2008). I juryens begrunnelse for nominasjonen står det blant annet:

Ulike forteljarrøyster, ulike stilnivå i teksten og ei blanding av høgt og lågt frå bibelspråk til eldre salmetekstar, svensk og nynorsk om kvarandre, kulturelle referansar og allusjonar til annan litteratur, skaper eit høgt refleksjonsnivå i teksten og gjer romanen original [...] *Siss og Unn* er ein litterært medviten og klok roman om mødrer og døtrer, om å klara seg og om å bukka under (Kritikerlaget, 2009).

Bråtveit har siden utgivelsen av *Siss og Unn* (2008) fulgt opp med to utgivelser til. I 2009 ga hun ut diktboken *Loveprosjekt* som er et samarbeidsprosjekt med Cecilia Hansson, og i 2015 kom *Alice A4* som går i dialog med Lewis Carroll sin barnebok *Alice in wonderland* fra 1865. Som Susanne Christensen argumenterer for i sin anmeldelse i Klassekampen (26.09.2015) har

---

<sup>2</sup> Karlsson, Maria. *Intrikata vävar : Heteronormativitet, begär och moderskap i Sara Stridsbergs Happy Sally*, Drömfakulteten och Darling River. Uppsalla Universitet, 2012.

Lindbo, Johanna. *Att fly sin kropp. En studie om gränsöverskridning i Sara Stridsbergs prosa*. Göteborg Univeristet, 2013.

Inger Bråtveit et egenrådig og eksperimenterende forfatterskap, og hun har gjort «et poeng ut av å «piratere» andre verk og skrive innenfra disse» (Christensen, 2015). Dette er ikke en praksis som alle kan få til, men Bråtveit klarer det, ifølge Christensen, på mesterlig vis.

I dagskritikken av *Siss og Unn* er det sorgen og ensomheten som står i fokus. Turid Larsen er ikke sparsommelig med lovprisninger i Dagsavisen (01.12.2008) når hun sier at: «Det handler om tap, om død og sorg, om ensomhet og kjærlighetslengsel, og det hele skrives fram med en innsikt om ordenes kraft og tyngde, som er briljant» (Larsen: 2008).

Det har blitt skrevet to masteravhandlinger om *Siss og Unn* (2008) ved UiO. Den ene var en resepsjonsundersøkelse<sup>3</sup>, som tok utgangspunkt i hvordan det intertekstuelle forholdet til *Is-slottet* (1963) av Tarjei Vesaas gjorde seg gjeldende i mottagelsen av Inger Bråtveits *Siss og Unn* (2008). Den andre var en undersøkelse av nynorsk meta-diskusjon om det nynorske<sup>4</sup>. I sin avhandling tar hun for seg to posisjoner blant nynorskbrukere, en konservativ og monolittisk tilnærming representert av Ottar Grepstad og en mangfoldig og utfordrende tilnærming representert av Olaug Nilssen, Gunnhild Øyehaug og Inger Bråtveit. Ingen av disse beskjeftiger seg med romanene i lys av traumeteori.

## **1.4 Problemstilling og oppgavens struktur**

### **1.4.1 Problemformulering**

I både *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) blir handlingen vist frem for leseren, og ikke fortalt. Forfatterne har gitt romanpersonene en stemme, men samtidig opplever leseren en distanse mellom det som blir fortalt og det som har hendt. Med det mener jeg at romanene forsøker å fortelle døtrenes historie uten å gi leseren fullstendig tilgang til følelser og tanker, de bare beskriver det som skjer og har skjedd. Som leser sitter jeg da igjen med spørsmål om hvorfor det er slik. Når man leser romanene kan man iakttå en slags nummenhet hos de romanpersonene eller vanskeligheter knyttet til det å sette ord på sine følelser. Et eksempel på dette er når det navnløse jeg-fortelleren i *Happy Sally* tenker tilbake på natten moren forsvant.

---

<sup>3</sup> Ringstad, Sissel Marit. I skyggen av *Is-slottet*?: En resepsjonsundersøkelse av Inger Bråtveits roman *Siss og Unn*, med særlig vekt på det intertekstuelle forholdet til Tarjei Vesaas' *Is-slottet*. UiO, 2012.

<sup>4</sup> Størseth Haarr, Inger. Dei nynorske blikka: Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen. UiO, 2010.

En svag sol, dimma. Jag vaknar av att någon gråter. Jag springer upp på däck. Der är ingen som gråter, det är måsar överallt kring båten, ett moln av skrikanden näbbar. Det gör ont i huvudet när de skriker, det är som att de skriker i mig. Jag håller handen ovanför ansiktet för att skydda mig. Badrocken hänger i relingen. Intrasslad. Jag drar i den, den sitter fast. Det luktar kräks, jag vet inte om det är jag som luktar eller om det är något annat (Stridsberg, 2004:130).

Jeg-fortelleren våkner av at noen gråter, men når hun kommer opp er det ingen som gråter. Måkene som flyr rundt seilbåten skriker og hun ser morens badekåpe hengende på båtons reling. Når måker flyr rundt båter er det ofte fordi det er mat der. Jeg-fortelleren sier også at det er noe som lukter dårlig. Dermed kan dette avsnittet leses som om måkene tiltrekkes av oppkast eller noe annet som de kan spise på. Jeg-fortelleren sier at måkene skriker, men at det oppleves som om de skriker i henne. Måkeskrik og skrikefuglen er motiv som nevnes en rekke ganger i romanen. Skrikene til måkene og jeg-fortellerens verkendene bryst kan leses som et motiv på ordene, et bilde på stemmen som ikke kommer ut. Jeg-fortelleren beskytter seg for faktiske måker, men sitatet kan også leses som et uttrykk for den kroppslige reaksjonen jeg-fortelleren har på det hun erfarer: at hun beskytter seg selv mot det hun opplever og ser. Dette utdyper jeg i kapittel 3.

Etter å ha lest romanene sitter jeg blant annet igjen med spørsmålet: *hvorfor har Sara Stridsberg og Inger Bråtveit valgt å skrive romanene sine på denne måten?* Begge romanene fremstiller unge kvinner og forteller deres historie om tap og ringvirkningene av det. I min oppgave vil jeg derfor undersøke om den melankolske modusen kan knyttes opp mot romanpersonenes erfaring av tap. I forlengelsen av dette vil jeg undersøke om disse romanene kan leses som traumefortellinger, og i så fall om de er typiske traumefortellinger. Dette vil jeg undersøke ved å benytte meg av traumeteori som et verktøy i lesningen av romanene.

Traumeteori omhandler hvordan et individ blir påvirket av og takler et traume, og traumefortellinger er fiktive fortellinger som hjelper leseren med å få tilgang til traumatiske fortellinger. Cathy Caruth definerer et traume som en reaksjon, ofte forsinket, på en overveldende hendelse som tar form av repeterende, påtrengende hallusinasjoner, drømmer, tanker eller atferd som stammer fra hendelsen (Caruth, 1995:4). Ifølge Pierre Janet lagres ikke traumatiske minner i bevisstheten slik som vanlige, narrative minner. (van der Kolk, van der Hart, 1991:427) De traumatiske minnene blir dermed ikke en del av individets

sammenhengende fortelling. Jeg har valgt å bruke traumeteori i lesningen av romanene fordi jeg mener at de fortellertekniske strategiene brukt av Bråtveit og Stridsberg åpner for en slik lesning. Det er viktig å understreke at målet med avhandlingen ikke er å diagnostisere romanpersonene, men å undersøke om romanene kan leses som traumefortellinger og i så fall hvilke grep forfatterne tar i bruk for å skape denne effekten.

Jeg vil lese romanene som uttrykk for en erfaring. Jeg vil i hvert enkelt analysekapittel ha fokus på ulike motiv og benytte dem som nøkler i lesningen og tolkningen av romanene. De estetiske uttrykkene som romanene benytter seg av vil jeg videre knytte opp mot traumeteori for å undersøke om romanene kan leses som traumefortellinger. I det påfølgende kapitlet presenterer jeg først traumeteorien historie og utvikling. Videre beskriver jeg traumelitteratur som en litterær sjanger. I det femte kapitlet, etter analysene, undersøker jeg romanenes feministiske prosjekt. Til slutt blir det hele sammenfattet ved å se om det kan skildres noen tendenser i romanene knyttet til traumeteori og traumelitteratur ved å sammenligne dem i kapittel seks.

## 2. Teorier om traume og litteratur

### 2.1 Traumeteori: en introduksjon

Ordet «traume» stammer fra det greske ordet «τράυμα» som betyr «sår». I tidlige utgaver av Oxford English Dictionary ble begrepet bare brukt om fysiske sår, og det var først på slutten av 1800-tallet at det også ble brukt om psykiske sår. Ifølge Roger Luckhurst konnoterer traume i dag bare til psykiske arr og mentale sår (Luckhurst, 2008:3).

I litteraturvitenskapen har interessen for traume økt stadig siden 1990-tallet, og teoretisk har den stort sett vært orientert mot ulike psykoanalytiske modeller. Generelt kan man si at litteraturforskere har lagt stor vekt på hvordan en roman eller en lengre litterær skildring viser frem et individ som er påvirket av et traume i en eller annen forstand. Særlig viktig ble analyser av de narrative grepene som ulike forfattere har benyttet seg av for å skrive denne individuelle utviklingen frem, nettopp fordi en stor del av den psykoanalytiske forskningen rundt traumer har vært konsentrert rundt spørsmålet om hvordan traumer kan representeres i språk.

Ruth Leys redegjør slik i introduksjonen til *Trauma: A Genealogy* (2000) for traumeforskningens utvikling ved å la den moderne utviklingen av traumeforståelsen begynne med John Erichsen sitt arbeid på 1860-tallet. Han arbeidet med personer som led av frykt knyttet til jernbaneulykker<sup>5</sup>, og knyttet denne lidelsen til et sjokk eller en rystelse av ryggspylen (Leys, 2000:3). Nevrologen Paul Oppenheim ga lidelsen som Erichsen beskrev navnet «traumatisk nevrose» og mente at et symptom på lidelsen var 'organiske endringer i hjernen som ikke kunne oppdages' (Leys, 2000:3). Ifølge Leys ble det psykologiske aspektet så først og fremst utarbeidet i arbeidet til terapeuter som Charcot, Janet, Binet, Prince, Breuer og Freud. De mente nemlig at opplevelsen av ekstrem frykt eller skrekk ledet til en endring i individets personlighet. Breuer og Freud så på de traumatiske minnene som noe som lå

---

<sup>5</sup> Erichsen bruker ikke ordet traume selv i *On Railway and Other Injuries of the Nervous System* (1867).



utenfor den vanlige bevisstheten, og benyttet hypnose som psykoterapeutisk metode for å hente frem de glemte, dissosierte<sup>6</sup> eller fortrenge minnene. (Leys, 2000:4)

Det nyere psykoanalytiske arbeidet med traumelidelser ble initiert av veteranenes senskader etter Vietnamkrigen. De overlevende sine reaksjonsmønstre gjorde at teoretikere igjen fattet interesse for feltet, og arbeidet ledet til syvende og sist frem til at posttraumatisk stresslidelse (PTSD) ble anerkjent som offisiell sykdom. I 1980 inkluderte The American Psychiatric Association (APA) symptomene på posttraumatisk stresslidelse i sin offisielle diagnostiske manual. Det innebar at en erfaring som innebærer «en fare for død, seriøs skade, eller en fysisk trussel der kroppens suverenitet blir utfordret eller knust» ble og blir diagnostisert med PTSD hvis individet har visse andre symptomer i tillegg. Altså knyttet APA lidelsen til en traumatiserende hendelse.

Ifølge APA (2000) synes individer som opplever krig, katastrofer og ulykker eller andre ekstreme hendelser altså å ha visse sammenlignbare og konkret identifiserbare somatiske og psyko-somatiske forstyrrelser. APA understreker at et traume, i tillegg til en rekke fysiske symptomer, forstyrrer minnet og videre identiteten til den rammede personen. I første omgang er symptomene knyttet til hvordan den traumatiske hendelsen vedvarende gjenoppleves gjennom påtrengende flashbacks, gjentakende drømmer og situasjoner som repeterer den tidligere hendelsen. Andre symptomer er knyttet til hvordan individet unngår stimuli knyttet til traumat. Individet vil for eksempel unngå tanker og følelser knyttet til hendelsen, og utvikle en generell følelse av følelsesmessig nummenhet. I noen tilfeller vil individet mangle minner om hendelsen fullstendig (Luckhurst, 2008:1).

## **2.2 Det tidlige arbeidet innenfor traumeteori (Pierre Janet og Sigmund Freud)**

Artikkelen *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma* (1991) gir et godt overblikk over hvordan Charcot og Janet utarbeidet en forståelse av traume gjennom arbeidet ved Salpêtrière-sykehuset. Van der Kolk og van der Hart beskriver der hvordan fokuset på sinnets behandling av minner la grunnlaget for moderne psykiatri. Charcot og Janet viste nemlig på den ene siden hvor fleksibel bevisstheten var, og på den andre siden,

---

<sup>6</sup> «Dissosierte» er avledet av substantivet dissosiering. Dissosiering innebærer manglende opplevelse av følelser, opplevelse av å stå utenfor seg selv og betrakte det som skjer «som om det skjer med en annen». Med dissosierte minner mener jeg dermed minner som er splittet fra andre minner.

hvordan visse minner kunne danne hindringer som holdt mennesker tilbake i livene sine (van der Kolk, van der Hart, 1991:425). Ifølge van der Kolk og van der Hart har psykoanalysen og deskriptiv psykiatri de siste 75 årene ignorert at faktiske minner kan sykeliggjøre sinnet og fortsette å påvirke nåværende erfaringer gjennom dissosiering (van der Kolk, van der Hart, 1991:426).

Janet opererte med en teori om at erfaringer og inntrykk ble kategorisert og automatisk integrert i eksisterende og fleksible bevissthetsskjemaer. Han så på ubevissthetsen som summen av alle de minnene som var blitt lagret automatisk, og som deretter fungerte som forutsetningene for hvordan individet samhandlet med sine omgivelser, skriver van der Hart og van der Kolk (van der Hart og van der Kolk, 1991:426). Videre skilte Janet mellom tre ulike minnetyper: Rutinemessige minner, narrative minner og traumatiske minner. De rutinemessige minnene (avlagringene av vanlige hendelser – aktiviteter individet utfører automatisk) blir ifølge Janet integrert ubevisst og direkte. Narrative minner derimot består av mentale konstruksjoner som individet tar aktivt i bruk for å forstå omverdenen og erfaringer. Janet mente altså at erfaringer som var kjente eller akseptable automatisk assimileres ubevisst, mens skremmende eller nye opplevelser, som ikke passer inn i eksisterende kognitive skjema, vil bli husket med en spesiell livaktighet - eller også totalt motstå integrering i bevissthetsen:

Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the «memory» of these experiences to be stored differently, and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control (van der Kolk, van der Hart, 1991:427)

Denne minnetypen kaller Janet for kaller traumatiske minner. Janet utarbeidet sin forståelse av henholdsvis narrative og traumatiske minner i sitt arbeid med pasienten «Irene». Irenes lidelser kunne føres tilbake til det faktum at hun var til stede når hennes mor døde. Det påfallende var imidlertid at hun ikke husket noen av hendelsene rundt dødsfallet, og hun nektet dermed å tro på morens død. Irene hadde ifølge Janet nærmere bestemt to sett av symptomer. På den ene siden kunne hun ikke huske noe av morens død (hun kunne ikke fortelle om hendelsen), og på den andre siden virket det som hun husket for mye: I visse situasjoner kunne hun nemlig gjenoppleve hele kvelden da moren døde i den minste detalj og utføre eksakt de samme tingene hun gjorde den gang. Denne merkelige oppførselen, eller

repetisjonen av hendelsen, kunne utløses bare ved for eksempel synet av en sykeseng (van der Kolk, van der Hart, 1991:429f).

Janet observerte videre noen avgjørende forskjeller i hvordan traumatiske minner og narrative minner ble formidlet. Individet bruker lengre tid på å fortelle om sine traumatiske minner enn hendelsen varte, i motsetning til det som skjer ved narrative minner. Under hypnose brukte Irene hele tre til fire timer på sin fortelling, fordi berrettelsen inneholdt alle detaljer knyttet til minnet. Janet konkluderte dermed med at traumatiske minner ikke var fleksible og variable. Derimot er narrative minner knyttet til en sosial handling, og når Irene hadde integrert det traumatiske minnet som et narrativt minne, var hun i stand til å utelate deler av fortellingen (van der Kolk, van der Hart, 1991:431). Videre oppdaget Janet at traumatiske minner i motsetning til narrative minner ble fremkalt under visse omstendigheter. De traumatiske minnene kunne utløses av alt som kunne minne om situasjonen de var knyttet til, en psykisk mekanisme han kalte for *restitutio ad integrum*<sup>7</sup>. Det påfallende var også at den traumatiske erfaringen kunne bli aktivert bare gjennom en liten detalj, som så fremkalte minnene om alle de andre elementene helt automatisk (van der Kolk, van der Hart, 1991:431). Mangel på riktig integrasjon av en intens følelsesmessig erfaring i de eksisterende skjemaene kan resultere i dissosiering og danner et traumatisk minne, mente Janet. Han kalte det underbevisste fastsatte ideer/tanker<sup>8</sup>. «Though subconscious, they continue to influence current perceptions, affect states and behaviour; they are usually accessible under hypnosis» (van der Kolk, van der Hart, 1991:432). Altså vil de traumatiske minnene påvirke den traumatiserte underbevisst, men personen vil ikke ha tilgang til minnet gjennom normal erindring.

Men psykoanalysen i egentlig forstand ble nok først født da Freud besøkte Charcot på Salpêtrière på slutten av året 1885. Van der Kolk og van der Hart påpeker at Freud under sitt opphold hos Charcot fikk med seg mange tanker som senere førte til det tidlige arbeidet med hysteri (van der Kolk, van der Hart, 1991:433). I mye av sitt arbeid mellom 1892 og 1896 fulgte Freud Janet. Han mente som Janet at det underbevisste inneholder følelsesladde hendelser som er kodet i en endret tilstand av bevisstheden. Van der Kolk og van der Hart viser til Freud og Breuers *On Psychological Mechanisms of Hysterical Phenomena: Preliminary Communication* (1893), hvor de skrev følgende om hysteriske anfall:

---

<sup>7</sup> Gjenopprettelse av den opprinnelige tilstanden.

<sup>8</sup> subconscious fixed ideas.

We must point out that we consider it essential for the explanation of hysterical phenomena to assume the presence of a dissociation - a splitting of the content of consciousness... the regular and essential content of a (recurrent) hysterical attack is the recurrence of a psychical state which the patient has experienced earlier (van der Kolk, van der Hart, 1991:433)

I *The Aetiology of Hysteria* la Freud i 1896 frem det kontroversielle synet at den eneste årsaken til hysteri var et barns erfaring med å bli forført av en voksen. Dette regnes som et skifte i Freuds arbeid. Freud mente at den utløsende hendelsen alltid fant sted før barnets pubertetsalder, mens utbruddet av nevrosen finner sted etter puberteten. Ifølge van der Kolk og van der Hart, mistet Freud gjennom sin forførelsesteori og tro på at seksuelt traume i barndommen var årsaken til hysterisk nevrose, interessen for det de kalte for «dissosierte bevissthetstilstander» (van der Kolk, van der Hart, 1991:434). I løpet av slutten på 1890 tallet endret Freud så dessverre sin posisjon og så på forstyrrelsene i minnet og gjenopplevelsene i hysteri som pasientens ubevisste ødipale begjær, fremfor en mislykket integrering av nye erfaringer i eksisterende skjema. Han mente at individet aktivt undertrykte minner som er konfliktfylte instinktive ønsker. Gjenopplevelsen som individet opplever knyttet Freud nå til undertrykkelsen av seksuelle og aggressive ideer som var sentrert rundt den ødipale krisen i femårsalderen (van der Kolk, van der Hart, 1991:434).

Etter første verdenskrig møtte psykoanalysen en utfordring når den skulle forklare mannlige soldaters krigsnevrose. Van der Kolk and van der Hart påpeker at Freud undret seg over at pasienter som led av traumatisk nevrose opplevde en mangel på bevisst tilgang til minnene fra deres ulykker. Freud slo fast at: «kanskje de heller anstrenger seg for ikke å tenke på dette» (Freud, 2011:17). I *Inhibitions, Symptoms, and Anxiety* (1926) uttrykker Freud at trangen til å repetere traumet er en funksjon av undertrykkelse i seg selv. Van der Kolk og van der Hart viser til Freud sitt tidligere arbeid der han skrev at fordi minnet er undertrykt er individet: «tvunget til å *gjenta* det fortregte som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden» (Freud, 2011:23f).

Som van der Kolk og van der Hart understreker i *The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma* (1991) var Freud og Janet enige om en viktig faktor som påvirker repetisjonen av traumet, nemlig den stille, usymboliserte og uintegreerte erfaringen: «a sudden and passively endured trauma is relived repeatedly, until a person learns

to remember simultaneously the affect and cognition associated with the trauma through access to language» (van der Kolk, van der Hart, 1991:436). Altså må den traumatiserte kommunisere både erfaringen og ringvirkningene av den for å unnslippe traumets repeterende karakter.

I *Hinsides Lystprinsippet* (1921) beskriver Freud nærmere sitt syn på traumatisk nevrose. For å anskueliggjøre sitt bilde av psyken beskriver han den levende organismen som en liten blære. Denne blæren er omkranset av et pirringsskjold, og dette skjoldet demper påvirkningen utenfra, og sørger for at den energien som går videre til dypere lag er svakere (Freud, 2011:35). Freud antar at alle spenningsprosesser etterlater seg spor i hukommelsen, men han understreker at ikke alle disse restene er bevisste: «De er ofte sterkest og mest holdbare når hendelsen som utløste dem, aldri ble til bevissthet» (Freud, 2011: 32). De spenningene utenfra som er sterke nok til å bryte gjennom pirringsskjoldet kaller han traumatiske og «[...] en hendelse som et ytre traume vil sikkert fremkalle en voldsom forstyrrelse i organismens energihusholdning, og sette alle forsvarskrefter i bevegelse» (Freud, 2011:38). Slike erfaringer vil dermed nødvendigvis ikke bli en del av individets bevissthet. I slike tilfeller vil ikke individet drives av lystprinsippet, men heller forsøke å mestre spenningen. Freud knytter ikke traumets påvirkning på individet til den: «molekylære strukturen, eller til og med nerveelementenes histologiske struktur» slik Erichsen gjorde (Freud, 2011:41). Han søker heller å forstå sjokkerfaringen som knyttes til bruddet av pirringsskjoldet og oppgavene knyttet til den utløsende situasjonen. Skrekkopplevelsen har derimot like stor betydning for Freud som andre teoretikere. Individets manglende angstberedskap anser også Freud for å være det avgjørende momentet som fører til individets reaksjon på hendelsen (Freud, 2011:41f).

Men ifølge Freud er studiet av drømmer den mest pålitelige kilden for å utforske sjelelige dybdeprosesser. At den traumatiske nevrosen fører individet tilbake til ulykkessituasjonen gang på gang gjennom drømmer, er et fenomen han undret seg over at ikke flere hadde undersøkt (Freud, 2011:16). Han endrer sitt syn på drømmer:

Når ulykkesnevrotikernes drømmer så regelmessig bringes de syke tilbake til ulykkesituasjonen, tjener de dermed slett ikke ønskeoppfyllelsen, slik den fungerte som hallusinasjon under lystprinsippets herredømme. Men vi kan gå ut fra at de da stiller seg til rådighet for en annen oppgave, som må løses før lystprinsippet kan overta herredømmet. Disse drømmene er 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, 2011:41f).

Freud hadde i det tidligere arbeidet med drømmetydning knyttet individets drømmer til lystprinsippet. Alle drømmer springer ut av et ubevisst ønske, og er dermed ønskeoppfyllende, skrev han. Men som sitatet viser kan de traumatiske drømmene likevel ikke plasseres i et slikt syn. De er derimot et uttrykk for det glemte og fortrenge. De viser snarere et ønske om å få kontroll over det opplevde, enn et ønske om å kunne gjennomleve erfaringen en gang til.

En annen viktig tekst som belyser de samme symptomene, men tolker dem i en annen retning er Freuds *Mourning and Melancholia* (1915). Jeg spør meg dermed om ikke den kan være en del av tilnærmingen til traume. I *Mourning and Melancholia* forsøker Freud å beskrive melankolien ved å sammenligne den med sorgen. Både melankoli og sorg er ifølge Freud en reaksjon på et tap av et kjært objekt, men det som skiller dem er at melankolien gir en patologisk reaksjon på tapet: «In some people the same influences produce melancholia instead of mourning and we consequently suspect them of a pathological disposition» (Freud, 1915:243). Melankolikeren opplever en smertefull motløshet, manglende interesse for omverdenen, tapt evne til å elske, handlingslammelse og en selvbebreidelse som ender i en desillusjonert forventning av straff. Mange av de nevnte forstyrrelsene vil også den sørgende oppleve, men ifølge Freud er det som skiller melankolien fra sorgen individets forstyrrelse i selvbildet (Freud, 1915:244). Sorgarbeidet innebærer at all libido knyttet til det tapte objektet trekkes tilbake slik at det på et senere tidspunkt kan reinvesteres i et nytt objekt. Den sørgende vil gjøre motstand mot denne prosessen og denne motstanden kan: «[...] 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, 1915: 244). Denne hallusinasjonen forlenger den taptes eksistens og innebærer at den sørgende går igjennom minnene knyttet til det tapte objektet og til slutt løsrives all libido som et resultat på denne gjennomgangen (Freud, 1915:245). Når Freud videre overfører denne tankegangen til melankolien ser han at

melankoli også i mange tilfeller er et resultat av et tapte objekt. Han viser til tilfeller der et individ opplever et tap, men ikke vet hva det har tapt. Altså kan man trekke konklusjonen at melankoli er knyttet til et tap av et objekt som er skjult for bevisstheten, i motsetning til sorgen der ingenting er ubevisst (Freud, 1915:245). I melankolien vil dette ukjente tapet skape de samme hemningene som sorgen gjør, men det er vanskelig å undersøke disse hemningene da man ikke kan se hva som skaper dem hos melankolikeren. Der den sørgende vil gjennomgå alle minner knyttet til det tapte objektet, vil melankolikeren fiksere på noen minner.

For den sørgende vil verden virke tom og fattig, som om den er tapt, men for melankolikeren oppleves det som et tap av seg selv (Freud, 1915:246). Dette fører til en opplevelse av mindreverdighet. Individet vil også tilbakeføre denne følelsen til å gjelde hele livet, han har aldri vært verdt noe (Freud, 1915:246). I undersøkelsen av melankolikeren ser Freud at individets anklager mot seg selv ikke handler om seg selv, derimot er anklagene rettet mot en annen: «[We] perceive that the self-reproaches are reproaches against a loved object which have been shifted away from it on to the patient's own ego» (Freud, 1915:248). Dette skiftet er et resultat av at all libido, som på et tidspunkt var knyttet til en spesiell person, ble assimilert i melankolikeren. «An object-choice, an attachment of the libido to a particular person, had at one time existed; then owing to a real slight or disappointment coming from this loved person, the object-relationship was shattered» (Freud, 1915:249). Skuffelsen knyttet til en avvisning eller en konflikt som førte til oppløsningen av forholdet ble ikke fulgt av en normal reinvestering av all libido i et nytt objekt. Som et resultat av dette knytter individet sin identifikasjon med det tapte objektet (Freud, 1915:249). Løsrivelsesprosessen som Freud beskriver hos både den sørgende og melankolikeren innebærer som nevnt en gjennomgang av minner knyttet til det tapte objektet. Mens den sørgende vil gjennomgå alle minner, vil melankolikeren fiksere på visse minner. Dette kan videre knyttes til den traumatisertes gjenopplevelse av tidligere erfaringer i form av drømmer eller flashbacks.

Freud understreker at alle kjærlighetsforhold inneholder en grunnleggende ambivalens, og tapet av et elsket objekt er en situasjon der denne ambivalensen kan forsterkes (Freud, 1915:251). Melankolien inneholder ifølge Freud så mye mer enn sorgen. I melankolien er ikke relasjonen til objektet enkel; den blir komplisert på grunn av ambivalensen.

Ambivalensen er enten konstitusjonell, altså et element som finnes i enhver kjærlighetsrelasjon, eller så er den et produkt av erfaringer knyttet til trusselen om å miste objektet. For melankolikeren er det en stadig kamp mellom hat og kjærlighet; hvor den ene

søker å løsne libido fra objektet, mens den andre vil opprettholde posisjonen til libido. (Freud, 1915:256). Melankolikerens symptomer kan videre knyttes til en traumatisk erfaring. Splittelsen av individet, som følger av en integrering av det tapte objektet, kan leses som et uttrykk for individets rystelse etter en traumatisk erfaring. De patologiske reaksjonene, som selvbredelse, søvnmangel og en manglende selvoppholdelsesdrift, som beskrives hos melankolikeren, kan også knyttes til et resultat av en traumatisk erfaring.

### **2.3 Nyere forskning på traumeteori, med særlig vekt på litteraturvitenskapelige arbeider (Cathy Caruth m.fl)**

Traumeteori er nå et stort internasjonalt felt der ulike disipliner, som historie, litteratur, psykiatri, sosiologi og nevrologi bidrar. Ifølge Dominick LaCapra kan ingen «eie» traume som et problem eller trekke definitive grenser for det (LaCapra, 2001:96). Et traume er nemlig et komplekst fenomen som er utfordrende å forstå og forklare. I boken *Trauma: Exploration in Memory* (1995) understreker Caruth likeledes at hun ikke vil definere begrepet traume, men vil forsøke å forstå dets innvirkning på individet. Hun vil undersøke hvordan traumet forstyrrer og tvinger oss til å tenke på nytt om vår erfaring og vår måte å kommunisere på (Caruth, 1995:4).

Innenfor traumeteori har Cathy Caruth med sitt arbeid på litteratur og film hatt stor innflytelse. Roger Luckhurst påpeker at hun er en sentral person innen kulturell traumeteori fra tidlig 1990-tallet av (Luckhurst, 2008:4). Luckhurst mener at hun henter inspirasjon fra tre ulike områder: Den første er den tysk-jødiske marxistiske filosofen Theodor Adorno. Adornos arbeid innebærer blant annet en tanke om ødeleggelsen av vestlig filosofi i kjølvannet av nazismen og traumene den forårsaket. Adorno betegner med navnet «Auschwitz» alt det som han mener at vestlig kultur er forurenset av. Han understreker at å tie stille ikke er et alternativ for å bearbeide Auschwitz-erfaringen, noe som imidlertid skaper en vanskelig imperativ for kunst og kulturkritikk når den må finne måter å representere det som ikke kan representeres (Luckhurst, 2008:5).

Ved siden av Adorno har Jacques Derrida spilt en avgjørende rolle for Caruths tenkning omkring traumer. Derrida knyttes ofte til den såkalte Yale-skolen, der blant annet Paul de Man videreførte Derridas dekonstruktive lesestrategi. Paul de Man mente at i kløften mellom referanse og representasjon, blir minst noe av det vi ment å si, åpnet opp for mistolking og feil



(Luckhurst, 2008:6). Og sist, men ikke minst, støtter Caruth seg på psykoanalysen som kunnskapskilde om traume.

Luckhurst anerkjenner at Freuds arbeid fortsatt er viktig for å kunne tilegne seg også aktuelle teorier om traume ved å vise til at Lyotard, Derrida, Felman og Caruth nærmer seg forståelsen av traume helt og holdent via Freud. Ikke minst er Freuds teori om de to stegene i traume – det vil si, det første glemte møtet, og den forsinkede tilbakevending av minnene - en helt sentral del i kulturell traumeteori i dag (Luckhurst, 2008:8).

I det følgende vil jeg nærmere presentere traumbegrepet slik det brukes av Cathy Caruth, først og fremst nettopp fordi hun fortsetter å være en av de mest innflytelsesrike teoretikerne innenfor feltet. Jeg vil kort diskutere innvendinger mot Caruth som har blitt hørbare siden 2010, særlig gjennom å presentere arbeidet til Michelle Balaev.

I boken *Trauma: Explorations in Memory* (1995) påpeker Caruth at definisjoner av traume og PTSD er omstridte, men at det er en generell enighet om at et traume ofte anvendes i sammenheng med en, ofte forsinket, reaksjon på en overveldende hendelse. Reaksjonen tar gjerne form av gjentagende, påtrengende hallusinasjoner, drømmer, tanker eller atferd som stammer fra hendelsen (Caruth, 1995:4). Det sentrale er altså ikke den utløsende hendelsen, men måten individet reagerer på den, nettopp ved at den ikke kan definere hendelsen nærmere:

This simple definition belies a very peculiar fact: the pathology cannot be defined either by the event itself - which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally - nor can it be defined in terms of a distortion of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely in the structure of its experience or reception: 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, 1995:4f).

I de første linjene av sitatet påpeker Caruth at et traume kan påvirke mennesker på ulike måter, og at det kan forårsakes av ulike situasjoner. Paradoksalt nok kritiserer imidlertid Balaev både Caruth og traumeforskningen mer generelt for nettopp å gjøre det motsatte. Det

vil si å forenkle forklaringen av traume-begrepet ved å se på traumatiske lidelser som en spesifikk type patologi. Balaev mener Caruth generaliserer og sykelliggjør individets reaksjon på en traumatisk erfaring og understreker at «Different types of traumas produce different responsens» (Balaev, 2012:15). I sitatet ovenfor viser Caruth riktignok tydelig at hun holder fast ved Freuds tanke om traumets to steg, og det er også disse to stegene som er knyttet til traumets problem. Men hun understreker altså at man ikke kan definere et traume ved å se på den egentlige hendelsen, eller se på reaksjonen som en forvrengning av hendelsen. Det viktigste for Caruth er at erfaringen ikke er integrert eller fullstendig erfart på det aktuelle tidspunktet, og at det er gjennom reaksjonen utløst ved en senere hendelse at traumet kan bli erfart av individet.

Ifølge Caruth er det å bevisst hente frem fortiden nærmest umulig for den traumatiserte. Det som kommer tilbake i form av flashbacks er ikke bare en overveldende erfaring, som senere er blitt forsøkt undertrykt, men også et bevis på at fortiden aldri har blitt en del av bevisstheten på en annen måte enn nettopp som oppsplittet og dissosiert. At hendelsen blir gjentatt nøyaktig og detaljert, som under tvang og i form av flashbacks, er nettopp et tegn på at den traumatiske erfaringen ikke var integrert mens den oppstod (Caruth, 1995:152). I *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) argumenterer Caruth for at traumet derfor ikke er lokalisert som en konkret erfaring av en hendelse i individets fortid, men heller ikke i traumets uintegrerte natur. Snarere består traumet i nettopp det at det ikke kan settes ord på, eller fortelles om: «the way it was precisely not known in the first instance - returns to haunt the survivor later on» (Caruth, 1996:4). Caruth mener tilsvarende at traumet bare blir kjent gjennom repetitive flashbacks og bokstavelige gjenopplevelser av hendelsen fordi bevisstheten ikke *kan* representere den på noen annen måte. Caruth skriver: «The historical power of trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only and through its inherent forgetting that it is first experienced at all» (Caruth, 1996:17). Dette er tanker som var sentrale i arbeidet til blant annet Pierre Janet:

The trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge [...] Not having been fully integrated as it occurred, the event cannot become, as Janet says, a “narrative memory” that is integrated into a completed story of the past (Caruth, 1995:153).

Traumet krever å bevisstgjøres av individet samtidig som individet ikke har adgang til de traumatiske minnene på samme måten som det har adgang til andre minner. Caruth mener altså at hovedproblemet for den traumatiserte er at hendelsen ikke ble opplevd i sin helhet da den oppstod, og hun peker på at dette på avgjørende måte former traumets struktur. Traumet har ikke noen plass i fortiden hvor det ikke ble fullstendig erfart, men heller ikke i nåtiden, hvor det ikke blir fullstendig forstått (Caruth, 1995:153). Som Balaev også påpeker er det altså egentlig ikke mulig å kalle traumet for et fortidig minne i det hele tatt: «Strictly speaking, then, one who retains a fixed idea of a happening cannot be said to have a 'memory' of the happening» (Balaev, 2012:5). Janet understreket behovet for å huske fortiden og narrativisere den traumatiske opplevelsen for å integrere hendelsen i det han kaller «normalt minne» (Balaev, 2012:5).

Som tidligere nevnt kritiserer Michelle Balaev i boken *The Nature of Trauma in American Novels* (2012) den «tradisjonelle modellen» for traumatiske minner. Hun mener at selve minneprosessen, i likhet til de enkelte minnebitene, kan påvirkes og endres over tid. Formen vil være avhengig av den psykososiale og historiske konteksten som det traumatiserte individet befinner seg i. Dersom det å huske en traumatisk erfaring ses på som en prosess som er åpen for fantasi og kontinuerlig endring, må man altså ta i betraktning de kontekstuelle faktorene som påvirker både erfaringen og prosessen med å tenke tilbake for å forstå et traume (Balaev, 2012:xiv).

#### **2.4 Nummenhet og veien ut av traume (Michelle Balaev)**

Et av symptomene på traume er nummenhet og stemmeløshet. Som Balaev peker på: «When people are exposed to trauma, that is, a frightening event outside of ordinary human experience, they experience 'speechless terror'. The experience cannot be organized on a linguistic level... This yields the unspeakable quality of trauma» (Balaev, 2012:9). Det er vanskelig å sette ord på en traumatisk erfaring fordi individet ikke har ord som kan beskrive dets erfaring. Dette kan også knyttes til traumets temporalitet og de traumatiske minnenes utilgjengelighet. Det er vanskelig å sette ord på en erfaring man ikke fullstendig har erfart eller har tilgang til. Caruth viser at flashbacks og traumatiske gjenopplevelser inneholder både sannheten om hendelsen og sannheten om dens ubegripelighet. Hun mener at dette skaper et dilemma for vår forståelse av historiske hendelser. Caruth viser til van der Kolk og van der Hart som påpeker at: «the amnesiac reenactment is the story that is difficult to tell and to hear. It is not addressed to anybody, the patient does not respond to anybody: it is a solitary

activity» (Caruth, 1995:153). Utfordringen består i at traumet både skal holdes utenfor, og samtidig ønskes integrert i individets bevissthet, både for vitnesbyrdets skyld og for at individet skal kureres.

En traumatisert person lever slik i et paradoks. Samtidig som at individet vil komme ut av traumet ved å integrere det traumatiske minnet som et narrativt minne, holder det fast på minnet i frykten for at traumet skal miste sin effekt (Caruth, 1995:153). Ulike forskere har vist til den såkalte «talking-cure» og håpet og problemene den innebærer for å komme ut av et traume. Michelle Balaev viser til Judith Hermans forskning. Den har vært viktig fordi den belyser trinnene den traumatiserte gjennomgår på vei til bedring. Ifølge Herman kan effekten av et traume reverseres når den traumatiserte snakker med en annen person om det. Herman siterer også T. Keans arbeid når hun argumenterer for at: «It appears, then, that the 'action of telling a story' in the safety of a protected relationship can actually produce a change in the abnormal processing of the traumatic memory... The psychoneurosis induced by terror can apparently be reversed through the use of words» (Balaev, 2012:8)

Balaev ønsker i *The Nature of Trauma in American Novels* (2012) først og fremst å utfordre den tradisjonelle forståelsesmodellen, fordi hun mener den har vært for snever.

Avhengigheten av den Freudianske psykoanalytiske modellen har ledet til en strømlinjeforming av fortolkninger, hevder hun: «This reliance produced a homogenous interpretation of trauma in literature and narrowed the interplay that occurs between language, experience, memory and place» (Balaev, 2012:xi). Balaev mener ikke at traumer i alle tilfeller fører til et fragmentert selv, for eksempel, til tross for at traumer selvsagt på en eller annen måte påvirker individet og dets oppfatning av seg selv og verden. Balaev ønsker å utvikle en pluralistisk modell, som tillater at man kan se på minner og det å huske som en flytende og selektiv tolkningsprosess, fremfor en tvangsmessig bokstavelig og nøyaktig gjentakelse av hendelsen (Balaev, 2012:xiv). Hun understreker at både erfaringsprosessen og minneprosessen påvirkes av en rekke faktorer som man bør ta stilling til i arbeidet med traume: «Considering remembering as an active process of construction allows for a formulation of trauma beyond that of only a pathologically fixed memory and unrepresentable experience» (Balaev, 2012:xiv). Balaev mener at et traume i visse tilfeller kan oppfattes et stumt tomrom som ikke kan uttrykkes, at det kan være tidløst og repeterende. Men i andre tilfeller passer ikke denne modellen, og prosessen kan være mer kompleks (Balaev, 2012:6).

Balaev mener altså ikke at alle ekstreme erfaringer fører til en fragmentering av selvet (Balaev, 2012:xi). Individuelle forskjeller gjør at et traume utvikler seg på svært ulike måter, og man bør altså unngå all form for generalisering.

However, the manifold imagery of trauma in literature requires a theoretical pluralism that draws upon various models of trauma and memory that includes dominant and non-dominant psychological concepts in order to account for its diverse representation (Balaev, 2012:xii).

Å forstå et konkret traume krever en åpenhet for ulike teoretiske innfallsvinkler både innenfor psykologien og litteraturvitenskap, ikke minst bør det reflekteres over betydningen som sosiale og kulturelle faktorer spiller på et individs erfaring.

## **2.5 Litterære tematiseringer av traume (Unni Langås)**

I desember 2015 ga Unni Langås ut boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. I boken behandler hun en rekke norske tekster for å undersøke traumets uttrykk og for å gi leseren teoretiske perspektiver og analytiske verktøy for å lese slik litteratur. I innledningen viser hun til hvordan litterære tematiseringer av traumer, tap og sorg ofte har et tvetydig innhold. Ifølge Langås henviser tekstene, «[...] til en katastrofe, en ulykke, en lidelse, som ikke bare virvler opp erindringer og paralleller, men som også dekker over og fortrenger. Noen aspekter ved traumet blir borte, mens andre blir bevart, og den litterære uttrykksmåten lar leseren forstå at her kan det foregå begge deler» (Langås, 2016:10). Dermed vil en lesning av slik litteratur gi leseren innsikt i både den traumatisertes virkelighet og forfatterens valg av uttrykksform og narrative grep i verket. Tvetydigheten i verket tematiserer både det ubevisste og glemte hos individet og den aktive rekonstruksjonen som finner sted på en senere tidspunkt (Langås, 2016:13). Hun understreker at en slik analyse ikke bør ha som mål å diagnostisere eller kartlegge hva et konkret traume består av. Lesningen kan derimot søke etter årsaker og finne trekk som kan forklare romanpersonens kroppslige og mentale erfaringer (Langås, 2016:13). «En analytisk tilnærming til traumer i litteratur forutsetter med andre ord at traumet ikke blir betraktet som umiddelbar erfaring, selv om teksten kan handle om forfatterens egne eller andre menneskers reelle opplevelser, men som kunstnerisk uttrykk for en refleksjon i etterkant» (Langås, 2016:13)

## 2.6 Narrative grep og den litterære representasjonen ( Laurie Vickroy)

Laurie Vickroy viser i boken *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002) hvordan forfattere kan bruke narrative grep for å beskrive et traume i litteraturen. Hun viderefører Cathy Caruths arbeid, når hun interesserer seg særlig for forholdet mellom det å vite om hendelsen og å ikke vite om den. I introduksjonen påpeker Vickroy at traumefortellinger kan vise leseren hvordan tekstlig sammenheng generelt er avhengig av leseprosessen, og hvordan all tolkning av det beskrevne universet og det personer kan være utsatt for kan inneholde mangler og hull. Når man leser en traumefortelling kan bevisstheten om leseprosessen være større enn ellers, fordi leseren jo nå møter en romanperson som selv ikke har fullstendig oversikt over sitt liv og sin fortid. Den traumatiske opplevelsen forhindrer at romanpersonen selv kan fortelle sammenhengende om det som har skjedd, og leseren utsettes derfor for ekstra tomrom. Som Vickroy understreker er hensikten med en slik tilnærming til traumelitteratur at leseren bedre kan forstå vanskelighetene med å leve med traumatiske minner, fordi hun under leseprosessen selv utsettes for mange tomrom og usikkerhetsmomenter (Vickroy, 2002:xii).

Vickroy definerer traumefortellinger som fiktive fortellinger som hjelper leseren med å få tilgang til traumatiske opplevelser (Vickroy, 2002:1). Litterære traumefortellinger presenterer ikke bare andre menneskers traumer, som om de var saksforhold eller karakterstudier. Snarere utsetter de leseren for en erfaring, når de anvender rytmer, og etterligner prosesser og usikkerheten knyttet til traumatiske opplevelser. Traumefortellingene viser også ikke minst hvilke hindringer som ligger i det å kommunisere vanskelig tilgjengelige erfaringer: de kan skildre stillheten, samspillet mellom kunnskapen om erfaringen og fornektelsen, dissosiasjon, motstand og undertrykkelse (Vickroy, 2002:3). Gjennom litterære fortellinger blir leserens bevissthet om traumer økt. Leserens har lettere for å bli personlig engasjert når hun utsettes for narrative grep som synliggjør den smertefulle ambivalensen som preger traumatiske minner (Vickroy, 2002:3).

Vickroy understreker viktigheten av at den traumatiserte blir anerkjent som traumatisert. At ens erfaring blir forstått og akseptert av samfunnet og likesinnede betyr mye for den helbredende prosessen. Samtidig innebærer det jo også at individet må fortelle sin historie. Dette paradokset er noe traumefortellere prøver å vise i sine fremstillinger. «Their approaches often demonstrate in narrative and characterization what trauma researchers have emphasized - that for healing to take place, survivors must find ways to tell their stories and to receive some social acknowledgement if not acceptance» (Vickroy, 2002:19). Ifølge Vickroy

kan traumefortellinger initiere forståelse, vise hvordan det sosiale og psykologiske kobles sammen i en traumatisk opplevelse og gjøre leserne til vitner til denne type fortelling ved å gi dem en annen type tilgang til fortiden enn konvensjonelle rammeverk (Vickroy, 2002:20).

Vickroy fokuserer i sine analyser mer konkret på narrative og stilistiske grep. Leseren tar del i å rekonstruere og gjenfortelle hendelsen, når teksten utsetter henne for et mangfold av stemmer, ulike posisjoner, symbol som synliggjør de kaotiske og forvirrende aspektene knyttet til traume samt mulighetene knyttet til representasjon (Vickroy, 2002:27). Den komplekse naturen til traumatiske minner og subjektets vanskelige forhold til fortiden kommer til uttrykk gjennom dette mangfoldet av stemmer og posisjoner. Når leseren opplever dette får hun en erfaring som tilsvarer splittelsen som den fiktive personen kan oppleve. Splittelse er en forsvarsmekanisme som ofte er knyttet til et traume, og det viser mangelen på integrasjon av de traumatiske minnene. Dermed kan en traumatisert person oppleve å være på innsiden og utsiden av sin fortid samtidig, hun kan gjenoppleve fortiden uten å huske den (Vickroy, 2002:27f).

Traumefortellinger avdekker spenninger og konflikter som ligger i gjenfortelling og gjenopplevelse av traumatiske hendelser. Til tross for at den traumatiserte kjemper for å glemme kan kunnskapen om tidligere erfaringer dukke opp i et bredt spekter av former. Det inkluderer blant annet fragmenterte minner som ikke er knyttet til en kontekst, overføringsepisoder (der nåværende livserfaringer blir påvirket og forvrengt av tidligere traumer) og «vitne-fortelling» hvor en observants avstand og perspektiv opprettholdes i fortellerstemmen selv når den beskriver overveldende erfaringer. Traumefortellinger innlemmer disse ulike formene og nivåene av bevissthet. Forfatterne benytter en rekke narrative strategier for å representere konfliktfylte eller ufullstendige minneprosesser. Tekstene kan være preget av hull (både i innhold og utformingen av siden), repetisjon, brudd i lineær tid, skriftende synspunkt og et fokus på visuelle bilder og affektive tilstander (Vickroy, 2002:29). Vickroys tolkninger fremhever disse synlige kvalitetene i tekstene, og hun mener at de gjør tekstene minneverdige for leseren. Tekstens narrative og stilistiske særpreg lar leseren fordype seg i de kroppslige livene til karakterene og skaper slik en intimitet mellom tekst og leser (Vickroy, 2002:224).

## 2.7 Bruk av en pluralistisk modell i arbeidet med traumelitteratur

Balaev skriver at litterær traumeteori er «[...] a burgeoning discipline that examines extreme emotional states and profound changes of perception in a text by utilizing psychological theories on trauma and memory» (Balaev, 2012:3). Når hun ønsker å trekke inn nettopp stilistiske og narrative grep, samt undersøker hvilke kontekstuelle faktorer som skaper erfaringen og bearbeidelsen av et traume, legger hun avgjørende vekt på sted og landskap. Hun mener dette er meningsskapende sider som viser den omfattende betydningen til emosjonelle lidelser. «The term «place» refers to a physical environment that is inhabited or imagined by a person who attaches and derives meaning from it» (Balaev, 2012:xv). I tolkningen av *Monkey Bridge*<sup>9</sup> (1997: Lan Cao) viser hun hvordan et trauma kan forstås som et tap på bakgrunn av en spesiell kulturell kontekst og omgivelse. Stedet og landskapet påvirker de fiktive individenes opplevelse av både den traumatiske erfaringen og gjenopplevelsen av den.

Metodisk er det interessant å se nærmere på Balaevs fremgangsmåte. Hun undersøker hvordan den traumatiske erfaringen blir anskueliggjort for leseren gjennom forfatterens grep, og hvordan ikke minst utilgjengeligheten av den traumatiserende hendelsen vises frem gjennom narrative teknikker. «Certain novels demonstrate through different narrative techniques that an extreme experience can elicit a disruption in perception or a transformation of consciousness that illuminates the dynamics of memory and identity» (Balaev, 2012:xvi). Balaev mener dermed, som Caruth, at en ekstrem erfaring kan påvirke et individs bevissthet. En strategi som har blitt benyttet for å formidle en slik forstyrrelse i et individ er narrativ dissosiasjon. Ifølge Balaev definerer narrativ dissosiasjon en litterær fremstilling av en endret bevissthetstilstand som forstyrrer eller snur et individs oppfatninger av verden. Dette kan knyttes til Judith Herman sitt utsagn om av traumatiske erfaringer «[...] shatter the construction of the self that is formed and sustained in relation to others» (Balaev, 2012:9). For å uttrykke dissosiasjon i de litterære verkene brukes blant annet en oppløsning av tid ved å bruke repetisjon eller negasjon, traumatiske eller voldelige scener mangler emosjonell beskrivelse, syntaktisk undergraving og omorganisering og en dobbel bevissthet eller synsvinkel (Balaev, 2012:xvi).

---

<sup>9</sup> *Monkey Bridge* handler om en mor og en datter som måtte reise fra Vietnam til USA. Boken består av to fortellinger, én om erfaringer knyttet til immigrering og fortalt av datteren Mai, og én om politiske intriger, svik og familiehemmeligheter fortalt av moren. Både mor og datter er sterkt preget av livets erfaringer og dette preger også deres historie.



Balaev viser i sin analyse av *Monkey Bridge* hvordan en slik dobbel bevisstheten kommer til syne for leseren. Når Mai besøker et sykehus i USA får hun et flashback fra en tidligere hendelse på et sykehus i Vietnam. Omgivelsene, luktene og synene endrer seg som om hun hadde forflyttet seg. De narrative grepene gir leseren et inntrykk av at de to hendelsene skjer samtidig og viser dermed hvordan fortiden er knyttet til nåtiden. «The lack of cohesion and the disturbance of previous formulations of self and reality are sometimes conveyed in the form of an interruptive or nonlinear narrative. In addition, a temporally disjointed narrative highlights the struggle of the protagonist to identify the meaning and purpose of an experience» (Balaev, 2012:xvi)

Når jeg i de følgende kapitlene vil analysere *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) vil jeg også metodisk la meg inspirere av Vickroys, Langås og Balaevs analyser. Jeg vil utprøve både den «tradisjonelle modellen» (med vekt på den psykoanalytiske forklaringen av traume) og den «pluralistiske modellen» (med særlig vekt på blikket for kontekstuelle faktorer som landskap og miljø) for å forstå Stridsbergs og Bråtveits tekster. Deretter vil jeg ta stilling til hvorvidt de to romanene faktisk kan leses som traumefortellinger, og hva det har å si for den avgjørende problematiseringen av morsrollen.

### 3.Søken etter svar - En lesning av Sara Stridsbergs *Happy Sally* (2004)

#### 3.1 Innledning

*Happy Sally* (2004) får meg til å undre fra første stund og mye av det teksten viser frem forstår jeg ikke når jeg leser den. Allerede på side 14 i romanen lister den kvinnelige jeg-fortelleren opp inventaret i vesken sin:

2 par simglasögon  
I st. halskjedja (silver)  
I st. tekopp  
I st. badrock (röd och noppig, luktar saltvatten)  
I st. Badmössa  
(Stridsberg, 2004:14)

Listen fortsetter nedover siden og inneholder ting som senere viser seg å tilhøre jeg-fortellerens forsvunne mor, Ellen. Visse ting er knyttet til minner og reelle hendelser, som til natten moren forsvant, men annet er rett og slett bare ting som tilhørte Ellen. Selv om tingene ikke har en symbolsk verdi er de knyttet til det å minnes, og det er tydelig at den navnløse jeg-fortelleren vil fremprovosere disse minnene. Senere skriver hun: «Den blå koftan. Når jag luktar på den kan jag fortfarande känna det sterke suget i bröstet hjärtat magen könet. Skrikfågeln skriker och härjar. Du kommer genom potatisland, det ljusa håret flaxar i ansiktet» (Stridsberg, 2004:36). Den gjentatte oppstillingen av innholdet i vesken og tingenes verdi for romanpersonen viser hvordan de er knyttet til jeg-fortellerens erfaring, og når de omtales kommer hennes erindringsprosjekt til syne. Minnene er fragmenter av en historie jeg-fortelleren ikke har fullstendig tilgang til, og ved å gjennomgå dem gang på gang, avsløres forsøket på å legge sammen alle puslespillbrikkene slik at det danner et fullstendig bilde. Jeg spør meg hvorfor teksten ser ut slik den gjør: Hvorfor blir tingene nevnt mange ganger, hvordan skal vi tolke gjentatte motiv som skrikefuglen? Hva har egentlig skjedd med jeg-fortelleren?

Romanen består av fire deler: «Ur tidvattensynspunkt», «Lanterna», «Stålmannens pojke» og «Blinke lilla stjärna». I «Ur tidvattensynspunkt» beskriver den kvinnelige jeg-fortelleren sin nåværende situasjon i Dover. Her får leseren innblikk i hennes forsøk på å finne svar som kan gjøre historien hun har gjennomlevd forståelig. Leserens får en sterk fornemmelse av at stedet

Dover representerer noe hun ønsker å minnes. Som vi kommer til å se snart er stedet Dover altså der hvor hun begynner sin reise i fortiden. I delen kalt «Lanterna» forsøker jeg-fortelleren å lære å kjenne sin egen mor ved å undersøke valgene hun tok. Her knyttes lanternene til svømmersker og jeg-fortelleren i søken etter svar. I romanens tredje del nøster jeg-fortelleren opp i det som fikk moren til å svømme vekk: kanalnatten, ønskestjernen og Atlanterhavsreisen. Det er i denne delen leseren får innblikk i Sallys dagboknotater. Hennes fortelling blir en brikke i løsningen på jeg-fortellerens gåte. Romanens siste del «Blinke lilla stjærna» forteller om jeg-fortelleren, H og Viktors tid i Nord-Afrika etter at Ellen forsvant og jeg-fortellerens siste tid i Dover. Det er her hun forteller om bakgrunnen for sin skyldfølelse ovenfor Ellen - ønskestjernen.

De ulike delene består videre av fire typer tekster: Sally Bauers dagbok, jeg-fortellerens dagbok, Ellens brev til datteren og jeg-fortellerens erindringer fra barndommen. Ved å benytte seg av ulike medium kan teksten leses i lys av romanens ønske om å gi leseren ulik tilgang til personene slik at leseren kan få en fullstendig forståelse for romanpersonenes opplevelse. I jeg-fortellerens dagbok får leseren tilgang til jeg-fortellerens nåværende erfaringer og tilbakeblikk som hun gir leseren tilgang til ved å skrive om dem. Men i de partiene hvor jeg-fortelleren beskriver sin barndom oppleves det som om leseren får innblikk i hennes indre, hennes tanker, uten at hun er klar over dem selv. De partiene som jeg-fortelleren ikke forteller om i dagboken, tar romanene altså tak i gjennom fortellerstemmen i form av Sallys eller Ellens beretninger, og muliggjør det for leseren å danne et bakteppe som gir forståelse av jeg-fortellerens nåværende situasjon.

Stridsbergs roman har en repetitiv stil, samme situasjon kan bli gjentatt flere ganger med stadige utbroderinger eller utelatelser. Dette skaper en forestilling om at romanens *jeg* vil fortelle sin historie, men har vanskeligheter knyttet til det. Fortellerens ambivalente forhold til egen erfaring blir tydeliggjort, og hennes vanskeligheter med å komme videre, vises frem for leseren som et pressende prosjekt.

### **3.2 Havnebyen Dover**

Stedet Dover, i England, er en by som leseren fort assosierer til Shakespeares stykke *King Lear* (1603-1606). Stykkets klimaks er lagt rundt Dovers hvite klipper, som symboliserer grensen mellom det kjente og ukjente. På mange måter kan det tenkes at de symboliserer det samme i Stridsbergs verk. I tillegg var Dover, det første som møtte mange soldater som

vendte hjem igjen etter å ha tjenestegjort under andre verdenskrig<sup>10</sup>. Det kan hevdes å være en bakgrunn for jeg-fortellerens opplevelse når hun ankommer Dover på romanens første side: «Når jeg kom hit i går kände jeg genast igjen mig. Stränderna, hotellen, kalkstensklipporna» (Stridsberg, 2004:11). Det var nemlig her alt startet, også for henne personlig. Dover er symbolet for Sally Bauers bragd<sup>11</sup>, Ellens forsøk på kanalen og Ellens nederlag. Romanens *jeg*, Ellens datter, har nettopp dratt tilbake til Dover med et ønske om å nøste opp i fortiden. Strendene, kalksteinsklippene, hotellet og havet er jeg-fortellerens inngang til å forstå. Hun håper at gjensynet med stedet skal sette i gang en erindrings- og forståelsesprosess. «Kanalen kan inte svara på det. Inte Doverhimlarna. Era vägar korsades här i Dover, jag tänkte att jag kanske skulle begripa något om jag kom tillbaka hit och såg kanalen en gång till» (Stridsberg, 2004:23). Jeg-fortelleren forsøker å forstå sin historie ved å skrive dagbok og ved å tenke tilbake til barndommen, men selv om dette ønsket er sterkt tviler jeg-fortelleren på om hun vil finne det hun søker. På romanens første side, når jeg-fortelleren ankommer Dover, tenker hun tilbake på den gangen hun var der sist:

Jag tänkar på rummet på Holiday Inn, efteråt, när vi kom tillbaka hit til Dover. I sommar är det arton år sedan. Atlantsomaren 1983, kanalsimmerskans första sommar i havet.

Klockan är halv sex på morgonen. Det är alldeles ljust när vi kommer tillbaka till hotellet. Alldeles kallt och ljust av nederlag. Jag försöker säga något, men det är ingen som svarar. Din höstkappa smattrar i vinden, den slår efter mina händer när jag vill visa något (Stridsberg, 2004:12)

Allerede her blir jeg-fortellerens mål tydeliggjort for leseren; hun ønsker å fortelle sin historie og på den måten kunne forstå fortiden. Det skaper en stemning for resten av lesningen. Her går teksten som så ofte over fra en refleksjon og erindring til en påkallelse av et «du»: «Din höstkappa smattrar i vinden, den slår efter mina händer när jag vill visa något» (12). Jeg-fortelleren maner frem bildet av moren slik hun så ut i Dover den gang etter det mislykkede forsøket. Beskrivelsen av høstkåpen som slår etter hendene hennes synliggjør distansen Ellen skaper mellom seg selv og jeg-fortelleren, og opplevelsen av å forsøke å si noe uten å bli hørt

---

<sup>10</sup> Dovers hvite klipper skaper også konnotasjoner til den kjente sangen (*There'll Be Bluebirds Over*) *The White Cliffs of Dover*. Sangen ble skrevet for å motivere de allierte i en tid hvor Tyskland hadde okkupert store deler av Europa.

<sup>11</sup> Sally Bauer var den første skandinaver til å krysse den engelske kanal.

peker mot et tap av den som skal svare. Jeg-fortelleren lengter etter en tilstedeværende mor. Følelsen av lengsel forsterkes ved at jeg-fortelleren vet at den som burde svare ikke har muligheten til det. Ved å lese i dagboknotatene, brevene og ved å oppsøke kjente steder viser hun at det er viktig for henne å undersøke det ukjente, men det er fortsatt vanskelig.

Jag vill inte vara här längre, jag vill inte rota i den här gamla resväskan, i de gamle vykorterna. Ibland när jag går längs stranden hör jag din röst i vågorna, som jag minns den. Den är mörk och otålig, den berättar för mig om Sally. Kalkstensklipporna blänker i regnet, när jag försöker sova på eftermiddagen under fläktarna vandrar ljusfläckar bakom ögonlocken (Stridsberg, 2004:34)

Det er altså et bevisst valg jeg-fortelleren tar når hun graver i fortiden; hun velger å fremkalle disse minnene, men på samme tid har hun et ambivalent forhold til dem. At fortiden også inneholder en slags trussel, viser seg i at kalksteinsklippene fungerer som speil som reflekterer lyset og dermed hindrer henne i å sove. Ønsket om å finne svar manifesterer seg i kroppslige reaksjoner, som vanskeligheter med å sove. Jeg-fortellerens opphold i Dover blir som et limbo: «I hotellbaren talas det om en hemsk olycka någonstans i världen. Jag köper engelska tidningar för att ta reda på vad som har hänt, men jag hittar det aldrig. Jag kan inte koncentrera mig. På nätterna läser jag i dagboken» (Stridsberg, 2004:36). Jeg-fortelleren klarer ikke å være fullstendig nærværende i nåtiden; hun vet at noe alvorlig har skjedd, men hun klarer ikke å ta det innover seg. Hennes stadige søken hindrer henne i å konsentrere seg og ta del i verden. Leseren forstår dermed at hun er fanget i fortiden.

Jeg-fortelleren bruker mye av sin tid på å observere menneskene på stranden i Dover, og dagboksnotatene inneholder hennes observasjoner. Hun ser foreldre som bader mens barna leker på land, og hennes nåtidige opplevelser glir over i erindringsbilder:

När jag vaknar är stranden tom, solen på väg bort. Bara en ensam pojke i vattenkanten. Han vinkar när jag sätter mig upp, jag vinkar tillbaka [...] Det skulle kunna vara H som han såg ut då. Vithårig, tändstickarmad. Men den här pojken har inga simpuffar, ingen simdyna. Inget vattenansikte, inget hav av tårar (Stridsberg, 2004:46).

Menneskene i Dover og omgivelsene blander seg med jeg-fortellerens fortid og mennesker fra hennes eget liv. Romanen synliggjør dette for leseren ved å benytte seg av en rekke

overføringsepisoder, der nåværende livserfaringer blir påvirket av og forvrenget av tidligere erfaringer. Den lille gutten minner om hennes lillebror H, men denne gutten har ikke et hav av tårer slik H har. Gutten hun observerer på stranden symboliserer den ideelle barndommen: uten bekymring, lengsel og sorg. Den melankolske modusen i sitatet tydeliggjør jeg-fortellerens ambivalens knyttet til egen barndom. Når jeg-fortelleren beskriver Dover er det som om ingenting har endret seg. Alt er som det var før. Jeg-fortelleren omtaler kanalen som en *rosaskimrende og illeluktende fremkallingsvæske*. Metaforisk underbygger ordvalget altså denne tanken om at omgivelsene får henne til å huske mennesker og opplevelser fra fortiden. Å kalle den illeluktende viser at jeg-fortelleren føler ubehag ved denne fremkallingen.

Jeg-fortellerens erindringer og følelser knyttet til dem kan kobles til Cathy Caruths utsagn om hvor vanskelig det er for den traumatiserte å hente frem minner fra en traumatiserende hendelse. Ifølge Caruth vil minnene komme tilbake som ufrivillige og påtrengende flashbacks (Caruth, 1995:152). En slik forklaring passer ikke overens med tilbakeblikkene ovenfor, da de ikke er påtrengende og ufrivillige minner. Men det som er spennende med jeg-fortellerens erindringer er hennes bokstavelige og fotografiske beskrivelse av hendelsene. Dette kan videre knyttes til Pierre Janet's beskrivelse av traumatiske minner. Ifølge Janet er ikke traumatiske minner fleksible og variable, altså vil den traumatiserte erindre dem nøyaktig slik de erfarte det da det fant sted i fortiden (van der Kolk, van der Hart, 1991:431). Skiftningen fra preteritum til dramatisk presens skaper en illusjon om at minnene spilles av som en film for jeg-fortelleren, i det øyeblikket er hun tilbake til Dover, 1983. Caruth påpeker at denne bokstavelige gjenfortellingen er knyttet til at traumatet ikke *kan* representeres på noen annen måte (Caruth, 1996:17).

Ifølge Janet blir traumatiske opplevelser fremkalt under visse omstendigheter og alt som kan minne om den traumatiske situasjonen kan utløse en reaksjon hos den traumatiserte (van der Kolk, van der Hart, 1991:431). Ved å ta i bruk narrative og stilistiske grep gjør romanen dette tydelig for leseren. Blant Ellens ting finner jeg-fortelleren et gammelt telegram, sendt av Sally Bauer. Da knyttes Sallys kanalforsøk til Ellens:

Och Sally då. Tvekar hon aldrig?

En annan simmerska. Sommaren 1983. Det ljusnar över Dover. Kalkstensklipporna skrattar åt dig. Din rygg är fortvivlad när du går genom sanden. En man och två barn följer dig till hotellet. Det större barnet bär på en våtdräkt (Stridsberg, 2004:20).

Sallys telegram utløser et minne om natten da Ellen forsøkte å krysse kanalen, men mislyktes. Det er en tydelig distanse i presentasjonen av dette minnet. Jeg-fortelleren omtaler også her moren ved å benytte pronomenet «du», som viser at hun er i morens nærvær. Men istedenfor å benytte pronomenet «jeg» omtaler jeg-fortelleren seg selv som Ellens eldre barn. Ved å benytte seg av slike grep viser romanen leseren hvordan jeg-fortelleren har et distansert forhold til egne erfaringer. Samtidig som hun har tilgang til minnet er det som om det er en annens minne, ikke hennes eget.

Bakgrunnen for jeg-fortellerens ønske om å behandle erfaringene sine, blir forståelig gjennom romanens partier som skildrer tiden på båten «Victory»<sup>12</sup>. Tiden på båten blir et bilde på tiden etter morens forsvinning. Selv om Ellen har forsvunnet velger Viktor å gjennomføre Atlanterhavsreisen. Denne reisen blir beskrevet som et vakuum; dagene er like og mangler innhold. H, Viktor og jeg-fortelleren skildres som apatiske, og deres liv er som satt på vent. De venter alle på at Ellen skal komme tilbake: «Så länge vi är på resa håller allting i hop, är ingenting definitivt» (Stridsberg, 2004:133). Altså blir Atlanterhavsreisen et bilde på fornektelsen av Ellens bortgang.

I løpet av reisen mister de boksåpneren og situasjonen beskrives på en nesten tragikomisk måte for leseren:

Det som absolutt inte fick hända har hänt, våra konservöppnare är borta. Det som har varit det viktigaste av allt på den här resan, *Du tappar väl inte konservöppnaren, Du går väl ingenstans med öppnaren!* har vi misslyckats med. Det här är ingen lyckad resa, vi har förlorat det allra viktigaste och det är därför ingenting fungerar längre. Det säger Viktor (Stridsberg, 2004:159).

---

<sup>12</sup> Seilbåten, «Victory», benyttes metonymisk ved at «Victory» viser til Viktors seier og blir en stadig påminnelse på Ellens nederlag.

Boksåpneren symboliserer Ellen, men Ellen snakkes det ikke om. Familiens reaksjon på denne hendelsen kan leses som en følge av et traumatisk minne. Ved at erfaringen med Ellens forsvinning ikke ble fullstendig erfart og lagret som et narrativt minne påvirker dette senere handlingsmønstre. Den sterke følelsesmessige rystelsen endret deres reaksjonsmønstre som igjen fører til unaturlige reaksjoner på senere hendelser. Dermed kan de ikke gå videre, og det er først når jeg-fortelleren reiser tilbake til Dover at hun tar tak i sine erfaringer.

Jeg-fortellerens erfaring i Dover danner en sirkelkomposisjon ved at Dover er stedet der det ukjente blir omgjort til det kjente. Jeg-fortelleren har sendt brev til Sally Bauer i håp om at hun kan belyse Ellens historie. Hun leser i avisen at Sally Bauer er død og bestemmer seg for å reise hjem igjen. Jeg-fortelleren avslutter sitt erindringsprosjekt og innser at hun ikke vil få alle svarene hun ønsker seg:

Det är natt vid stranden, insektar surrar, fyren blinkar pliktskyldigt. En liten brasa av bensin och tidningspapper. Der är hemskt att bränna en dagbok, det är hemskt att bränna dina ord. Dagboken hade jag tänkt lämna tillbaka. Vykorten, jag orkar inte med dem. Sakerna i resväskan, kanske ger jag bort dem. Jag har bestämt mig för att åka hem, jag bestämde mig när jag såg om Sally (Stridsberg, 2004:231).

Bålet og brenningen av dagboken og brevene blir som en slags rensesesseremoni hvor romanen viser at jeg-fortelleren tilsynelatende gir slipp på fortiden. I det hun skal reise fra Dover kommer et siste tankesprang: «Om du hade klarat det? Om du hade klarat det? Om du hade klarat det? Jag vet. Det är ingen idé att tanka så. Jag kommer ända inte att få veta. Du simmade din väg. Eller så drucknade du. En stjärna föll på Doverhimlen, jag önskade utan att tänka mig för» (Stridsberg, 2004:234). Ved å skrive dette understreker Stridsberg traumets paradoks; ved å fortelle om sine opplevelser vil den traumatiserte bli kurert, men erfaringen vil miste sin effekt. Jeg-fortellerens ambivalens knyttet til det å gi slipp blir tydelig her; ved å fortelle om moren, mister hun håpet om at hun kommer tilbake. Romanens to siste sider inneholder en alternativ slutt. H, Viktor og jeg-fortelleren er tilbake i Nord-Afrika, men fremfor å reise velger de å bli. Her understreker romanen det smertelig tydelig at romanpersonene kan gå videre, men at de alltid vil være fanget i fortiden. De vil aldri kunne forlate dette stedet og dermed Ellen.



### 3.3 Havet

Havet er et fremtredende motiv i romanen. I antologien *Nordsjøen i norsk litteratur* (2015) viser Jørgen Sejersted hvordan havet ofte skildres i tilknytning til dets grenseløshet: «Det grenseløse peker mot det uendelige, havet beskrives som endeløst både i flate og dybde, men også i tid, som det uforanderlige, det evig gjentagende» (Sejersted, 2015:191). I kristen tradisjon knyttes ofte havet til skapelsesberetningen. I første mosebok beskrives verden som øde før Guds inngripen, og mørket lå over dypet. Her symboliserer havet og dypet det ukjente, skremmende og kaoset før Gud skapte orden. Havet symboliserer både de sterke, ustyrlige naturkreftene som kan ødelegge, men også det som kan gjenopprette ved å gi liv. Det forbinder mennesker på tvers av kontinent og land, og muligheten til å benytte det som et fremkomstmiddel skaper en følelse av frihet.

I romanen symboliserer havet ulike ting i de ulike fiktive tidsplanene og for de sentrale romanpersonene. For Viktor er havet knyttet til Atlanterhavsreisen: «Viktor vinnare. Han är sin Amerikalängtan. Han längtar efter att krossa ett av de sju haven med sin seglbåt» (Stridsberg, 2004:23). Atlanterhavsreisen er for han knyttet til eventyret, og det å bruke havet som et fremkomstmiddel i det ærendet. Som mann ønsker han å dominere og beherske havet, slik han ikke mestrer å dominere Ellen. For Sally Bauer er det konkurransen og følelsen av å mestre noe: «Sally övertygad. I henne brinner det av högfärd. En dag ska hon krossa Engelska kanalen» (Stridsberg, 2004:23). Å svømme er det hun kan og i havet opplever hun at kroppen fungerer som en motor. Hun har en egen syklus knyttet til svømming. Hver morgen svømmer hun over sundet mellom Danmark og Sverige. Når det blir for kaldt flytter hun svømmingen inn i badehuset, og om vinteren venter hun spent mens de bryter opp isen på sundet: «Det var som ett tidvatten i kroppen på henne, hon ville aldrig sluta simma» (Stridsberg, 2004:120).

For jeg-fortelleren symboliserer havet først og fremst moren, det var der hun var seg selv fullt ut: «Du har tekoppen framför ansiktet, dricker du hela tiden eller speglar du dig bara? Ansiktet i koppen, ditt riktiga. Kanalsimmaransiktet» (Stridsberg, 2004:39). Her viser romanene at jeg-fortelleren opplever at Ellen spiller en rolle som mor, mens den virkelige Ellen er kanalsvømmersken. Når jeg-fortelleren beskriver havet i dagboken benytter hun ofte ord med negative konnotasjoner som «illaluktande» (61) og «mörkt» (68). Når hun tenker tilbake til barndommen forteller hun om fine minner med moren da de svømte i vannet nær «Paradisgatan», men etter morens mislykkede kanalforsøk og senere forsvinning endres datterens forhold til havet, og under et uvær på sjøen innser hun hvor mektig havet er:

«Plötsligt begriper jag att havet är starkare än människor, alltid har varit, våldsammare och mer övertygat. Att havet har bestämt sig för att ta oss och at jag inte kan göra något åt det. Havet bestämmer sig och sedan är det så» (Stridsberg, 2004:174f). Rytmen i dette avsnittet bygger oppunder følelsen av havets styrke. Sitatets første linje minner om bølgeslag som bygger seg opp og blir stadig voldsommere. Under kanalforsøket var bølgene for sterke, og Ellen var for svak. Hennes vilje var ikke like sterk og voldsom som havets vilje. Jeg-fortelleren klandrer derfor havet for tapet av moren. Det var de sterke strømmene som førte til Ellens nederlag, og det var det uendelige Atlanterhavet som til slutt tok henne fra dem under den antatte drukningen. Men ambivalensen som jeg-fortelleren gir uttrykk for ovenfor havet, handler ikke om havet. Derimot overfører hun sine følelser ovenfor Ellen til havet. I barndommen vant alltid havet kampen om morens oppmerksomhet, slik det kommer til uttrykk når jeg-fortelleren skriver:

7. Du är på väg ner til sjön. Simglasågonen om halsen, flygande hår, lycklig. Jag hänger mig fast i dine armar, gråter när du går ifrån mig.

Simglasögonen om halsen, flygande hår. Lycklig (Stridsberg, 2004:149).

Selv om jeg-fortelleren uttrykte sitt ønske om morens nærvær ble hun ikke hørt. Havet vant både kampen om Ellens oppmerksomhet i livet, men også den endelige kampen den natten Ellen valgte havet fremfor sin egen familie. Ombord på båten «Victory» kommer jeg-fortelleren til konklusjonen om at ingenting kan kontrolleres. Hun latterliggjør sin fem år gamle lillebror som tror han kan kontrollere og organisere, men livet har lært henne at det ikke er mulig. Slik som havet bestemmer seg, bestemmer også mennesker seg (Stridsberg, 2004:163). Hennes beskrivelse av havet synliggjør at det er Ellen hun klandrer; det var hun som valgte å reise fra dem.

Begrep som vannansikt, vannmammaen og kanalsvømmersken er ord som datteren bruker for å beskrive sin mor og Sally Bauer. De var kvinner som hadde hav i øynene og tidevann i kroppen. Ellens forhold til havet beskrives gjennom datteren og hennes egne brev. Når Ellen selv beskriver havet beskriver hun det blant annet som det «kristalliskt gröna havet» (85) for henne var det vakkert. I ett av sine brev forteller hun om en drøm hun hadde. I drømmen kjører hun og barna bilen ut i havet. Hun beskriver det som grønt og lokkende, og hun velger å forlate barna i bilen for å svømme ut i dette forlokkende havet. I drømmen opplever hun det

som om hun ikke hadde annet valg (86). Denne drømmen forteller mye om Ellens draging til havet. Det var det viktigste for henne, og det som gjorde henne lykkelig: «Simglasögon om halsen, flygande hår. På väg. Lycklig» (Sitert ovenfor. Stridsberg, 2004:120). Etter kanalnatten endres også Ellens forhold til havet. Romanes *jeg* beskriver sine observasjoner fra den natten slik: «När du kommer upp til slut har någonting knäckts. Jag vet inte vad det är. I blicken, i axlarna när du sitter med oss sedan i båten. Blicken. Den är fast i kanalen, men annorlunda fast i kanalen. Som om allting skrämmer dig» (Sitert ovenfor. Stridsberg, 2004:69). Etter nederlaget blir det tydelig for Ellen at hennes ønske om å leve som Sally Bauer er en fantasi, og hun vet at det mislykkede forsøket innebærer et fremtidig liv med familien der svømmingen må settes til side.

I *Nordsjøen i norsk litteratur* (2015) beskriver Christine Hamm hvordan havet er knyttet til forestillingen om kjønnet:

Der mannlige skribenter ofte assosierer Nordsjøen til storm, forlis, død og fordervelse, blir havet hos kvinnene ofte et sted for håp, for lengsler; det blir et symbol på frihet. Saltvannet i sjøen blir sett på som et rensende element, det konnoterer til dels ny fødsel. Havet står for håpet om å kunne vinne over det undertrykte livet kvinnene lever på land (Hamm, 2015:229).

En slik beskrivelse passer godt til Ellen og Sally Bauers forhold til havet. I *Happy Sally* (2004) beskrives både Ellen og Sally Bauer som kvinner med tidevann i kroppen. De lengter etter havet og det symboliserer deres fristed. I havet er de fri fra andres forventninger; der er det ingen dragebarn som krever oppmerksomhet eller forventninger knyttet til hvordan man skal leve som mor og kvinne.

Hos menn beskrives havet derimot som det voldsomme, farefulle og skremmende element. Mens for kvinnen symboliserer havet blant annet det livgivende; det som får annet til å spire og gro. I tillegg kan tidevannet knyttes til det kvinnelige ved at tidevannet symboliserer en kvinnes menstruasjonssyklus eller det livgivende fostervannet. Ved å benytte tidevannsbegrepet gjennomgående i romanen understrekes svømmerskenes, Ellens og Sallys, feministiske prosjekt.

I *Sexual Personae* (1990) skildrer Camille Paglia havet som noe truende ved å knytte det opp mot Algernon Charles Swinburnes diktning: «Swinburne's favorite metaphor of female dominance is the nature-mother as man-engulfing sea. It was an early obsession, reinforced by Whitman» (Paglia, 1990:470). Havet knyttes dermed til kvinnen som noe farlig, til det som kan overmanne mannen hvis han ikke dominerer det. Altså benyttes havet for å tydeliggjøre et kvinneundertrykkende syn på mannens rolle. En slik tolkning av havet kan knyttes til Viktors lengsel etter atlanterhavsreisen. Hans relasjon med Ellen er preget av at hun har et indre driv som han ikke kan kontrollere. Viktors ønske om å dominere havet kan altså leses som et ubevisst ønske om å dominere Ellen. Ifølge Paglia er Swinburnes hav stedet for menneskets opprinnelse, der fødsel og død er sammenfallende. I hans diktning erotiserer han drukning som en slags, *Liebestod*, kjærlighetsdød (Paglia, 1990:470). Med et slikt blikk kan drukning leses som en fullstendig hengivelse til havet og dermed en forening med det altoppslukende kvinnelige havet.

Ellens hengivelse til havet kan også leses som en tilbakegang til den opprinnelige tilstanden i mors livmors, ved at havet symboliserer en kvinnes fostervann (Paglia, 1990:471). Ellens valg om å forlate familien for havet kan altså leses som hennes fullstendige overgivelse til havet; ved å drukne blir hun ett med det som hun elsker så inderlig. Videre kan Ellens valg av drukning ses på som en tilbakegang til det kjente og trygge. Etter hennes nederlag oppleves livet som meningsløst og havet som skremmende. Når hun så trekkes mot havet den natten ombord på båten «Victory» er det det trygge fostervannet i hennes mors livmor som appellerer til henne. Havets grenseløshet blir i romanen en del av det som ikke lar seg forstå. Slik mennesket ikke kan forstå havet, kan det heller ikke forstå traumets omfang. Dermed blir havet et bilde på jeg-fortellerens vanskeligheter med å forstå det som har skjedd.

### **3.4 Havfuglen**

Havfuglen og skrikefuglen går igjen i romanen. Allerede på romanens første side introduseres de: «Måsarna flög i flockar över stranden, skrikfågeln svarade genast» (Stridsberg, 2004:11). Måkene brukes gjennomgående i romanen for å beskrive omgivelsene til romanpersonene når de er i nærheten av havet; når jeg-fortelleren er i Dover, når familien kaster mat over bord fra båten «Victory» og når svømmerskene svømmer, er fuglene til stede. For Ellen knyttes havfuglen til det å svømme; når hun nærmer seg målet kan hun høre dem. I et av sine brev skriver hun: «Jag tänker bara på henne, på Sally Bauer. Havfåglarna, jag önskar att de kunde vara lite tystare» (Stridsberg, 2004:128). Lyden fra havfuglene plager henne. Det er som en

påminnelse om hennes nederlag. I likhet til havet kan også fugler symbolisere frihet og muligheten til å fly hvor enn du vil. Det er denne friheten både Ellen og jeg-fortelleren ønsker. Ellen ønsker friheten til å svømme, og jeg-fortelleren ønsker å få tilbake sin frihet ved å løsrive seg fra fortiden.

Skrikefuglen er derimot knyttet eksplisitt til jeg-fortellerens erfaring. Skrikefuglen beskrives tidvis som noe som finnes utenfor henne selv og andre ganger som noe som er inni henne. «Atlantresa 1983. Dagarna går og försvinner, Victory driver, himlen är fågellös. En av skrikfåglarna flyttar in i bröstet sedan, den slutar aldrig skrika» (Stridsberg, 2004:60). Skrikefuglen kan leses som et symbol på alt jeg-fortelleren holder inni seg. Erfaringer som hun ikke forstår, følelser som ikke kan uttrykkes og ord hun ikke har fullstendig tilgang til. Romanen viser en rekke ganger at det er mye som ikke snakkes om i jeg-fortellerens familie, deriblant Ellens første selvmordsforsøk og Ellens antatte drukning. Jeg-fortelleren erindrer tilbake til dagen hun, H og Viktor kom tilbake fra atlanterhavsreisen og beskriver skrikefuglen slik: «Vykorten ligger och väntar i brevlådan när vi kommer hem till Paradisgatan. Skrikfågeln flaxar i bröstet när jag läser, stålvingarna bränner i lungorna hjärtet i bröstkorgen. Victory går från Dover till La Coruña, du har postat dem i hamnstäderna» (Stridsberg, 2004:31). Skrikefuglens slag som brenner og verker i brystet og hjertet skaper et tydelig og sterkt bilde på jeg-fortellerens kroppslige reaksjoner når hun leser brevet og sorgen hun føler knyttet til tapet av sin mor.

For en rekke teoretikere, deriblant Freud, har skrekkopplevelsen en sentral rolle i forståelsen av traumatiserte personer. I sitt arbeid anser Freud det manglende angstberedskapet som det avgjørende momentet som fører til individets reaksjon på hendelsen (Freud, 2011:41f). Jeg-fortellerens manglende språk for å skildre sin erfaring kan videre leses som hennes manglende angstberedskap som senere kommer til uttrykk som skrikefuglen. Hennes manglende språk er et uttrykk for at hun ikke har ord som kan skildre hennes erfaring, men det viser også til familiens fornektelse av Ellens bortgang. Ved at Viktor ikke vil anerkjenne at Ellen er borte blir det ikke snakket om, og jeg-fortelleren lærer dermed ikke et språk hun kan benytte for å kommunisere sin erfaring.

Skrikene jeg-fortelleren hører og opplever kan også leses som eksistensielle skrik. Opplevelsen av å miste sin mor ødelegger jeg-fortellerens opplevelse av mening i livet, og det

hele oppleves som en eksistensiell krise. Skrikene hun da hører kan leses som et uttrykk på jeg-fortellerens møte med livet som meningsløst.

Innledningsvis stilte jeg meg spørsmålet om den melankolske modusen man finner i *Happy Sally* (2004) kan leses som et uttrykk for en traumatiserende erfaring. Slik Freud beskriver melankolikeren i *Mourning and Melancholia* (1915)<sup>13</sup> vil melankolikeren oppleve en manglende interesse for omverdenen (Freud, 1915:244). Jeg-fortellerens følelse av livet som meningsløst kan dermed knyttes til denne erfaringen. Ellen valg om å forlate dem, og jeg-fortellerens erfaring av å se moren ta livet av seg<sup>14</sup> fører til at alt kjent blir rystet ved og hennes tilværelse oppleves som meningsløs.

Som nevnt før inneholder romanen en rekke lister som jeg-fortelleren skriver ned. En av dem beskriver det skrikefuglen liker:

#### INVENTERING AV SÅNT SOM SKRIKFÅGELN GILLAR

1. Flyande hungriga drakbarn (obs! 2 st.)
2. Dina vita händer. Genomskinliga, iskalla. Lungorna vattenfyllda.
3. Handleder av vatten. Ljusröda fiskar simmar under skinnet.
4. Skrikfågeln's favorit: den trasiga magneten, jag kan inte hålla dig kvar.
5. En önskestjärna, den bare faller (jag kan inte hjälpa det?).

(Stridsberg, 2004:122)

Listen inneholder en ironisk undertone. Det skrikefuglen liker er det jeg-fortelleren har et ambivalent forhold til. De sultne dragebarna er jeg-fortelleren og H som henger rundt moren og ønsker hennes kjærlighet og oppmerksomhet. De vannfylte lungene viser både til kanalnatten, men også morens antatte drukning. Den ødelagte magneten viser til datteren. En ødelagt magnet er en magnet som har mistet sin magnetisme, altså sin eneste funksjon. Når Ellens datter omtaler seg selv som en ødelagt magnet viser hun til at hun ikke klarte å holde fast moren og dermed redde henne. Koblingen mellom den ødelagte magneten og jeg-fortellerens syn på seg selv er spennende med tanke på at hun ser på det som sin eneste

---

<sup>13</sup> Se teorikapittel side 18.

<sup>14</sup> Jeg-fortelleren forteller aldri eksplisitt at hun var til stede da moren tok sitt eget liv, eller detaljer rundt hendelsen, men på side 123 erindrer jeg-fortelleren tilbake til natten Ellen forsvant. Da beskriver hun situasjonen hvor hun listet seg opp på dekk og så Ellens badekåperygg fremme i baugen.

funksjon å ta vare på moren. Når hun ikke fikk det til har hun mislyktes, hun er ødelagt. Ønskestjernen er datterens skyldfølelse. Det skrikefuglen liker best er altså det som nærer jeg-fortellerens sorg og viser til det hun ikke klarer å sette ord på. Ved å ta i bruk dette grepet tydeliggjør romanen individets vanskeligheter med egne erfaringer. Jeg-fortellerens skyldfølelse videre knyttes til melankolien. Den manglende reinvesteringen av libido i et nytt objekt fører til at jeg-fortelleren opplever erfaringen som et tap av seg selv, som videre fører til selvbebreidelse. Jeg-fortelleren anklager seg selv for å stå ansvarlig for morens nederlag og dermed hennes senere død.

Denne erfaringen som romanen viser gjennom sin fortellermåte kan ses i sammenheng med det traumeteoretiske begrepet «stemmeløs terror»: «When people are exposed to trauma, that is, a frightening event outside of ordinary human experience, they experience 'speechless terror'. The experience cannot be organized on a linguistic level... This yields the unspeakable quality of trauma» (Balaev, 2012:9). For en traumatisert person kan vanskeligheter med å sette ord på sin erfaring være en del av deres virkelighet. Opplevelsen av stemmeløshet kan forsterke effekten av det den traumatiserte erfarer.

Når jeg-fortelleren forsøker på å fortelle om sin mest avgjørende erfaring blir opplevelsen av mangel på ord tydelig. Hennes fortelling blir usammenhengende, kaotisk og fragmentarisk, slik opplevelsen var det:

En svag sol, dimma. Jag vaknar av att någon gråter. Jag springer upp på däck. Der är ingen som gråter, det är måsar överallt kring båten, ett moln av skrikanden näbbar. Det gör ont i huvudet när de skriker, det är som att de skriker i mig. Jag håller handen ovanför ansiktet för att skydda mig. Badrocken hänger i relingen. Intrasslad. Jag drar i den, den sitter fast. Det luktar kräks, jag vet inte om det är jag som luktar eller om det är något annat (Sitert ovenfor. Stridsberg, 2004:130)

Sitatet beskriver kvelden Ellen forsvant, men mye mangler. Det fortelles ikke om hvordan hun forsvant, hvem det er som gråter eller hvorfor det lukter oppkast. Romanens grep forklarer ikke hendelsens forløp, men effekten av hendelsen. Den fragmentariske beskrivelsen tydeliggjør dermed jeg-fortellerens reaksjon på det hun opplever. Ved å benytte repetisjon og semantisk og grammatisk parallellismer, og slik gjenta samme innhold på ulike vis, understreker Stridsberg jeg-fortellerens distanse til egen erfaring. Måkene som har samlet seg

rundt båten skriker og herjer. Deres skrik oppleves først som skrik utenfra, men så flytter skrikene inn i henne: «det är som att de skriker i mig» (130). Det skaper en opplevelse av at jeg-fortelleren identifiserer seg med måken og at det er hun som skriker. Den fragmentariske beskrivelsen av hendelsen underbygger opplevelsen av jeg-fortellerens manglende evne til å ta inn over seg sin erfaring. Beskrivelsen av at jeg-fortelleren som iakttar Ellen som sitter i baugen<sup>15</sup> og jeg-fortellerens senere beskrivelse av å våkne av en annens gråt antyder at jeg-fortelleren var til stede hele tiden, men at hun ikke erfarte hendelsen som et sammenhengende minne da den fant sted.

Som jeg nå har vist oppleves jeg-fortelleren i *Happy Sally* (2004) som svært påvirket av sin erfaring. Etter morens forsvinning oppleves det som om jeg-fortelleren har vanskeligheter med egen identitet og til tider blir hun en ren imitasjon av sin egen mor. Tolv år gammel begynner hun å røyke, hun kler seg i morens klær og blir fanget i hennes univers. Det er som om tapet av moren sluker henne slik at hun vil bli som moren. Det kan leses som et forsøk på å forstå henne, at det å imitere hennes atferd vil la henne forstå hvorfor moren tok de valgene hun tok. «När du röker har jag en otänd i munnen, följer din rörelser, rökhand, rökmun. När du mosar din i askkopper stoppar jag tillbaka min oanvända i paketet» (Stridsberg, 2004:124). I *Melankoli og kunstnerisk skaperkraft* (1987) trekker Julia Kristeva linjer mellom tapet av en person eller et objekt og melankoli. Den melankolske både elsker og hater den tapte på samme tid: «[...] og for ikke å miste ham plasserer jeg ham i meg» (Kristeva: 2002:201). I dette henseende kan man knytte jeg-fortellerens imitasjon av Ellen til hennes redsel for å miste moren. Her beskriver Kristeva det Freud i *Mourning and Melancholia* (1915) kaller alle kjærlighetsforholds grunnleggende ambivalens. Som Freud viser til kan tapet av et elsket objekt være med på å forsterke denne ambivalensen. Jeg-fortellerens imitasjon av Ellen og skyldfølelsen hun opplever er dermed et resultat av den manglende reinvesteringen av libido knyttet til Ellen. Jeg-fortellerens ambivalens knyttet til sin mor er et uttrykk for den stadige kampen mellom hat og kjærlighet; Den ene siden ønsker å løsrive seg fra moren, mens den andre vil opprettholde relasjonen. Dette kommer til uttrykk i form av imitasjon.

### **3.5 *Happy Sally* (2004) som traumefortelling**

Som vi har sett skildrer romanens fire deler jeg-fortellerens erindringsprosjekt og søken etter svar. I romanens første del «Ur tidvattensynspunkt» forsøker jeg-fortelleren å se historien ut

---

<sup>15</sup> Nevnt i fotnote ovenfor.



ifra Ellens synspunkt. Hun beskriver sin første tid i Dover og ser tilbake på barndommen med et forskjønnert blikk. I denne første delen får leseren innblikk i datterens ønske om å være nær moren, selv om Ellen ikke ønsker det selv:

- Berätta om Sally...

- Vad vill du höra då?

- Berätta om när hon kom fram.

Du är helt koncentrerad på tulpanlökarna. Med jordhänderna drar du håret ur ögonen.

- Om du lovar att lämna mig ifred sedan.

- Jag lovar, berätta nu

(Stridsberg, 2004:38).

I delen kalt «Lanterna» forsøker jeg-fortelleren å forstå sin egen mor og valgene hun tok. Her viser lanternene til det som skal vise vei. Dovers hvite klipper er som en lanterne som skal vise vei både til svømmersker og jeg-fortelleren i søken etter svar.

Romanens tredje del, «Stålmannens pojke», peker på to ting. For det første viser det til H som alltid går i supermannkostyme. Dette kostymet virker nesten ironisk; H er svak, han er avhengig av andre og han gråter. Når Ellen forsvinner er det jeg-fortelleren som må være den sterke; det er hun som må ta over. I denne delen av romanen kommer hennes såre tanker til uttrykk. Det er her hun viser leseren sine motstridende følelser knyttet til moren.

«Stålmannens pojke» er også et ordspill. Sally understreker at for å slå kanalen må du ha en «vilja av stål» (Stridsberg, 2004:105). I denne delen får leseren høre om Sallys beretninger, hvor sterk vilje hun hadde og hvor mye hun ofret for svømmingen. Ellens vilje var ikke sterk nok. Det er også i denne delen at leseren først får høre om hennes selvmord. I romanens siste del, «Blinke lilla stjärna», forsoner jeg-fortelleren seg med fortiden, og anerkjenner på samme tid at erfaringen alltid vil prege hennes liv. De ulike delene i romanen kan leses som de ulike stadiene både i jeg-fortellerens sorgprosess og hennes erindringsprosjekt. Det første stadiet er mangel på forståelse og et behov for svar. Videre går hun over til undersøkelse og søken etter forståelse. Det tredje stadiet er sinne og ambivalens, før hun til slutt ender opp med aksept. Romanes oppbygging underbygger dermed dens terapeutiske prosjekt.

I lesningen av romanen ble det tydelig at traumet ikke har noen tid, det kan ikke plasseres i verken fortid eller nåtid (Caruth, 1995:153). I mange tilfeller blir hendelsen i romanen datert, men i *Happy Sally* får man som leser ikke vite nøyaktig når traumet fant sted. Men det er

heller ikke det som er viktig. Traumets temporalitet er knyttet til reaksjonene som kommer i etterkant av erfaringen; hvordan minner, drømmer eller atferd knyttet til hendelsen påvirker nåtiden og fremtiden. Slik blander også romanen sammen nåtidige og fortidige hendelser, når minnene forekommer som sanseintrykk, flashbacks eller tankesprang og bryter opp det narrative forløpet. Dette fortellertekniske grepet understreker hvordan fortiden er med jeg-fortelleren i romanen og hvordan hennes tidligere erfaringer er med på å forme nye. Leseren får innsyn i ringvirkningene av den traumatiske erfaringen ved at hun selv utsettes for dem i lesningen. Dette kan føre til en opplevelse av en splittelse av romanens *jeg*. I *Happy Sally* (2004) kommer dette til uttrykk gjennom jeg-fortellerens inkonsekvente beskrivelser av moren. Jeg-fortellerens opplevelse av tap fører også til en imitasjonslek av moren, der jeg-fortellerens identitet blir blandet sammen med Ellens. Ifølge Unni Langås vil erfaringen med å miste det gamle jeg-et, altså personens syn på seg selv og verden før den traumatiserende erfaringen, påvirke individets evne til å se for seg en fremtid: «Verken fortid eller framtid gir subjektet meningsfulle horisonter å skape et liv ut ifra» (Langås, 2015:31). Altså inneholder jeg-fortellerens erindringsprosjekt også et terapeutisk aspekt. Ved å forstå fortiden kan hun gjenopprette det gamle jeg-et og slik få muligheten til å skape en fremtid.

I min analyse har jeg tatt særlig hensyn til de narratologiske grepene romanen benytter for å vise frem jeg-fortellerens vanskelige beretning. *Happy Sally* (2004) er ikke en roman skrevet av en traumatisert forfatter, men romanen inneholder narratologiske grep som dermed åpner for en traumeteoretisk tolkning av teksten. Romanens bruk av fragmentariske utsagn og punktum synliggjør jeg-fortellerens anstrengelser knyttet til det å sette ord på sin erfaring grunnet et manglende språk. At Viktor fortrenger Ellens bortgang fører til at jeg-fortelleren ikke får utviklet et språk hun kan benytte for å kommunisere sin erfaring, og slik sette minnene sammen til et sammenhengende narrativ. Romanens repetitive stil sammen med hull i jeg-fortellerens beretninger underbygger tanken om at hun ikke har fullstendig tilgang til minnene, og leseren opplever det som et ønske om å gjøre leseren til et vitne til erfaringens effekt. Ved å benytte seg av en slik fortellerteknikk utsettes leseren for det samme tomrommet som romanpersonene erfarer. For som Vickroy viser til må leseren ta del i prosessen med å rekonstruere og gjenfortelle hendelsen (Vickroy, 2002:27). Romanen viser dermed leseren hvilke hindringer som ligger i det å uttrykke vanskelig tilgjengelige erfaringer. De stadige repetisjonene fører til en langsom gjengivelsesprosess, men de understreker også byrdene knyttet til det å fortelle og jeg-fortellerens erindringsprosjekt. Teksten gir leseren motstand; hun må jobbe seg gjennom tekstens ulike lag slik jeg-fortelleren arbeider seg gjennom egne

erfaringer. Slik blir romanens samspill mellom kunnskapen og fornektelsen tydelig. Ved å benytte seg av slike grep tydeliggjør verket frykten for at andre ikke skal forstå, men samtidig frykten for å virkelig forstå selv.

## 4. Det manglende språket - En lesning av *Siss og Unn* (2008)

### 4.1 Innledning

*Siss og Unn* (2008) skildrer oppveksten til to jenter. De utvikler seg og forsøker å finne sin egen identitet i en tilværelse der andres forventninger til dem er dominerende. I romanen er det de nære relasjonene som er i fokus, både vennskapelige relasjoner og familiære relasjoner. I en anmeldelse av romanen i Adressa (24.11.2008) formulerer Linda Kaspersen romanens anliggende slik: «Romanen tematiserer både det å finne en egen stemme, våge å la andre høre den, men også det å tørre å lytte til den selv. Det er også en roman om å se og om å høre, like mye som den handler om å bli hørt og sett» (Kaspersen, 2008).

Siss og Unn vokser opp sammen, og de utvikler et nært og intimt vennskap, til tross for at de ikke beskriver for hverandre hva de tenker og føler. De finner hverandre med ensomheten sin, og fyller for hverandre et tomrom som ingen andre har fylt: «Unn saknar ei venninne som berre ville ha sete der på sengekanten, inne på rommet, ei som ho kunne ha snakka med om alt og som ho kunne lita på eitt hundre prosent» (Bråtveit, 2008:32). Samtidig med at de holder andre på avstand, passer Siss og Unn også på at det til en hver tid er en trygg distanse mellom dem. For leseren oppleves det som en forsvarsmekanisme; det ser ut som at jentene tenker at dersom de slipper andre inn, kan de bli såret. Dette peker mot en tidligere erfaring av skuffelse. Romanen viser frem en stadig balanseakt utført av Siss og Unn mellom det å slippe inn og stenge ute. Også ellers blir prosessen tematisert både romanpersonene imellom og mellom romanpersonene og leseren. Romanen avdekker at Siss og Unn sliter med å kommunisere. Det de selv ikke kan fortelle, forteller derfor romanens allvitende tredjepersons forteller for dem. Siss og Unns usagte ord understreker frykten de har for å synliggjøre deres erfaringer for andre.

Romanen handler om det å forlate og bli forlatt, både plutselig og gradvis. Følelsene som ikke uttrykkes, men som leseren likevel får vite at vokser inni jentene, utvikler seg til en nagende uro. Slik Mummy Big blir fanget i seg selv, isolerer også Unn seg fra andre. Hun blir til slutt en imitasjon av sin mor. Det er så mye hun vil si, men det er bare i stilboken hun virkelig slipper sitt innerste løs. Mellom linjene, og ved bruk av symbolikk, uttrykker Unn sine lengsler og sorger i fortellinger om den tiden som en gang var: «*Den stengde munnen til Unn: Ei tilsøla, open stilbok*» (Bråtveit, 2008:124). Her er det den allvitende fortelleren som kommenterer og synliggjør for leseren at Unns munn er stengt.

## 4.2 Mødre som svinner hen

*Siss og Unn* (2008) skildrer også to mødre som på ulike vis mister seg selv og gradvis forsvinner i videre forstand. På slektsgården i bygde-Norge har faren til Unn og mannen til Mummy Big valgt å forlate familien, tilsynelatende uten forvarsel. Da endrer alt seg. Mummy Big som har vært sterk faller fra hverandre: «Det er ikkje mykje att av den viljesterke og kompromisslaust handlekraftige Mummy Big» (Bråtveit, 2008:25). Kvinnen som var et anker i familien er nå fanget i sitt egen hjem, lengtende og lammet. Ektemannen har reist, og det er som om han tok Mummy Big med seg. Dag inn og dag ut står Mummy Big foran stuevinduet og venter på sitt livs kjærlighet. Beskrivelsen av Mummy Big som fastfrossen, som også hennes repetitive handlingsmønster synliggjør, kan leses som en reaksjon på en traumatisk erfaring. Slik Freud skriver i *Hinsides Lystprinsippet* (1921) styres mennesket av drifter. En drift innebærer blant annet et menneskes behov for å gjenopprette en tidligere tilstand. Ved at Mummy Big gjentar handlingen er det som om hun forsøker å gjenopprette en tidligere tilstand; tiden før mannen forlot dem. Gjentakelsestvangen er også knyttet til Mummy Bigs ulyst til å anerkjenne at hun har blitt forlatt: «Det er ingen tvil om at det bevisste og det førbevisste jegets motstand står i lystprinsippets tjeneste. Det vil jo unngå ulysten som måtte oppstå ved at det fortrenge fritt fikk komme til uttrykk» (Freud, 2011:25). Det er dermed ikke det ubevisste i Mummy Big som gjør motstand og fører til at hun ikke kan gå videre, for det ubevisste vil bli bevisst. Det er derimot hun som yter motstanden og dermed fortrenger minnene.

Romanens skildringer av Mummy Big skaper for leseren en opplevelse av at hun ikke registrer det som skjer rundt henne. Det er som om hun er fanget i sin egen lille boble:

Oppe på lemnen i det gule huset, der Unn bur med mor si, Mummy Big, sit Unn innåt skrivepulten og prøver å kome i gang med stilen sin. I Bohus-lenestolen nede i stova sit Mummy Big og ser på parabol-TV og orkar elles ingenting (Bråtveit, 2008:35).

Slik Unn står fast i skrivingen, står Mummy Big fast i fortiden. Ingen av dem kommer videre i livet, og de er fanget i sine skjebner. På rommet sitt kan Unn drømme seg vekk til en annen verden og en annen tid, og av og til fantaserer hun om en vei ut: «*Frå der Unn sit oppe på lemnen ser ho nokre gonger ein himmelstige, andre gonger eit branntau. Somme gonger stig ei stjerne fram, som or sine siste strålar. Og stjerna søkk og fell før ho midtvegs eksploderer og deler seg i mindre stjerner*» (Bråtveit, 2008:35). Dette kan leses som et uttrykk for Unns

ønske om å forsvinne, å reise vekk fra virkeligheten. Branntauet og himmelstigen symboliserer veien ut, mens stjernen som eksploderer og forsvinner varsler om det umulige ved prosjektet. Romanens «kor» minner både leseren og Unn på at det ikke finnes noen vei ut for Unn; hun er fanget i sin erfaring.

I huset til Mummy Big og Unn sitter altså en kone og en datter fylt med minner. Utenfor minner gården med sitt forfall om det som en gang var. Gården blir til slutt forpaktet vekk og tuntreet står igjen som et bilde på fortiden: «Midt på tunet står det over hundre år gamle treet, med snø over sine sprikande, lauvfelde greiner, og vitnar taust om dei tider som no snart, ein gong for alle, skal sagast av» (Bråtveit, 2008:9). Tuntreet er både et kjært minne om det gode livet, men det står også som en truende påminnelse om det tapet som familien aldri vil få igjen. Mummy Big velger å fjerne treet som om hun dermed vil kunne kvitte seg med minnene til han som dro. Men når tuntreet, som har tatt opp overflødig vann, hogges ned siver regnvannet inn i den porøse betonggrunnmuren. Tuntreet beskyttet huset, og når det fjernes kommer husets svakheter til syne. Slik grunnmuren smuldrer bort, smuldrer også Mummy Big sakte men sikkert bort. Dette bildet viser at det som en gang var en solid familie, slår sprekker og går i oppløsning. «Unn er den som skal stå framføre treet, eller det som etter endt felling er att av treet, og der, framføre stubben, finna rikeleg med tid til å gråta over dei begge, den bortfarne far sin og den stadig sjukare Mummy Big» (Bråtveit, 2008:54f.). Romanens forteller viser dermed at det er Unn som vil lide og få konsekvensene av foreldrenes valg og skjebne.

For Mummy Big og Unn var mannen som dro tuntreet, og det var han som holdt familien sammen. Fellingen av tuntreet signaliserer for Unn et avsluttet kapittel; både en ende på kjernefamiliens idyll, men også enden på årelange slektstradisjoner på gården. Romanens beskrivelse av Mummy Big kan knyttes til Freuds beskrivelse av melankolikeren som har en opplevelse av smertefull motløshet, manglende interesse for omverdenen, tapt evne til å elske, handlingslammelse og en selvbebreidelse som ender i en desillusjonert forventning av straff (Freud, 1915:244). Da Mummy Big ble forlatt av sin mann gjennomgikk hun ikke den naturlige sorgprosessen. I samtaler med «moster» kommer Mummy Bigs manglende selvfølelse til uttrykk: «Eg er ei unyttig kvinne, høyrer Unn ofte mor si seia til moster i telefonen, før Mummy Big vert stille og avsluttar: Jo, eg er det, og hengjer telefonrøyret oppatt på den tapetserte kjøkkenveggen» (Bråtveit, 2008:19). Mummy Bigs beskrivelse av seg selv er altså et symptom på hennes melankoli. Selvforakten hun opplever er et resultat av opplevelsen av å bli forlatt. Da ektemannen dro, og dermed ødela relasjonen mellom dem,

burde Mummy Big reinvestert libido knyttet til han. Men det som følger er at all libido blir assimilert i henne, og dermed knyttes hennes identifikasjon med det tapte objektet (Freud, 1915:249). Forakten Mummy Big uttrykker er altså ikke rettet mot henne selv, men mot ektemannen som forlot henne og Unn.

Etter hvert tar Mummy Big ikke lenger del i familielivet. Unn beskriver det slik at hun har blitt til gryteretten som har blitt varmet opp og spedd ut for mange ganger<sup>16</sup>. Moren ønsker å være til stede for henne, men makter det ikke. Romanen uttrykker Unns fortvilelse over morens manglende tilstedeværelse og apatiske holdning: «Mor, høyrer du meg? spør Unn, medan ho leitar etter augene til mor si, Mummy Big, som no er vorte innkapsla i eit meir enn merkeleg andlet» (Bråtveit, 2008:40). Dag inn og dag ut sitter moren i den opplyste stuen og ser på TV-Norge program og venter på at mannen skal komme hjem igjen, men han kommer ikke. Det en gang livlige hjemmet har blitt stille, og i et forsøk på å nå igjennom bryter Unn ut: «Mor! Du kan ikkje berre sitja der! Unn står med ryggen mot stoveglaset der månen heng bak den svarte himmelen i ein bleikare skuggeflekk, men Mummy Big byter eller snur ikkje sitt andlet berre pga. litt dottersnakk» (Bråtveit, 2008:40). Unns melodramatiske utbrudd til moren viser leseren frustrasjonen over den manglende kommunikasjonen mellom henne og Mummy Big. At Mummy sitter vendt mot TV-en og ikke snur seg når Unn snakker til henne hindrer også kommunikasjonen mellom dem ved at Mummy Big ikke ser kroppsspråket til Unn. Denne fysiske hindringen uttrykker også Mummy Bigs maktesløshet; hun har ikke krefter til å lytte på det Unn vil si. Fortellerens tragikomiske kommentar til situasjonen «men Mummy Big byter eller snur ikkje sitt andlet berre pga. litt dottersnakk» (40) understreker Unns opplevelse av ikke å være viktig som reel.

Utover i romanen viser det seg at Mummy Bigs forkjølelse som aldri går over, er kreft. Sykdommen fører til at hun nå også svinner vekk fysisk, og etterhvert er det ikke bare minnene som holder henne fanget i stuen. Det er først når Mummy Big blir kreftsyk at Unn anerkjenner at hun aldri igjen vil få sin mor tilbake: «Unn kjenner halsen snøra seg saman. Ho høyrer alt. Det er for seint. Unn skjønar det òg. Mummy Big vert aldri meir seg sjølv»

---

<sup>16</sup> «Unn går ut på kjøkkenet, og midt på bordet, på djupna i restane av den svidde gryta, møter Unn det som no er vorte Mummy Big sitt andlet. Dagen har svelgt henne, natta snart ete henne opp, jo: Mummy Big har fått blikket til sin eigen gryterett, varma opp for mange gonger, og spedd ut med hermetiske tomatar, puré og grønsaker» (Bråtveit, 2008:40).

(Bråtveit, 2008:82). Det Unn egentlig vil si til moren, kan hun ikke si. Nå er hun syk og det sømmer seg ikke å kreve noe av henne nå:

Det er som om ikkje dagen eksisterer, og eg i den. Unn står på kanten no, snakkar med seg sjølv, ser flak bryta opp og driva forbi steinane, for så å renna vidare i grautete snømassar. Mor, kor lenge skal du sitja der? Ser du ikkje korleis du sjølv forsvinn, sakte, men sikkert bort ifrå deg sjølv? (Bråtveit, 2008:89).

Altså opplever Unn morens sykdom som altoppslukende. Der dagene mangler substans, og Unns og morens identitet stadig forsvinner mer. Unn føler at moren trenger mer og mer inn i henne, og at Mummy Bigs sorg og sykdom blir som en del av henne. Denne opplevelsen er et resultat av at de ikke kan snakke om Mummy Bigs tilstand. I hjemmet blir ikke sykdommen snakket om og Unn gjør sitt ytterste for å opprettholde fasaden utad. Men på samme tid som Unn føler at moren sluker henne, blir det en stadig større avstand mellom dem, og Unn ender opp med en følelse av å ikke kjenne sin mor:

Kvar dag gjekk Unn forbi døra til soverommet der mor hennar, Mummy Big låg, utan at ho klarte å gå inn. Moster var det som til slutt sa til Unn: Du skal gå inn til mor di, før og etter skulen. Men når Unn er der inne, tenkjer Unn at nei, dette kan eg ikkje, henne kjenner eg ikkje og no er det for seint (Bråtveit, 2008:102).

Avstanden og opplevelsen av fremmedgjøring er for vanskelig å takle for den 12-år gamle Unn, men når Unn tviler på om hun har krefter til å ta inn over seg morens sykdom understreker romanens «kor» en datters plikt: «*Det sanneste ord som i Skriften er falt er dette at meget skal gives, og den som har lite skal miste alt og enda ha plikt til å trives*» (Bråtveit, 2008:91). Sitatet er hentet fra Ingeborg Floods dikt «Godt å være to» (1955) og hensikten er å minne Unn på at hun som datter må stille opp for sin mor og gi, selv om moren ikke har mulighet til å gi noe tilbake. Samtidig er sitatet preget av en pessimistisk tone når teksten sier at den som har lite skal miste alt, men enda trives med det. «Koret» understreker altså at Unn ikke skal synes synd på seg selv, men hun må stå i skjebnen sin og være takknemlig for det hun har. Unn mangler krefter til å oppfylle denne plikten, og det fører til en skyldfølelse som hun bærer med seg videre. Etter Mummy Bigs død, når Unn bor hos «moster», tenker hun tilbake på den siste tiden: «Eg stengde døra hardt etter meg og trudde at eg også kunne stengja ute deg: Mor. Så svak og dum eg var» (Bråtveit, 2008:124). Unn uttrykker anger knyttet til



valgene hun tok. Hun forstår nå at ved å stenge moren ute gjemte hun bare vekk følelsene, men de er fortsatt til stede og preger hennes liv.

«Mamman», moren til Siss, opplever en økende forakt for sitt eget liv. Livet har ikke endt opp som hun hadde tenkt til tross for at hennes mann, i motsetning til Mummy Bigs, fortsatt er til stede – i alle fall fysisk. Siss' mor stiller stadig spørsmål ved om det er slik livet hennes skal være. Skal ikke et liv inneholde mer enn torskemiddager og damaskduker? For «mamman» er det ikke sykdom eller sorg som fører til at hun svinner hen. Hun forsvinner på grunn av kjedsommelighet: «Draumane om natta er vorte innholdsrike, men lengten etter søvnen er større enn den gleda mamman veit ho burde hatt for morgondagen saman med Siss og pappan» (Sikkert ovenfor. Bråtveit, 2008:28). Om nettene kan «mamman» drømme om en spennende hverdag der hun føler seg viktig, og nå har det kommet til det punktet der drømmene gir henne mer glede enn hverdagen med familien. Før familien flyttet til Norge hadde «mamman» et arbeid i et parfymeri. Parfumeriet var et gledelig avbrekk i hverdagen, som både dannet et skille mellom ukedag og helg samtidig som det ga hverdagen innhold. Nå er alt ett:

Jo, no er det like før fjella frå begge sider av dalen kvelver seg over mamman der ho går omkring i huset med rougeaktige tankar om det arbeidet ho tidligare hadde i förortens parfymeri. Mamman veit med seg sjølv at for å kunne halda kvardagen ut, er ho plent nøydd til å ha eit arbeid (Bråtveit, 2008:61).

Nå arbeider ikke «mamman» lenger, og fanget i husmorsrollen føler hun seg stadig mer kvalt. Ved å benytte verbet «kvele» i denne sammenhenger understrekes «mamman» sine vanskeligheter med å uttrykke seg. Hun kan ikke fortelle andre om sine ambivalente følelser knyttet til husmorsrollen, og det forsterker følelsen av å være fanget. I et forsøk på å aktivisere seg selv planter hun en kjøkkenhage: «Kjøkkenhagen skal verta mamman si alternative parfymehylle, der dei sjeldnaste blommar smått om senn vil spira og veksa fram or sine frø. Og hagen er jo kjend den perfekte staden å dyrka fram den fruktbare relasjonen mellom mor, far og barn, ikkje sant?» (Bråtveit, 2008:50). Her har fortelleren en ironisk tone. Hagestell kan symbolisere anstrengelsene som kreves for å opprettholde gode menneskelige relasjoner, men her benytter fortelleren kjøkkenhagen for å understreke hvordan «mamman» stadig unnviker problemene i sin egen familie. Fremfor å bruke krefter på å få

familieforholdene til å spire og gro, retter «mamman» fokuset på sjeldne blomster i kjøkkenhagen.

### 4.3 Å bære sin bør

*Siss og Unn* (2008) viser leseren hvordan det er å vokse opp som ung og sårbar, hvordan barn må bli voksne i alt for ung alder og hvordan det kan knekke eller styrke en ung sjel. Siss er tilsynelatende sterk og pliktoppfyllende. Siss' sterke kropp er et resultat av hennes iherdige innsats i skisporet og ballettøvelsene. «*Tidsnok skal Siss få lære seg at ting handlar om meir enn å stå i korrekt giv-akt-stilling. Siss: Den viktigaste lærdomen i livet er denne og handlar om å balansera og vakla, før du ein dag fell, og så reiser deg igjen*» (Bråtveit, 2008:37).

Romanen skildrer Siss som en ung jente som bærer på en tung bør. Hun vil gjerne briljere i alt hun gjør, om det er i ballettsalen eller i skisporet. Opplevelsen av det å mestre en aktivitet gir Siss følelsen av å ha kontroll over eget liv - en følelse hun setter høyt med tanke på at det er så mye annet i tilværelsen hun ikke kan kontrollere. Når hun danser er det som om alt annet forsvinner:

Det er berre midt i svevet, i ballettdansen, at Siss kjenner seg heil, for så fort musikken har stilna, trekkjer ho seg unna og går attende til dei andre i rekkja. Jo det er sant; det svarar seg aldri å laga leven, ho skil seg negativt ut då. Det gjer vondt, og Siss sluttar då også opp med bankinga si. Høgre handbaken er raudaktig, held på å hovne opp, i morgon kjem handa til å vera blå (Bråtveit, 2008:43).

Den ytre smerten Siss påfører seg selv, ved å banke gjentatte ganger i veggen, fjerner fokuset fra alle tanker og følelser hun holder skjult inni seg selv. Den repetitive handlingen understreker opplevelsen av å stå fast i tilværelsen. Ufrivillige tanker kan oppleves som påtrengende, men den ytre smerten kan hun kontrollere og selv velge når hun vil stanse.

Livet med «pappan» og «mamman» inneholder en rekke ting som holdes skjult under overflaten. «Pappan» rømmer fra familielivet ved å arbeide, «mamman» er fanget i familielivet, og i midten står Siss og opplever det hele som vanskelig. I drømmene kommer disse følelsene til uttrykk:

Og der i senga, etter at Siss har sovna frå den stikkande verken i høgre handbaken, drøymer ho på nytt den same draumen. I båten sit Siss saman med mamman og pappan sine ufødde barn. Mamman ror med stø kurs og faste åretak. Ho sit som eit mørkt berg på tofta og seier ingenting, stirer berre stivt utover fjorden, forbi pappan og heile ungeflokken. Båten er midtfjords då mamman dreg årane inn, og reiser seg med ei solid spenntakrøsl. Med klår røyst og eit stivtdirrande blick i pappan, kommanderer mamman: Kasta sonen til höger över bord! Og pappan gjer som mamman seier, og kastar den eine sonen og dottera etter den andre ut i det djupklåre vatnet. Siss ser at pappan er redd, at han ikkje vågar anna enn å fylgje mamman sine instruksar. Siss ser det fortvila blikket til pappan når han går mot henne med store hender. Ho kjenner at han skjelv i det faste grepet han har om livet hennar, før han lyftar henne opp og over bord (Bråtveit, 2008:44).

Siss' drøm om foreldrene som kaster henne selv og ufødte barn på sjøen kan kobles til Freuds tanker om drømmetydning. I *Hinsides lystprinsippet* (1921) beskriver han hvordan det å tyde drømmer kan være en pålitelig vei for å undersøke individets ubevisste sjeleliv (Freud, 2011:16). I boken viser han hvordan mennesket drives av lystprinsippet. Når Siss drømmer en så ubehagelig og uønsket drøm kan dette dermed ikke kalles lyst, men drømmene stammer fortsatt fra et ønske om lyst; det er en drøm om hvordan det ikke burde være. I våken tilstand støter Siss de uønskede tankene vekk for ikke å vekke ulyst, og dermed kommer disse følelsene til uttrykk gjennom drømmer når hun sover (Freud, 2011:26). I drømmen beskrives «pappan» som svak, og han gjør det «mamman» sier, selv om fortvilelsen i blikket hans antyder at det er en handling han ikke ønsker å gjennomføre. Det viser tvetydigheten i presentasjonen av «pappan» i romanen. Arbeidet er hans fristed og der føler han seg viktig: «Og om mamman, etter middagen, skulle finna på å spørja korleis arbeidsdagen har vore, seier han som oftast: Rätt bra, min kära, jag är fortfarande en maktfaktor» (Bråtveit, 2008:14). «Pappans» behov for å være en maktfaktor stammer fra opplevelsen av å ikke være det hjemme. Som drømmen antyder er det «mamman» som styrer «pappan» og han gjør som hun sier. De mange ufødte barna som blir kastet overbord kan leses som et tegn på det at Siss er enebarn og peker mot ensomheten hun føler i hjemmet. Romanen demonstrerer også «mamman» sine vanskeligheter med det å være mor. Hun ønsket mer ut av sitt liv, men ved å få Siss endret hennes livsløp seg. Drømmen tyder også på at Siss føler skyld over bare å være til. Det er jo hun som forstyrret moren i å leve ut ambisjonene sine.

Som Siss bærer også Unn på en tung bør. Morens sykdom har ført til at hun har måttet bli voksen i ung alder og ta vare på sin egen mor. *«Dotterskapen er med all si pliktoppfylling integrert i Unn. Og visst ho veit: Tek eg inn alt dette går eg til grunne, men på den andre sida, kva alternativ har eg? Skal eg lata ei kvar ytre hending passera berre for å verna om den indre, skøyre balansen?»* (Bråtveit, 2008:87). Pliktfølelsen står sterkt i både Siss og Unns liv, og romanens «kor» understreker her at de ikke har noe valg. Men «koret» viser på samme tid at det vet hvilke implikasjoner det vil få for Unn hvis hun tar inn over seg alt hun erfarer. Der Mummy Big som morsfigur burde hatt en rolle som en stødig omsorgsperson, er det nå Unn som har denne rollen.

I hverandre mener Siss og Unn å finne den tryggheten de ikke opplever hjemme. De utvikler et unikt vennskap som inneholder en illusjon om at de forstår hverandre, uten å måtte sette ord på det. De opplever selv at de klarer å se det andre ikke kan eller vil se, for eksempel når Siss redder Unn fra å drukne under svømmeundervisningen: *«Alle hadde sett Unn gå mot djupna, men berre Siss skjøna at Unn ikke kunne snu... Siss var det, som redda Unn (som aldri hadde vore i eit basseng før) frå å drukna (og kjenna seg dum for all tid)»* (Bråtveit, 2008: 62). Siss forstår at Unn ikke hadde noe valg, fordi det er sånn hun selv opplever det hele. *«Hadde Siss kunnet velja, hadde ho lukka seg inne i Unn, men Unn er låst inne i seg sjølv, og ingen andre enn Mummy Big har tilgang til det nøkkelknippet der. I dette huset bur inga mor, ingen barn, ingen elsk, berre sakk»* (Bråtveit, 2008:72). Siss vet som alle andre, at det er bare en mor som kan døyve lengselen etter morskjærligheten. Men det Unn ønsker og trenger kan Siss ikke gi henne, uansett hvor mye hun ønsker det.

Når Mummy Big blir alvorlig syk blir Unn mer innadvendt og tar stadig mer avstand fra fellesskapet:

Kommer du inte med ut? Slik spurde du trufast i kvart eit friminutt, men eg rista berre på hovudet til svar. Det er påbode å vera ute i friminutta, men eg fekk sitja inne. Du såg at eg ville vera åleine, men at eg likevel ville ha lag. Om eg ville snakka? Nei, eg stengde av, og så gjorde du òg til slutt det (Bråtveit, 2008:76).

Selv om Unn ikke har muligheten til å delta i det vanlige livet, oppleves det for leseren som om hun setter pris på at Siss ønsker å være med henne. Men Unn har stengt seg inne, og det er

bare Mummy Big som kan åpne henne. Opplevelsen av at andre ikke kan forstå henne fører til vanskeligheter med å dele det hun bærer på med andre, til og med Siss.

#### 4.4 Det stengte rommet

For Unn har livet i lykta i lag med Mummy Big vorte fengselet der nøkkelen står i på innsida. Jo då, fornekinga er beste medisin når det handlar om dette eine *to be or not to be-basale*; å stå opp or senga eller å verte liggjande og vri seg der til langt på dag (Bråtveit, 2008:45).

Romanpersonene i *Siss og Unn* (2008) er gjennomgående tilbakeholdne. For Unn er det lettere å fornekte Mummy Bigs apatiske holdning enn å gjøre noe med det. Hennes vanskeligheter med å uttrykke følelser kan leses som et uttrykk på at hun tviler på at ordene kan uttrykke det hun vil si. Unn har ved en rekke ganger uttrykt ovenfor sin mor at hun må høre, at hun ikke bare kan sitte der, men det fungerte ikke. Språket kunne ikke oppfylle formidlingsfunksjonen, og Unn opplever det som en skuffelse. I «Å miste troen på språket: fantasier om fullkommen kommunikasjon i Ibsens modernisme» skildrer Torill Moi<sup>17</sup> skeptikerens syn på språket: «Å være skeptiker i forhold til språket er å være overbevist om at språket mislykkes i sin viktigste oppgave: det å gi uttrykk for et menneskes tanker og følelser. Ordene mister dermed sin verdi; jeg begynner å føle at jeg aldri kan ha håp om å kjenne andre eller at de kan kjenne meg, så lenge ordene er det eneste jeg kan holde meg til» (Moi, 2006:379). Unn har desperat forsøkt å ytre sine tanker og følelser ovenfor Mummy Big, men hun vil ikke lytte. Unn reflekterer selv over sitt valg om å ikke dele sin erfaring:

Og omlag kvar dag og kveld tenkjer Unn: Å teia er tingen når ein veit for mykje og ikkje kan tilgi  
Er det faren, som køyrde vekk, Unn ikkje kan tilgi?  
Er det Mummy Big, som frå morgon til kveld sit der i same storkna sofapositur, etter at faren fór, Unn ikkje kan tilgi?  
Nei, det er den autorale lagnaden Unn ikkje klarer å svelgja, den allvitande livslagnaden som dag etter dag grip eit fastare tak om akslene hennar utan at ho kan artikulera noko handlekraftig og annullerande protest (Bråtveit, 2008:57)

---

<sup>17</sup> Torill Moi baserer sitt arbeid på teorier av Stanley Cavell og Ludwig Wittgenstein.

Her går romanens allvitende forteller inn og forsøker å tette hull for leseren, ved å sette ord på det Unn selv ikke kan uttrykke eller har redskaper til for å formulere. Romanen viser Unns vanskeligheter med å godta sin egen skjebne og understreker også vanskeligheten knyttet til det å formidle sin erfaring. Det romanpersonene opplever kan ikke endres på. Deres tragiske skjebne virker beseglet, og denne erfaringen minner om et deterministisk syn på livet. Det finnes ingenting som kan endre på deres livssituasjon, og det finnes heller ingen redning for Unn. Livets kompromissløse holdning er vanskelig å godta for Unn, men på samme tid føler hun at hun ikke har mulighet til å protestere, at hun ikke har en løsning eller mulighet til å løse problemet.

Stilboken er Unns mulighet for utløp: «*Unn har berre denne stilboka i norsk å tru seg til*» (Bråtveit, 2008:78). I fortellinger om livet på gården, om tiden da de fortsatt var en familie, kan hun drømme seg vekk fra den virkeligheten hun lever i. Hun setter ord på følelser og tanker hun ellers må grave dypt ned i sitt sinn. I et forsøk på å få Unn til å snakke om sin opplevelse innkaller klasseforstanderen henne til en samtale:

Kanskje me skulle snakka litt saman om dette med å opna og lukke dører att? Du, Unn, er på mange vis ei stengd dør, men eg og mange med meg veit at det finst tusen tankar og meiningars mot bakom akkurat den døra der... Eg merkar det i stilane du skriv, ja, som du merkeleg ofte så altfor seint leverer inn. For du fortel jo noko der, ikkje sant? Skildringa di av ei grunnleggjande sorgoppleving i ein familie er kjempesterk, Unn... Ståande slik, utan å kunne røre seg av flekken, prøver Unn på nytt å teia med det ho så lenge har brunne inne med (Bråtveit, 2008:66f.).

Her anerkjenner norsklæreren at han ser hva Unn så gjerne vil fortelle i stilene som aldri leveres i tide, men heller ikke norsklæreren får Unn i tale. Unns vanskeligheter med å dele historiene med andre viser også hennes besvær med å dele sin erfaring. Som leser oppleves det hele som en grunnleggende lojalitet til moren. Unn forsøker å holde inne ordene slik at hun ikke risikerer å si noe som kan skade Mummy Big, men selv om hun forsøker å skjule alt hun holder inni seg kommer små drypp til syne. I stilboken skriver Unn om lammet hun og faren reddet da moren støtte det fra seg: «Naboen sa at det beste var å slå lammet i hel, og at før eller seinare kom det til å døy av seg sjølv likevel» (Bråtveit, 2008:38). Slik lammet var uønsket av sin mor, er også Unn til bry og nærmest uønsket av Mummy Big. Unns redningsfortelling viser en alternativ ende på hennes liv, hun kan også reddes. Unns

ambivalens med å fortelle sin historie stammer òg fra en skuffelse over å ikke bli hørt: «No er ikkje Unn noko verdt, for same kva Unn måtte finna på å fortelja, seier Mummy Big: Eg har hatt det verst» (Bråtveit, 2008:71).

For Siss er det gjennom balletten hun kan uttrykke seg: «Ballett handlar om å fortelje si historie utan ord» (Bråtveit, 2008:46). Der kan hun være fri og utfolde seg slik hun ønsker, uten å ta hensyn til direksjoner fra andre. For det er slik Siss lever sitt liv. Alt hun foretar seg er nøye kalkulert for å kunne tilfredsstillе alles forventningar til henne. En natt i leiligheten i Sverige, da Siss er allerede blitt student, blir alt tydelig for Siss: «Og midt i natta reiser Siss seg opp or senga, skruvar på lyset medan ho konkluderere: Jag faller. Jag lånar alle ord. Jag har tilfredsställt alla konvensjonar, infriat alla ytliga krav. Ett neutrum är jag. Du har förstört mig, mamma. Jag kan inte ens gråta» (Bråtveit, 2008:138). Her tar Siss et oppgjør med sitt eget liv og tilværelse. Hun innser at hun har levd et liv for alle andre og ikke for seg selv. For å unngå å ende opp som sin mor, må Siss selv gjøre det som gjør henne lykkelig. Hun klandrer moren for slik det har blitt, men ved å leve sitt eget liv vil hun kunne finne sin egen stemme. Siss blir romanens lyspunkt ved at hun viser at det er mulig å endre sitt livsløp.

På samme tid som jentene utvikler et nært forhold slipper de aldri hverandre helt inn. Det er alltid et rom, helt innerst, som er stengt av. Siss og Unn kommuniserer med hverandre gjennom handling fremfor ord: «Du stod der i døra, medan moster støtta Mummy Big frå rommet, gjennom gangen og inn på badet. Du fekk ein glimt då, av det verken eg eller du kunne snakke om. Men du kom igjen, sjølv etter at Mummy Big hadde fått diagnosen» (Bråtveit, 2008:76). Denne ordløse kommunikasjonen er på den ene siden et uttrykk for deres ønske om en fullkommen kommunikasjon der ord er overflødige. Både Siss og Unn har en tro på at de forstår hverandre og den grunnleggende lojalitet ovenfor hverandre gir dem den støtten og tryggheten de så sårt ønsker og trenger. På den andre siden er det et uttrykk for jentenes ambivalente forhold til språket. I «Must we mean what we say» understreker Stanley Cavell at mennesker lærer om språket og verden samtidig (Cavell, 1998: 41). Dermed er språket det eneste middelet et menneske har for å kunne forholde seg til den verden det opptrer i. Hvordan et menneske lærer et språk vil dermed påvirke hvordan det samhandler med andre mennesker. Ved å benytte samme språk, og benytte ord på samme vis, er man en del av samme språklige fellesskap. Både Siss og Unn har vokst opp i hjem der en rekke ting ikke snakkes om, deriblant følelser og seksualitet. Dermed har ikke Siss og Unn lært et språk

for å kunne sette ord på sin erfaring. Nå lengter de etter forståelse hinsides ord; de vil bli forstått selv om de ikke klarer å formidle sine følelser.

Men rommet mellom jentene er og et resultat av fortrenkte følelser. Romanen skildrer tidvis følelser mellom jentene som går utover det vennskapelige:

Unn minnest Siss i garderoben, i dusjen, vakre Siss som såpa seg inn... Strålane danna ein krans, der du stod framoverbøyd med fløymande hår. Då du snudde deg sa du ingenting, men blikket vårt møttest når du slo handa flat over dusjknappen, fem nye minuttar med rennande vatn, og eg skunda med og gjorde det same, slik, under kvar vår varme stråle, innåt kvarandre (Bråtveit, 2008:64).

Dette øyeblikket mellom jentene tar opp noe vesentlig ved deres vennskap. De opplever at de ikke trenger ord, for det er nok å bare være i nærheten av hverandre. Men selv om disse følelsene oppleves som gjensidige snakker ikke jentene om det, og det skaper etterhvert en splid mellom dem. «Ho, Siss, som ein gong hadde lyft Unn opp frå djupet, og symd inn mot land med henne, klarer ikkje lenger å møte blikket til Unn» (Bråtveit, 2008:94). Siss vet hvordan hun kan presse seg og trives med det å presse sine egne grenser, men når det kommer til Unn opplever hun ikke å lykkes. Hun vet ikke lenger hva hun skal gjøre for å redde Unn, og skamfølelsen knyttet til det, hindrer henne i å være til stede for venninnen. Siss vet ikke hva hun kan gjøre for å stille opp, og de motstridende følelsene hennes fører til et ambivalent forhold til venninnen.

Følelsene jentene har for hverandre legges under lokk og ligger og ulmer. Både Siss og Unn fremstår for leseren som melankolske. Med bakgrunn i Julia Kristevas teorier kan deres melankoli leses som en reaksjon på det uforløste begjæret etter moren. For dem er det lettere å gjemme følelsene vekk, enn å uttrykke dem. Den manglende kommunikasjonen mellom Siss og Unn og deres vanskeligheter med å sette ord på sine følelser for hverandre, er knyttet til det at mødrene ikke snakket med dem om slike ting. I deres hjem var det ingen som snakket om følelser og seksualitet. Dermed har ikke språket blitt en del av deres kultur. Siss og Unns mangel på gode ord er til slutt det som fører dem fra hverandre: «Det er ikkje lett, med reine ord, å skildra dette klamme andletet. Det handlar mellom anna om ord som aldri vart sagt når dei skulle, og om dei orda som kom i staden for, redde, dumme» (Bråtveit, 2008:97). Siss og Unn har hatt en opplevelse av at de forstår hverandre, og dermed er en del av det samme



felleskapet. Når Unns virkelighet endrer seg, forstår ikke Siss henne lenger. Hun vet ikke hva hun skal si og frykten for å si noe feil skaper en stadig større distanse mellom dem.

Etter mange år med avstand velger de å møtes igjen etter at Unn sendte Siss et brev. Unn som studerer i Bergen reiser til Sverige for å besøke Siss som studerer kunsthistorie. Mens jentene en kveld sitter og ser på film sammen i Siss sin leilighet skjer noe som endrer alt: «Der er noko stort som hender, ei glidande rørsle grip inn i alle mellomrom og legg seg til der, kvilande, på djupet. Det er som det blonde, opplyste andletet legg sine lepper over ullteppet der Siss og Unn sit, i ei forsegling. Unn kjenner det i alle fall slik, som fall ho sugande sakte inn i Siss. Og Siss? Jag känner samma, samma» (Bråtveit, 2008:153). Jentene lar alle murer falle og viser for første gang sin sårbarhet for hverandre. Men så skjærer det hele seg:

Det var som dei smelta saman til eitt, og Siss minnest: Jag rörde vid dig där, vid hårfästet, vid tinningarna, fann örat och viskade: Syster. Då var det Unn hadde snudd seg, med blikket som gav svar. Fortel meir hadde Unn sagt, og Siss hadde fortald. Men kva var det så Siss med icecold-blikk hadde sagt: Rör mig inte mer! Så kva var det Unn då hadde gjort? Jo, raskare enn fort hadde ho strøke på dør (Bråtveit, 2008:155).

Opplevelsen av å slippe Unn helt inn, og altså gi opp den kontrollen som frem til da har holdt henne oppreist, skremmer Siss. Det fører til at hun enda en gang stenger Unn ute. Dette kan leses som at Siss får en opplevelse av at Unn invaderer det private rommet hennes. Siden Siss ikke har snakket med sin mor om intimitet og seksualitet har hun ikke et språk for å kunne takle denne situasjonen, hun har ikke lært hvordan hun skal kommunisere med Unn. Altså er det den manglende kommunikasjonen som fører til at erfaringen oppleves traumatiserende.

Ifølge Freud er det individets manglende angstberedskap som er det avgjørende momentet som fører til individets reaksjon på hendelsen (Freud, 2011:41). Ved å ikke kunne fortelle om sin erfaring har ikke jentene redskapene de trenger for å kunne håndtere sine opplevelser. Når Siss stenger Unn ute blir dette atter et bevis på at språket har skuffet henne. Slik Mummy Big ikke ville lytte, vil heller ikke Siss lytte og Unn opplever en maktesløshet ovenfor språket. Det er også her Siss og Unns ønske om en fullkommen kommunikasjon brister. De har hatt en opplevelse av at de forstår hverandre, at ord er overflødige, men det førte til misforståelser. Det viser jeg at den fullkomne kommunikasjonen bare er en fantasi:

Men den viktigste kjensgjerningen om naturlig språk er at det er noe talt, noe som man snakker sammen med andre. Å snakke sammen er å handle sammen, ikke å utføre bevegelser og lyder mot hverandre, eller ikke å overføre språkløse budskap eller essenser fra innsiden av et lukket rom til innsiden av et annet. Vanskene med å snakke sammen er snarere virkelige vansker: Aktivitetene vi begir oss inn på når vi snakker, er kompliserte, og de er forbundet med hverandre på kompliserte måter (Cavell, 1998:54).

Språk er dermed ikke en aktivitet man kan gjennomføre alene, og for at et språk skal kunne utføre sin funksjon må de som benytter språket ha samme begrepsapparat slik at språket blir benyttet på samme måte. Siss og Unns ønske om et språk uten ord fungerer dermed ikke og deres manglende begrepsapparat gjør også denne aktiviteten umulig. *Siss og Unn* (2008) demonstrerer dermed for leseren utfordringene knyttet til det å fortelle om traumatiserende hendelser. Ved å skildre romanpersonenes virkelighet synliggjøres vanskelighetene med å fortelle. Innimellom Siss og Unns beretninger går fortelleren og koret inn og bryter opp diskursen i fortellingen. Slik fyller de inn hullene som romanpersonene etterlater. På samme vis som romanen skildrer vanskelighetene med å fortelle, skildres òg vanskelighetene med å lytte.

#### **4.5 *Siss og Unn* (2008) som traumefortelling**

*Siss og Unn* er ikke en tradisjonell traumefortelling. Minnene som skildres oppleves ikke som traumatiske minner som romanpersonene ikke har tilgang til, men derimot som minner de forsøker å fortrenge og skyve bort. Laurie Vickroy definerer traumefortellinger som fiktive fortellinger som hjelper leseren med å få tilgang til traumatiske opplevelser (Vickroy, 2002:1). Et av grepene romanen tar i bruk for å vise denne erfaringen for leseren er Unns stilbok. Ved å skrive sine fortellinger i stilboken fremprovoserer Unn bevisst minner fra fortiden. Denne aktiviteten oppleves som Unns forsøk på å behandle det hun har erfart og slik forstå det. Ved å erindre tidligere erfaringer med faren er det som om hun forsøker å finne svar på hvorfor han dro, slik at hun kan gå videre.

På samme tid som Unn fremprovoserer disse minnene inneholder romanen stadige unnvikelser fra situasjoner og landskap knyttet til romanpersonene minner, og dette skaper et inntrykk av en aktiv fortrenkning. Tuntreet stod som en stadig påminnelse på tiden som var og Mummy Bigs avgjørelse om å felle treet understreker den nære relasjonen mellom minnene og romanpersonenes erfaring. Dette kan knyttes til APAs definisjon av et traume som blant

annet inneholder den traumatisertes opplevelse av nummenhet. Traumets symptomer er blant annet knyttet til hvordan individet unngår stimuli knyttet til traumet. Individet vil for eksempel unngå tanker og følelser knyttet til hendelsen, og utvikle en generell følelse av følelsesmessig nummenhet. I noen tilfeller vil individet mangle minner om hendelsen fullstendig (Luckhurst, 2008:1). For romanpersonene i *Siss og Unn* (2008) oppleves fortiden og følelsene knyttet til fortiden truende, og det er en stadig balanse mellom det å fortelle og ikke fortelle. Det er nettopp romanens bruk av det estetiske som gjør det til en alternativ traumefortelling. Ved å bruke motiv som stilboken, tuntreet og rommet mellom Siss og Unn viser romanen leseren hvordan romanpersonene ikke har tilgang til sine erfaringer. Det er ikke mulig å beskrive romanpersonenes opplevelse gjennom deres beretninger, og dermed må romanen benytte det estetiske og selv gå inn i deres fortelling for å fortelle for dem.

*Siss og Unn* (2008) skildrer to ulike traumer. Det ene er Mummy Bigs reaksjon på å bli forlatt av sin mann. Han var Mummy Bigs første, største og siste kjærlighet<sup>18</sup> og hans valg om å reise oppleves som en sjokkartet hendelse og reaksjonene som følger preger resten av hennes liv. Mummy Bigs tilstand er på mange måter et klassisk eksempel på et traume; det er en avgjørende hendelse som fører til forsinkede reaksjoner i form av nummenhet, repetitive handlinger og fornektelse. Romanen skildrer også et annet traume der det ikke bare er én hendelse som fører til en traumatisert tilstand. For Unn er det en rekke element som fører til hennes undergang, og jeg mener at det er denne samlede erfaringen som oppleves som et traume. I sentrum av de ulike erfaringene står Unns manglende evne til å uttrykke det hun føler. Unns forsøk på å dekke over ringvirkningene av faren som dro, morens død og innestengt begjær kulminerer i en opplevelse av et traume. Ifølge Michelle Balaev kan selve minneprosessen påvirkes og endres over tid og formen minnene får vil avhenge av den psykososiale og historiske konteksten som det traumatiserte individet befinner seg i. Balaev mener dermed at dersom det å huske en traumatisk erfaring ses på som en prosess som er åpen for fantasi og kontinuerlig endring, må man altså ta i betraktning de kontekstuelle faktorene som påvirker både erfaringen og prosessen med å tenke tilbake for å forstå et traume (Balaev, 2012:xiv). Å forstå et konkret traume krever dermed en åpenhet for ulike teoretiske innfallsvinkler både innenfor psykologien og litteraturvitenskap, ikke minst bør det reflekteres over betydningen som sosiale og kulturelle faktorer spiller på et individs erfaring.

---

<sup>18</sup> «Og alle kjærleikar vil til ei kvar tid bera noko av hatet i seg, men for Mummy Big var kjærleiken ein bein veg; han var den fyrste, største og siste» (Bråtveit, 2008:18).

For Unn er tapet av moren knyttet til en sterk sorg, men det er ikke tapet av moren i seg selv som fører til at opplevelsen oppleves traumatisk. Det som gjør erfaringen traumatisk er de kontekstuelle faktorene som ligger som en ramme rundt erfaringen; morens fravær i perioden før hennes død, Unns ambivalente forhold til Mummy Big og det manglende språket.

Etter morens død fortsetter Unn med dagliglivet, først mens hun bor hos «moster» og senere på en studenthybel i Bergen. Hennes tilværelse kan beskrives som eksistens, men ikke som et liv. «Ved skrivepulten, stirande ut glaset, eller i den blå Bohus-lenestolen ho har arva frå Mummy Big, har Unn sete i fire dagar no, med knea trekt opp mot brystet, utan å gå ut. Ho er ikkje sjuk, men det er som alt kostar meir krefter enn det Unn har. Mest av alt vil eg berre sova, tenkjer Unn» (Bråtveit, 2008:142). På studenthybelen har Unn selv endt opp slik hun avskydde at Mummy Big endte opp, sittende apatisk i Bohus-lenestolen uten krefter til å ta tak i dagen. For leseren oppleves det som om Unns tidligere erfaringer har tatt henne igjen, og hun klarer ikke lenger å opprettholde den fasaden hun tidligere har arbeidet så hardt for å holde vedlike. Skildringen av Unn i Bohus-lenestolen tydeliggjør hvordan Mummy Bigs erfaring påvirker Unn liv. I sitt arbeid beskriver Cathy Caruth hvordan et traume kan overføres til et annet individ:

But we can also read the address of the voice here, not as the story of the individual in relation to the events of his own past, but as a story of the way in which one's own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, therefore, to the encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another's wound (Caruth, 1996:25)

Michelle Balaev kritiserer dette i sitt arbeid og ifølge henne er dette et motstridende syn på et traume. Balaev mener at den tradisjonelle modellen, som Caruth benytter, beskriver et traume som noe som er isolert i en del av hjernen som den traumatiserte ikke har tilgang til, men på samme tid bærer traumet med seg muligheten til å «smitte» andre gjennom narrasjon (Balaev, 2012:12) Løsningen på dette problemet kan være å knytte Caruth beskrivelse av den traumatiserte til Freuds melankoliker. Overføringen av traumet, slik Caruth beskriver det, kan i en forlengelse leses som melankolikerens manglende reinvestering av libido knyttet til det tapte objektet. Det Balaev da beskriver som «smitte» blir i det henseende et resultat av individets assimilering av det tapte objektet. Unns imitasjon av Mummy Big kan dermed leses som et uttrykk på hennes manglende evne til å gi slipp på sin mor. Ved å ta henne inn i seg

selv skaper hun en illusjon om en forlengelse av livet med henne. Det ender med at Unn, som sin mor, lar tapet bli altoppslukende og selvbekreftelsen fører til en manglende selvoppretholdelsesdrift.

Unns opplevelse av at det ikke finnes noen redning og at hun ikke kan endre sin skjebne stammer fra disse erfaringene. For den traumatiserte vil det oppleves som om man er fanget i sin egen historie. For Unn blir hjemsøkt av minner fra barndommen, og disse minnene påvirker senere erfaringer i livet hennes. Opplevelsen av at det ikke er noen som kan forstå det Unn føler eller vil fortelle fremprovoserer følelsen av stemmeløs terror, og dermed kan hun heller ikke fortelle. For å kunne kommunisere sin historie må Unn finne sin stemme, men visse ting makter eller kan hun ikke selv fortelle om, som hennes mors død: «Mummy Big er det som har levd dårleg pga. meg og Mummy Big er det som kjem til å døy av ein alvorleg offisiell diagnose pga. meg. Slik tenkjer Unn. Og nei, Unn kjem ikkje til å fortelja om dette, om slutten på Mummy Big sitt liv» (Bråtveit, 2008:104). Mummy Bigs død blir ikke beskrevet i romanen, men ved at romanens forteller går inn og viser leseren det Unn ikke selv kan sette ord på, understrekes hennes vanskeligheter med å berette. Romanens forteller heier på Unn og uttrykker et ønske om at hun en dag vil kunne fortelle :«*Ein dag byrjar kanskje Unn på det vanskelege arbeidet: å bruka si eiga røyst utan å vera fylt opp av andre stemmer. Ja, ein dag i eit kvitt og stort rom, opnar kanskje den teiande munnen seg i ei fullvaksen røyst?* » (Bråtveit, 2008:135). Dette kan knyttes til Judith Hermans teorier om at effekten av et traume kan reverseres når den traumatiserte snakker med en annen person om det (Balaev, 2012:8). Men Unn finner aldri ordene og dermed ender hun opp som sin mor, slukt av sorgen. For Unn finnes det ingen redning. Hennes arv og skjebne har fanget henne, og den eneste personen som kunne endret det hele er ikke lenger til stede. Romanens avsluttende kommentar oppleves både som fortellerens siste ord til Unn, men og som en skrekkadvarsel til leseren om hvor galt det kan gå: «*Unn, du har levd for dei andre, du har stengd deg sjølv av. No ligg du der som ein kropp av andre kroppar, ein del av ein større heilskap*» (Bråtveit, 2008:175).

Ved å skildre døtrene og mødrenes skjebner skriver romanen seg dermed også inn i en psykoanalytisk tradisjon. I romanens kursiverte del oppsummeres dette når det står: «*Kva straumer er det som frys til? Og kva straumer er det som krystallklårt renn vidare i det evige krinsløpet? Sjela synest slett ikkje alltid i andletet, og det ein opplever i seg sjølv stemmer ikkje alltid overens med det som hender i den andre*» (Bråtveit, 2008:98). Det er nettopp dette

romanens tematikk krinser rundt; Hva er det som skiller de som klarer seg fra dem som går til grunne? Ved å ta tak i romanpersonenes historier viser romanen nettopp hvordan et individs erfaring og reaksjon på erfaringen kan styre dets videre livsløp. Romanens fremstilling kan også kobles til Vickroys beretninger om traumefortellinger. Ifølge Vickroy kan traumefortellinger initiere forståelse, vise hvordan det sosiale og psykologiske kobles sammen i en traumatisk opplevelse og gjøre leserne til vitner om denne type fortelling ved å gi dem en annen type tilgang til fortiden enn konvensjonelle rammeverk (Vickroy, 2002:20).

## 5. Mødre som ikke vil være mødre: skaper tap av mor traumer?

### 5.1 Innledning

I sin doktoravhandling *Mothering at Millenium's End: Family in 1990s Norwegian Literature* (2004) beskriver Melissa Gjellstad hvordan en rekke norsk litteratur på slutten av 1990-tallet fikk stempelet «familie-litteratur». Bakgrunnen for dette var at mødre spilte en stor rolle i litteraturen og dermed skrev seg inn i diskusjonen rundt moderskap og familie. Ifølge Gjellstad forsøker mye av 1990-talls litteraturen å se morsrollen fra ulike sider for å stille spørsmål ved synet på det ideelle morsforholdet (Gjellstad, 2004:1). Jeg vil videre vise at *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) skriver seg inn i denne tradisjonen ved å skildre mødre som av ulike grunner sliter med rollen som mor, men også hvordan det kan føre til traumatisering hos deres barn.

Mødre og morsrollen er et tema som til stadighet diskuteres i samfunnet. I en spalte publisert i *Morgenbladet* (02.01.2004) tar Toril Moi opp det hun betegner som «moderskapsmaset». Ifølge Moi har norske kvinner abstrakt frihet ved at de i teorien er likestilt med menn og står fritt til å velge hva de vil gjøre med sin kropp og sitt liv. Hun mener derimot at norske kvinner ikke har eller benytter seg av konkret frihet. Med det mener Moi at kvinners valg fortsatt styres av ideologier og sosiale normer knyttet til hva det vil si å være kvinne. Ifølge Moi er det ingen som skriver og snakker oppløftende om kvinner uten barn, derimot blir samfunnet foret «med propaganda om moderskap og familieliv». Hun kritiserer assosiasjonene som ofte knyttes til kvinner som velger å leve uten barn, deriblant beskrivelsen av dem som «egoistiske karrierekvinner». Avslutningsvis understreker hun sitt poeng ved å rette fokus mot at «det er viktig å minne om at det er mulig å leve et lykkelig og meningsfullt liv på helt andre premisser» (Moi, 2004).

En annen som har engasjert seg i diskusjonen er Kari Gåsvatn, kommentator i *Nationen*. I anledning jul, en høytid som i sin enkleste grad handler om et barn og en mor, skrev hun en spalte om «det opphøyde moderskapet» (22.12.08). Ifølge Gåsvatn har det å være frivillig barnløs blitt et stort tabu. I tråd med Moi kritiserer hun hvordan kvinner med barn blir tillagt kvaliteter som varme og omsorgsfullhet, mens kvinner som velger å leve uten barn blir beskrevet som kalde. Hun understreker at selv om Norges befolkning blir stadig med tolerante, innebærer ikke denne toleransen synet på frivillig barneløse kvinner. I sosiale situasjoner kreves det en forklaring på hvorfor man har tatt et slikt valg, for hvordan kan det

ha seg at en kvinne ikke ønsker barn? Gåsvatn viser til studier som sier at det er vanskeligere å leve som barnløs i dag enn det var på 1960- og 70-tallet. Forklaringen bak dette utsagnet er ifølge Gåsvatn at på 70-tallet kjempet kvinner for å ikke bli definert ut fra morsrollen, og det var derfor ikke forventet at kvinner fikk barn for å være vellykkede. I dag mener hun at dette er glemt, og som Moi mener hun at problemet er ideologier og normer i samfunnet (Gåsvatn, 2008). I den videre analysen av *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) vil jeg se hvordan disse aspektene kommer til uttrykk i romanene.

## 5.2 *Happy Sally* - den feministiske moren

I *Happy Sally* er Ellen og Sally Bauers historie viktige momenter i jeg-fortellerens historie. Ved å gå i dybden av deres liv forstår leseren også jeg-fortellerens opplevelser bedre. Sally Bauer er Ellens største idol, og på mange måter forsøker hun å imitere henne. Få hadde troen på Sally Bauer, men mot alle odds klarte Sally å krysse den engelske kanal på første forsøk.

Sally Bauer. I triumf stiger hon i land här i Dover. Manniskor trycker hennes händer, någon hjälper henne att torka bort konsistensfettet. När vi kommer i land regnar det, ett tunt och ljummet sommarregn. Den siste biten har du suttit med oss i båten. En filt över axlarna, famnen full av nederlag. Det regnar i drakbarnens oroliga ansikten (Stridsberg, 2004:23).

Ved å kontrastere Ellen og Sally på dette viset blir Ellens nederlag enda tydeligere. Hun ønsket å være en parallell til Sally, men mislyktes. Begge hadde driv og vilje, men hva førte til at den ene klarte det og ikke den andre? Her legger romanen vekt på et punkt som skilte dem. Ellen hadde barn, og det hadde ikke Sally. Romanen tydeliggjør at begge kvinnene hadde et anstrengt forhold til barn. Romanens skildring av Sallys besøk hos Marguerite uttrykker Sallys følelser om emnet: «De bodde i ett litet hus utanför stan, och överallt var det barn och mäniskor. Jag kunde givetvis inte säga hur svårt jag har för småbarn» (Stridsberg, 2004:50). Hun opplever det hele med avsmak; hun føler ubehag og ser på moren til Marguerite som en oppsvulmet bidronning. For Sally er barn noe som er i veien; de krever noe av henne som hun ikke kan gi. Jeg-fortellerens erindringer fra barndommen viser til lignende opplevelser med Ellen. Jeg-fortelleren og H opplever at Ellen har vanskeligheter med det å være mor. Når jeg-fortelleren beskriver de plagsomme fluene ombord på seilbåten trekker hun parallellen til dem selv: «Och vi är som flugor kring dig. Går du ner under däck vill alla andre också gå dit» (Stridsberg, 2004:118). Morens behov for avstand gjør henne



desto mer uimotståelig. Viktor og barna tilstreber hennes oppmerksomhet, men når hun får nok svømmer hun vekk.

Gjennom Sallys dagboksnotater kommer det frem at hun ble gravid og var gravid første gang hun forsøkte å krysse Kattegat; den gang var forsøket mislykket. Etter dette valgte hun å ta abort: «Pojke eller inte, ovälkommen var han. Femtio dagar senare gjorde jag Kattegatt. Blodet hade stillat sig, och kroppen gjorde mig till viljes» (Stridsberg, 2004:102). Når romanen lar Sallys abort bli en del av historien synliggjøres Ellens syn på seg selv og sine valg. Ellen hevder at Sallys graviditet var et hinder for å nå hennes mål, og dermed fjernet Sally det hinderet. Hun lot ikke sin mulighet til reproduksjon definere hvordan hun skulle leve livet sitt. Ellen selv velger derimot å gi seg over for begjæret, selv om romanen uttrykker Ellens ubehag med å ha sex med Viktor. Dermed velger Ellen å føye seg inn i mønsteret av kvinner som barnebærende. Her kan man trekke paralleller til Moi sitt utsagn om biologi i verket *What is a Woman?: and other essays*. I verket understreker Moi at biologi skaper forskjeller, men det vil ikke si at biologi må gi opphav til sosiale normer. Selv om kvinner *kan* bære frem barn betyr ikke det at de *må* bruke tjue år på å fostre opp barn, slik man heller ikke kan kreve det samme av en mann på bakgrunn av at han befrukter en kvinne (Moi, 1999:79).

Selv om Ellen valgte å få barn synliggjør romanen at hun ikke lot moderskapet definere hennes rolle som kvinne; svømmingen kom først og barna i andre rekke. Romanen tydeliggjør hennes forsøk på å få de to verdenene til å bli en, men det blir tidlig i romanen gjort tydelig at svømmingen og morsrollen står i et motsetningsforhold. Jeg-fortelleren understreker dette i sitt dagboksnotat når hun beskriver avtalen mellom Ellen og Viktor: «Om du klarar det: obegränsad simtid, en vindslägenhet på Paradisgatan, swimmingpool i trädgården. Om du förlorar: Atlantresan, obegränsad lektid med oss» (Stridsberg, 2004:22). Det er en tydelig ambivalens i denne setningen ved at et eventuelt tap av veddemålet kobles til tid med barna, mens en seier innebærer ubegrenset svømmetid. Ellen måtte også velge slik Sally valgte; enten familielivet eller svømmingen. Viktors krav om at Ellen skal velge kan leses som et uttrykk for samfunnets forventninger til hva en mors rolle innebærer; Ellen kan ikke få i pose og sekk. Dette kan også knyttes til datterens skyldfølelse: «Två kanalsimmerskor. En är Sally Bauer. Den andre är du. Sally Bauer krossar Engelske kanalen, du har simmararmarna fulla av drakbarn, du simmar din väg. Kommer aldrig tillbaka» (Stridsberg, 2004:24). Her klandrer datteren seg selv. Hun har forståelse for at Ellen som mor og Ellen, kanalsvømmersken, ikke

går overens. Dragebarna som krevde hennes oppmerksomhet ødela Ellens mulighet til å lykkes.

Jeg-fortelleren beskriver flere gode minner med sin mor, men hennes ambivalens kommer samtidig til uttrykk:

Minnen:

1. Du är på väg ner till sjön. Jag hänger mig fast i dina armar.
  2. Du är på väg till simbassängen. Jag ber dig stanna.
  3. Du läser om Sally. Jag vill att du ska läsa högt för mig.
  4. Du låser in dig på vinden. Jag hänger i dörrhandtaget.
  5. Du är på väg ner till sjön. Jag håller fast dina armar.
  6. Du är på väg in till stan, har bett om att få åka ensam. Jag feberyrrar så att du måste stanna hos mig.
  7. Du är på väg ner till sjön. Simglasögonen om halsen, flygande hår, lycklig. Jag hänger mig fast i dina armar, gråter när du går ifrån mig
- (Sikkert overfor. Stridsberg, 2004:149)

I dette sitatet kommer datterens barnslige ønske om en tilstedeværende mor tydelig til uttrykk. Ellen ville ikke være en tradisjonell mor; hun ønsket å være venn med sine barn<sup>19</sup>. Hun låste seg inne på loftsrommet og ønsket ikke å ta del i barnas liv. Tidligere i romanen beskriver jeg-fortelleren minner fra barndommen der hun er på loftsrommet med Ellen, mens H henger i dørklinken og ønsker å komme inn. Denne opplistingen av minner endrer synet på de tidligere omtalte minnene. De kan i så fall leses som jeg-fortellerens ønskefantasi om et annerledes morsforhold eller jeg-fortellerens ønske om å skjerme moren for dømmende øyne. Altså kan jeg-fortellerens beretninger om H som henger i dørklinken leses som jeg-fortellerens egen erfaring. Datterens ambivalens til moren stammer også fra at hun brøt et løfte: «Jag kommer alltid tillbaka. –Jag vet» (Stridsberg, 2004:164). Moren lovte at hun alltid ville komme tilbake, men bryter det løftet den natten hun svømmer vekk fra båten.

I løpet av romanen kommer det frem at jeg-fortelleren bærer på en skyldfølelse knyttet til morens død. Gjentatte ganger repeterer jeg-fortelleren tvilen knyttet til om det var hennes feil.

---

<sup>19</sup> «- Jag var inte den typen, jag tyckte aldrig om att leka med er. Det var Viktors sak. Jag tyckte om att vara med er, men lekarna tråkade ut mig. Jag ville att vi skulle vara kompisar, kompanjoner. Ett team» (Stridsberg, 2004:120)

Tvilen rundt dette skaper en ambivalens som holder jeg-fortelleren fanget i fortiden. Det oppleves som om hun er redd for å finne ut at hun har rett, og at det var hun som stod bak morens nederlag. Bakgrunnen for dette er ønskestjernen som falt kanalnatten i 1983:

Når du er næstan över på den engelska sidan, innan strömmarna kommer, faller en stjerna lite längre bort på himlen. Jag och Viktor ser den samtidigt. –Önska något, säger han och lägger fingret för munnen... Stjärnan faller för mig och Viktor. Och önskan. Den är stark och säker, orden är tydliga och glittrande som badmössan, och den faller som stjärnan genom kroppen på mig

*jag*  
önskar att  
du  
inte  
klarar  
det

(Stridsberg, 2004:228)

Romanens bruk av det tekstgrafiske virkemiddelet er med på å forsterke jeg-fortellerens motstridende følelser knyttet til ønsket. Avstanden mellom hvert enkelt ord synliggjør vanskelighetene jeg-fortelleren har med å ytre sin sårbarhet og lengsel etter et nærere forhold til sin mor.

Samtidig som datteren har disse motstridende følelsene knyttet til forholdet til sin mor viser hun også forståelse for hennes valg, og det er her romanens feministiske prosjekt blir tydelig. Under oppholdet i Dover observerer jeg-fortelleren at en liten gutt holder på å drukne mens moren er ute og svømmer.

Blicken så där böjd ut mot havet. Hela havet i ögonen. Hon påminner om dig förstås. Pojken H:s ögon: genomskinliga, ljusblåa av tillit. Vattenansikte, sirapshänder, tiggårögon, drakbarn. Som druknarpojken hållar han sig tätt intill sin mamma. Rädd att havet ska ta henne, rädd att hon ska simma ifrån honom. Han vaktar henne. Badmänniskorna är oroliga för pojken. Tänk så lite de vet. Om simmerskor och deras pojker (Stridsberg, 2004:62).

Jeg-fortelleren viser forståelse for denne kvinnen og latterliggjør de andre som ikke kan forstå. Kvinnen hun observerer har den samme dragingen mot havet som Ellen hadde. Det var ikke noe Ellen kunne beherske, svømmingen var en del av henne. Her tar romanen et oppgjør med samfunnets tanke om et tradisjonelt syn på mødre. Ved at jeg-fortelleren viser forståelse understrekes tanken om at det er akseptabelt for mødre å ha ambisjoner som strekker seg utover morsrollen. Igjen kommer et utsagn av Moi til minnet. Ifølge Moi handler feminisme om frihet. Den handler dermed både om friheten til å få barn og friheten til å la være (Moi, 2004).

## **5.2 Siss og Unn – den syke og lidende moren**

*Siss og Unn* (2008) skildrer forholdet mellom døtre og deres mødre, og allerede i bokens første sider tydeliggjør romanen sitt anliggende: «Ja, korleis lever du vidare i den tida som for lenge sidan har stoppa opp? Mykje kan forpaktast vekk her i livet, men moderskapen er ansvarsåket du aldri kan vika ifrå» (Bråtveit, 2008:9). Ansvar for gården har Mummy Big forpaktet vekk til mannen med motorsagen, men morsrollen kan hun ikke slippe unna og Unn blir for henne en stadig påminnelse på det som en gang var, og han som dro. For Mummy Big har tapet av den store kjærligheten og sykdommen tatt over livet. Hun har ikke lenger muligheten til å være den moren hun en gang var, og det vet hun også selv:

No er det gløymse og forneking som gjeld. Og om morgonen, når Mummy Big løftar hovudet frå hendene, før ho går i gang med organiseringa av frukosten og resten av dagen, har ho etter fleire timars nattevaking konkludert: Det er å vera mor til Unn som er det problematiske. Ein ting var å gå nattevakter på bygda sin sjuke- og aldersheim, noko anna er det å kjenna at strikken for moderomsorg vert tøygd i eige hus og heim (Bråtveit, 2008:23).

Opplevelsen av å ikke strekke til gjør erfaringen enda mer sårbar, og det hele fører til at Mummy Big holder sin datter på avstand. Hennes viten om at hun ikke strekker til som mor oppleves både som skambelagt og som en trussel, og Mummy Big utvikler en redsel for Unn (22). Skammen Mummy Big opplever kan knyttes til de sosiale normene knyttet til moderskapet. Som både Moi og Gåsvatn viser til knyttes det ofte negative konnotasjoner til mødre som bryter med disse normene, og Mummy Bigs viten om at hun ikke strekker til viser at hun er vel vitende om at hun ikke fyller samfunnets, og kanskje egne, kriterier til hva det vil si å være en god mor.

For «mamman» er Siss alt, for det er gjennom henne «mamman» kan leve ut alle sine drømmer. «Mamman» symboliserer den selvoppofrende moren. Da hun ble gravid ga hun slipp på friheten og livet i forstaden; Livet har nå blitt ensformig og kjedelig. «Mamman» sin evige balanse mellom det å være en god husmor og den frigjorte kvinnen hun drømmer om å være, fører til at hun mislykkes på begge områder. Siss opplever dermed en avstand fra sin mor. Romanen viser at «mamman» sliter med å finne sin rolle både som kone og som mor for Siss. Store deler av romanen beskrives «mamman» som den hjemmeværende husmoren, men mot romanens slutt endres dette. Etter at Siss begynner å studere og forlater hjemmet i bygden, velger «mamman» å gjøre alt hun tidligere har ønsket å gjøre. Hun reiser mer enn hun er hjemme og gjør alle de tingene hun tidligere bare gjorde i drømmene sine. Gjennom romanens skildringer kommer det frem at mødre har et valg; de trenger ikke å følge de premissene som samfunnet legger til grunn, og de kan selv definere hva moderskap er og skal være.

Romanens fortellerstemme veksler mellom å heie på romanpersonene, være kritisk og sympatisk. Når fortelleren går inn og skildrer Unn sine tanker om moren kommer fortellerens sympati til syne: «Kva Unn sitt finaste minne om mor si er, kan ikke Unn lenger minnast... No er ikkje Unn noko verdt, for same kva Unn måtte finna på å fortelja, seier Mummy Big: Eg har hatt det verst» (Sitert ovenfor. Bråtveit, 2008:71). Unn opplever skyldfølelse ovenfor sine ambivalente følelser for moren, og hun vet at hennes opplevelse ikke kan sammenlignes med morens sykdom og opplevelser. Hun har ingen mulighet til å uttrykke sine erfaringer, Unn føler at hun ikke har en stemme. Den som burde lytte, vil ikke lytte.

Fra et feministisk synspunkt kan romanen leses som en kritikk av den tradisjonelle ansvarsrollen knyttet til kvinner. «Mamman» symboliserer den erketyriske 50-tallskvinnen som legger sin ære i å stå på pinne for mann og barn: «Og mamman har dukat så vackert på det nyinnkjøpte stovebordet, tre tallerkenar i porslin, tre kvite serviettar i damask. Torsk står på menyen, mammans spesialitet» (Bråtveit, 2008:15). Romanen kan også leses som en kritikk av kvinner som lar seg knekke av menn. Mummy Big visner bort når hun blir forlatt av sin mann. Hennes identitet er tett knyttet til livet med han, og tapet av han fører til en fragmentering av selvet. «Mamman» lever i et meningsløst liv og klarer ikke å realisere seg selv, men lever heller i en stadig opplevelse av manglende selvoppfyllelse: «Ho kunne vri litt att og fram på giftingen, sjå med store eller smale auger bort på pappan, og tenkja: Er dette alt? Er det dette som er kjærleiken?» (Bråtveit, 2008:29). Ved å understreke mødrenes

ambivalente forhold til egen tilværelse, viser romanen konsekvensene av det å ikke kunne leve opp til samfunnets morsideal. Ifølge Gjellstad konfronterer den yngre generasjonen av norske forfattere repetisjonen av et moderlig bilde ved å benytte seg av slike «dårlige» mødre i sine verk (Gjellstad, 2004:2)

I romanen får mødrene en egen stemme der de får muligheten til å vise leseren bakgrunnen for sine valg og fortelle sin historie. På samme vis går fortelleren inn i teksten og kommenterer mødrene og døtrenes valg, og i romanens kursiverte del drar også fortelleren samfunnsdebatten inn i romanen: «*Vi vill fostra starka tjejer som själva skriver manus för livet*» (Bråtveit, 2008:146). Ved nærmere undersøkelse viser det seg at sitatet stammer fra Moderaternas sjefsøkonom Anders Bergs utsagn i Svenska Dagbladet<sup>20</sup>. Bakgrunnen for sitatet er at Berg fikk to døtre og opplevde at de ble behandlet annerledes enn gutter. Som svar på Anders Bergs kommentar tok Linda Skugge til ordet i Expressen<sup>21</sup> ved å si at:

*Ja, man ser det direkt, vilka män som har döttrar och vilka som har söner. De finaste och klokaste männen har döttrar. Ge en man en dotter och han kommer till insikt om att kvinnor hamnar i underläge på grund av deras kön* (Bråtveit, 2008:147).

Ved å inkorporere denne diskusjonen i romanen tydeliggjøres romanens feministiske perspektiv. På samme vis som den kritiserer mødrene for å la sitt kjønn legge premisser for deres liv, oppmuntrer den Siss og Unn til å velge sin egen vei og dermed skrive egne manus for sine liv. Det er her skillet blir tydelig mellom Siss og Unn. Unn klarer ikke å løsrive seg fra morens manus og går dermed til grunne.

### **5.3 *Happy Sally* og *Siss og Unn* – en diskusjon av morsrollen?**

*Happy Sally* og *Siss og Unn* introduserer leseren for ulike typer mødre. Ellen symboliserer kvinnen som ikke ønsker at moderskapet skal definere hennes rolle som kvinne, men viser også leseren at det ikke er mulig. Mummy Big symboliserer kvinnen som ikke makter å være mor, og «mamman» symboliserer den selvpoppfrende moren som dermed mister sin egen identitet. Selv om både *Happy Sally* og *Siss og Unn* inneholder tradisjonelle kjernefamilier,

---

<sup>20</sup> Anders Berg, 2006. <http://www.svd.se/man-behover-se-vissa-saker-sjalv>

<sup>21</sup> Linda Skugge, 2006. <http://www.expressen.se/kronikor/linda-skugge-klokaste-mannen-har-dottrar/>

med unntak av Mummy Bigs mann som dro, inneholder ingen av romanene en skildring av mødre som fyller kriteriene til en «god» mor. Melissa Gjellstad viser i sitt arbeid til Rita Felskis argument om at det nettopp er «dårlige» mødre som må benyttes hvis man skal gjøre opprør mot de eksisterende ideologiene og normene i samfunnet:

By exploiting the bad mother scenario, authors can investigate and undermine the inherent ideal of motherhood by developing outrageous fictional stories that challenge traditional maternal conceptions. Such novels empty the term «mother» and require readers to refill it with a newly created, alternate definition (Gjellstad, 2004:75).

I begge romanene beskrives mødrene som kalde og fraværende, slik blant annet Toril Moi kritiserer det norske samfunnet for å assosiere frivillig kvinneløse barn som «egoistiske karriere kvinner». Ifølge Moi må dermed kvinner få barn for å bevise at de ikke er egoistiske. Romanens skildring av mødrene kan dermed leses som et bilde på samfunnets syn på mødre som ikke ønsker å være mødre. Tematikken i *Happy Sally* og *Siss og Unn* fungerer dermed ikke som propaganda som skal fremme kjernefamilien, men derimot problematiserer de den og viser manglene i familiene.

Romanene synliggjør at mødre fortsatt er underlagt sosiale normer om hvordan de skal opptre som mødre i form av bygdesladder og dømmende blikk, men samtidig er det en underliggende sympati med mødrene som gir et uttrykk av en forståelse, og kanskje et ønske om endring. Ved å utsette leseren for denne type kompleksitet, der leseren både dømmer og sympatiserer med mødrene, skriver romanene seg inn i diskusjonen rundt hva moderskapet skal og bør være. Romanene åpner opp for en alternativ definisjon på hva moderskap er og peker mot et utvidet begrep: moderskap bør blant annet gi rom for feministiske mødre.

#### **5.4 Den forsterkende ambivalensen**

Romanene skriver seg dermed inn i en feministisk tradisjon, men det er ikke bare mødrene som er i fokus i *Happy Sally* og *Siss og Unn*. Romanene handler også om døtrene og effekten mødrenes valg har på deres liv. I begge romanene blir døtrene svært påvirket av valgene mødrene tar, og konsekvensene av dem kan leses som et uttrykk på mødrenes tapte feministiske prosjekt. *Happy Sally* og *Siss og Unn* skildrer mødre som følger 70-talls feminismen med kvinnenes frigjøring som det største mål, og mødrene prioriterer sin egen selvrealisering fremfor barnas velbefinnende. Mødrene forsøker å frigjøre seg, men deres

fravær har ringvirkninger for dem som er igjen. Romanene anskueliggjør mødrenes fravær, og at det fører til at erfaringene med mødre oppleves som traumatiske for døtrene, uten at det innebærer et syn på at alle tap av mødre oppleves som traumatiske.

I både *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) har døtrene et ambivalent forhold til sine mødre. I *Happy Sally* viser det seg at ambivalensen er knyttet til Ellens fraværende rolle som mor og skuffelsen knyttet til bruddet av løftet om at hun alltid ville komme tilbake. I *Siss og Unn* er Unns ambivalens knyttet til Mummy Bigs manglende tilstedeværelse. Når døtrene i de nevnte romanene mister sine mødre gir de ikke slipp. De reinvesterer ikke libido i et nytt objekt, og dermed knyttes deres identifikasjon med mødrenes. Skyldfølelsen jeg-fortelleren opplever i *Happy Sally* etter Ellens død og anklagene hun påfører seg selv, kan dermed leses som anklager rettet mot Ellen. Unns tilbaketrekning fra omverdenen etter Mummy Bigs død oppleves som en imitasjon av Mummy Big. Slik Mummy Big følte seg som verdiløs etter å ha blitt forlatt av sin mann, føler nå Unn seg verdiløs. Unn mister som sin mor selvopprettholdelsesdriften og forfaller. Det er nettopp denne ambivalensen som døtrene erfarer som fører til at opplevelsen av å miste sine mødre oppleves som traumatisk.



## 6. Konklusjon

I mitt arbeid ville jeg undersøke hvorfor de to romanene, *Happy Sally* og *Siss og Unn*, var utformet slik de er, og jeg hadde en hypotese om at skildringen av tap og romanenes melankolske modus kunne knyttes opp mot teorier om traume og traumelitteratur. Jeg har villet belyse hvordan *Happy Sally* og *Siss og Unn* kan leses som uttrykk for en slik erfaring.

Analysen har vist at romanene har en rekke fellestrekk med tradisjonelle traumefortellinger. Romanpersonene, den navnløse jeg-fortelleren hos Stridsberg og *Siss og Unn* hos Bråtveit, har store problemer med å sette ord på sine erfaringer. I *Happy Sally* er det jeg-fortellerens erfaring knyttet til tapet av moren som er i forgrunnen. De påtrengende flashbackene som bryter med diskursen og den repetitive stilen tydeliggjør jeg-fortellerens ambivalente forhold til egen erfaring. Romanen synliggjør hennes kroppslige og mentale reaksjoner på hendelsen ved å benytte de repetitive motivene: Dover, havet og havfuglen. Motivene som blir benyttet står som symbol for hvilke hindringer jeg-fortelleren står ovenfor; Dover symboliserer bevisste og ubevisste erfaringer knyttet til fortiden, havet symboliserer det ambivalente forholdet til moren, og havfuglen de manglede ordene for å kunne uttrykke sin erfaring.

I *Siss og Unn* er det mest fremtredende aspektet romanpersonenes vanskeligheter knyttet til det å skildre sine erfaringer grunnet mangelen på et språk. Motivene er også nøkkelen i lesningen av denne romanen; Beskrivelsene av mødre som svinner vekk skildrer hvordan traumene leder til ufrihet, døtrenes bør viser hvordan et annet menneskets traume påvirker, og i ytterste grad kan overføres til, et annet individ og det «stengte rommet» symboliserer hindringene som ligger i å kommunisere en slik erfaring.

Skildringen av romanpersonenes erfaring i *Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) skiller seg på samme tid fra tradisjonelle traumefortellinger ved at de ikke tar tak i kollektive overgrep eller eksistensielle erfaringer ute i verden; de handler ikke om skjebnesvangre krigserfaringer eller nær-døden-opplevelser. Romanene beskriver nesten utelukkende det som skjer i et hjem eller en familie. Det som gjør at romanene åpner opp for en traumeteorisk lesning er ikke erfaringenes substans, og hva de innebærer, men hvordan romanene skildrer og presenterer virkningene av tapserfaringene for leserne. Altså fokuserer tekstene mer på hvordan individuelle og personlige tapserfaringer, under visse omstendigheter, kan oppleves som traumatisk for mennesker. Bruken av gjentatte motiv og de nevnte narrative grepene ellers synliggjør hvordan tapserfaringen oppleves traumatiserende for romanpersonene. Som

Laurie Vickroy viser til er målet med traumefortellinger å gi leseren innsyn i den traumatisertes virkelighet (Vickroy, 2002:1). Målet er ikke å avgjøre hvilke erfaringer som nødvendigvis leder til traumatisering og hvilke ikke. Stridsbergs og Bråtveits tekster legger slik heller ikke opp til en konklusjon om at et tap av en mor alltid innebærer traumatisering, men de understreker at ambivalensen knyttet til morsrollen kan under visse omstendigheter lede til den hos døtre.

I *Happy Sally* (2004) imiterer den repetitive stilen og den fragmentariske fremstillingen hullene jeg-fortelleren sitter igjen med etter morens død. Som leser må man dermed fylle disse hullene gradvis sammen med jeg-fortelleren gjennom en erindringsprosess. I *Siss og Unn* (2008) har romanpersonene den samme hindringen, men de har ikke det samme ønsket om å forstå. Som leser oppleves det ikke som at de har det samme bevisste forholdet til sine erfaringer slik som jeg-fortelleren i *Happy Sally*. Dermed er det den allvitende fortelleren som går inn og forteller for romanpersonene i *Siss og Unn*. Romanene viser distinksjonen mellom det kjente og det ukjente som preger den traumatiserte. Mens jeg-fortelleren i *Happy Sally* selv forsøker å gjøre det ukjente kjent, er det i *Siss og Unn* den allvitende fortelleren som går inn og synliggjør dette. Romanens fortellertekniske grep er med på å skildre opplevelsen av et traume for leseren og tydeliggjør reaksjonene som kommer som en følge av en slik erfaring. Et grep som benyttes i begge romanene er narrativ dissosiasjon. Ifølge Balaev definerer narrativ dissosiasjon en litterær fremstilling av en endret bevissthetstilstand som forstyrrer eller snur et individs oppfatninger av verden (Balaev, 2012:xvi). I *Siss og Unn* benyttes blant annet negasjon ved at Mummy Bigs dødsfall blir ikke eksplisitt fortalt om. I *Happy Sally* kommer den narrative dissosiasjonen til uttrykk gjennom bruken av blant annet repetisjon, manglende emosjonell beskrivelse av traumatiske hendelser og oppløsning av tid.

Effekten av å benytte slike virkemiddel er at leseren utsettes for effekten av å være i en traumatisert tilstand. De ulike perspektivene og tidvis motstridende utsagnene, som døtrenes beskrivelser av sine mødre, viser leseren splittelsen som romanpersonene opplever. I *Siss og Unn* skaper perspektivskiftene, korets og fortellers innspill stadige brudd i fortellingen. *Happy Sally*' gradvise gjengivelsesprosess og *Siss og Unn*' ulike perspektiv synliggjør samspillet mellom kunnskap om hendelsen og fornektelse av det som har hendt. Som leser gir teksten stadig motstand slik romanpersonene opplever motstand når de forsøker å bearbeide sine erfaringer. Gjengivelsesprosessen som romanene tegner opp kan knyttes til Langås' sitt utsagn om tid for den traumatiserte: «Verken fortid eller framtid gir subjektet meningsfulle

horisonter å skape et liv ut ifra» (Langås, 2015:31). Gjennomgangen av minnene knyttet til mødrene i *Happy Sally* og *Siss og Unn* er en del av døtrenes løsrivelsesprosessen fra det tapte objektet. Det er først når romanpersonene forstår fortiden at de kan løsrive seg, og dermed komme ut av den traumatiserte tilstanden.

*Happy Sally* (2004) og *Siss og Unn* (2008) understreker Michelle Balaevs poeng om at de kontekstuelle faktorene rundt et traume spiller en stor rolle. Døtrenes ambivalente forholdet til mødrene i romanene og det manglende språket som resultat av manglende lyttere er det som gjør opplevelsen av å miste moren traumatisk i Stridsberg og Bråtveits tekst. Lesningen av romanene fikk meg til å tenke på Balaevs utsagn om traume: «Different types of traumas produce different responses» (Balaev, 2012:15). Selv om taps-objektet i de to romanene er det samme, beskriver tekstene ulike traumatiske erfaringer på ulike vis. Dette understreker at det er et behov for et utvidet og alternativt traumebegrep.

*Happy Sally* og *Siss og Unn* viser at det finnes et mangfold innenfor den traumatisertes erfaring i tråd med Balaevs utsagn. Dermed krever lesningen av slike romaner ulike teoretiske innfallsvinkler for å forstå kompleksiteten i et traume. I min lesning har jeg blant annet hentet inn Cavells teorier om dagligspråksfilosofi for å forstå romanpersonenes vanskeligheter med å sette ord på egen erfaring. For å undersøke romanpersonenes ambivalens har jeg ellers benyttet Freuds og Kristevas arbeid på melankoli. I arbeidet med å undersøke opplevelsen av tap har jeg benyttet traumeteori, med hovedfokus på Freud, Balaev og Caruths arbeid. Mine undersøkelser har vist meg at de nevnte teoriene utfyller og overlapper hverandre. Dagligspråksfilosofiens beskrivelse av en språklig skeptiker, av en person som har mistet troen på et språk, kan kobles til den traumatiserte som ifølge Pierre Janet sliter med å skildre sin erfaring da minnene ikke er lagret som narrative minner. Slik skeptikeren ikke *tror* at språket kan si det han vil si, opplever den traumatiserte at han ikke *kan* si det kan vil si, nettopp på grunn av manglende tilgang til minnene knyttet til erfaringen. Balaev beskriver et traume som stemmeløs terror ved at den traumatiserte ikke har ord til å beskrive erfaringen han opplever og en slik tanke kan knyttes til Cavells utsagn om at man lærer om språk og verden på samme tid. Jeg-fortelleren i *Happy Sally* (2004) sliter med å beskrive sin erfaring nettopp på grunn av at hun ikke har ord for å beskrive den, ordene er ikke en del av hennes verden.

Freuds beskrivelse av melankolikeren kan knyttes til Caruths beskrivelse av den traumatiserte. I sitt arbeid beskriver Caruth den traumatiserte som splittet, ved at erfaringen han har opplevd fører til at tidligere syn på seg selv og verden blir ødelagt. I min lesning har jeg koblet dette til Freuds beskrivelse av melankolikeren. Splittelsen Caruth beskriver kan dermed leses som en ufullstendig sorgprosess, fremfor en ødeleggelse av den traumatisertes identitet. Den traumatisertes vanskeligheter med egen identitet er i det henseende et resultat av manglende reinvestering av libido. For å oppnå helbredelse må melankolikeren, som den traumatiserte, gjennomgå minnene knyttet til det tapte objektet for så å gi slipp. Dette viser at for å benytte traumeteori i lesningen av skjønnlitterære verk må leseren benytte både den tradisjonelle modellen, presentert av Caruth, og den pluralistiske modellen, presentert av Balaev i samband med andre teoretiske innfallsvinkler. Ved å gjøre dette vil leseren få en større forståelse av traumets kompleksitet og utfordringer.

## Litteraturliste

(APA) American Psychiatric Association: *Diagnostic and Statistical Manual*, 4. revisjon. Washington. 2000.

Aschenbrenner, Jenny: «Stridsberg mellom verklighet og utopi». Södermanlands Nyheter. 19.januar 2004.

Balaev, Michelle. *The Nature of Trauma in American Novels*. Northwestern University Press. United States of America. 2012

Bildøen, Brit: «Ein spegel, to gåter». Klassekampen 28.08.2009

Bråtveit, Inger: *Siss og Unn*. Forlaget Oktober. 2008. Oslo

Caruth, Cathy. *Trauma Explorations in memory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md. 1995

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md. 1996

Cavell, Stanley: *Erfaring og det hverdagslige*. Pax 1998.

Christensen, Susanne: «White trash-drømmer». Klassekampen. 26.09.2015. s.9

Freud, Sigmund. *Hinsides lystprinsippet*. 2011. Oversatt av K. Uecker. Vidarforlaget, Otta. Originalutgave, 1921.

Freud, Sigmund. «Mourning and Melancholia». I Standard Edition. Vol. 14. London: Hogarth Press. Originalutgave, 1917.

Gjellstad, Melissa. *Mothering at millennium's end: Family in 1990s Norwegian literature*. ProQuest Dissertations Publishing. 2004

Gåsvatn, Kari. «Det opphøyde moderskap». Nationen. 22.12.2008.

Hillgren, Johanna: «Ge inte upp - romanen växer för var sida». Hallands nyheter. 09.01.2004.

Karlsson, Maria. *Intrikata vävar : Heteronormativitet, begär och moderskap i Sara Stridsbergs Happy Sally, Drömfakulteten och Darling River*. Uppsalla Universitet, 2012.

Kaspersen, Linda. «Vellykket eksperiment. En sikker roman om å skrive sitt eget manus, og om å våge å improvisere i rollen». Adressa 24.11.2008  
<http://www.adressa.no/kultur/bok/bokanmeldelser/article1196720.ece>

Kritikerlaget: «De nominerte til litteraturkritikerprisene 2008» 05.02.2009.  
<http://kritikerlaget.no/nb/pages/368-De-nominerte-til-litteraturkritikerprisene-2008>

Kristeva, Julia: «Melankoli og kunstnerisk skaperkraft» (1987). I: Iversen, Irene. *Feministisk litteraturteori*. Pax Forlag, 2002

- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Baltimore. 2001
- Langås, Unni. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS. 2016
- Larsen, Turid: «Den briljante Bråtveit». Dagsavisen 01.12.2008.
- von Vosgraff Moro, Gabriel Michael. «Elegi for tapte fedre». Morgenbladet 19.12.2008  
[http://morgenbladet.no/boker/2008/elegi\\_for\\_tapte\\_fedre](http://morgenbladet.no/boker/2008/elegi_for_tapte_fedre)
- Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. The University of Chicago Press, Chicago. 2000
- Lindbo, Johanna. *Att fly sin kropp. En studie om gränsöverskridning i Sara Stridsbergs prosa*. Göteborg Univeristet, 2013.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, New York. 2008
- Mjaugedal, Tollef: «Fra Tarjei Vesaas til Spears». Klassekampen 18.11.2008.  
<http://www.klassekampen.no/55254/article/item/null/fra-tarjei-vesaas-til-spears>
- Moi, Toril. *What is a Woman?: and other essays*. Oxford University Press, Oxford. 1999.
- Moi, Toril. «Moderskapsmaset». Morgenbladet. 02.01.2004  
<https://morgenbladet.no/2004/01/moderskapsmaset>
- Moi, Torill: «Å miste troen på språket: fantasier om fullkommen kommunikasjon i Rosmersholm i Ibsens modernisme». Oslo: Pax forlag A/S 2006.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press, New Haven, Conn. 1990.
- Ringstad, Sissel Marit. *I skyggen av Is-slottet?: En resepsjonsundersøkelse av Inger Bråtveits roman Siss og Unn, med særlig vekt på det intertekstuelle forholdet til Tarjei Vesaas' Is-slottet*. UiO, 2012.
- Sejersted, Jørgen Magnus, Vassenden, Eirik og Hamm, Christine: *Nordsjøen i norsk litteratur*. Fagbokforlaget, Bergen. 2015
- Stridsberg, Sara: *Happy Sally*. Albert Bonniers Forlag. 2004. Falun.
- Størseth Haarr, Inger. *Dei nynorske blikka Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen*. UiO, 2010.
- van der Kolk, Bessel A. og van der Hart, Onno: *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*. American Imago vol. 48(4). 1991.
- Vickroy, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. The University of Virginia Press. 2002

Åmodt, Tina: «Vidunderlige kvinner i vann». Klassekampen 22.11.2014

## Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier  
Universitetet i Bergen  
Mai 2016

**Student:** Marie Steller

**Veileder:** Christine Hamm

**Tittel:** «Skrikefuglen», *stengte rom og mødre som svinner hen*

**Undertittel:** En lesning av Sara Stridsbergs *Happy Sally* (2004) og Inger Bråtveits *Siss og Unn* (2008) i lys av traumeteori.

Denne masteroppgaven presenterer en lesning av en svensk og en norsk samtidsroman der ulike typer tap står sentralt. *Happy Sally* (2004) av Sara Stridsberg og *Siss og Unn* (2008) av Inger Bråtveit skildrer hvordan en erfaring kan skape ringvirkninger for de berørte. Den fragmentariske og tilbakeholdne fortellerstilen i de aktuelle romanene får meg til å lure på hvorfor Bråtveit og Stridsberg har valgt å skrive romanene sine slik. Romanene skildrer en grunnleggende tristhet og har en melankolsk modus. Jeg valgte derfor å benytte traumeteoriens tanker som et verktøy når jeg har undersøkt hvordan de fortellertekniske strategiene benyttet av Stridsberg og Bråtveit åpner opp for en traumeteoretisk lesning. Traumeteori omhandler hvordan et individ blir påvirket av og takler et traume, og traumefortellinger er fiktive historier som hjelper leseren med å få tilgang til traumatiske fortellinger. I forlengelsen av traumeteori har jeg undersøkt om romanenes melankolske modus kan knyttes opp mot erfaringen av tap.

Analysen har vist at romanene deler en rekke fellestrekk med tradisjonelle traumefortellinger. Det innebærer først og fremst beskrivelsen av romanpersonenes vanskeligheter med å sette ord på sine erfaringer. Videre skildrer romanene hvordan en traumatisk erfaring kan påvirke senere hendelser og handlingsmønstre, og romanene synliggjør hvordan tidligere erfaringer kommer tilbake i form av repetitive flashbacks eller drømmer. Men på samme tid er ikke romanene tradisjonelle traumefortellinger ved at skildringene av romanpersonenes erfaring ikke omhandler kollektive overgrep eller eksistensielle erfaringer ute i verden, men det som gjør at de åpner opp for en slik lesning er hvordan de skildrer og presenterer virkningene av tapserfaringene for leseren. Videre har analysen synliggjort behovet for ulike teoretiske innfallsvinkler for å forstå kompleksiteten av et traume.



## **Abstract**

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2016

**Student:** Marie Steller

**Tutor:** Christine Hamm

**Title:** *"Crybird", locked rooms and mothers who fade away*

**Subtitle:** A reading of Sara Stridsberg's *Happy Sally* (2004) and Inger Bråtveit's *Siss og Unn* (2008) in light of trauma theory.

The master thesis presents a close reading of a Swedish and a Norwegian contemporary novel, which both explore different kinds of loss. *Happy Sally* (2004) by Sara Stridsberg and *Siss og Unn* (2008) by Inger Bråtveit depict how an experience creates repercussions for those affected. The fragmented and reticent narrative voice in these novels leads me to the question of why Bråtveit and Stridsberg chose to write them in this manner. The novels depict an essential sadness and have a melancholy tone. I therefore chose to turn to trauma theory as a tool in examining how Stridsberg's and Bråtveit's narrative strategies invite to a reading using trauma theory. Trauma theory is concerned with how an individual is affected by and copes with a traumatic experience, and trauma narratives are fictional stories that help the reader access traumatic narratives. In extension to trauma theory, I have examined if the novels' melancholic tone can be related to the experience of loss.

The analysis has proven that the novels share a number of common features with traditional trauma narratives. Primarily, this entails the depiction of the characters' inability to articulate their experiences. Moreover, the novels depict how a traumatic experience can influence later events and behavioral patterns, and they also highlight how past experiences return in the shape of recurrent flashbacks or dreams. At the same time, however, the novels are not traditional trauma narratives in the sense that the depictions of the characters' experiences do not deal with collective abuse or existential experiences. Still, the manner in which the novels depict the consequences of experiences of loss for the reader highlights the relevance of a reading using trauma theory. Finally, the analysis highlights the need for different theoretical approaches in understanding the complexity of trauma.

## Profesjonsrelevans

I min masteroppgave har jeg lest *Siss og Unn* (2008) av Inger Bråtveit og *Happy Sally* (2004) av Sara Stridsberg som uttrykk for en erfaring. Jeg har lest dem med fokus på estetiske særtrekk i forbindelse med en tematikk. Å forstå samspillet mellom form og innhold er vesentlig for å kunne analysere litteratur, og i mitt kommende arbeid som lektor vil jeg gjøre elevene oppmerksomme dette faktum. Jeg har selv erfart at dersom man leser skjønnlitteratur utelukkende med blick på enten form eller innhold, kan man risikere å gå glipp av essensielle aspekter ved litterære verker, noe jeg ønsker å ta med meg inn i det pedagogiske arbeidet.

Ved å benytte traumeteori i lesningen av romanene har jeg utviklet mine evner til å tolke tekster mer nyansert. Nærlesningen av romanene jeg har jobbet med har vist meg at de inneholder mye mer enn leseren får med seg ved første gjennomlesning. En oppmerksomhet rettet mot det estetiske uttrykket har avslørt at romanpersonene sliter med tapserfaringer, og denne oppmerksomheten mener jeg at alle litterære tekster fortjener. Ved å undersøke romanenes fortellerteknikk, som etterligner en traumatisert persons opplevelse, har jeg fått innblikk i hvordan denne erfaringen kan arte seg. Den analytiske delen av masteroppgaven har utviklet mine evner til å strukturere og formulere faglige resonnement, og dette vil jeg ta med meg videre når jeg skal motivere elevene til selv å argumentere for sine syn.

Jeg tror at ved å lese skjønnlitteratur og følge undervisning om den kan elevene lære mye om hva det vil si å være menneske. Norsk er et sentralt fag for kulturforståelsen, kommunikasjon, dannelse og identitetsutvikling. Når man fordyper seg i et litterært verk kan man høste erfaringer som man ellers ikke hadde fått: man kan sette seg inn i andre menneskers levemåter og virkelighet. Dermed kan elevene få en større forståelse for andre mennesker. De vil også kunne utvikle evnen til selvstendig refleksjon. I arbeidet med masteroppgaven har jeg måtte orientere meg i store mengder faglitteratur og teori. Som ferdigutdannet lektor vil jeg ha nytte av denne erfaringen og kunnskapen jeg har ervervet meg under dette arbeidet, og det vil hjelpe meg når jeg skal forberede undervisning og skape en helhetlig læringsplan.