

Traumeteorier og traumefortellinger

Maria Kjos Fønns roman *Kinderwhore* (2018) i lys av psykoanalytisk traumeestetikk og dagligspråksfilosofisk anerkjennelsestenkning



Jennie Pedersen

Masteravhandling i Nordisk språk og litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitet i Bergen
Våren 2021

Forord

Er det én ting Cavell og Wittgenstein har lært meg, så er det at språket ikke eksisterer uavhengig av relasjonene vi er en del av. Takk til min fantastiske veileder, Christine Hamm, denne avhandlingen er et resultat av å ha en trofast og engasjert samtalepartner som deg. Takk for alt du har lært meg, og for alle gangene du ga beskjed om at det jeg produserte ikke var godt nok. Ingen har trodd mer på mine evner og mitt prosjekt enn deg.

Midt i alt kaoset har noen mennesker gitt meg ekstra styrke og tillit. Dere har vært uunnværlige.

Takk til Rebecka for emosjonell støtte, gode samtaler, lange turer og mye humor. Livet med hund hadde ikke vært det samme uten deg. Takk til Ada og Ingvild, noen spørsmål kan bare hviskes til dem man stoler på, dere har svart på mine. Takk for faglige og ikke minst ikke-faglige samtaler, det har vært godt ikke å være aleine om dette. Takk til Marte, som for nesten fem år siden viste meg ekte glede over litteratur, som har ledd med meg gjennom studiet, og som er den første jeg tenker på når jeg leser en god bok.

Martin, for alt du er.

Bergen, juni 2021
Jennie Pedersen

For when you need me I will do,
what your own mother didn't do,
which is to mother you.

(“This Is to Mother You”, 1997, Sinéad O’Connor)

1. INNLEDNING: BEGYNNENDE ENDRING I SYNET PÅ HVA EN LITTERÆR TRAUMEFORTELLING ER OG KAN VÆRE?.....	1
1.1 BAKGRUNNEN FOR PROSJEKTET: ET NYTT BLIKK PÅ TRAUMER.....	1
1.2 DAGLIGSPRÅKSFILOSOFI SOM SUPPLEMENT TIL PSYKOANALYTISK TRAUMETEORI	5
1.3 VALG AV PRIMÆRMATERIALE: <i>KINDERWHORE</i> SOM EN ANNERLEDES TRAUMEFORTELLING.....	5
1.3.1 SAMMENDRAG AV ROMANEN.....	5
1.3.2 <i>KINDERWHORE</i> SOM EN UVANLIG TRAUMEFORTELLING	7
1.4 FREMGANGSMÅTE OG DISPOSISJON	8
2. MOTTAKELSEN AV <i>KINDERWHORE</i> (2018) I DAGSPRESSEN.....	10
2.1 HVA FORTELLER ANMELDELSENE OSS?.....	14
3. PRESENTASJON AV FORSKNINGSLITTERATUR PÅ TRAUMEFORTELLINGER – HVORDAN HAR LITTERÆRE FORTELLINGER OM TRAUMER BLITT LEST? HVORDAN LESES DE I DAG?	16
3.1 DEN LITTERATURVITENSKAPELIGE FORSKNINGEN I USA	16
3.2 RESEPSJONEN I NORGE – HVORDAN HAR NORSKE FORSKERE SKREVET OM TRAUMELITTERATUR?21	
3.3 MEDIAS ROLLE I TRAUMEFRAMSTILLINGER	22
3.4 PÅ VEI MOT EN NY TRAUMEFORTELLING OG TEORI?	24
3.5 KONKLUSJON: PÅ VEI MOT EN REALISTISK TRAUMEFORTELLING?	27
4. PSYKOANALYSE OG POSTSTRUKTURALISME SOM UTGANGSPUNKT FOR TRAUMETEORI.....	29
4.1 HVA ER ET TRAUME?.....	30
4.1.1 <i>HINSIDES LYSTPRINSIPPET</i> (1920) OG GJENTAKELSESTVANG	31
4.2 PSYKOANALYSENS BEHANDLING – <i>BRUDDSTYKKE AV EN HYSTERIANALYSE</i> (1905) OG <i>PSYCHOPATHOLOGY OF EVERYDAY LIFE</i> (1914)	33
4.3 PIERRE JANETS SYN PÅ MINNER.....	35
4.4 ARVEN ETTER FREUD I LITTERÆR TRAUMETEORI	36
4.4.1 ER SPRÅKLIGGJØRING AV ET TRAUME MULIG LITTERÆRT?.....	39
4.5 DERRIDA OG DEKONSTRUKSJON – FORSKYVNING SOM EN FORUTSETNING FOR SPRÅKET	40
4.6 DERRIDAS INNFLYTELSE PÅ CARUTH OG NYERE TRAUMETEORI.....	41
4.7 BEGYNNENDE KRITIKK MOT SYNET PÅ VERBALISERING	43
4.8 REFLEKSJON: TEORIDANNELSEN SOM DOXA FOR HVORDAN TRAUMEFORTELLINGER SKAL LESES 45	
5. <i>KINDERWHORE</i> I LYS AV TRAUMETEORI: DET FRAGMENTERTE SUBJEKTETS VITNESBYRD	47
5.1 FORTELLETEKNIKK, STIL OG STRUKTUR: DEN PSYKOANALYTISKE TRAUMEESTETIKKEN FORSTERKER TRAUMETEMATIKKEN I ROMANEN	48
5.2 ROMANENS TO TIDSNIVÅER	52

5.3 UMULIGHETENE VED VERBALISERING: MORS SVIK	52
5.4 TRAUMATISKE MINNER OG DISSOSIASJON: CHARLOTTE UTVIKLER TO FIKTIVE IDENTITETER	54
5.5 BESKRIVELSER AV KROPPEN.....	56
5.6 CHARLOTTES RELASJON TIL ANDRE.....	60
5.7 <i>KINDERWHORE</i> SOM TRAUMEFORTELLING – HVA HAR JEG KOMMET FREM TIL I ANALYSEN?	60
6. DAGLIGSPRÅKSFILOSOFI – Å OVERKOMME SPRÅKLIG SKEPSIS OG TVIL PÅ ANDRE MENNESKER	64
6.1 «EXCURSUS ON WITTGENSTEIN’S VISION OF LANGUAGE»: CAVELL OG WITTGENSTEIN OM Å LÆRE ET SPRÅK	65
6.2 WITTGENSTEINS PRIVATSPRÅKARGUMENT	68
6.3 WITTGENSTEIN OG CAVELL OM SKEPTISISME OG SIKKER VITEN.....	69
6.3.1 SMERTEUTTRYKK SOM ET BEHOV FOR ANERKJENNELSE.....	73
6.3.2 TEATRALITET SOM EN KONSEKVENNS AV SKEPTISISME	73
6.4 KONKLUSJON	74
7. <i>KINDERWHORE</i> I LYS AV DAGLIGSPRÅKSFILOSOFISK ANERKJENNELSE: DEN UKJENTE KVINNENS VITNESBYRD	75
7.1 MORS TEATRALITET OG DET Å LÆRE ET SPRÅK.....	75
7.2 CHARLOTTES SYN PÅ KROPP OG SJEL, OG MANGLENDE ANERKJENNELSE FRA SIN MOR	78
7.3 CHARLOTTES TEATRALITET – ET FORSØK PÅ Å FÅ MORS ANERKJENNELSE OG OPPMERKSOMHET .	80
7.4 « <i>KINDERWHORE</i> » SOM CHARLOTTES COGITO – HENNES BEVIS FOR EKSISTENS.....	83
7.5 ROMANEN <i>KINDERWHORE</i> SOM KRITIKK AV BEHANDLINGSMETODER FOR TRAUMER	84
7.6 CHARLOTTES KRITIKK AV FORVENTNINGENE OM Å VERBALISERE EGNE TRAUMER.....	87
7.7 CHARLOTTE SYN PÅ EGEN KROPP SOM NOE SOM KAN VEKKE BEGJÆR HOS ANDRE.....	88
7.8 VEIEN UT AV SKEPTISISMEN: CHARLOTTE BEGYNNER Å SKRIVE OG MØTER KRISTINE	90
7.8.1 CHARLOTTE OG KRISTINE: Å BLI ANERKJENT KROPPSLIG OG PERSONLIG	91
8. SAMMENLIKLENDE KONKLUSJON: KAN CAVELL OG WITTGENSTEIN HJELPE OSS TIL Å FORSTÅ NOEN AV DE PROBLEMENE TRAUMEOFRE SLITER MED?.....	93
LITTERATURLISTE.....	97
ANMELDELSER.....	97
MASTERA VHANDLINGER	97
LITTERATUR.....	98
SAMMENDRAG	105
ABSTRACT	106

1. Innledning: Begynnende endring i synet på hva en litterær traumefortelling er og kan være?

1.1 Bakgrunnen for prosjektet: Et nytt blikk på traumer

Traumestudier er i dag et stort, interdisiplinært og internasjonalt forskningsfelt. Det publiseres en rekke forskningsarbeider om traumer og behandlingsmetoder i anerkjente tidsskrifter. I tidsskriftet *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* (2008)¹ og i boken *The Nature of Trauma in American Novels* (2012) kan vi lese den amerikanske litteraturviteren Michelle Balaevs undersøkelse av det hun omtaler som den psykoanalytiske traumemodellen. Siemke Böhnisch, professor i teater ved Universitetet i Agder, har publisert en rekke artikler om terrorhendelsene 22. juli i Norge, blant annet i tidsskriftene *Ekfrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur* (2014b)² og *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier* (2014a)³. I tillegg er det publisert en rekke hele verker om litterære traumefortellinger og traumeteori, som britiske Alan Gibbs prisvinnende bok *Contemporary American Trauma Narratives* (2015)⁴ og Unni Langås og Charles I. Armstrongs nylig utgitte verk *Terrorizing images* (2020) om traumer og ekfraser.

Først og fremst er det kanskje psykologi og nevrologi en tenker på når en hører ordet «traume», men som bidragene ovenfor viser, har litteraturvitenskapen siden 1990-tallet interessert seg for dette fenomenet. I introduksjonsboken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016) definerer litteraturviter Unni Langås traume som en såret kropp eller et såret sinn» (s. 19). Det er imidlertid vanligst å bruke begrepet «traumer» om psykiske sår, altså ekstremt vonde opplevelser som påvirker individet særlig mentalt.

Etter en stor interesse for felles traumer som Holocaust, har det de siste årene vært rettet en økende oppmerksomhet mot individuelle traumer i skjønnlitteraturen og forskningslitteraturen.⁵ Særlig har fokuset blitt rettet mot seksuelle overgrep i

¹ Se artikkelen «Trends in Literary Trauma Theory» i *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 41(2), 2008, s. 149-166. Publisert av University of Manitoba. URL: <https://www.jstor.org/stable/44029500>.

² Artikkelen «Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus Breiviks Erklæring» (Böhnisch, 2014, s. 17-34) ble kåret til årets tidsskriftartikkel i 2014 (Universitetsforlaget, u.å.).

³ Artikkelen «Soydans ikke-Breivik og Højgaard's ikke-ikke-Breivik» kan leses i nr. 21 fra 2014, s. 35-48.

⁴ I 2015 ble boken vinner av Peggy O'Brien Book Prize.

⁵ Jeg skiller mellom litterære traumefortellinger og forskningslitteratur i denne avhandlingen. Skjønnlitteraturen vil bli konsekvent omtalt som litterære traumefortellinger, mens forskningslitteratur eller traumeteori vil bli omtalt like presist. Dersom jeg snakker om både skjønnlitteraturen og forskningen/teorien, vil jeg benytte begrepet «traumelitteratur». Det gjelder altså å være bevisst på at begrepet «traumelitteratur» ikke bare gjelder skjønnlitterære verk.

traumelitteraturen etter at posttraumatisk stresslidelse ble akseptert som en diagnose i 1980 (Nielsen og Langås, u.å.). Herbjørg Wassmo sin Tora-triologi (1981, 1983, 1986) blir av flere – deriblant Unni Langås, Ingrid Nielsen og Ingunn Økland – regnet som foregangsromaner i skildringen av seksuelt misbruk, fordi offeret tidligere ikke har hatt en stemme i skjønnlitteraturen (Nielsen og Langås, u.å.). For første gang ble et seksuelt traume formidlet fra offerets eget perspektiv. Seinere har flere andre romaner tematisert overgrep. Janet Smileys roman *A Thousand Acres* (1991) blir regnet som en klassiker, men det finnes også mindre kjente romaner om seksuelt misbruk, som *Drömfakulteten. Tillägg til sexualteorin* (2006) av den svenske forfatteren Sara Stridsberg og *Som om* (2016) av danske Kristina Stoltz.⁶

Det litterære traumenarrativet som siden 1990-tallet har vokst frem, skiller seg imidlertid fra den realistisk-psykologiske stilen i *Huset med den bilde glassveranda*. I prosjektskissen til prosjektet «Traumets litteraritet: erindring og skapelse» – et samarbeidsprosjekt mellom Ingrid Nielsen ved UiS og Unni Langås ved UiA – setter de to litteraturviterne ord på hvordan litterære traumefortellinger har utviklet seg de siste tiårene:

Mens Wassmos estetiske form er den realistisk-psykologiske romanen med trekk av melodrama, henter de toneangivende traumefortellingene⁷ fra perioden 1990-2010 retoriske, narrative og estetiske impulser fra den modernistiske tradisjonen og er i større grad orientert mot en utforskning av språk og sjanger (Nielsen og Langås, u.å., s. 6).

Som Nielsen og Langås observerer, kjennetegnes litterære traumefortellinger i dag av en modernistisk stil. Det kan se ut som om en bestemt type traumeestetikk vektlegges og synliggjøres i litteraturforskningen.⁸ Romanene som har omhandlet traumatiske erfaringer, har som oftest vært kjennetegnet av modernistiske, narrative strategier, fordi romanens struktur skal formidle en erfaring som – ut ifra en teoretisk overbevisning – ikke kan formidles verbalt.⁹

⁶ *A Thousand Acres* og *Som om* er fortalt av personene som selv opplever overgrepene, og kan derfor ses som en del av trenden med å gi ofre for seksuelt misbruk en stemme.

⁷ Nielsen og Langås kommer ikke med konkrete eksempler på verk, men forfatterskapet til W.G. Sebald (1944-2001) har blitt forsket masse på fra et traumeteoretisk perspektiv. Det er også verdt å nevne at Alan Gibbs hevder at en rekke verker som ble publisert før Cathy Caruth ga ut sine paradigmatiskke verker på 1990-tallet, har påvirket traumeteorien. Han peker særlig på Toni Morris roman *Beloved* (1987), som er å regne som en av traumelitteraturens viktigste skjønnlitterære verker. Se *Contemporary American Trauma Narratives* (2014, s. 45-84).

⁸ Unni Langås er til eksempel opptatt av hvordan traumer skrives frem i de litterære verkene. Se hennes introduksjonsbok *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016).

⁹ Se Cathy Caruths paradigmatiskke verk *Trauma: Explorations in memory* (1995).

I det paradigmatisk, teoretiske verket *Trauma: Explorations in memory* (1995) omtaler Cathy Caruth (s. 153) traumer som noe som vanskelig kan erindres og verbaliseres på en uproblematisk måte. Fordi hun hevder at traumet er splittet fra bevisstheten, har ikke subjektet tilgang til det traumatiske minnet (Caruth, 1995, s. 153). Inspirert av Sigmund Freud (1856-1939), tenker Caruth at en traumatisk erfaring er en opplevelse som ikke blir tilstrekkelig erfart i gjerningsøyeblikket. Bare gjennom *flashbacks* og drømmer kan subjektet derfor få tilgang til traumet (Caruth, 1995, s. 4-5).

Forskningsarbeidene til Caruth har vært – og er fortsatt – retningsgivende for litteraturvitenskapen. Litteraturforskere har interessert seg for hvordan traumets virkning på individet kommer til syne i litterære verker. Ikke minst har fokuset særlig vært rettet mot hvordan erfaringer som (antatt) ikke er tilgjengelig for bevisstheten, likevel kan verbaliseres i en litterær tekst ved hjelp av narrative teknikker, slik Nielsen og Langås (u.å., s. 6) kommenterer i sin prosjekttale.¹⁰ Det kan faktisk se ut som om det eksisterer en uttalt norm om at litterære traumefortellinger skal omhandle rekonstruksjon og erkjennelse av eget traume, og at dette verdsettes i litteraturforskningen.¹¹ Romanpersonen skal – sammen med leseren – gjenvinne hukommelsen og dermed få tilgang til den traumatiske hendelsen.

Hva gjør vi da med romaner som omhandler personer som helt åpenbart husker den traumatiske erfaringen? Hvordan skal vi lese romaner som ikke har en modernistisk utforming, men der traumet ligger åpent i dagen, og der personene sliter med helt andre problemer enn rekonstruksjon av selve traumet? Ja, hvordan leser vi romaner som heller handler om hvordan vi kan leve videre med traumer, tross alt?¹²

De siste årene har det blitt publisert en rekke forskningsarbeider som retter et kritisk blikk mot det rådende traumenarrativet.¹³ Nærmere bestemt retter kritikken seg mot traumeteorien språksyn. Psykoanalytisk teori er preget av en tvil på muligheten til å sette ord på traumatiske erfaringer. Langås skriver i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* «at traumet bare kan fortelles gjennom sine effekter» (2016, s. 13). Den vonde erfaringen kan med andre ord ikke nås med dagligspråket. Men stemmer dette?

¹⁰ Dette er nok en av grunnene til at litterære traumefortellinger som oftest er skrevet i tredjeperson. At *Kinderwhore* (2018) er skrevet i førsteperson er med andre ord et avvik fra «sjangeren».

¹¹ For eksempel har forfatterskapene til Jon Fosse, Herta Müller og W.G Sebald blitt forsket på i et traumeperspektiv, mens realistiske traumefortellinger som *Arv og miljø* (2016), *Huset med den bilde glassveranda* (1981) og *Min kamp. Bind 1* (2009) ikke har vært gjenstand for den samme forskningen (selv om Unni Langås har en analyse av *Min kamp* (2009) i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* og Christine Hamm har en analyse av *Arv og miljø* (2016) i *Lidelsens estetikk* (2017)).

¹² Som for eksempel Maria Kjos Fønns roman *Kinderwhore* (2018) og Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* (2016).

¹³ Se Alan Gibbs prisvinnende forskningsarbeid *Contemporary american trauma narratives* (2014) og Michelle Balaevs bok *The Nature of Trauma in American Novels* (2012).

Som Maria Tryland viste allerede i 2014 i avhandlingen «Å leve i sorgens skygge», husker romanpersonene i Sæterbakkens roman *Gjennom natten* (2011), Ingebrigtsens *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012) og Carmona-Alvarezs *Og været skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) traumene sine. Faktisk presenteres traumet helt i starten av romanene, skriver Tryland (2014, s. 95). I stedet for å kretse rundt rekonstruksjon av traumet, tematiserer romanene hvordan romanpersonene skal «finne en måte å leve med tapserfaringene» (Tryland, 2014, s. 95).

Som vi skal se, er dette også tilfellet for romanpersonen i *Kinderwhore* (2018) av Maria Kjos Fonn.¹⁴ Charlotte husker overgrepene, likevel vil hun ikke snakke om dem. Tradisjonelt har ofrenes taushet blitt forklart med manglende tilgang til traumet, men jeg kommer til å argumentere for at det altså kan se ut til at dette ikke stemmer for Charlotte. Hva er da årsaken til hennes taushet?

Denne avhandlingen mener å observere en ny trend i litteraturen. De siste par årene har det blitt publisert en rekke verker som ikke følger de klassiske traumeteoretiske reglene, det vil si, de er realistiske fortellinger som ikke domineres av gjentakelser, symbolikk og fragmentering. Tryland omtaler romanene *Heimfall*, *Og været skiftet* og *Gjennom natten* som nyanserte traumefortellinger, og bemerker seg at de er realistiske og hverdagslig fortalt (Tryland, 2014, s. 107). Blant nyere publikasjoner kan også Vigdis Hjorts roman *Arv og miljø* (2016)¹⁵ og – romanen som denne avhandlingen bruker som litterært eksempel – *Kinderwhore* trekkes frem som verker som må beskrives som realistiske, samtidig som de også omhandler traumatiske erfaringer, og derfor må karakteriseres som traumelitteratur. Det samme kan vi si om mye av den såkalte virkelighetslitteraturen.¹⁶

Den litteraturvitenskapelige traumeforskningen har frem til nå fokusert på modernistiske fortelleknikker. Men har vi som lesere det rette verktøyet for fullt ut å kunne forstå de problemene som romanpersonene har? Det ser kanskje ut til at det spesielt er traumeteoriens syn på språk som hindrer oss i fullt ut å forstå noen av de problemene som en del traumeofre sliter med.

Som Christine Hamm (2017, s. 104) skriver i en artikkel om *Arv og miljø* (2016), er Hjorts roman en traumefortelling. Men, som Hamm (2017, s. 104) påpeker, er ikke romanen

¹⁴ Jeg kan for ordens skyld informere om at papirversjonen jeg har, er trykt i Litauen i 2019. Ettersom den ikke er endret, det vil si, den er ikke en 2. utgave, vil jeg etter gjeldende regler referere til romanen med 2018 som årstall. Slik: (Fonn, 2018).

¹⁵ I artikkelen «Traume som arv» i boken *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier* (2017, s. 97-115) argumenterer Christine Hamm for at *Arv og miljø* ikke er en typisk traumefortelling.

¹⁶ Se for eksempel Karl Ove Knausgårds *Min kamp. Første bok* (2009). Unni Langås omtaler romanen som en traumefortelling i boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016).

en typisk modernistisk traumefortelling. I likhet med romanene Tryland trekker fem, skriver Hamm at *Arv og miljø* tematiserer helt andre problemer enn traumeteorien tradisjonelt har fokusert på. Faktisk er det ikke Bergljots problem å erkjenne sitt traume, men at hun ikke får anerkjennelse for sin fortelling i familien, skriver Hamm (2017, s. 100). Betyr det at teorien på feltet henger litt etter, at den ikke er helt oppdatert? Hva slags alternativ har vi for å lese og forstå slike nye, litterære traumefortellinger?

1.2 Dagligspråksfilosofi som supplement til psykoanalytisk traumeteori

I det følgende vil jeg undersøke nærmere hva som skjer dersom vi bruker en filosofi med et annet syn på språkets muligheter, som supplement til den psykoanalytiske teorien som har vært styrende så langt. Jeg vil gå til Wittgensteins sene språkfilosofi, slik den er formidlet og tolket av dagligspråksfilosofen Stanley Cavell. Kan Cavells tekster om innlæring av språk – språkspill og kriterier –, samt hans undersøkelse av behovet for anerkjennelse for våre fortellinger gi oss en ny forståelse av traumeofres taushet? Som allerede nevnt, husker romanpersonen i *Kinderwhore* overgrepene. Likevel vil hun ikke fortelle om dem. Hvilke teoretiske innsikter kan Wittgenstein og Cavells tekster gi oss om hennes problem med å verbalisere egen smerte? Kan dagligspråksfilosofien fungere som et supplement til psykoanalytisk traumeteori? Og ikke minst: Kan en slik teoretisk innfallsvinkel åpne for større aksept for litterære traumefortellinger som ikke følger det modernistiske traumenarrativet?

1.3 Valg av primærmateriale: *Kinderwhore* som en annerledes traumefortelling

1.3.1 Sammendrag av romanen

I *Kinderwhore* følger vi Charlotte fra hun er syv år til hun er tjue år gammel. I starten av fortellingen bor Charlotte aleine med sin mor. Sin biologiske far har Charlotte aldri kjent til, men hun ser på mors mange, flyktige menn som fedre. Noen av dem er der over kort tid, andre blir lenger. I varierende grad knytter Charlotte bånd til dem. Når mor har kjæreste, blomstrer hun opp. Når de forlater henne, noe de til slutt alle gjør, blir hun som et barn. Omtåket i pillerus går mor rundt uten å ha kontakt med omverdenen. Da blir Charlotte sin egen mors mamma.

Yassin, en av mors mange kjærester, gir Charlotte håp om en bedre fremtid enn den hun har med bare mor. De feirer jul med julepynt og dessert, de drar på sommerferie til

Sverige med campingvogn, og de spiller dataspill sammen.¹⁷ Lykken er kortvarig, og etter ett år er Yassin dratt. Mor begynner å drikke seg full og slutter å vaske huset. Charlott prøver mors sovepiller og ignorerer følelsene sine. Hun bruker mye tid på å lese litteratur på biblioteket. I slutten av del én har mor en ny mann med hjem, men hun ender opp med å sove inne hos Charlotte. Kapittelet slutter, dagen etter, med mors råd til Charlotte: «Hvis menn vil ha noe av deg [...]: La dem få det» (Fonn, 2018, s. 41).

Romanens andre og viktige del (s. 43-68) rammes inn ved en sirkelliknende komposisjon med Jonas, mors nye mann, i fokus. Fra soverommet hører Charlotte at mor har med en ny mann hjem. Da Charlotte kommer inn på kjøkkenet, utfører moren oralsex på mannen. Charlotte er på dette tidspunktet tolv år gammel, og dette er hennes første møte med sex. Det første Charlotte ser av Jonas, er hans ansikt, som «ikke så ut som et ansikt som kunne le og fortelle historier, men en kroppsdel, fuktig og rød» (Fonn, 2018, s. 45). Kort tid etter begynner Jonas å misbruke Charlotte seksuelt. Det foregår i ett år. Hun forsøker å fortelle sin mor om overgrepene, men av ulike grunner kommer hun aldri så langt. Etter overgrepene er Charlotte plaget av mareritt, flashbacks og kroppslige reaksjoner. Charlotte mister grepet om tid. Hun må begynne å pusse tenner med en barnetannbørste. Hun utvikler strategier for å takle overgrepene. Hun kan bli enten «dukken», som er føyelig, eller hun kan bli «maskinen», som tar kontrollen. Hun begynner å gi seksuelle tjenester til andre gutter, samtidig som hun, tilsynelatende uten helt å forstå det selv, utforsker sin egen seksualitet med venninnen Fahima. Charlotte begynner forsiktig med å skrive ned tankene sine. Delen slutter med at Jonas forlater mor.

I del to får vi innsikt i Charlottes umiddelbare reaksjoner på overgrepene. Den tredje delen (s. 69-90) handler derimot om de mer langsiktige konsekvensene. Charlotte endrer atferd. Hun prostituerer seg, fordi det er bedre å ta ting på forskudd, og hun går rundt med en følelse av at kroppen hennes ikke henger sammen. Hun blir sendt til Barne- og ungdomspsykiatrien for en utredning, men etter utallige besøk fra barnevernet blir saken henlagt. Charlotte går i terapi, men nekter å snakke om hvorfor hun har det vondt. I stedet begynner hun å ruse seg i stor skala, og forsøker også å ta sitt eget liv flere ganger. Hun ender derfor på avrusning i del fire (s. 91-108), før hun i femte del (s. 109-134) blir plassert i fosterhjem.

Gunnar, fosterfaren, eier en gård, og oppfordrer Charlotte til å legge seg ned på hesteryggen. For første gang på lenge klarer Charlotte å slappe av. Gunnar og Hilde viser

¹⁷ Det er verdt å legge merke til at det Charlotte ønsker seg, blir sett på som helt vanlig og selvsagt i vårt samfunn. I beskrivelsen av hvordan livet er med Yassin, blir det klart at det Charlotte har med bare mor, er lite.

Charlotte at et annet liv er mulig, men påvirket av tingene hun har opplevd, finner Charlotte ut at hun må vise datteren, Anna, at man ikke er trygg i verden. Anna og Charlotte drar på besøk til tjuetreårige Kenneth, som gir dem rusmidler og forgriper seg på Anna. Charlotte blir plassert på barnevernsinstitusjon.

På institusjonen, som beskrives i del seks (s. 135-163), opplever Charlotte faste rammer og rutinger. Hun blir møtt med et språk som ikke kan brukes i hverdagen: «derfor satt han [en pleier] i sofaen helt kollapset, hadde han vært en av oss, hadde de sagt han var ‘reaktiv og underaktivert’» (s. 145). Vi får innblikk i Charlottes journaler, og Charlotte åpner seg for første gang til en terapeut hun stoler på. Overgrepene blir imidlertid ikke nevnt, men hun er tydelig på at hun er, og alltid har vært, ensom.

19 år gammel blir Charlotte skrevet ut av institusjonene. Hun skaffer seg kommunal bolig og begynner på videregående i den lengste delen, del syv (s. 165-204). Hun begynner å skrive om sitt eget liv i et forsøk på å gjøre den til en del av fortiden. Så treffer hun Kristine, kvinnen som lærer Charlotte hvordan man slapper av i andres nærvær, og som viser henne at man ikke trenger å by på sin egen kropp, at gode relasjoner betyr mye, at det er nok i seg selv. For aller første gang forteller Charlotte om overgrepene til et annet menneske. Hun bestemmer seg for å anmelde Jonas.

I den aller siste delen (s. 205-229) tar Charlotte et offentlig oppgjør med sin overgriper og sin mor. Hun vinner i retten.

1.3.2 *Kinderwhore* som en uvanlig traumefortelling

Min ambisjon er ikke bare å finne frem til en lesning som kan yte romanen til Kjos Fonn rettferdighet, men også å utvikle et utvidet teoretisk perspektiv på traumatisk atferd og litterære traumefortellinger.

At valget falt på denne romanen, har to forklaringer. For det første ble den valgt av den enkle grunn at den i dagspressen har blitt omtalt som en traumefortelling,¹⁸ til tross for at romanen stilistisk ikke er det. Dette er interessant, fordi romanen helt tydelig er en realistisk fortelling. Anmelderne ser altså ikke ut til å mene at den modernistiske traumeestetikken er et absolutt krav til litterære traumefortellinger. Det gjør det spennende å undersøke hva ved romanen som gjør at anmelderne opplever fortellingen som en historie om traumer.

Fortelleposisjonen, som vi seinere skal se, skiller seg fra andre litterære traumefortellinger. Gjennom hele fortellingen vet Charlotte at det ordner seg til slutt, tross alt.

¹⁸ Hatlen (2018, s. 32) og Djuve (2018, s. 58) omtaler barndommen til Charlotte som traumatisk.

Det er nemlig hun som er fortelleren, og hun beretter for oss fra et bedre sted i fremtiden, et aspekt ved romanen som for øvrig har blitt lite kommentert i dagspressen. At romanen er fortalt i første person, er uvanlig for sjangeren.¹⁹ Kanskje skyldes dette tanken om at traumet prinsipielt ikke kan språkliggjøres av subjektet selv, eller i hvert fall at verbalisering er svært vanskelig? Et vanlig poeng i fortellinger om traumer har vært at romanpersonen sakte, men sikkert rekonstruerer traumet. I denne romanen er det tvert imot Charlotte selv – i en «flash fictionaktig form»²⁰ – som bestemmer hvilke episoder av livet hennes vi skal få innblikk i.

Ingunn Økland (2018), *Aftenpostens* anmelder, hevder at Maria Kjos Fonn klarer å sette ord på noe i romanen som man tidligere ikke har klart å verbalisere. Betyr ikke dette at verbalisering er mulig? Ut ifra Øklands observasjoner kan det dermed se ut som om språket og innhold er i fokus i romanen, at dialogene og monologene er viktigere enn struktur og form. Det er altså mye ved romanen som gjør at den skiller seg ut fra andre litterære traumefortellinger. Det er derfor interessant å undersøke hva en traumeteoretisk lesning faktisk gir meg, når romanen helt tydelig ikke har et tradisjonelt traumenarrativ. Hva bidrar psykoanalyse egentlig med i en lesning av realistiske traumefortellinger? Lesningen åpner samtidig for muligheten til å undersøke hvor en psykoanalytisk lesning kanskje kommer til kort.

1.4 Fremgangsmåte og disposisjon

Avhandlingen er delt inn i åtte kapitler. I kapittel 2 presenterer jeg syv utvalgte anmeldelser, som jeg mener representerer mottakelsen i dagspressen som helhet. Jeg diskuterer hva kritikerne trekker frem i sine lesninger, og forsøker å få et bilde av hvordan romanen har blitt forstått og lest. I kapittel 3 legger jeg frem et utvalg av dagens traumeteoretiske forskningsfelt. Målet med dette kapittelet er både å få et overblikk over hvordan psykoanalytisk traumeforskning ser ut i Norge og USA, det vil si, undersøke hva vi har interessert oss for, samtidig som jeg peker på den kritikken som har blitt fremmet mot klassisk traumeteori de siste årene. Etter at vi har kartlagt det psykoanalytiske forskningsfeltet, beskriver og forklarer jeg den psykoanalytiske traumeteorien i kapittel 4. Hvordan ser forskningsmaterialet ut som har påvirket ikke minst Cathy Caruths traumeteori? Hva ved psykoanalytisk teori har blitt stående og hva har blitt forkastet? Kapittelet er med andre ord et

¹⁹ Sjanger er her forstått som traumefortelling, ikke som en kategori som skiller romanen fra lyrikk og dramatik. Det er vanlig at litterære traumefortellinger er skrevet i tredjeperson, men vi finner flere eksempler på litterære traumefortellinger som er skrevet i første person de siste ti årene. Noen eksempler er de allerede nevnte romanene *Og være skiftet* (2012) og *Arv og Miljø* (2016).

²⁰ Slik beskriver Trine Saugestad Hatlen (2018, s. 32) romanen i *Verdens Gang*.

dypdykk ned i forutsetningene for dagens traumeteori. I kapittel 5 tester jeg ut denne teorien på romanen. Hva vil en traumeteoretisk lesning egentlig gi meg? Videre i avhandlingen presenterer jeg en alternativ språkfilosofi i kapittel 6 – dagligspråksfilosofien etter Wittgenstein og Cavell: Hvordan kan deres tanker om språk og skeptisisme bedre hjelpe oss til å forstå noen av de problemene traumeofre står overfor? – før jeg så tester ut en dagligspråksfilosofisk lesning av romanen i kapittel 7. Avhandlingens siste kapittel (kapittel 8) er en sammenliknende diskusjon der jeg svarer på spørsmålet: Hvordan skal vi lese litterære traumefortellinger?

2. Mottakelsen av *Kinderwhore* (2018) i dagspressen

Anmelder Trine Saugestad Hatlen i *Verdens Gang* publiserte 17. august 2018, som den aller første, en lengre anmeldelse av romanen under tittelen «Å være ung er for jævlig».

Hatlen aktualiserer romanen ved å minne leseren på at «[v]i alle har kjent eller visst om en som Charlotte i oppveksten» (2018). Hun forsøker å gjøre leseren oppmerksom på at dette er en realistisk jeg-fortelling som er verdt å lytte til. Fokuset i anmeldelsen er på Charlotte og moren hennes. De to første avsnittene er viet en beskrivelse av moren, og de fungerer samtidig som en forklaring på hvorfor Charlotte utvikler seg slik hun gjør. Implisitt er beskrivelsen av moren også en anklage, for det virker som at Hatlen plasserer skylden for Charlottes lidelser hos mor. I sin parafrase får Hatlen frem ulikhetene mellom Charlottes barndom og det de fleste av oss vil karakterisere som en normal barndom. Som et blick på de andre anmeldelsene viser, er hun ikke aleine om å ha denne tilnærmelsen.

Det meste av anmeldelsen ellers er handlingsreferat. Setningene er oppramsede og karakterisert av motsetningspar: «Av og til for sjelden, av og til for ofte, tar moren med seg kjæresten hjem. En av dem er snill, den neste slem» (Hatlen, 2018), en stil som likner stilen i romanen. Selve den estetiske dommen er kort. Hatlen kommer med en kort, positiv vurdering av verkets form, som hun beskriver som «flash fictionaktig» (Hatlen, 2018). Hatlen er også den eneste som vier noen linjer av anmeldelsen til kritikk. Denne går på verkets persongalleri: «Vier hun bikarakterene sine litt mer tid og omsorg, kommer hun nok til å få se sekseren på terningen» (Hatlen, 2018).

Litt over en uke seinere, 25. august 2018, kom Maya Troberg Djuves anmeldelse «En bok alle bør lese» på trykk i *Dagbladet*. Dette var den andre anmeldelsen av *Kinderwhore* i dagspressen. I ingressen skriver Djuve følgende: «Det forsømte barnet blir et lett bytte for overgriperen i Maria Kjos Fønns sterke roman» (2018). Med dette sammenfatter hun kort og konsist hva hun mener romanen handler om. Djuve leser romanen som en utviklingshistorie fra «[...] skadet barn til traumatisert voksen som prøver å karre seg ut av gjørma» (2018), og påpeker at dette reflekteres i språket i romanen, som etter Djuves mening modner. Hun observerer at Charlotte er kjapp i replikken, et aspekt ved romanen som også har vært kommentert fra andre hold. I innstilling til Brageprisen skriver juryen blant annet: «Kanskje har litteratur og film bidratt til en forestilling om offeret som svakt og av ulike årsaker tvunget til taushet. I motsetning til dette er Charlotte tøff i trynet, sarkastisk og kvikk i replikken» (Brageprisen, 2021). Både juryen og Djuve gjør her etter min mening en interessant observasjon, for traumeofre er i litteraturen ofte blitt fremstilt som stemmeløse.

Maya Troberg Djuve trekker videre linjer til Maria Kjos Fønns biografi i sin lesning: «Både research og egne erfaringer ligger til grunn for Maria Kjos Fønns sterke roman om overgrep» (2018). Ved å trekke inn biografien til Kjos Fonn skaper Djuve assosiasjoner til virkelighetslitteraturen og debatten rundt den. Uansett er hun opptatt av å løfte frem romanen som en tekst om reelle problemer. Djuve vil gjøre oss bevisst at dette er handlinger som også finner sted i den virkelige verden, at romanens handlinger er noe vi må forholde oss til på et større plan enn som ren fiksjon.

Til slutt avslutter Djuve med følgende dom: «*Kinderwhore* er krevende, men også velflytende, innsiktsfull og opplysende lesning. En bok om det ubegripelige, men virkelige. En bok alle bør lese» (Djuve, 2018). Det kan virke som om hun mener at traumer er utenfor vår forståelse, et syn vi også vil se igjen i anmeldelsen til Vigdis Moe Skarstein. Samtidig påpeker Djuve at «innholdet er tilgjengelig for oss, fordi språket er godt og nøkternt» (Djuve, 2018).

Dagen etter, 26. august 2018, kom Ingunn Økland med sin anmeldelse av romanen. «Maria Kjos Fonn løfter arven etter Herbjørg Wassmo» er tittelen på anmeldelsen hun fikk på trykk i *Aftenposten*. Tittelen er beskrivende for hva anmeldelsen handler om. Mye plass er viet en sammenlikning av Charlotte i *Kinderwhore* og Tora i *Huset med den blinde glassveranda* (1981).²¹ Sammenlikningen generelt, og tittelen spesielt, kan implisitt leses som en del av den positive domfellelsen. Helt eksplisitt omtaler Økland romanen som «aktuell og litterært vellykket» (2018).

Økland gjør oss dessuten oppmerksomme på romanens samfunnsrelevans ved å kommentere at «[...] Charlotte på 2000-tallet er like vergeløs mot stefaren som Tora på 1950-tallet» (2018), før hun avslutter med at romanen viser overgrepsofre at det finnes håp. Noe av fokuset i anmeldelsen er dermed rettet mot Charlotte som voksen, og ikke bare som neglisjert barn. Dette gjør at anmeldelsen til Ingunn Økland, etter min mening, skiller seg litt ut fra resten av de valgte anmeldelsene, som i hovedsak løfter frem Charlotte som offer.

Økland åpner anmeldelsen med følgende sitat:

²¹ Det er kanskje ikke tilfeldig at det er nettopp denne romanen Økland får assosiasjoner til. Romanen er skrevet i en realistisk-psykologisk stil, til forskjell fra de fleste andre litterære traumefortellinger som er publisert i ettertid. Den estetiske formen likner dermed *Kinderwhore*. Det er også interessant at Nielsen og Langås (u.å., s. 6) omtaler Tora-trilogien som melodramatisk, når dette også er en beskrivelse som passer til *Kinderwhore*. Kanskje skyldes dette traumeofres frykt for ikke å bli forstått og hørt? Jeg undrer meg om man kan se noen tydelige melodramatiske trekk i flere litterære traumefortellinger. Dette er noe jeg vil reflektere over seinere i avhandlingen.

Tenk at det bare er 37 år siden utgivelsen av Huset med den blinde glassveranda. At norsk litteratur før den tid knapt hadde språk for seksuelle overgrep i familien. [...] Triologien om tyskerungen Tora slo ned som en liten sensasjon i offentligheten fordi Herbjørg Wassmo skildret overgrepet fra offerets perspektiv. Siden den gang har mange skjønnlitterære forfattere bidratt til en større åpenhet, men under lesningen av *Kinderwhore* slår det meg at Maria Kjos Fonn (28) er den som løfter arven etter Wassmo i dag (2018).

Kommentaren hennes peker på at overgrepssbilder fra offerets side, det å gi offeret en stemme, er et relativt nytt fenomen i norsk litteratur.²² Jeg lurer på hvordan traumefortellinger så ut før 80-tallet, hvordan man leste og skrev traumelitteratur, og jeg observerer at en realistisk jeg-forteller åpenbart utfordrer de etablerte teoriene på feltet? Videre retter Økland blikket mot språket, og mener at det å sette ord på seksuelle traumer har vært en fraværende praksis, i hvert fall i skjønnlitteraturen. Synet på språket som utilstrekkelig er fortsatt en vanlig oppfatning innenfor det traumeteoretiske forskningsfeltet (Caruth, 1995). Men det man tidligere ikke har klart å sette ord på, mener Ingunn Økland (2018) at Maria Kjos Fonn klarer i denne romanen.

Sammenlikningen, som vi finner hos Hatlen og Djuve, mellom det vi vil karakterisere som en normal barndom og barndommen til Charlotte, ser vi også i anmeldelsen til Gerd Elin Stava Sandve, «Offeret slår tilbake», publisert 29. august 2018 i *Dagsavisen*. Fokuset i samtlige anmeldelser har vært på Charlotte som et offer. Sandve formulerer seg slik: «Tøff lesning, men obligatorisk for alle som tror at de vet noe om å være et offer» (2018). Det er påfallende mange sitater i anmeldelsen. Generelt er dette et kjennetegn ved romanens resepsjon (Djuve, 2018; Sandve, 2018). Det skyldes kanskje det vonde innholdet i romanen, at anmelderne har problemer med å formulere med egne ord de følelsene de sitter igjen med. Det kan også virke som om anmelderne opplever språket som en viktig del av innholdet, at de vil formidle det direkte til leserne av anmeldelsene. Sitatene er samtidig med på å underbygge traumeteoriens premiss, altså tanken om at det som står skrevet må være akkurat slik, at det er den eneste måten det traumatiske stoffet kan presenteres på.

Gerd Elin Sandve kommenterer at romanen først og fremst handler om hvordan man skal leve videre med et traume, heller enn rekonstruksjonen av selve overgrepet. I ingressen skriver hun: «Knallsterk roman om kampen for – og mot – et levelig liv etter omsorgssvikt og overgrep» (2018). Dette er en interessant observasjon, da traumeteoretikere i stor grad hevder

²² Også Ingrid Nielsen og Unni Langås kommenterer i sin prosjektbeskrivelse til samarbeidsprosjektet «Traumets litteraritet: erindring og skapelse» at romantrilogien «nevnes [...] som et gjennombrudd for den eksplisitte fremstillingen av seksuelt misbruk av et barn og hennes videre utvikling mot psykose» (u.å., s. 6).

at traumefortellinger omhandler rekonstruksjon av traumatiske hendelser og minner (Langås, 2016, s. 13).

Carina Elisabeth Beddari fra *Morgenbladet* trekker i anmeldelsen «Jenta i gjøkeredet» fra 31. august 2018 paralleller mellom Charlottes opplevelse med barnevernet og kritikken barnevernet har fått i Norge. Hun henviser til at det i 2016 kom på trykk en artikkel om en jentes opplevelse av tvang i barnevernet, og at denne jenten i løpet av to år forsøkte å ta sitt eget liv 40 ganger i barnevernets omsorg (Beddari, 2018). Beddari (2018) presiserer at Kjos Fonn ikke kritiserer barnevernet direkte, men jeg forstår Beddari som å mene at romanen plasserer seg i en større pågående diskusjon om barnevernets rolle.

Beddari viser begeistring over bokens «litterære kraft» (2018). Hun påpeker fortellerens interesse for litteratur, som etter Beddaris mening åpner for et «språklig driv, en formulerings – og fortellerglede som gir fortellingen følsomhet» (Beddari, 2018). Samtidig presiserer Beddari at romanen er skrevet med en «tilbakeskuende klarhet» (2018), en karakteristikk som ikke er vanlig for traumefortellinger. Som vi skal se, er litterære tekster om traumer ofte preget av en usikkerhet rundt erindringssituasjonen.

I likhet med Økland løfter også Vigdis Moe Skarstein, anmelder i *Adresseavisa*, frem språket i romanen. I anmeldelsen «Ingen vil bli uberørt av denne romanen» fra 1. september 2018 skriver hun at

[d]et kan knapt finnes ord for hvordan det må oppleves å bli voldtatt som barn og hvordan det former selvbildet. Men gjennom romanens jegfortelling gir forfatteren stemme til nettopp det. På en måte som får leseren til å tro at vi forstår denne Charlotte, samtidig som vi strever med å kunne ta inn over oss historien hennes (Skarstein, 2018).

Skarsteins formulering «kan knapt finnes ord» tyder på at hun har en tanke om at noen opplevelser er så voldsomme at språket ikke evner å romme de erfaringene individet gjennomgår, slik vi seinere skal se at Cathy Caruth også gjør. Videre bruker hun ordet «tro» for å beskrive sitt eget møte med fortellingen til Charlotte. Det kan se ut til at hun går ut fra en antagelse om at vi aldri helt kan forstå en annens smerte. I utgangspunktet plasserer Skarstein seg i en eksisterende traumeteoretisk diskurs, det vil si, hun tenker seg at traumer vanskelig kan verbaliseres, fordi de er utenfor språkets fatteevne.²³ Likevel erkjenner Skarstein at romanen lykkes i sitt prosjekt.

²³ En grundig gjennomgang av traumeteoriens syn på språk blir gitt i kapittel tre «Psykoanalyse og poststrukturalisme som utgangspunkt for traumeteori».

2.1 Hva forteller anmeldelsene oss?

Det er tydelig at anmelderne har latt seg rive med av Charlottes historie, at de har hatt et behov for å respondere på hennes fortelling. Fokuset i samtlige anmeldelser har vært på Charlotte som et offer. Det er påfallende at alle anmeldelsene skriver om Charlottes barndom. Det kan se ut som om kritikerne mener at den ikke var som den burde være. Jeg synes det er overraskende at så få av anmelderne kommenterer ståstedet fortellingen er skrevet fra. Til tross for at de siste delene i romanen handler om Charlotte som voksen, og de siste tre sidene samtidig er skrevet i presens, er det bare Ingunn Økland (2018) som påpeker at det virker som om romanen er skrevet fra et bedre sted i fremtiden.

Ord som «traume» og «overgrep» går igjen, og det er tydelig at kritikerne gjennomgående oppfatter romanen som en traumefortelling. Det er derimot ulikt hva anmelderne velger å fokusere på. Det seksuelle overgrepet kommer man ikke unna, men påfallende mange anmeldere vier mye plass til Charlottes forhold til sin mor. Jeg forstår det slik at de mener moren, på en eller annen måte, har skyld i det som har skjedd, uten helt å vite nøyaktig hvor moren svikter. Skarstein skriver at «“Charlottes mamma dyrket en dame som skrek mer enn hun sang”, som kledde seg i små rosa kjoler som dukkekjoler, hadde bustete hår, rød leppestift og røde rusede øyne. Når Charlottes mamma gikk ut om kveldene kledde hun seg som henne» (2018), og vi er innforstått med at det her ligger en anklage, uten at den er formulert direkte. Kristin Buvik Sivertsen i *Klassekampen*, 15. september 2018, er blant dem som formulerer seg tydeligst i sitt syn på moren: «Romanen er på sitt beste i de såre, punktvis beskrivelsene av den sviktende moren i bokas første del» (2018).

Det virker også som om flere av anmelderne oppfatter romanen til å omhandle flere lag av traumer. Litteraturkritiker Kristin Buvik Sivertsen skriver at romanen åpner for en tolkning om at moren til Charlotte selv er et overgrepsoffer. Dette, at det er flere traumeofre eller at et individ har opplevd flere traumatiske hendelser som gjensidig påvirker og forsterker hverandre, er ikke uvanlig i litterære traumefortellinger, ifølge Unni Langås (Langås, 2016, s. 13). Som vi skal se, påvirker mors mulige traume kommunikasjonen mellom henne og Charlotte.

Til sist vil jeg påpeke at det er påfallende hvor stor plass parafrasene får i anmeldelsene, og hvor lite plass som dermed går til selve smaksdommen av verket. Det kan se ut som om begrepet «traumelitteratur» i seg selv er en verdidom. Det er nærliggende å anta at dette har sammenheng med det rådende traumenarrativet. Traumefortellinger er

karakterisert av å være komplekse og med kompliserte fortellestrategier. Stil og struktur, det vil si, repetisjon, fragmentering og symbolikk, gjør tekstene krevende. Det kan virke som om denne traumeestetikken i seg selv verdsettes i litteraturkritikken.²⁴

²⁴ I den grad jeg har funnet noe som likner på smaksdommer, har anmelderne karakterisert språket som poetisk.

3. Presentasjon av forskningslitteratur på traumefortellinger – Hvordan har litterære fortellinger om traumer blitt lest? Hvordan leses de i dag?

3.1 Den litteraturvitenskapelige forskningen i USA

Den overveldende mengden studier som publiseres i anerkjente tidsskrifter gjør meg overbevist om at traumestudier enda ikke er et ferdig utforsket felt. Dette til tross for at forskningen på traumer kan spores helt tilbake til romantikken. Christa Schönfelder (2013, s. 81) påpeker at forfatterne allerede i romantikken utforsket den terapeutiske effekten av å forme et narrativ om den traumatiske hendelsen, et aspekt ved traumet Sigmund Freud og Pierre Janet seinere skulle komme til å interessere seg for. Bare de siste tiårene har traumeforskningen endret seg drastisk, og den er i dag et stort og interdisiplinært felt. Siden forfatterne på 1800-tallet utforsket «the wounded mind», har forfatterne av traumefortellinger funnet nye måter å formidle traumatiske erfaringer på, og traumeteorien har kommet opp med nye modeller for å forstå og analysere denne litteraturen (Gibbs, 2014).

I det prisbelønte forskningsarbeidet *Contemporary American Trauma Narratives* (2014) trekker Alan Gibbs frem en rekke verker han mener har vært med på å forme traumelitteraturen slik vi ser den i dag, blant andre J. D. Salinger sin tekst «For Esmé – With love and squalor» (1953), *Catch – 22* (1962) av Joseph Heller og *Beloved* (1987) av Toni Morrison. Gjennom korte analyser belyser Gibbs (2014) hvilke teknikker forfatterne har brukt, og viser deretter hvordan disse tekstene har vært sentrale i etableringen av et paradigmatisk traumennarrativ. Tekstene fremstår som fragmenterte, de mangler kronologi og er preget av repetisjon.²⁵ Det er et poeng hos Gibbs at alle tekstene ble utgitt før de to sentrale, nå anerkjente traumeteorikerne Cathy Caruth og Shoshana Felman publiserte sine verker om traumeteorien på 1990-tallet. Alan Gibbs (2014) påpeker videre at disse romanene var eksperimentelle og nye, og de bydde på overraskende elementer for leseren da de ble gitt ut, altså at stilen og strukturen var noe nytt. På mange måter innleder noen av romanene modernismen,²⁶ og de la også grunnlaget for den traumeteorien Caruth og Felman kommer med et par år seinere.

²⁵ Oksanens roman *Utrenskning* fra 2008 er et nyere eksempel fra nordisk litteratur. Fragmentene blir ikke presentert for leseren i kronologisk rekkefølge, og det er opp til leseren selv å skape en sammenheng mellom det som blir fortalt.

²⁶ Gibbs bruker begrepet «postmodernism», men beskrivelsen er også dekkende for modernismen.

Med Cathy Caruth og Shoshana Felman økte interessen for traumer i ulike typer tekster i 1990-årene. Caruth publiserte antologien *Trauma: Explorations in memory* i 1995, mens hennes eget verk *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) utkom ett år seinere. Disse nøkkeltøkene har blitt stående som noen av de mest sentrale om traumer. Antologien *Trauma: Explorations in memory* rommer tekster av Shoshana Felman, Dori Laub og Van der Kolk og Van der Hart, for å nevne noen. Fortsatt sverger litteraturvitere til denne samlingen av teoretiske perspektiver og analyser av traumelitteratur. Cathy Caruth og Shoshana Felman var, og er fortsatt, ledende stemmer på forskningsfeltet, ikke bare i USA, men også i Europa.

I takt med at litteraturen og idealene i samfunnet endrer seg, endres også synet på språket. Romantikken kjennetegnes for eksempel av en tro på språkets muligheter, mens modernismen kjennetegnes av det motsatte. Dette har hatt konsekvenser for hvordan man igjennom tidene har forstått traumer og mulighetene for verbalisering. Cathy Caruth og Shoshana Felman har særlig vært inspirert av Sigmund Freud og psykoanalyse, som vi skal se i teorikapittelet, men har også uunngåelig blitt påvirket av sin samtids litterære strømninger: postmodernismen og poststrukturalismen. De arbeider utfra et poststrukturalistisk språksyn, som vi skal se.²⁷ I sine litteraturvitenskapelige forskningsarbeider har de derfor vært opptatt av ubestemmeligheter, paradokser og unnvikelser i tekstene de har studert (Christiansen, 2016).

En rekke titler om traumer og minner – Caruths kjente verker står som hovedeksempler – vitner om at én av forskningsfeltets hoveddiskusjoner er hvorvidt traumet kan bli representert i litteraturen. Diskusjonene kretser rundt to spørsmål: (1) Er det mulig å huske den traumatiske hendelsen? Og (2) kan språket formidle traumatiske erfaringer?

I teksten «Literature and the enactment of memory» undersøker Caruth (1996) begge disse spørsmålene i analysen av filmen *Hiroshima mon amour* (1959). Hun konkluderer med følgende:

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

²⁷ Hva som menes med poststrukturalisme, og hvordan retningene kan sies å ha påvirket Cathy Caruths forståelse av traumer, blir grundig gjennomgått i kapittel 4 om teori.

Sitatet er et godt uttrykk Caruths teoretiske standpunkt: Et traume er en hendelse som ikke blir oppfattet i øyeblikket den fant sted, og som dermed heller ikke er forstått av individet. Påvirket av Derrida og hans tanker om dekonstruksjon, har Caruth en negativ innstilling til individets muligheter til å verbalisere egne traumer.²⁸

Beskrivelsen «enigmatic language» kjennetegner ikke bare filmen *Hiroshima mon amour*, men litterære traumefortellinger generelt. Andre teoretikere har i ettertid latt seg inspirere av Caruth. I *Trauma and survival in contemporary fiction* skriver Laurie Vickroy at

[d]iscoveries about the nature of traumatic experience as overwhelming, alien, amnesiac, and often incomprehensible have necessitated new historiographic, testimonial, and representational approaches to help interpret and reconfigure the enigmatic traces of evidence and memory (2002, s. 1).

Slik jeg forstår Vickroy må traumet forstås som noe som vanskelig, ja, kanskje umulig, kan språkliggjøres. Denne oppfattelsen stammer fra Caruth og hennes poststrukturalistiske språksyn etter Jacques Derrida, nemlig tanken om at språket ikke kan vise til noe utenfor seg selv, til noe faktisk og virkelig (Derrida, 1970). Det kan dermed se ut som om litteraturen har utforsket nye måter å formidle et traumatisk budskap på. Man har påpekt at litterære fortellinger om traumer som oftest har vært modernistiske, for på den måten å synliggjøre stilistisk at språket svikter i sin oppgave, nemlig å formidle traumatiske hendelser verbalt. Alan Gibbs (2014) illustrerer hvordan verkene til Morrison, Salinger og Heller alle har en eksperimentell form, som seinere forfattere har blitt inspirert av. Tekster i kjølvannet av Holocaust har i tillegg forsterket denne trenden, og formen har dermed blitt et klassisk kjennetegn ved traumefortellinger.

Shoshana Felman undersøker et liknende spørsmål i sin analyse av Honoré de Balzac sin novelle «Adieu» (1830). I «Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: «Adjø»)»²⁹ stiller hun seg spørsmålet om hva det vil si å «tale i noens navn», og undrer seg over om ikke dette er en «gjentagelse av *representasjonens* undertrykkende handling» (Felman, 2002, s. 106). Med formuleringen «representasjonens undertrykkende handling»

²⁸ Mer om dette i kapittel fire «Psykoanalyse og poststrukturalisme som utgangspunkt for traumeteori».

²⁹ Artikkelen ble opprinnelig publisert i tidsskriftet *Diacritics* (vol. 5, No. 4 (vinter, 1975), s. 2-10) under navnet «Woman and madness: The critical phallacy». Artikkelen er en kommentar til tre verker: *Woman and Madness* av Phyllis Chesler, *Speculum de L'Autre Femme* av Luce Irigaray og «Adieu» av Patrick Berthier Balzac, men det er først og fremst tolkningen av sistnevnte tekst hun har som hovedanliggende gjennom artikkelen.

synes jeg å se likhetstrekk med Derridas (1970) tanker om en utilgjengelig origo, og den umulige oppgaven det er å skulle representere denne.³⁰

Felmans hovedanliggende er å undersøke kvinnen og «de gales» posisjon med utgangspunkt i spørsmålet om hvordan man kan snakke fra den andres sted. For å svare på sitt spørsmål studerer hun «den ideologiske effekten av selve meningsproduksjonen i litteraturens språk» (Felman, 2002, s. 107). Felman (2002, s. 107) hevder at det å tale *for* noen andre er å ha makt over dem, det er å frata dem eierskap over egen historie. Den feministiske kritikken hun legger frem, har likhetstrekk med den postkoloniale traumekritikken som har blitt fremmet de siste tiårene, som vi skal se. På hver sin måte retter de blikket mot *mulighetene* til å verbalisere egen historie, samtidig som de kritiserer den rådende diskursen som bringer individene i taushet. Felman konkluderer med at den gale kvinnen må «*lære å snakke om igjen*: å tale ikke bare mot, men utenfor den fallosentriske speilstrukturen» (2002, s. 118). Som vi skal se, er det på mange måter også dette de postkoloniale teoretikerne tar til orde for. De retter kritikk mot det rådende traumenarrativet, som vil bli presentert mer inngående i kapittelet, og etterspør en anerkjennelse av andre måter å skrive litterære traumefortellinger på.

Flere forskere har undersøkt dette traumets «aporia», ønsket om å tale og innsikten at det er umulig å tale. I *Traces of War* (2018) undersøker Colin Davis vitnesbyrdet fra en av de mest kjente overlevende fra konsentrasjonsleirene. For Elie Wiesel er det umulig å snakke eller skrive om sine erfaringer fra leirene, samtidig som det føles som absolutt nødvendig: «What must be said cannot be said» (Davis, 2018, s. 194). Dette paradokset er et gjennomgående problem både i litterære traumefortellinger og i forskningslitteraturen, og et problem som ofte kommer opp i forbindelse med Holocaust.

Innenfor litteraturvitenskapen har det blitt viet mye tid og ressurser nettopp på å studere dette traumet. Faktisk er Holocaust det traumet som har blitt undersøkt mest i litteraturvitenskapelig sammenheng (Broderick og Traversi, 2010, s. 6). Anne Whitehead beskriver Holocaust som «[...] a universal trope of traumatic history» (Sitert av Schönfelder, 2013, s. 43). Vi finner en liknende beskrivelse hos Shoshana Felman, som skriver om «[...] history as holocaust» (1992, s. 95) i *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalyses, and history*. Men det er kanskje ikke så rart at vi har hatt et behov for å forstå hvordan hendelser som Holocaust kan ha funnet sted, og kanskje enda mindre rart at vi har hatt et behov for å forstå hva slike hendelser gjør med et menneske, en generasjon og et

³⁰ Inngående gjennomgang av Derridas syn på språk, nærværsmetafysikk, origo og representasjon kommer i kapittelet om psykoanalytisk traumeteori.

samfunn? Kollektive traumer har påvirket samfunnet på en måte individuelle traumer aldri vil gjøre, og i kraft av sitt omfang gitt oss spørsmål omkring vitnesbyrd og representasjon. Felman hevder for eksempel at det ikke finnes noe vitne til Holocaust, fordi traumet har påvirket oss alle (1995, s. 13-60).

Men det finnes selvsagt individuelle traumer. Med anerkjennelsen av «posttraumatisk stresslidelse» som en diagnose i 1980 ble det større åpenhet rundt overgrep og incest. Interessen for ulike typer overgrep, da spesielt seksuelle, økte med dette i forskningslitteraturen, offentligheten og mediene, som nevnt, og har fortsatt å øke de siste tiårene (Nielsen og Langås, u.å.). Med denne diagnosen kom et større fokus på *individuelle* traumer i litteraturen, til forskjell fra kollektive traumer som tidligere var dominerende. Edward Brown skriver at traumatiske opplevelser tidligere bare ble anerkjent som traumatiske når skaden involverte en «social conflict over the responsibility of corporations and nations» (sitert av Schönfelder, 2013, s. 44). Fra jernbaneulykkene i 1860-årene til Vietnamkrigen hundrede år seinere har store hendelser som krig og folkemord vært i fokus, både i forskningslitteraturen og i litterære traumefortellinger.

Generelt har kvinner og barn vært neglisjert i forskningen fordi de aldri har spilt en sentral rolle i historiske traumer (Schönfelder, 2013, s. 44). Ifølge Schönfelder (2013, s. 44) har forskningen vært sentrert rundt traumene til hvite menn. Ikke før i 1974 begynte man for eksempel å snakke om «rape trauma syndrome» (Schönfelder, 2013, s. 44). Anerkjennelsen av «posttraumatisk stresslidelse» som en medisinsk diagnose var derfor samtidig en anerkjennelse av vold i hjemmet som like alvorlig som de historiske traumene forskningen før dette fokuserte på (Schönfelder, 2013, s. 44).

I *Hinsides lystprinsippet* (1920) bruker Sigmund Freud både begrepene traumatisk nevrose, krigsnevrose og hysteri. Til tross for at Freud (2011, s. 15) anerkjente likhetene mellom hysteri og traumatisk nevrose, var det ikke før med diagnosen posttraumatisk stresslidelse at de tre ble slått sammen til å omfatte én diagnose (Vickroy, 2002, s. 18). Hans mange begreper vitner likevel om at «den omfattende definisjonen av traumer og deres mulig årsaker som gjelder i dag, allerede i psykoanalysens tidlige fase var et karakteristisk og konstitutivt trekk» (Langås, 2016, s. 22).

3.2 Resepsjonen i Norge – Hvordan har norske forskere skrevet om traumelitteratur?

Tradisjonen for å forske på traumer i USA er lang. Slik er det ikke i Norge. Unni Langås, professor ved Universitetet i Agder, er blant få forskere i Norge som aktivt undersøker traumer i nordisk litteratur, så vel som litteratur utenfor Norden. Hun startet i 2010 en forskergruppe – gruppen «Traumeframstillinger i samtidskulturen» – ved Universitetet i Agder. Det er i hovedsak gjennom denne gruppen at traumeforskningen i Norge har blitt publisert.

I et intervju med Christiansen for forskning.no sier Unni Langås at «[d]a jeg ble kjent med den nyere utenlandske forskningen innen området, særlig Cathy Caruth og Shoshana Felman, oppdaget jeg etter hvert at disse perspektivene passet på en rekke av de norske forfatterne jeg jobbet med» (Christiansen, 2016). At Caruth har vært en inspirasjon for Langås sin egen forskning, er tydelig. I samarbeidsprosjektet mellom Unni Langås og Ingrid Nielsen er det først og fremst forfatterskapene til W.G. Sebald, Paul Celan og Herta Müller som har vært gjenstand for forskning (Tryland, 2014, s. 12). At det er nettopp disse forfatterskapene prosjektet konsentrerte seg om, forsterker antagelsen om at traumefortellinger har en bestemt type narrativ, altså at det er visse estetiske kjennetegn som er til stedet i traumeberetninger. Det kan se ut til at det er en veletablert oppfattelse om at spesielle estetiske uttrykksformer er mer egnet til å formidle traumatiske erfaringer enn andre. For eksempel påpeker Laurie Vickroy (2002, s. 3) at særlig stil og struktur er med på å gjenskape traumets usikkerhet og karakter, mens Langås mener «at traumet bare kan fortelles gjennom sine effekter» (2016, s. 13).

Det kan videre virke som om den norske forskningen speiler den amerikanske. Holocaust har dominert den utenlandske forskningen. Et kjapt blikk på publikasjonsoversikten til forskergruppen ved Universitet i Agder viser at vi også her har vært interessert i Holocaust (Universitetet i Agder, u.å.). Kjersti Lersbryggen Mørk (2017) har undersøkt hvordan Holocaust blir fremstilt i barnelitteratur, Unni Langås har analysert Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet* (2008) og Olaf Haagensen har anmeldt flere av Jakob Lothes verker, blant annet *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future* (2012) og *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust* (2013).³¹ Det er likevel ikke tekster om dette traumet som dominerer det norske forskerlandskapet. Kanskje skyldes

³¹ Se publikasjonsoversikten til forskergruppen «Traumeframstillinger i samtidskulturen» ved Universitetet i Agder (Universitetet i Agder, u.å.).

dette at vi i Norge begynte å interessere oss for traumer seinere enn den amerikanske litteraturvitenskapen, at det allerede eksisterte en rekke forskningsarbeider om traumer da Unni Langås tok initiativ til traumeforskning i Norge. Så hva har dominert den norske traumeforskningen?

En stor andel av forskningsartiklene som publiseres i Norge om traumer omhandler terrorhandlingene på Regjeringskvartalet og Utøya 22. juli 2011. I Langås sitt litteraturvitenskapelige arbeid på feltet, boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, er et eget kapittel viet litterære responser på 22. juli. Her analyserer Langås en rekke dikt og to romaner som i varierende grad tematiserer terrorhandlingene på Utøya og i Regjeringskvartalet. Artikkelen er ikke bare en analyse av hvordan tekstene forholder seg til traumet, hvordan det blir tematisert og representert, men fungerer også som en studie av hvordan forfatterne bruker litteraturen til å reagere på og implementere terrorhandlingene i sine arbeider. Til syvende og sist må dette ses på som en studie av litteraturens rolle i møte med traumer. I sin variasjon viser de ulike tekstene at traumefortellinger ikke nødvendigvis må karakteriseres av form og virkemidler, slik det har blitt vanlig å gjøre siden Caruth, men heller av innhold og kontekst.

3.3 Medias rolle i traumeframstillinger

I en stadig mer digitalisert verden spiller visuell kunst en større rolle. På måter media ikke gjorde før, spiller de i dag en helt sentral rolle i traumeframstillinger. Der avstand fungerte som en sperre for hva vi fikk kjennskap til, og dermed også hva vi kunne berøres av, gjør media i dag at vi har tilgang til hva som foregår på tvers av landegrenser. Vi kan dermed også følge hendelser i sanntid. Som jeg allerede har illustrert, er ikke interessen for traumeskapende hendelser noe nytt, men man blir kanskje lettere berørt (Langås, 2016, s. 14). Unni Langås forklarer det slik:

En mulig forklaring på denne økte intensiteten er den medieteknologiske utviklingen, som nå lynraskt formidler hva som skjer, og sender tekst og bilder i sanntid kloden rundt. Både 9/11, tsunamien i Japan og 22. juli var katastrofer hele verden kunne være vitne til samtidig med at det skjedde. Nøden og skrekken kommer dermed tett på, foruten at tekst og bilder blir repetert i mange ulike medier (2016, s. 14-15).

I min studie av den norske traumeforskningen er det tydelig at medias innflytelse på, bearbeiding og formidling av traumer, interesserer litteraturvitenskapen. Langås har gitt ut en rekke artikler om fotografiets plass i litteraturen. I 2012 undersøkte hun fotografiets rolle i

Gaute Heivolls roman *Himmelarkivet* (Universitetet i Agder, u.å.) og så nylig som september 2020 kom Unni Langås og Charles Armstrong med en antologi om bilder i litteraturen. Boken *Terrorizing Images* (2020) er et resultat av prosjektet «Terrorizing Images in Literature of Trauma» ved UiA. Antologien inneholder tekster av Frederik Tygstrup, Charles Armstrong og Øyvind Vågnes, blant andre. I det innledende kapittelet skriver Armstrong og Langås at «[t]he importance of images in the context of political conflicts has been scrutinized in recent criticism, but scholarly attention to their verbal representations is less widespread» (2020, s. 1). Til tross for et kapittel i *Acts of memory. Cultural recall in the present* (1999, s. 3-23) om bilder fra Holocaust, er de aleine om å publisere et så stort arbeid om ekfrasens rolle i fremstillingen av traumer.

Gjennom en rekke artikler undersøker forskerne hva ekfrasen forteller oss om vår forståelse av ulike (traumatiske) hendelser, og hvordan bilder (både mentale og faktiske) påvirker oss som observatører. Armstrong og Langås påpeker det de ser på som en stor likhet mellom en ekfrase og et traume: «The two phenomena are closely related. The deferred manifestation, or *Nachträglichkeit*, of trauma is akin to the temporal lapse that typically occurs between the ekphrastic image and its verbal response» (Armstrong og Langås, 2020, s. 5).

«Tidligere forsøk på å definere ekfrasen som fenomen har nesten utelukkende fokusert på forholdet mellom ord og bilde», ifølge Armstrong og Langås (2020, s. 2 [min oversettelse]). Keith Moxey skriver at en av tesene i samtidens visuelle kulturstudier (contemporary visual cultural studies) er troen på at et objekt, eller tanken på et objekt, ikke kan reduseres til bestemte tegn (sitert av Armstrong og Langås, 2020, s. 3). Historisk sett har ekfrasen dermed blitt nedvurdert, fordi den har blitt sett på som et forsinket uttrykk som forsøker å tilrane seg bildets spontanitet og vitalitet (Armstrong og Langås, 2020, s. 2).

Formålet til Armstrong og Langås er av den grunn delvis å stille spørsmål ved dette perspektivet. Er språket til syvende og sist bare referensielt? Kan det være noe annet, ja, må det ikke være det? Armstrong og Langås viser til Wittgensteins funderinger over språket i *Om visshet* (1969) og *Filosofiske undersøkelser* (1953). Den sene Wittgenstein forstår språket som performativt, altså som en handling i seg selv. Når vi ytrer våre ord kan de ha, ja, må de ha, en effekt på våre omgivelser (Armstrong og Langås, 2020, s. 3). Jeg mener å se store likhetstrekk mellom det tradisjonelle synet på ekfrasens forhold til bildet, og Caruths syn på mulighetene til å artikulere et traume i ord. Ekfrasen har blitt nedvurdert, fordi man har tenkt at den aldri kan leve opp til selve bildet. På samme måte har det traumeteoretiske synspunktet vært at smertelige erfaringer ikke kan verbaliseres, fordi de er utenfor språkets fatteevne (se for

eksempel Caruth, 1995, s. 151-156). Inspirert av Derrida, tenker Caruth at språket aldri kan vise tilbake til en origo, som vi skal se. Men er ikke ekfrasens eksistens et bevis på dens relevans, er den ikke et bevis på vårt behov for språket? Og tyder ikke dette på at en verbalisering av traumatiske erfaringer både er mulig og nødvendig?

I *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* understreker Langås (2016, s. 107) at skriften eksternaliserer våre tanker, og at det i den prosessen også skjer en organisering av dem. «Skrift kan altså brukes til å huske, til å kommunisere og til å lagre informasjon, det vil si produsere, formilde og oppbevare kunnskap», skriver Langås (2016, s. 107). Det kan virke som om skriften kan hjelpe oss med å forstå våre omgivelser, slik vi skal se at Charlotte i *Kinderwhore* bruker skriften til. Nettopp dette er også poenget til Armstrong og Langås i *Terrorizing Images*. De forstår ekfrasen som en form for vitnesbyrd, og tar til orde for en utvidet forståelse av begrepet «ekfrase»: «[T]he visual image that the literary texts respond to is of a distinctly mental kind. This points to the need to broaden our understanding of ekphrasis so that the term encompasses not only objects or artworks but also a kind of mimesis of the traumatized mind» (Armstrong og Langås, 2020, s. 5).

3.4 På vei mot en ny traumefortelling og teori?

Det kan se ut som om litteraturvitenskapen i dag er ved et skille. Fra å ha beskjeftiget seg med analyser av ulike verk i lys av klassisk traumeteori etter Caruth, slik Langås til eksempel gjør med forfatterskapet til Jon Fosse i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, fokuseres det nå i stor grad på multimodale uttrykk og visuell kunst i Norge. Kanskje tyder dette på at den klassiske traumeteorien begynner å miste fotfeste, at vi har blitt mer åpne for at traumatiske erfaringer kan formidles på ulike måter?

Noen eksplisitt kritikk har imidlertid ikke blitt fremmet i Norge. I stor grad viderefører forskningslitteraturen i Norge det teoretiske paradigmet etter Caruth. Det har blitt publisert en rekke slike mastergradsavhandlinger om traumefortellinger ved Universitet i Bergen. For eksempel leser Hans Olav Aadland (2019) Stig Sæterbakkens roman *Ikke forlat meg* (2009) i lys av klassisk traumeteori i sin avhandling «Et menneske er en hud mellom to former for kaos» ved Universitetet i Bergen. I sin lesning benytter han ukritisk Caruth, Langås og Van der Kolk og Van der Hart sine arbeider knyttet til blant annet minner og dissosiasjon. Alle fire har et psykoanalytisk fundament i sin tenkning. Det kan se ut som om dette, hos Caruth og Langås, kanskje har resultert i et stort fokus på virkemidler som repetisjon og symbolikk på bekostning av en helhetlig lesning av teksten?

I avhandlingen «Skrikefuglen» (2016) gjør Marie Steller en komparativ analyse av romanene *Siss og Unn* (2008) og *Happy Sally* (2004). Moderskapsteori og traumeteori står som teoretisk utgangspunkt for hennes litterære analyse. I sin analyse lener Marie Steller seg på teoretikerne Caruth, Freud og Balaev, og løfter blant annet frem repetisjon, mangelen på språk, oppløsning av tid og fragmentering i sin lesning. Til tross for en kort refleksjon rundt den kritikken som har kommet mot Caruth i ettertid, er hun lite kritisk til sin egen reproduksjon av det klassiske traumenarrativet som hun innledningsvis kritiserer. Felles for en rekke av mastergradsavhandlingene som er publisert om traumefortellinger, er at de ikke virker å ha ambisjoner om å reflektere rundt fordeler og ulemper rundt en klassisk traumeteoretisk lesning.

Det har derimot vært skrevet en mastergradsavhandling ved Universitetet i Bergen som tar til orde for en mulig kritikk av den klassiske traumeteorien. I den allerede nevnte avhandling til Tryland (2014), foretar hun en traumeteoretisk analyse av tre samtidsromaner, *Gjennom natten* (2011), *Og være skiftet og det ble sommer og så videre* (2012) og *Heimfall. Ei juleforteljing* (2012), for å se om disse kan omtales som traumefortellinger. Implisitt ligger det her også en ambisjon om å nøste opp i hva en traumefortelling egentlig er. Tryland undersøker hvilken funksjon traumefortellinger har, og om traumer fremstilles på bestemte måter i litteraturen. Innledningsvis skriver hun at hennes mål er å se «om det lar seg utkrystallisere noen tendenser i de tre bøkene» (Tryland, 2014, s. 13). Som allerede påpekt, er Maria Trylands konklusjon at vi er på vei mot en ny type traumelitteratur. Hun peker på at de tre samtidsromanenes realistiske utforming, bryter med den vanlige modernistiske fortellestilen (Tryland, 2014, s. 107-108). Videre trekker hun frem at romanene ikke omhandler rekonstruksjon av traumatiske hendelser, men heller tematiserer det å leve videre på tross av traumene. Hennes funn viser hvordan traumefortellingene har endret seg, og dermed ikke passer inn i den etablerte teorien (Tryland, 2014, s. 108).

I England og USA ser vi kritikken av klassisk traumeteori mer eksplisitt. En rekke litteraturvitere som amerikanske Michelle Balaev, britiske Robert Eaglestone og Alan Gibbs er blant dem som har vært kritiske til Caruths forståelse av traumer og de forståelsesmodellene som lenge, kanskje altfor lenge, har vært rådende i litteraturvitenskapen. I USA er det Michelle Balaev (2012, s. xiii) som først og fremst har rettet et kritisk blikk mot det hun omtaler som den tradisjonelle modellen, av andre også kalt «Caruthian teori». ³² I *The nature of trauma in American novels* (2012) etterspør Balaev en alternativ forståelsesmodell:

³² Se Alan Gibbs bok *Contemporary American Trauma Narratives* (2014, s. 14).

«Most literary trauma scholars have relied exclusively on the traditional model of trauma, to the extent that a critical trope of fragmentation has emerged as the prevailing rhetoric in trauma studies» (Balaev, 2012, s. xiii-xiv). Som et alternativ tar hun til ordet for en pluralistisk modell, som i større grad skal se på andre elementer ved teksten. Hun løfter frem viktigheten av å undersøke romanens «place», noe jeg forstår som både rom og sted (Balaev, 2012, s. xiv). En slik tilnærming har vært brukt i en masteravhandling ved Universitet i Oslo i 2019. Merethe Tangstad (2019) undersøkte i sin masteravhandling «Traumets rom» bruken av rom i Sofi Oksanens roman *Utrenskning* (2008).

Det er likevel litteraturforskeren Alan Gibbs som står frem som den sterkeste kritikeren av den klassiske traumeteorien etter Caruth:

The narrow way in which trauma has been defined, according to a sometimes contradictory synthesis of Freudian thought, PTSD, elements of Holocaust studies, and the post-structuralist-inflected work of theorists such as Caruth, has proved problematic. The key difficulty concerning us here is that a prescriptive understanding of trauma based on this range of popularized work has come to limit representation of trauma's effects, and to produce an identifiable critically-approved aesthetic (Gibbs, 2014, s. 24).

Gibbs sitt prisvinnende verk *Contemporary American Trauma Narratives* (2014) er med andre ord ikke bare en analyse av ulike traumefortellinger, men må også forstås som en kritikk av den psykoanalytiske og poststrukturalistiske tilnærmingen til traumer.

I sin argumentasjon trekker Gibbs frem de tidligere nevnte tekstene «For Esmé – With love and squalor» (1953), *Catch – 22* (1962) og *Beloved* (1987). Hans poeng er å vise hvordan litterære virkemidler brukt i disse tekstene nå er blitt klisjeaktige troper. Da teoretikerne begynte å gjenkjenne bruken av repetisjon, unnvikelser og andre narrative strategier, og seinere forfattergenerasjoner begynte å ta i bruk de samme virkemidlene, mistet de sin effekt, hevder Gibbs (2014, s. 27). Han ser et fundamentalt skille mellom den første generasjonen forfattere og den neste: «In particular, we shall see that there is a different relationship between content and form in this first generation of trauma texts, from the latter half of the twentieth century, compared with many from the early twenty-first century» (Gibbs, 2014, s. 46). De første traumetekstene var preget av forfatternes desperate, akutte behov for å formidle sine erfaringer (de hadde ofte vært utsatt for et traume selv) (Gibbs, 2014, s. 46). Innholdet trumfet form. Som et resultat ble det skrevet tekster med noe annerledes form. Gibbs (2014, s. 45-84) argumenterer for at de estetiske særpregene i enkelte verker fra første halvdel av 1900-tallet vekket interesse hos seinere generasjoner forfattere og

teoretikere. Derfor har det utviklet seg et traumenarrativ preget av repetisjon og fragmentering. Problemet, ifølge Gibbs (2014, s. 76), er det at den neste generasjonen traumelitteratur ikke hadde, og har fremdeles ikke, det samme forholdet til den eksperimentelle formen. Nå er form blitt det viktigste, uten at de forstår den symbolske meningen til formen på verkene de «hermer» etter. Ikke har det den samme effekten på leseren heller; Det eksperimentelle har blitt familiært, skal vi tro Gibbs (2014, s. 82-83).

3.5 Konklusjon: På vei mot en realistisk traumefortelling?

Fra postkolonialt hold har det også blitt fremmet en traumeteoretisk kritikk. I for stor grad preges traumelitteraturen av en vestlig traumediskurs som ser bort i fra både Østen og Afrikas trang til å fortelle sine historier. Kritikken retter seg mot ideen om at traumet ikke kan språkliggjøres, som igjen er med på å forsterke Orientens opplevelse av å bli fratatt muligheten til å snakke for seg selv. Bare det siste tiåret har interessen for postkolonialisme og traumer økt. Stef Craps og Gert Buelens mener at det formmessige fokuset, altså fokuset på traumefortellinger som modernistiske, marginaliserer ikke-vestlig litteratur: «[w]ithin trauma studies, it has become all but axiomatic that traumatic experiences can only be adequately represented through the use of experimental, (post) modernist textual strategies” (siter etter Gibbs, 2014, s. 25). Ved å representere traumet som taust og utilgjengelig for bevisstheten, forsterkes tanken om traumet som noe utenfor rekkevidde, hevder Gibbs (2014, s. 26). Fra postkolonialt hold har det blitt hevdet at dette igjen vil forsterke Vestens opplevelse av Orienten som mytisk.

I sin studie av Holocaust og afrikansk traumelitteratur fremmer Robert Eaglestone et interessant poeng verdt ettertanke. Han skriver:

In the closing pages of Imre Kertész’s Holocaust novel *Fateless*, Gyuri, the survivor, meets a journalist eager to write about the camps. But after some conversation, the journalist [...] declares that the camp cannot be imagined. [...] In the African texts [...] there is a real sense that there can be comprehension, that a story must be told and can and should be grasped by others in the West (Eaglestone, 2008, s. 81-82).

Jeg mener at sitatet illustrerer de overnevnte kritikernes poenger. Til tross for frykten for at jeg nå føyer meg inn i rekken av utallige ganger vi har fått alt til å handle om vestlig kultur, mener jeg at sitatet også er av relevans for nettopp vestlig litteratur. Sitatet sammenfatter det en rekke forskere nå føler på, nemlig at det rådende traumenarrativet her i Vesten er begrensende. Ann Kaplan og Ban Wang mener at vi må gå vekk i fra tanken om at et

fragmentert, oppsplittet og modernistisk narrativ er det eneste mulige, at vi må begynne å akseptere at traumer faktisk kan skildres på andre måter som yter traumet rettferdighet (sitert etter Gibbs, 2014, s. 25), mens Laura Brown mener at vestlige traumemodeller ser ut til å overse traumatiske opplevelser knyttet til blant annet hudfarge og legning (sitert etter Craps og Buelens, 2008, s. 3). I hvert fall er det tydelig at man fra postkolonialt hold etterspør en nye måte å forstå og skrive frem traumer på.

Traumefortellinger utelukker ikke en realistisk fortelling, og ekskluderer heller ikke forståelse og klarhet, skriver Eaglestone i artikkelen «You would not add to my suffering if you knew what I have seen» (2008, s. 81-82). Tvert imot er det påpekt verdien av en realistisk traumefortelling, kontra modernistisk og postmodernistisk. Faktisk ser det ut til at en del oppfatter det å skrive realistisk som en frigjøring fra Vesten, skriver Craps og Buelens (2008, s. 5).

Som en avsluttende kommentar mener jeg at også norsk samtidslitteratur er på vei mot å være mer realistiske fortellinger. Det har de siste ti årene blitt publisert en rekke romaner jeg og andre vil karakterisere som både realistiske og traumefortellinger. Vi så i kapittel 1 at Tryland allerede i 2014 mente å se noen nye tendenser i norsk samtidslitteratur. Hun undersøker tre samtidsromaner og konkluderer med at romanene nyanserer den etablerte oppfattelsen av hvordan en traumefortelling estetisk skal se ut (Tryland, 2014, s. 108). Selv om romanene hun trekker frem i avhandlingen «I sorgens skygge» ikke har blitt omtalt som traumefortellinger i dagspressen, argumenterer hun for at de kan leses som nettopp det (Tryland, 2014). Romanene Tryland trekker frem, står ikke aleine. Også allerede nevnte romaner som *Arv og miljø* og *Kinderwhore* plasserer seg i den samme trenden. Det samme kan vi si om Karl Ove Knausgård's *Min kamp. Første bok* (2009), som av Unni Langås (2015, s. 156-160) blir beskrevet som en traumefortelling i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Kan det ikke dermed se ut som om vi er på vei mot en ny type traumefortelling? Og om det i så fall er tilfelle: Gjør ikke denne litteraturen krav på å bli lest på en ny måte?

4. Psykoanalyse og poststrukturalisme som utgangspunkt for traumeteori

Sigmund Freud er den forskeren som har hatt den største innflytelsen på litteraturvitenskapelig traumeforskning. Det er kanskje ikke rart at det er Freud litteraturvitere har lent seg på, siden Freud selv brukte litteratur til å underbygge sine påstander om traumer (Schönfelder, 2013, s. 51).³³ Det finnes en bro mellom litteraturvitenskap og psykoanalyse fra starten av.

I den norske introduksjonsboken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016) definerer Unni Langås traumer som «en såret kropp eller et såret sinn» (Langås, 2016, s. 19), som vi har sett. Sistnevnte er imidlertid den vanligste forståelsen av begrepet. Cathy Caruth formulerer seg på en liknende måte når hun helt innledningsvis i klassikeren *Trauma: Explorations in Memory* (1995) omtaler traumer som «intens personal suffering» (1995, s. vii). Videre påpeker hun at traumer «also involve[s] the recognition of realities that most of us have not begun to face» (Caruth, 1995, s. vii). Det kan derfor virke som om deler av det traumatiske ligger i det å møte en virkelighet som er både ugjenkjennelig og uutholdelig. Mer spesifikt omtaler Caruth traumet som en «response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event» (1995, s. 4). Et traume må dermed forstås ikke som selve hendelsen, men som en *forsinket* reaksjon i etterkant. Freud bruker ordet «nachträglichkeit» om denne forsinkede reaksjonen (Gibbs, 2014, s. 8).

Som allerede nevnt er Cathy Caruth den ledende stemmen innenfor den litteraturvitenskapelige traumeforskning. Hun står bak publiseringen av to av tre paradigmatisk tekst fra 1990-tallet: *Trauma: Explorations in memory* (1995)³⁴ og *Unclaimed Experience* (1996). Sammen med Dori Laub og Shoshana Felmans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992) danner de grunnlaget for den moderne litteraturvitenskapelige traumeforskningen.

Men hvordan ser det teoretiske materialet ut som har påvirket disse traumeteoretikernes tenkning? I det følgende skal jeg først vise hvordan Caruth, Laub og Felman viderefører Freuds arbeider. Dette har både preget definisjonen av traume, men også deres forståelse for symptomer for en traumatisert tilstand. Deretter skal jeg vise at de nevnte

³³ *Oedipus Rex* og *Hamlet* er blant verkene Freud har brukt for å underbygge sin teori (Schönfelder, 2013, s. 51).

³⁴ Noen av essayene ble opprinnelig publisert, i andre versjoner, i *American Imago* under tittelen «Psychoanalysis, Culture and Trauma» i 1991.

teoretikerne også er sterkt påvirket av det synet på språk som var dominerende da de skrev tekstene sine. Jeg tar derfor først utgangspunkt i tre verk av Sigmund Freud, og synliggjør hvordan dagens traumeteori bygger på psykoanalyse. Jeg skal utarbeide mer nøyaktig hva ved Freuds arbeider som nå er førende, og eventuelt hva som har blitt forkastet. Så skal jeg diskutere nærmere hvordan Derridas poststrukturalistiske språksyn ligger til grunn for Caruths forståelse av subjektets muligheter til å verbalisere egen smerte, og hva slags konsekvenser dette språksynet har for hvordan traumefortellinger skrives og analyseres. Til slutt skal jeg reflektere rundt hvordan teoridannelsen fungerer som en doxa for hvordan traumefortellinger skal leses.

4.1 Hva er et traume?

Historisk deler vi den psykoanalytiske traumeforskningen i to faser. Den første fasen starter med psykoanalysens framvekst på 1800-tallet. Interessen for traumer i psykoanalytisk sammenheng knyttes spesielt til «jernbaneulykkene» i 1860-årene (Langås, 2016, s. 22). Ifølge psykoanalytiker Sigmund Freud er begrepet «traume» opprinnelig en betegnelse på «[t]ilstanden etter alvorlige mekaniske rystelser, togsammenstøt og andre store ulykker forbundet med livsfare» (2011, s. 15). Det er to påvirkende faktorer for hva som kan kalles et traume i sitatet til Freud. Slik jeg forstår Freud, ble traumatisk nevrose først og fremst knyttet til kroppslige skader, for det andre er traumatisk nevrose en tilstand som kan oppstå etter at individet har følt seg livstruet, altså at individet har antatt, eller vært redd for, at det skal dø. Først og fremst ble altså traumatisk nevrose forstått som en mental tilstand forårsaket av en fysisk skade.

Etter hvert som traumeforskningen utviklet seg, spesielt under og i kjølvannet av første verdenskrig, innså Freud (2011, s. 15) at traumatisk nevrose også forekom hos pasienter som ikke hadde vært utsatt for mekanisk vold. Han påpeker blant annet at det eksisterer likheter mellom diagnosen hysteri (som det var flest kvinner som fikk) og traumatisk nevrose. En sammenslåing av disse to begrepene til ett felles begrep kommer likevel ikke før i 1980 med diagnosen posttraumatisk stresslidelse (Vickroy, 2002, s. 18). Undersøkelser av soldater fra krigen fikk Freud (2011, s. 16) til å konkludere med følgende: (1) En fysisk skade ser ut til å fungere som en buffer mot utviklingen av nevrose, altså at individet *enten* blir nevrotisk *eller* fysisk skadet. (2) Traumatisk nevrose skyldes ofte at individet har blitt utsatt for en hendelse uten å være mentalt forberedt. Freud peker her på skrekksekundet som avgjørende for utviklingen av nevrose. Sistnevnte punkt henger sammen med hans forståelse av hvordan

psyken fungerer.

Inspirert av den psykoanalytiske forskningen har man i litteraturvitenskapen etter Caruth først og fremst rettet fokuset mot mental skade, men de siste to tiårene kan man observere en økende interesse også for fysiske skader (Hamm, 2017, s. 17). Ifølge Hamm (2017, s. 18) blir denne interessen synlig i litteraturen ved at forfattere tematiserer sykdom og alderdom (Hamm, 2017, s. 17). Hun trekker frem *Syngja* (2012) av Lars Amund Vaage, en fortelling om en far som forsøker å forstå sin psykisk utviklingshemmede datter, og som prøver å formidle denne erfaringen med et annet språk enn helsevesenet kan tilby (Hamm, 2017, s. 18).

4.1.1 *Hinsides lystprinsippet* (1920) og gjentakelsestvang

Freud starter sitt kjente verk *Hinsides lystprinsippet* med følgende påstand: «I den psykoanalytiske teorien antar vi, uten betenkeligheter at prosesser i sjelelivet har et forløp som automatisk reguleres av lystprinsippet» (2011, s. 7). Hans teori er at vi ubevisst hele tiden etterstreber lyst. Det vil si at målet er å ha så lave spenninger i psyken som mulig, da høye spenninger tilsvarer ulyst. Slike spenninger kommer ofte utenfra, altså fra omgivelsene våre. Derfor er vår psyke omgitt av et beskyttelseslag, et såkalt pirringsskjold (Freud, 2011, s. 38). Mer presist skriver Freud (2011, s. 38) at traumer skyldes erfaringer som er så voldsomme at de bryter forbi dette pirringsskjoldet. Ifølge psykoanalytisk teori skjer dette, som allerede nevnt, fordi individet ikke er forberedt på hendelsen (Freud, 2011, s. 16, s. 41). Freud (2011, s. 16) påstår at angst i seg selv hindrer traumatisk nevrose, fordi fenomenet angst innebærer at man er mentalt forberedt på en ulykke. Å være engstelig setter oss i beredskap, hevder Freud (2011, s. 16), og psyken takler dermed økt spenning i større grad. Når psyken ikke er forberedt på et angrep utenfra, vil påvirkningen gjøre større skade. For å rette opp igjen, altså binde spenningene, går psyken inn i en traumatisert tilstand. Blant annet plages individet av gjentatte, påtrengende mareritt (Freud, 2011, s. 41-42).

Freuds teori om lystprinsippet forklarer imidlertid ikke hvorfor disse marerittene og *flashbackene* gjør seg gjeldende:

Nå har drømmelivet ved den traumatiske nevrosen den egenhet at den på nytt og på nytt fører den syke tilbake til ulykkessituasjonen, og han våkner opp av fornyet skrekk. Man undrer seg i altfor liten grad over dette fenomenet. [...] Det ville heller være i overensstemmelse med drømmens natur å vise den syke bilder fra den tid han var frisk, eller av helbredelsen han håper på (Freud, 2011, s. 16-17).

Denne gåten får Freud til å hevde at det eksisterer enda et «prinsipp» i sjelelivet, en gjentakelsestvang. Gjentakelsestvangen er et fenomen han hevder å se i flere situasjoner, og som også karakteriserer selve historien, nemlig den «evig[e] tilbakekomst av det samme» (Freud, 2011, s. 28). Freud (2011, s. 28) forklarer individets påtrengende minner fra den traumatiske hendelsen, i dag kalt *flashbacks*, som bundet til denne gjentakelsestvangen, et prinsipp som er allmennmenneskelig, ifølge ham selv. Marerittene står i gjentakelsestvangens vold. Freud skriver at «[d]rømmene 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» (2011, s. 42). Ved å vende tilbake til den traumatiske hendelsen gjennom drømmer og *flashbacks*, forsøker kroppen å hente frem igjen det fortrenkte minnet i et forsøk på å beherske og mestre inntrykket (Freud, 2011, s. 47).

Det er altså ikke de ubevisste prosessene i psyken som fortrenger og undertrykker minnene om traumet. Tvert imot prøver driftene å få minnene opp igjen til overflaten. Derimot, skriver Freud, er det helt tydelig at jeget³⁵ i møte med traumer, styres av lystprinsippet. Ved at jeget undertrykker og fortrenger de traumatiske minnene og hindrer dem i å komme til overflaten, vil heller ikke pasienten oppleve ulysten disse minnene fører med seg. Det er med andre ord dette jeget som er skyld i at pasientene ikke husker sine traumer.

Freud underbygger sine påstander med å vise til at psyken styres av to ulike prosesser: primærprosessen og sekundærprosessen. Primærprosessen styrer våre ubevisste psykiske prosesser, altså våre drifter. Sekundærprosessen styrer vår bevissthet. Den tilhører med andre ord «vår normale våkne tilstand» (Freud, 2011, s. 46). Impulsene i primærprosessen etterlater spor i psyken. Disse sporene legger grunnlaget for det vi kaller for hukommelse (Freud, 2011, s. 32). Ettersom bevisstheten styres av sekundærprosessen, har ikke hukommelse og bevissthet noe med hverandre å gjøre (Freud, 2011, s. 32). Spenninger kan altså oppstå i kroppen uten at bevisstheten fanger opp spenningene, og de vil følgelig ikke lagres i minnet, tilgjengelig for bevisstheten. Som et resultat har ikke pasienten nødvendigvis noen minner som hun husker fra den traumatiske hendelsen.

Gjentakelsestvangen Freud beskriver, står i dag helt sentralt i tenkningen til Caruth. Faktisk har hun strukturert hele sin forståelse av hvordan et traume fungerer rundt denne gjentakelsestvangen. Det som gjør at noe kan kalles traumatisk, mener Caruth (1995, s. 4), er

³⁵ «Jeget» beskrives av Freud som en «sammenhengende enhet» som står i motsetning til det fortrenkte. Han påpeker at det ubevisste og det bevisste ikke er motsetninger, men at man heller må sette jeget opp mot det fortrenkte (Freud, 2011, s. 25). «Jeget» er ifølge Freud (2011, s. 70) en sensurerende og fortrenkende substans.

selve den forsinkede responsen i form av gjentakende ikke-symboliske bilder. Hun mener at traumet defineres nettopp av at bilder fra gjerningsøyeblikket *gjentatte* ganger kommer til subjektet i form av flashbacks og drømmer (Caruth, 1995, s. 4).

4.2 Psykoanalysens behandling – *Bruddstykke av en hysterianalyse* (1905) og *Psychopathology of everyday life* (1914)

Freud hevder at «sjelens ubevisste psykiske prosesser i seg selv er 'tidløs'» (2011, s. 36). Han mener at forståelsen av tid knytter seg spesifikt til P-bv-systemet, altså *persepsjonen*. Dette har fått Freud til å undersøke sammenhengen mellom et traume og den helbredende effekten det å plassere traumatiske hendelser i et narrativ har hatt på pasienter (Schönfelder, 2013, s. 81). Hans grunnleggende tese er at pasienten vil helbredes ved muntlig å sette ord på sine traumer (Freud, 2007). I *Bruddstykke av en hysterianalyse* tar Freud (2007, s. 12) til orde for at pasienten gjennom fri assosiasjon skal la det ubevisste komme til syne. Tidligere var han opptatt av å helbrede hvert enkelt symptom, men innså etter hvert at nevrosen som fenomen er for kompleks til at en slik tilnærming har ønsket effekt (Freud, 2007, s. 12). Hans mål er å få tilgang til pasientens ubevisste tanker, og han hevder at drømmen er den beste vei å gå for «å komme forbi fortrenghingen» (Freud, 2007, s. 15). For å illustrere psykoanalysens behandlingsmetode gir Freud ut *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Boken er et utdrag av behandlingen til pasienten «Dora», i som virkeligheten het Ida Bauer.

Psykoanalyse bærer preg av fortrolige samtaler mellom pasient og terapeut. Det er terapeutens oppgave å lytte til pasienten, og hjelpe denne til å tolke drømmene. Under samtalene er pasienten og terapeuten plassert i forhold til hverandre på en slik måte at terapeuten ikke er synlig for pasienten. Etersom pasienten ikke kan se terapeuten, har pasienten heller ingen mulighet til å korrigere sine utspill basert på terapeutenes reaksjoner. Vi kan derfor anta at pasienten i større grad «glemmer seg», og dermed avslører informasjon den ellers ville holdt skjult.

Det er pasientens stemme og språk som står i fokus. Pasienten skal selv sette ord på sine tanker. Psykoanalysens studieobjekt er med andre ord det som skjer i språket. I *Psychopathology of everyday life* (1914) viser Freud hvordan språket vårt avslører hva vi tenker på. Studien er egentlig en undersøkelse av glemsel og falsk erindring. Han observerer at man har en tendens til å glemme navn, og at man i erindringen av disse henter frem et annet navn: «[H]e who strives for the escaped name brings to consciousness others – substitutive names – which, although immediately recognized as false, nevertheless obtrude themselves with great tenacity» (Freud, 1914, s. 4). Freuds hypotese er at dette feile navnet «stands in

direct relation to the lost name» (1914, s. 4), altså at det som blir sagt ikke er arbitrært, men av symbolsk karakter, og av den grunn verdifull informasjon for terapeuten. Hans teori er utledet på bakgrunn av et navnebytte han selv en gang gjorde: Navnet Signorelli ble byttet ut med navnene Botticelli og Boltraffio. Freuds (1914, s. 7-8) konklusjon er at hans ubevisste tanker er «gjemt» i de to navnene, og at en analyse av navnene kan avsløre undertrykkede tanker. Det er dette prinsippet som ligger til grunn for psykoterapi, nemlig tanken om at subjektets ubevisste tanker skjuler seg i språket.

Om pasienter med hysteri og nevrososer skriver Freud i *Bruddstykket av en hysterianalyse* at: «[i] virkeligheten er de syke ute av stand til å gi slike beretninger [fullkomne pasienthistorier] om seg selv» (2007, s. 16). Ifølge Freud er pasientens beskrivelse av seg selv og sin sykdom preget av hull og gåter. Det som blir fortalt bærer preg av å være mangelfullt og fragmentert, i tillegg til at de episodene som pasienten beretter om, ikke kommer i kronologisk rekkefølge. At fortellingene er mangelfulle skyldes gjerne at pasienten bevisst holder tilbake informasjon, ofte fordi pasienten skammer seg eller fordi pasienten ikke vil utlevere andre personer (Freud, 2007, s. 17). Dette tydeliggjør at psykoanalyse først og fremst er «kunsten å tolke» (Freud, 2011, s. 23). Ettersom pasienten føler på skyld og skam, er også tillit avgjørende i forholdet mellom pasient og terapeut. Som jeg vil komme tilbake til, er dette et aspekt nyere traumeteoretikere, blant andre Dori Laub (1992) og Laurie Vickroy (2002), har undersøkt i sine forskningsarbeider.

Den tidlige traumeforskningen hadde med andre ord en terapeutisk baktanke. Målet var å hjelpe mennesker til å bli kvitt psykiske lidelser, eller i hvert fall å hjelpe dem til å klare å leve med traumene. I psykoanalytisk sammenheng skulle dette skje gjennom språkliggjøring av ubevisste minner. I Freuds arbeider ser vi altså et optimistisk syn på språkets helbredende kraft, en muligens litt overdreven tro på at en språkliggjøring av traumatiske minner er mulig, og følgelig vil fri individet fra det repeterende, påtrengende gjerningsøyeblikket.

I nyere litteraturvitenskap har ikke denne optimistiske troen på helbredelse gjennom språkliggjøring av smerte blitt videreført. På grunn av sitt poststrukturalistisk språksyn, tenderer Caruth mot å mene at en riktig helbredelse her ikke er mulig, fordi språket aldri kan nå tilbake til et «origo». På samme måte tenker Caruth at subjektet aldri kan komme til den traumatiske erfaringen, bare til symptomene, som vi skal se.

4.3 Pierre Janets syn på minner

På samme måte som Freud hevder at «sjelens ubevisste psykiske prosesser i seg selv er ‘tidløs’» (2011, s. 36), mener Pierre Janet (1859-1947) at traumatiske minner ikke kan inkluderes i et subjekts narrativ av seg selv, og dermed på mange måter ikke eksistere i subjektets livshistorie. Freud har vært toneangivende for vår forståelse av hva et traume er, men vi må også merke oss Pierre Janets navn i den tidlige psykoanalytiske traumeforskningen. Han er en foregangsmann for dagens forskning på minner og persepsjon.

It is only for convenience that we speak of it as a “traumatic memory”. The subject is often incapable of making the necessary narrative which we call memory regarding the event; and yet he remains confronted by a difficult situation in which he has not been able to play a satisfactory part, one to which his adaption had been imperfect, so that he continues to make efforts at adaption (Janet sitert etter Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 160).

I sin samtid oppfattet Freud og Janet seg som svært like, men Van der Kolk og Van der Hart (1995, s. 168) har illustrert og tydeliggjort forskjellen mellom deres syn på minner og glemsel. Overnevnte sitat stammer fra Pierre Janet. Han delte minner inn i to ulike kategorier: narrative minner og traumatiske minner.³⁶ Likevel presiserer han at et traumatisk minne ikke egentlig er et minne. For å underbygge sin påstand viser Janet til hvordan han mener at vi registrerer og tar til oss sanseintrykk. Han så for seg at hjernen kontinuerlig oppfattet impulser fra omgivelsene, og at disse ble sortert og assimilert inn i kognitive skjema (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 160). Minnesystemet kategoriserer, organiserer og gir mening til våre sanseimpulser. Når vi gjenkjenner et objekt, er det fordi hjernen allerede har laget et skjema for denne typen objekt. Derfor, hevder Janet, bruker vi ikke mye tid og energi på å forstå omgivelsene rundt oss. Vi kan si at kognitive skjema er hjernens måte å navigere i verden på (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 159-160).

Narrative minner³⁷ må forstås som en mer avansert form av denne typen minner. Det er de narrative minnene som gjør at vi har en tanke om at vi er individer med en fastlagt kjerne. Det er de samme minnene som gjør oss i stand til å tenke på livet vårt som en historie, altså skape oss et narrativ. Janet påpeker at narrative minner, som er unikt for mennesket, krever at subjektet er oppmerksom på og reflekterer over sine omgivelser (Van der Kolk og

³⁶ Følgende beskrivelse av Janets arbeider er basert på hvordan Van der Kolk og Van der Har beskriver Janets teori i antologien *Trauma: Explorations in memory* (1995).

³⁷ Narrativt minne er det samme som det vi i dagligtalen omtaler som vanlige minner.

Van der Hart, 1995, s. 160). Det er nettopp denne typen minner som gjør at vi kan få mening ut av våre erfaringer.

Noen erfaringer kan lett integreres inn i eksisterende skjema, mens andre opplevelser er så voldsomme at de vanskelig lar seg plassere i skjema for allerede gjennomlevde erfaringer. I få tilfeller, skriver Van der Kolk og Van der Hart, vil

existing meaning schemes [...] 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 (Janet sitter etter Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 160).

Dette er et traumatisk minne, ifølge Janet. Beskrivelsen står som en begrunnelse for hvorfor Janet i ovennevnte sitat hevder at traumatiske minner ikke er ordentlige minner. De traumatiske minnene er for det første ikke registrert skikkelig i hukommelsen, og for det andre kan de ikke inngå i et subjekts historie av sitt eget liv. I sin gjennomgang av Pierre Janet's teori om traumatiske minner, trekker teoretikerne Van der Kolk og Van der Hart frem en annen viktig forskjell mellom narrative og traumatiske minner: Narrative minner gjør oss i stand til å være sosiale vesen. Det narrative minnet har i seg selv en sosial funksjon, da det gjør oss i stand til å fortelle andre vår historie. Gjennom narrative minner interagerer vi med, og skaper vi bånd til, andre mennesker (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 163). På bakgrunn av dette hevder Van der Kolk og Van der Hart (1995, s. 163) at traumat i seg selv er en ensom aktivitet som hverken eksisterer i historien til den som har opplevd traumat, eller i samspill med andre mennesker. Vi ser den samme posisjonen hos Caruth, som hevder at traumat ikke eksisterer i fortiden, hvor det ikke ble skikkelig erfart, og heller ikke i nåtiden, hvor det ikke kan språkliggjøres.

4.4 Arven etter Freud i litterær traumeteori

Forskningsbidragene til Pierre Janet og Sigmund Freud danner grunnlaget for den psykoanalytiske traumeforskningens andre fase. Den vokser frem etter Vietnamkrigen generelt, men knyttes særlig til anerkjennelsen av posttraumatisk stresslidelse som en diagnose i 1980 (Langås, 2016, s. 22). Synet på traumat som en diagnose førte til at flere forskningsfelt, deriblant litteraturvitenskapen, begynte å interessere seg for traumatiske hendelser og reaksjoner. Traumer er derfor i dag et tverrfaglig forskningsområde. Anerkjennelsen av traumer som en faktisk medisinsk diagnose fikk konsekvenser både for

ofrene, i form av rettigheter, men også for de ulike vitenskapene. Det ble økende fokus på individuelle traumer, som seksuelle overgrep og mishandling (Langås, 2016, s. 22). I litteraturvitenskapen ser vi blant annet dette i form av nye tematikker og fortellemåter i skjønnlitteraturen.³⁸

Våre lesninger er alltid påvirket av eksterne faktorer, det være historiske kontekster eller teoretiske perspektiver. I den litterære traumeforskningen etter Caruth og Felman er det psykoanalysen som står som hovedpåvirker. Til forskjell fra psykoanalyse har imidlertid ikke den litterære traumeforskningen en terapeutisk baktanke. Med det mener jeg at litteraturforskere ikke ønsker å diagnostisere og behandle romanpersonene, men heller tenke videre om prinsipielle aspekter ved traumer. Det betyr imidlertid ikke at litteraturen i seg selv ikke kan være terapeutisk for den som leser den, ei heller at skriveprosessen i seg selv ikke kan fungere som en slags egenerapi. Charlotte i *Kinderwhore* både leser litteratur for å unnsnippe den virkeligheten hun er en del av, og hun tar til pennen for å sortere og reflektere over egne erfaringer.

Innledningsvis i kapittel 1 leste vi hvordan Caruth definerer traumer. La oss gå tilbake til denne definisjonen: «[a] respons, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts of behaviors stemming from the event” (1995, s. 4). Jeg føyer til at det her er snakk om en forsinket reaksjon på en hendelse, og at det dermed ikke er hendelsen i seg selv som må forstås som traumet. Videre skriver Caruth i *Trauma: Explorations in memory* at

[t]he 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 (1995, s. 4-5).

For Caruth er et traume en hendelse som ikke blir fullt ut erfart i gjerningsøyeblikket, som påpekt. Det ligger i traumets natur at erfaringen først ved et seinere tidspunkt synker inn. Det kan se ut til at denne tanken stammer fra to ulike tekster hos Freud. I *Bruddstykke av en hysterianalyse* forklarer Freud (2007) gjennom sin beskrivelse av behandlingen til pasienten Dora at hysteri skyldes en handling som har skjedd i barndommen, men først flere år seinere gir utslag hos pasientene. I hans siste arbeid, boken *Moses and Monotheism* fra 1939,

³⁸ En rekke romaner har de siste tiårene skildret intimsfæren. Den prisvinnende klassikeren *The Color Purple* (1982) av Alice Walker tematiserer vold og overgrep i familien, den relativt nye romanen til Édouard Louis *Voldens historie* (2016) skildrer voldtekt av en mann, mens Trude Marsteins kritikerroste roman *Plutselig høre noen åpne en dør* (2000) tematiserer omsorgssvikt.

beskriver Freud nærmere det han kaller for «latency»: «The time elapsed between the accident and the first appearance of the symptoms is called the “incubation period”, a transparent allusion to the pathology of infectious disease... it is the feature one might term latency» (Freud, 1939, s. 109).

I tekningen til Caruth står denne forsinkede reaksjonen helt sentralt. Faktisk er synet på traumer som en forsinket reaksjon en av hjørnesteinene i Caruths forståelse av traumer. Om traumer skriver Caruth mer spesifikt i *Trauma: Explorations in memory* « that the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time (1995, s. 9).

At individet ikke i øyeblikket oppfatter det traumatiske i situasjonen, men først seinere erindrer hendelsen gjennom *flashbacks* og drømmer, er utgangspunktet for hvorfor litteraturvitenskapens hovedinteresser har vært rekonstruksjon og erkjennelse av traumatiske erfaringer i litterære traumefortellinger. I Tove Ditlevsens roman *De gjorde et barn fortred* (1999)³⁹ får denne forsinkede reaksjonen et kunstnerisk uttrykk.⁴⁰ Ikke før hovedpersonen, Kirsten Worm, er nitten år og hilsen på en ny mannlig ansatt – Emanuel Schultz – ved trykkeriet hvor hun jobber, begynner hun å ane at hun har opplevd noe forferdelig i barndommen. Romanen kretser rundt Kirstens sakte erindring og erkjennelse av at hun en gang som barn – i en alder av tre eller fire år – ble utsatt for et seksuelt overgrep. Før Kirsten gjenlever hukommelsen, er hun plaget av gjentatte mareritt og bilder av en hånd, helt i tråd med Freud og Caruths arbeider.

Leser vi definisjonen til Caruth nøye, legger vi videre merke til at hun bruker ord som «repeated», «intrusive» og «possession» i sin beskrivelse av traumets karakter, nettopp den samme gjentakelsestvangen som Freud skriver om i *Hinsides lystprinsippet*. Prosessen er karakterisert av at subjektet opplever påtrengende minner fra hendelsen, såkalte *flashbacks*. Det er ikke uvanlig at vi finner igjen slike påtrengende erindringsbilder i litterære traumefortellinger. Kirsten Worm er som allerede nevnt plaget med gjentatte bilder av en hånd i *De gjorde et barn fortred*, hovedpersonen i *Utrenskning* (2010) Aliine Truu gjenlever natten i kommunehuset flere ganger, og som vi seinere skal se, plages Charlotte i *Kinderwhore* med følelsen av ikke å få puste. Ifølge Caruth (1995, s. 152) både ser og gjenlever individet hendelser fra fortiden. I sin beskrivelse bruker Caruth ordet «see». Hun

³⁹ Opprinnelig utgitt på dansk under tittelen *Man gjorde et Barn Fortræd* (1941).

⁴⁰ Her er det viktig å være bevisst at *Man gjorde et Barn Fortræd* (1941) utkom før Caruth ga ut sine verker, men som vi så i kapittel 3, hevder blant andre Alan Gibbs (2015) at verk utgitt før 1990 har vært en inspirasjon og rettesnor for Caruths teori. Se Alan Gibbs bok *Contemporary American Trauma Narratives* (2015).

vektlegger med dette det hun hevder er synets fundamentale rolle for de traumatiske ettervirkningene. De påtrengende minnene kjennetegnes av sin ikke-symboliske karakter og gjenskapes for individet i eksakt detalj, som vi også skal se i den påfølgende traumeteoretiske analysen.

4.4.1 Er språkliggjøring av et traume mulig litterært?

Naturlig nok har litteraturvitenskapen interessert seg for språkliggjøring av traumer, altså hvordan traumer estetisk blir fremstilt i litterære traumefortellinger, og om det i det hele tatt er mulig. Det kan se ut som om dette er en av grunnene til hvorfor Freud har blitt en sentral teoretiker innenfor det litteraturvitenskapelige feltet. Om Freud skriver Caruth: «Freud's peculiar strength was to say what could not be said, or at least attempt to say it» (Caruth, 1995, s. 10). Vi kan si at Freuds teori er språklig, til forskjell fra andre traumeteoretikere som har fokusert på kroppslige minner.⁴¹ Freud (2007) trodde på samtalens forløsende effekt. Noen vil kanskje mene at han fokuserte for mye på språkets muligheter, i hvert fall knyttet han behandling av traumer til et teoretisk verbalt nivå. Det er etter mitt syn her Caruth skiller seg fra Freud. Caruth skriver:

The trauma thus requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure. But on the other hand, the transformation of the trauma into narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one's own, and others', knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall (1995, s. 153).

Det kan altså virke som om Caruth mener at en språkliggjøring av den traumatiske hendelsen ikke vil yte traumet rettferdighet, at språket, litterært, ikke evner å favne om den virkeligheten traumeofrene har vært vitne til? Hun påpeker at traumer av nødvendighet trenger å bli integrert i et subjekts narrativ om seg selv, slik vi har sett at både Freud og Janet har tatt til orde for. Caruth avviser likevel at dette er mulig uten at traumet blir minimert til noe mindre enn det egentlig er. Hun kan derfor sies å lene seg delvis på Freuds terapeutiske tanke om at språkliggjøring av traumet vil ha en helbredende effekt, samtidig som det virker som hun er kritisk til hans syn på samtalens forløsende effekt.

⁴¹ Joyce Mc Dougall fokuserer blant annet på psykosomatiske sykdommer i *Kroppens teatre* (1990). Hun undersøker koplingen mellom sinnet og kroppen, særlig hvordan psykiske utfordringer manifesterer seg kroppslig.

Caruth mener at noen hendelser, til eksempel Holocaust, er så traumatiserende og grusomme at det ikke lar seg gripe med språk, de er hinsides språkliggjøring (Schick, 2011, s. 1840). For Caruth er dette et paradoks. Det er etisk uansvarlig ikke å fortelle, samtidig som at det som har skjedd er så utenfor språkets fatteevne at en språkliggjøring i realiteten er umulig (Schick, 2011, s. 1840).

4.5 Derrida og dekonstruksjon – forskyvning som en forutsetning for språket

Ved nærmere ettersyn viser det seg at Caruth, som er så sterkt inspirert av Freuds arbeider, likevel ikke deler hans syn på språk. Det kan derimot se ut som om hun har latt seg påvirke av den franske filosofen Jacques Derrida (1930-2004). Først og fremst knyttes Jacques Derridas navn til dekonstruksjonen og poststrukturalismen. Derrida (1970) hadde et fundamentalt negativt syn på språkets muligheter til å vise til noe utenfor seg selv, til et «origo».

Historisk har talen hatt forrang over skriften, legger Derrida (1970) ut i den sentrale teksten *Om grammatologi* (1970), som for første gang utkom på fransk i 1967.⁴² Platon og Aristoteles hevdet at talen er reinere og sannere enn skriften, fordi stemmen står i umiddelbar nærhet til sjelen (Derrida, 1970, s. 53-54):

Med vekslende og væsentligt truet held synes denne bevægelse at have stræbt, som mot sin *telos*, efter at indfatte skriften i en sekundær og instrumental funktion: som oversætter af en fuldt ud *nærværende* tale (nærværende for sig selv, for sit signifié, for tilhøreren, selve betingelsen for dette nærvær som tema i almindelighed), som en teknik i sprogets tjeneste, som *talerør* eller tolk for en oprindelig tale, som selv er unddraget fortolkning (Derrida, 1970, s. 49).

Talen har blitt oppfattet som tolkningsuavhengig på grunn av nærværet til den talende, altså utsagnssubjektet, til blikket, og til selve idéen, en «origo» (Derrida, 1970, s. 49 og 55). Å gi talen forrang fordi den kan knyttes til et her-og-nå (stigma), oppfatter Derrida (1970, s. 55) derimot som misvisende, og han mener det skyldes en ideologisk posisjon som han kaller for fonosentrisme. I dette bildet er skriften simpelthen en representasjon av talen (Derrida, 1970, s. 85).

I *Om grammatologi* tar Derrida (1970) et oppgjør med det han kaller for nærværsmetafysikk, synet på mening (stemmen/talen) som fast og fortolkningsuavhengig i

⁴² *Om grammatologi* (1970) er den danske oversettelsen av *De la grammatologie* (1967), oversatt av Lars Bonnevie og Per Aage Brandt.

kraft av utsagnssubjektets nærvær. Hans poeng er at man aldri kan finne tilbake til en «origo», til den absolutte logos:

I dette ræpresentationens spil bliver udgangspunktet umuligt at bestemme. Der er genstande, speilflader og billeder, en uendelig speilende bevægelse mellem dem, men ikke længere en kilde. Ikke længere en simpel oprindelse. For det, der speiler sig, fordobler sig *i sig selv* og ikke ganske enkelt ved at addere billedet til sig. Speilingen, billede, fordoblingen er en *spaltning* af det der fordobles [...]. Adspeilingens, speculationens, oprindelse bliver en differens. Det som kan betrakte sig selv, er ikke ét, og princippet i denne addition af ræpresentation til oprindelse, af billede til afbildet genstand, er at én plus én er mindst tre (Derrida, 1970, s. 95).

Språket kan ikke vise til noe utenfor seg selv, til en opprinnelse. Språket kan prøve å representere tanken, men vil aldri klare det. Det vil alltid skje en *forskyving* i mening. Men, mener Derrida (1970, s. 95), denne forskyvingen er også selve forutsetningen for språket. Forskyvningen er mulighetsvilkåret, men også det som gjør fast mening i språket umulig. Skriften bør aksepteres som viktigere enn talen, fordi skriften påpeker at språklig formidling alltid forutsetter en fraværsrelasjon – at man omtaler noe fordi man ikke kan syne det frem direkte. Skriften har med andre ord denne fraværslogikken. Det må være et fravær for at språket skal kunne utvikle seg. Språket er mulig, men samtidig umulig. Vi kan aldri fastsette en «origo» (Derrida, 1970, s. 95). Det faktum at hvert ord kan tolkes i det uendelige, finner sitt sannere uttrykk i skriften, fordi teksten der prinsipielt er løsrevet fra den som har skrevet den. Caruth overtar denne fraværslogikken når hun omtaler traumer, som vi nå skal se.

4.6 Derridas innflytelse på Caruth og nyere traumeteori

Det kan se ut som om poststrukturalistenes språksyn har blitt retningsgivende både for litteraturvitenskapens opphøyning av modernistiske traumefortellinger og for forfatteres litterære skrivemåte? Cathy Caruth (1995, s. 8) hevder at en traumatisk hendelse aldri vil bli oppfattet av subjektet i øyeblikket den finner sted. Selve det traumatiske ligger altså ikke i subjektets tolkning av hendelsen, men heller i individets *forsinkede* reaksjon. Som vi så tidligere i kapittelet, tenker Caruth (1995, s. 153) seg at traumet verken eksisterer i nåtiden, hvor det ikke kan erindres på noen uproblematisk måte, og heller ikke i fortiden hvor det ikke ble ordentlig erfart. Traumer er med andre ord en «*respons, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event*» (Caruth, 1995, s. 4). Ifølge Caruth kan vi aldri gripe selve erfaringen (traumet), men bare observer symptomene.

Vi kjenner igjen fraværslogikken til Derrida. På samme måte som Derrida mener at vi i språket aldri kan fastsette en «origo», tenker Caruth seg at vi heller aldri kan nå selve traumet. Men det er også denne umuligheten som er selve mulighetsvilkåret til traumet. En hendelse er traumatisk nettopp fordi individet ikke kan få tilgang til den (Caruth, 1995, s. 152). Om de påtrengende minnene skriver Caruth: «For on the one hand, the dreams, hallucinations and thought are absolutely literal, unassimilable to associative *chains of meaning*. It is this literality as we have seen that possesses the receiver and resist psychoanalytic interpretation and cure» (1995, s. 6). Det er språktegnes litteraritet, den endeløse tolkningsprosessen (*chains of meaning*), så og si, som hindrer tolkning og helingsprosessen. Videre tenker Caruth at det prinsipielt er umulig at språklige tegn kan nå frem til en origo. Traumeteorien passer derfor som hånd i hanske med språksynet, fordi den traumatiserte jo i følge Caruth også bare har reaksjonene, men ikke en origo. Det ligger i traumets natur at det ikke lar seg språkliggjøre. Derfor kan man alltid bare forsøksvis kureres, i motsetning til hva vi har sett at Freud tenker.

Andre litteraturvitere har latt seg inspirere av Caruths tvil på at verbalisering av et traumatisert erfaring er mulig. Unni Langås skriver til eksempel i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* at «litteraturen får en tvetydig funksjon, idet den på den ene siden kommer til nytte i offentlige seremonier i form av dikt og sanger, og på den andre siden famler etter ord for det *ubeskrevelige*, og må erkjenne at språket *kommer til kort*» (2016, s. 11) (min uthevnning). Nettopp denne problematikken, det å forstå, huske og verbalisere den traumatiske hendelsen, har dominert både forskningslitteraturen og de litterære traumefortellingene. I innledningen til bokens, *Trauma: Explorations in Memory*, andre del skriver Caruth:

The essays in Part II examine the implications of this paradoxical experience for the ways trauma, as they suggest, both urgently demands historical awareness and yet denies our usual modes of access to it. How is it possible, they thus ask, to gain access to a traumatic history? (1995, s. 151).

Ifølge Unni Langås er litteraturens rolle å tematisere, fremstille og drøfte hva traumer gjør med oss mennesker, hvordan traumet virker på kropp og sinn (Langås, 2016, s. 10). Det kan nesten se ut som om det er en uuttalt regel at litterære traumefortellinger skal omhandle en karakters sakte erkjennelse av eget traume, samt en innsikt om at formidlingen av den egentlig er umulig? Det kan se ut som om litteraturen med sine formale og språklige særtrekk kan formulere noe som egentlig ikke lar seg formulere, og at leseren slik kan nå frem til hva som forårsaket traumet. Likevel mener jeg og andre å se en ny trend i litteraturen. En rekke

litterære traumefortellinger skiller seg åpenbart ut ved at de ikke tematiserer selve den traumatiske hendelsen, altså at de ikke handler om å rekonstruere traumet, men heller tar opp i seg noen helt andre problemer. *Arv og miljø* og *Kinderwhore* er nettopp slike fortellinger. Romanene kretser ikke rundt overgrepene. Fortellerne forsøker ikke å nøste opp i hva det er som har skjedd, slik mange litterære traumefortellinger gjør. I fortelleøyeblikket har ikke Bergljot noe problem med å huske hva som har skjedd. Hovedpersonen Charlotte, jenten som har opplevd grove seksuelle overgrep, vet også godt hva det er hun har blitt utsatt for. Snarere tematiserer romanene utfordringen å få anerkjennelse for sin historie, og det å skulle leve videre med traumet, tross alt. Problemet til Charlotte er med andre ord ikke at hun ikke husker eller at hun ikke kan gripe erfaringen verbalt. Kanskje er det heller at hun har en mor som ikke vil, eller ikke orker, lytte til hennes historie?

4.7 Begynnende kritikk mot synet på verbalisering

Denne oppfattelsen – at det er umulig å verbalisere egen smerte – har imidlertid blitt stilt spørsmålsteget ved av andre, nye traumeforskere. Der det kan virke som om Caruth ser avmakt og umuligheter, ser andre forskere ikke bare muligheter, men kanskje også nødvendigheter? Den amerikanske litteraturviteren Susan Brison (1999, s. 46) er opptatt av behovet for å skape et sammenhengende narrativ, altså integrere den traumatiske hendelsen i eget livsløp med et *før* og et *etter*. I denne sammenheng ser Brison det som nødvendig at den traumatiserte har noen å fortelle til. Slik hun ser det, er det ikke nødvendigvis språket som gjør at et traumeoffer velger å forholde seg taus. Det skyldes kanskje heller måten historien blir møtt på av andre:

In order to construct self-narratives we need not only the words with which to tell our stories, but also an audience able and willing to hear us and to understand our words as we intend them. This aspect of the remaking a self in the aftermath of trauma highlights the dependency of the self of others and helps to explain why it is so difficult for survivors to recover when others are unwilling to listen to what they endured (Brison, 1999, s. 46).

Betydningen av å inngå i en meningsfull relasjon har med andre ord fått fornyet oppmerksomhet siden Freud.

Først og fremst er det kanskje psykoterapeut Dori Laub, medforfatter i *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (1992), som har interessert seg for det å være en lytter. Dori Laub (1992, s. 57) hevder at traumet er ikke-eksisterende frem til

subjektet forteller sin historie til et annet menneske. Lytteren fungerer som et blankt lerret, ifølge Laub (1992, s. 57), og vil derfor kunne oppleve historien som traumatisk selv.

Vitnesbyrdet er med andre ord problematisk, ikke bare for den talende, men også for den som lytter. Lytteren kan komme til å kjenne på en rekke følelser i møte med historien til den andre (Laub, 1992, s. 58). For at lytteren skal kunne fortsette i sin oppgave, må lytteren ta hånd om disse på samme tid som hun også skal ta hånd om den talende sine følelser og reaksjoner (Laub, 1992, s. 58). Laub formulerer seg slik: «As one comes to know the survivor, one really comes to know oneself; and that is not a simple task» (1992, s. 72).

Samtidig kan vitnesbyrdet til den andre skape en eksistensiell tvil hos den lyttende:

The listener can no longer ignore the question of facing death; of facing time and its passage; of the meaning and purpose of living; [...] of losing the ones that are close to us; the great question of our ultimate aloneness; our otherness from any other; our responsibility to and for our destiny; the question of loving and its limits; of parents and children; and so on (Laub, 1992, s. 72).

I møte med slike tanker kan den lyttende ta i bruk en rekke forsvarsmekanismer som sinne, nummenhet, frykt og å bli besatt av kunnskap og fakta.

Til tross for fornyet fokus på verbalisering har flere litteraturforskere, deriblant Brison og Christine Hamm, de siste årene rettet et kritisk blikk også mot det de opplever som en overdreven optimisme hos Freud. I tråd med psykoanalysens behandlingsmetode har man oppfordret traumeofre til å sette ord på sine lidelser (Hamm, 2017, s. 17). I *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier* (2017) stiller imidlertid Hamm med utgangspunkt i Hjorths *Arv og miljø* spørsmål ved om traumer forsvinner bare man får artikulert dem i ord. «I blant annet forskningen om incest er man blitt skeptisk til at det å sette ord på lidelser og/eller traumatiske hendelser vil være tilstrekkelig for å kunne bli helbredet», skriver Hamm (2017, s. 17).⁴³ Lesningen min av *Kinderwhore* støtter opp om denne observasjonen, som vi seinere skal se, for etter å ha tatt et offentlig oppgjør med overgriperen sin, er den traumatiske erfaringen fortsatt tilstede i hverdagen. Det ser ut som om Charlotte må leve med ettervirkningene lenge.

I artikkelen «Trauma Narratives and the Remaking of the Self» konkluderer Susan Brison på en liknende måte når hun skriver at «[t]his is not to say that narrating one's memories of trauma always is therapeutic, nor that it is, by itself, sufficient for recovery from

⁴³ Hamm (2017, s. 17) trekker frem romanen *A Thousand Acres* som et eksempel på en roman som understreker denne tvilen.

trauma» (1999, s. 40). Det kan derfor virke som om den litterære traumeteorien i dag søker en større balanse mellom taushet og tale.

4.8 Refleksjon: Teoridannelsen som doxa for hvordan traumefortellinger skal leses

Med utgangspunkt i teoriene til Freud og Janet om at subjektet *ikke* husker sitt traume, har et hovedanliggende for litterære traumefortellinger etter Caruth (her i Vesten) vært å rekonstruere traumet. På samme måte kan vi si at hovedanliggende for litteraturvitere har vært å undersøke hvordan traumefortellingene forteller traume. De litterære virkemidlene Caruth og Langås vektlegger i sine lesninger, har et tydelig psykoanalytisk og poststrukturalistisk utgangspunkt. Målet for dette kapittelet har vært å vise hvordan psykoanalyse er en grunnmur for hele den litterære traumeforskningen, men at dagens traumeteori også er dypt forankret i poststrukturalismen. Dette har fått konsekvenser for hvordan vi skriver og leser litterære traumefortellinger. Etersom teorien Caruth har lent seg på mener at språket aldri kan vise til noe faktisk og virkelig, har den estetiske formen og strukturen blitt oppvurdert. Gjennom form og struktur skal erfaringen komme til syne, en erfaring som ellers ikke kan formidles språklig. Det kan se ut som om dette er grunnen til at virkemidler som likner selve traumets «oppførsel» (repetisjon, symbolikk og fragmentering) har blitt vektlagt i litterære analyser? Jeg observerer at et slik fokus kanskje går på bekostning av en helhetlig lesning. Det kan se ut som om teorien til Caruth i praksis forvandles til et sett med kjennetegn, og at tekstene blir redusert til en rekke virkemidler. Lesningene virker litt oppstykket og ufullendt, av den grunn at det ser ut som om de ikke går forbi disse virkemidlene til selve lesningen.

Som allerede nevnt møter vi også et problem med litterære traumefortellinger som åpenbart ikke følger de traumeteoretiske «reglene». Hvordan skal vi for eksempel lese realistiske romaner som omhandler traumatiske erfaringer? Kritikken Robert Eaglestone og Alan Gibbs fremmer, som nevnt i forrige kapittel, virker for meg berettiget når det viser seg at traumefortellinger ikke *må* være modernistiske, at denne modernistiske «doxa» bare er et resultat av et språksyn fra 1990-tallet. I forbindelse med denne observasjonen blir spørsmålet mitt om ikke en annen språkfilosofisk inngang kan åpne teksten på en ny måte. Det skal vi komme tilbake til. Vil det kunne møte noe av den kritikken som ble påpekt i kapittelet om eksisterende forskning? Jeg foreslår ikke å forkaste psykoanalytisk traumeteori, men undrer meg om et alternativt syn på hvordan språk fungerer, kan belyse problemer i romanen som ellers ikke blir besvart av en traumeteoretisk analyse.

Jeg vil i neste kapittel analysere *Kinderwhore* i lys av klassisk traumeteori, slik den har blitt skissert i dette kapitlet, for å se hva en slik innfallsvinkel faktisk gir lesningen min.

5. *Kinderwhore* i lys av traumeteori: Det fragmenterte subjektets vitnesbyrd

Innledningsvis i denne avhandlingen fikk vi et innsyn i livet til Charlotte. Charlotte er tjue år gammel når hun bestemmer seg for å være sitt eget vitne:

Jeg har vært på mange avdelinger, men det var mange flere fraksjoner i eget hode: Avdeling for sinne, Avdeling for frykt, Avdeling for barnet og hjertet som var låst inne med koder og sikkerhetslås. Det er en trist og skitten historie. Jeg vil ikke ha den. Jeg skriver den ned på dataen så all angsten lyser blått fra skjermen, i stedet for å dirre i knokene mine. Det var bare for mye stygt og ekkelt for en unge, for mye å huske aleine. Så her er den. Jeg beklager (Fonn, 2018, s. 228).

Charlotte vil ikke lenger holde på den triste, skitne historien sin aleine. Hun vil ha vitner. Vi som lesere må bli hennes lyttere, romanen krever å bli lest som et fornyet vitnesbyrd. Men hva er det Charlotte har behov for å formidle til oss som lesere?

Selv om Charlotte bare er tjue år gammel når hun forteller, er det ingen tvil om at hun, i løpet av disse årene, har tilegnet seg erfaringer de fleste av oss ikke kjenner til. Sentralt i fortellingen hennes står de seksuelle overgrepene hun ble utsatt for da hun var tolv år gammel. I rundt ett år blir Charlotte seksuelt misbrukt av en av mors mange kjærester, Jonas. Han forgriper seg på henne vaginalt, oralt og analt. Ved ett tilfelle oppnår Charlotte orgasme. Charlottes syn på seg selv og verden endres etter overgrepene, som vi skal se. Hun begynner å ruse seg for å unnslippe hverdagen, og hun slipper ikke andre mennesker inn på seg. De mange menneskene Charlotte møter i behandlingssituasjoner, forsøker å få henne til å snakke om det hun har opplevd. Charlotte nekter.

Men Charlotte har ikke alltid vært taus. Spesielt til moren har Charlotte forsøkt å fortelle om voldtekten, uten å bli forstått. I møte med psykiatrien, rusomsorgen og barnevernet bruker Charlotte aldri ord som «overgrep» eller «traume» om sine egne erfaringer. Det kan se ut som om hun ikke klarer å forholde seg til sitt eget traume.

I dette kapitlet skal jeg forsøke å forstå Charlotte. Gjennom analysen vil jeg trekke inn perspektiver jeg presenterte i teorikapitlet for å belyse Charlottes reaksjoner. Kritikerne er samstemt om at dette er en traumefortelling, men nøyaktig hva er det som har vært traumatisk for Charlotte? Og hvordan formidler hun det? Jeg vil argumentere for at det er tre potensielt traumeskapende opplevelser i Charlottes fortelling. Jeg sier ikke at alle tre har vært

traumatiske for Charlotte, men jeg mener at de på hver sin måte har bidratt til å forsterke det innledende traumet, og at de har bidratt til Charlottes tilbaketrekking.

5.1 Fortelleteknikk, stil og struktur: Den psykoanalytiske traumeestetikken forsterker traumetematikken i romanen

Kinderwhore er konstruert som en oppvekstskildring, der Charlotte selv er fortelleren. Fra en nåtidig fortelleposisjon beretter Charlotte om hendelser som allerede er tilbakelagt.

Overordnet har både historien og diskursen en kronologisk struktur. Det vil si at leseren ikke møter den nåtidige og fortellende Charlotte før *etter* tilbakeblikket. Diskursen følger historien. Romanens todeling, *da* og *nå*, mener jeg vi må lese i lys av fortellingens traumetematikk. Skifte i tid – fra preteritum til presens – underbygger traumeteoriens premiss, altså tanken om at traumer vanskelig kan verbaliseres i ord. Dette skal vi komme tilbake til. Videre har det faktum at Charlotte i slutten av romanen plutselig henvender seg direkte til leseren (som i sitatet ovenfor), betydning for forståelsen av Charlottes motivasjon bak fortellingen.

Romanen som helhet består av flere bruddstykker av en periode over tretten år. Gjennom åtte kapitler gir Charlotte oss innblikk i livet hennes fra hun er syv år gammel til hun er tjue år. Noen av fragmentene ligger nær hverandre i tid, mens det skiller flere år mellom andre av dem. Charlotte er en dynamisk karakter. Hun gjennomgår en stor endring i løpet av fortellingen. Den elliptiske strukturen gjør at leseren (lytteren) derfor må lage en sammenhengende historie selv, altså forsøke å lappe sammen bruddstykkene det fortelles om til en helhetlig fortelling, helt i tråd med Freuds (2007, s. 17) beskrivelse av et vitnesbyrds karakter og struktur.⁴⁴

Hatlen (2018) beskrev romanen som «flash fictionaktig» i *Verdens Gang*, og hun sikter nok mot at den knappe, korte stilen forsterker traumetematikken i romanen. Romanens form, den episodiske og fragmentariske utformingen, ser ut til å anskueliggjøre minners struktur, et grep som ikke er uvanlig for litterære traumefortellinger (Vickroy, 2002, s. 3). Denne observasjonen blir bekreftet av teoretiske standpunkt på feltet. Som vi allerede har sett, har både Langås (2016, s. 13) og Vickroy (2002, s. 3) påpekt strukturens relevans for traumetematikken i litterære traumefortellinger.

⁴⁴ Som vi allerede har sett, har *Utrenskning* også en slik fragmentarisk form. Det er likevel en vesentlig forskjell mellom tradisjonelle modernistiske fortellinger og *Kinderwhore*, for i *Kinderwhore* blir traumet presentert helt i starten av romanen. I *Utrenskning* og andre traumefortellinger derimot, får vi ikke alle bitene av gåten før helt i slutten av fortellingen. Vi kjenner for eksempel til Aliides individuelle traumet – det seksuelle misbruket i Kommunehusets kjeller – med en gang det skjer (Aliide husker det også), men det kollektive traumet, nemlig Estlands fortid (angiveri, spionasje, utpressing), klarer ikke leseren å nøste opp i før på romanens siste side.

Maria Kjos Fonn lar Charlotte fortelle på en måte som til tider gjør leseren usikker på hvem sine tanker det er som blir formidlet: «Pulsen slo som vingene til en innestengt fugl. Jeg blir kvalt, jeg blir kvalt, jeg blir kvalt» (Fonn, 2018, s. 57). Bruken av indirekte fri stil skaper tvil om hvorvidt konstaterende og repetitive utrop som «Jeg blir kvalt, jeg blir kvalt, jeg blir kvalt» (Fonn, 2018, s. 57) tilhører den unge eller den fortellende Charlotte. Noen steder ser vi et skifte i tid fra preteritum til presens, som i ovennevnte eksempel, andre steder er utropene også formidlet i fortidsform av verbet: «Jeg ventet på at Margit skulle banke på, men hun gjorde ikke det. Jeg ville være alene, jeg ville alltid være alene. Det gikk bra, det gikk bra, det gikk bra» (Fonn, 2018, s. 149). Usikkerheten knyttet til fortellesituasjonen forsterker traumeelementet i romanen. Det kan se ut som om Charlotte på fortelletidspunktet, til tross for at hun har vært gjennom en form for vendepunkt og erkjennelse – fortellingen i seg selv er en slags bearbeidelse -og helbredelsesprosess, som vi skal se – fortsatt preges av de traumatiske erfaringene, at de ikke helt har sluppet taket.

Den repetitive frekvensen – «det gikk bra, det gikk bra, det gikk bra» (Fonn, 2018, s. 149) – skaper et bastant uttrykk i romanen, som forsterker Charlottes personlighet. Gjennom fortellingen er Charlotte insisterende, konstaterende og, slik jeg ser det, påtatt selvsikker: «Hesten er et byttedyr, sa Gunnar [fosterfaren]. Mennesker er rovdyr. Hesten ser på deg som en jeger. Det er ikke du som skal være redd. Men jeg er ikke redd, sa jeg. Jeg er aldri redd» (Fonn, 2018, s. 116). Det kan se ut som om hun aktivt skaper en distanse til egne følelser og andre mennesker gjennom å fortelle løgner til seg selv. Spesielt synlig blir Charlottes løgner for leseren når Fahimas mor kommenterer at hun, på grunn av mel på klærne, ikke kan gi Charlotte en klem, og Charlotte forteller seg selv at hun uansett ikke hadde lyst å bli omfavnet (Fonn, 2018, s. 58). Men hennes attitude er bare et skalkeskjul, et forsøk på å hindre andre i å se hennes smerte, og samtidig et forsøk på å undertrykke egne følelser.

Åpenbart har Charlotte problemer med å forholde seg til og akseptere traumat: «Jeg vil ikke snakke. Jeg er en som ikke har det vondt. Jeg er en som ikke mister kontrollen. Vær så snill. Tro meg. Jeg er ikke en liten patetisk svak hjelpeløs, en som bare knekker under vekten av en annen. Jeg lover. Jeg lover. Jeg lover» (Fonn, 2018, s. 100). At Charlotte fokuserer på hva hun *ikke* er, fremfor hva hun faktisk er, tyder på at hun ikke helt vet hvem hun er lenger. I hvert fall viser det en jente som ikke orker å forholde seg til sin egen identitet. Charlotte virker fremmedgjort overfor seg selv. Gjennom den parataktiske og konstaterende syntaksen i sitatet ovenfor forsøker Charlotte retorisk å overbevise seg selv, og kanskje også leseren, om at hun har det fint. Men det er samtidig noe desperat og sårt over hennes forsøk, som om hun egentlig ikke tror på det selv. Hva tenker Charlotte vil skjje dersom hun gjør seg selv sårbar?

Et av romanens fortolkningsperspektiver er Charlottes forhold til sin mor. Det kan se ut som om mors manglende inngripen i det seksuelle misbruket, samt det at Charlotte forsøker å fortelle mor om voldtektene uten å bli forstått, blir opplevd som et svik. Potensielt er dette en traumeskapende opplevelse for Charlotte. Hun har lært at «den eneste som brydde seg om meg, var meg» (Fonn, 2018, s. 73). I hvert fall har det faktum at mor ikke lyttet til Charlotte når hun prøvde å fortelle, forsterket Charlottes følelse av ensomhet og isolasjon skapt av traumet.

Dessuten har moren også vist Charlotte at traumer gjør mennesker hjelpeløse og fortapte. Til en av terapeutene på barnevernsinstitusjonen hun er på, henter Charlotte om at hun er redd for å ende opp som sin mor: «Hvis jeg begynner å snakke om det, så veit jeg ikke hva som kan skje. Jeg vil ikke bli som mora mi, sammenkrøllet oppi senga» (Fonn, 2018, s. 149). Jeg forstår Charlottes tvil. Hun er vokst opp med en mor som ikke åpent snakker om sine egne vonde opplevelser: «Jeg spurte mamma igjen, hvem er faren min? og hun sa at det fineste kan komme ut av det styggeste. Det var alt hun sa» (Fonn, 2018, s. 40). I mors svar på Charlottes ulike spørsmål, får leseren øye på en kvinne som har opplevd traumer selv. Selv tror Charlotte at hun [Charlotte] er resultatet av en voldtekt, uten at mor snakker om dette direkte. Som tidligere nevnt, bruker mor det meste av dagene på å sove og ruse seg på sovetabletter. Charlotte har med andre ord erfart hvordan det kan gå når minnene tar overhånd, og dette gjør henne redd for å huske. I hvert fall er hun redd for å verbalisere egen smerte, ja, det kan faktisk se ut som om hun synes det er en umulig oppgave, som vi skal se.

Følelsen av ikke å få puste er et gjennomgående motiv i romanen. At det er nettopp dette motivet som blir gjentatt, er ikke tilfeldig. Motivet viser tilbake til det innledende traumet, nemlig Jonas sitt kvelertak på Charlotte under den første voldtekten. Det gjentakende motivet anskueliggjør traumatiske minners struktur, altså at traumeofre gjentatte ganger i tankene veder tilbake til traumet, såkalt gjentakelsestvang som Freud skriver om i *Hinsides lystprinsippet* og Caruth seinere har interessert seg for.

Charlotte plages nemlig av gjentatte *flashbacks*, særlig følelsen av å bli kvelt. Viktig er en av episodene der Charlotte og venninnen, Fahima, går til toalettet i friminuttet for å sminke seg. Fahima bemerker at Charlotte ikke har sminket halsen, og signaliserer at Charlotte må gjøre noe for å opprettholde status. For å unngå å skape mistenksomhet føler Charlotte seg tvunget til å gjøre noe med saken: «Jeg la foundation på fingrene og strøk nedover halsen. Pulsene slo som vingene til en innestengt fugl. Jeg blir kvalt, jeg blir kvalt, jeg blir kvalt. Hendene til Jonas strammer over strupehodet. Det suste rundt i hodet, jeg lente meg mot veggen» (Fonn, 2018, s. 57). Ordene «jeg blir kvalt» mener jeg vi må lese i en dobbel

betydning. På den ene siden viser ordene til den fysiske følelsen Charlotte får av bevegelsen over halsen. Charlotte blir ikke bokstavelig talt kvelt, men berøringen vekker til live minner om kvelertaket Jonas hadde på halsen hennes. Hun får såkalte *flashbacks*. Samtidig forsterker ordbruken (kvele) den klaustrofobiske og påtrengende følelsen traumer ofte påfører traumeofre i form av uønskede ikke-symboliske erindringsbilder.

Vi ser altså at fortellingen gjennom hele romanen er preget av en estetikk som forsterker traumetematikken i romanen. Den gjentakende stilen illustrerer hvordan traumatiske minner fungerer. Minnene er påtrengende og gjentakende:

Beklager, sa den mye stemmen. Vi må gjøre dette. Jeg prøvde å si nei, men plastrøret tok ordene mine. *Jeg får ikke puste, jeg får ikke puste, jeg får ikke* – Jeg kjente nakkegrepet til Jonas og noe som ble dyttet ned i halsen min, jeg så meg rundt og prøvde å få hjertet mitt til å slutte å lage så mye drama av alt mulig (Fonn, 2018, s. 88. [Min utheving]).

De repetitive utropene – «Jeg får ikke puste» – forsterker angsten og panikken Charlotte føler i øyeblikket. Tegnsettingen, eller mer konkret mangelen på punktum, skaper et kaotisk og hastig preg, og synliggjør først og fremst at *flashbacks* ikke er noe individet kan få pauser fra eller unnsnippe. Stil og struktur er med andre ord i romanen stilistisk med på å speile hvordan traumatiske erfaringer oppleves for subjektet. Faktisk er det først og fremst stilen og strukturen som inviterer til en traumeteoretisk modus. Dette er i tråd med hvordan Langås beskriver traumelitteraturen. Først og fremst er det litteraturvitenskapens oppgave å «studere tematiseringens narrative form, metaforiske språk [...]», skriver Langås i sin introduksjonsbok (2016, s. 21). I den forbindelse mener hun at narratologiske begreper er særlig egnet til å illustrere hvordan traumer fungerer på subjektet (Langås, 2016, s. 26). I sine analyser er det også dette hun fokuserer på. Hun trekker blant annet frem den repetitive stilen i Jon Fosses roman *Naustet* (1989) og gjentakelser og symbolbruk i *Olavs draumar* (2012). Oksanens roman *Utrenskning* og Ditlevsens *De gjorde et barn fortred* er også eksempler på slike romaner, som nevnt.⁴⁵ På dette punktet plasserer *Kinderwhore* seg med andre ord i en veletablert tradisjon.

⁴⁵ Av andre romaner kan Carl Frode Tillers roman *Skråninga* (2001), som av Maria Tryland (2014, s. 4) blir omtalt som en klassisk traumefortelling, nevnes, men denne romanen har jeg selv ikke lest.

5.2 Romanens to tidsnivåer

Innimellom kommer fortellestemmens fortolkende tanker tydelig frem: «Jeg vet ikke hva som er de avgjørende setningene i andres liv. I mitt var det: Nå er det nok» (Fonn, 2018, s. 174) og «Man sovner til slutt, men det kan være lenge til slutten» (Fonn, 2018, s. 12). Vi møter en mer erfaren og reflektert kvinne i disse små glimtene. Tidligere i kapittelet hevdet jeg at romanens todeling må leses i lys av Charlottes traume. Vi må forstå disse kommentarene fra fortelleren som et tegn på at Charlotte *nå* har fått klarhet i noe hun kanskje ikke helt forsto i øyeblikket. Ikke minst henger dette sammen med hennes problemer med verbalisering av eget traume gjennom fortellingen. For hvordan skal tolv år gamle Charlotte klare å språkliggjøre noe hun ikke helt forstår, ja, kanskje til og med ikke helt husker?

Vi må skille mellom det Charlotte vet og forteller oss *nå*, og det hun forsto og fortalte til andre *da*. Mitt poeng er at vi sitter på en del informasjon som de rundt Charlotte ikke hadde, ja, som Charlotte ikke en gang hadde selv. Som antydning, mener jeg at romanen er et vitnesbyrd fra den fortellende Charlotte. Men Charlotte har fra hun var tolv til hun nå er tjue, vært gjennom en helbredelsesprosess. Vi skal komme tilbake til hvorfor denne prosessen har vært viktig for hennes muligheter til nå å fortelle en forståelig og innsiktsfull fortelling om seg selv. Først skal vi undersøke nærmere hvordan Charlotte har opptrådd i tiden etter traumet. Hvilke tegn ga hun til omgivelsene sine? Hvordan så hun på seg selv og andre? For å gjøre det må vi se vekk i fra alle fortellekommentarer, og fokusere på den tilstanden Charlotte befant seg i etter overgrepene.

5.3 Umulighetene ved verbalisering: Mors svik

Jeg husker det som om det var i går, sier folk om minner de har. Med traumer er det annerledes. Det er ikke mulig å huske det, fordi det alltid føles som om det skjer akkurat nå. Man kan ikke ta det inn over seg, sortere, differensiere. Inntrykkene er for rå, for ekstreme, for umiddelbare. Fragmenterte. Kaotiske. Det var derfor psykiatrien hadde bedt meg fortelle om detaljene, for å skape en historie fra begynnelse til slutt. Men det kunne jeg ikke. Jeg hadde noen ganger hånden hans foran munnen, andre ganger kjønnet inni den, sånn var det fortsatt (Fonn, 2018, s. 211).

Charlotte gir uttrykk for at det er prinsipielt umulig for henne å artikulere de traumatiske erfaringene verbalt, fordi hun hele tiden gjenopplever overgrepene. Freud (2011, s. 16) omtaler dette fenomenet som at man er «psykisk fiksert» til traumet. Det er den samme gjentakelsestvangen vi så illustrert ovenfor. Gjennom drømmen opplever den traumatiserte traumet på nytt og på nytt, hevder Freud (2011, s. 16), fordi traumet ikke er omgjort til et

minne (Freud, 2011, s. 23). Fra rådene Charlotte får av psykiatrien, kjenner vi igjen både Freuds psykoanalytiske behandlingsmetode og Pierre Janets forskning på minner. Poenget Freud (2007) legger frem i *Bruddstykket av en hysterianalyse*, og som seinere teoretikere som Caruth (1995, s. 153) og Susan Brison (1999, s. 46) har interessert seg for, er at språket gir subjektet mulighet til å sortere og eie traumatiske minner.⁴⁶ Pierre Janet har, som vi har sett, en liknende oppfatning, da han hevder at traumatiske minner ikke blir lagret i hukommelsen på samme måte som vanlige minner. Av den grunn er behandlingsapparatene rundt Charlotte opptatt av at hun skal snakke om de vonde opplevelsene hun bærer på for å integrere dem inn i en helhetlig historie om seg selv, ja, det kan nesten virke som om de krever av henne at hun skal fortelle om erfaringene sine:

Jeg var lei av å gå på BUP. Pennen som noterte, og pennen som spurte: Vil du fortelle meg noe om innholdet i de flashbackene?

Nei.

Det blir vanskelig, sa psykologen, når vi ikke vet hva dette dreier seg om.

Det var en gang, sa jeg. Jeg var fire. Mamma var borte en hel natt, og jeg var sulten, men rakk ikke opp til kjøleskapet, og jeg trodde hun aldri skulle komme tilbake, og at jeg ville dø (Fonn, 2018, s. 142-143).

Charlottes svar er sikkert og bastant, men hennes oppdiktete historie om å bli sviktet av sin mor i en alder av fire, tyder likevel på det motsatte. Jeg tror det er en større sannhet i fortellingen hennes enn hun selv vil innrømme. Intendert eller ikke, Charlotte avslører likevel for psykologen og for leseren at hun er ensom, og at hun klandrer sin mor for egen ulykke i livet. I hvert fall viser sitatet en jente som slites mellom behovet for å bli hørt og redselen for faktisk å tale.

Etter min mening er disse tilsynelatende absurde svarene av relevans for oss. Freud (2007) presiserer i *Bruddstykket av en hysterianalyse* at et tillitsfullt forhold er nødvendig mellom pasient og terapeut for at pasienten skal tørre å åpne seg om sine plager. Jeg antar dette ikke bare gjelder relasjonen mellom pasient og terapeut, men også andre mennesker man inngår i en meningsfull relasjon med, som en mor. Hvorfor trekker jeg inn moren? Jo, jeg tror Charlottes forhold til mor, påvirker hennes relasjon til andre voksenpersoner.

Kort tid etter den første voldtekten forsøker Charlotte ved flere anledninger å fortelle mor om overgrepene, uten at hun klarer å finne de nødvendige ordene.

⁴⁶ Som vi har sett mener Caruth at det er umulig, men nødvendig å forme et narrativ. Den traumatiske hendelsen må integreres i minnet, skriver Caruth (1995, s. 153), men denne prosessen vil samtidig finnes det ikke ord som kan gjøre dette og samtidig representere traumet på en måte som ikke undergraver individets opplevelse av den traumatiske hendelsen.

Men er du våken? sa mamma.
Jeg kan ikke gå tilbake til senga, sa jeg,
Senga er vel ikke farlig, sa mamma.
Jo, sa jeg, skjønner du ikke hva som skjer?
Det som skjer, er at klokka er fem om morgene, sa mamma.
Jeg så på henne. Jeg ville kaste noe.
Du skjønner hva som skjer, sa jeg. Det er ikke *mulig* at du ikke skjønner det, jeg *veit* at du veit.
Nå synes jeg du skal legge deg, Charlotte, sa mamma.
Du kan få en sovetablett av meg (Fonn, 2018, s. 62).

Charlottes først spørrende tilnærming til mor («skjønner du ikke hva som skjer?»), deretter frustrerende og konstaterende utbrudd («Du skjønner hva som skjer»), signaliserer en jente som åpenbart har et sterkt ønske om og behov for å fortelle om overgrepene. Hun har en enorm vilje til at noen andre skal vite hvordan hun har det, et enormt behov for å fortelle det til moren, uten at hun klarer å formulere traumet i ord. Det kan se ut som om Charlotte lærer av denne erfaringen. At mor tilsynelatende (!) ikke forstår, føles som et svik for Charlotte. For hvis ikke *mor* forstår, hvem skal da forstå? Traumet, som i utgangspunktet var vanskelig å beskrive med ord, blir etter dette enda vanskeligere å sette ord på. Det kan virke som om verbalisering går fra å være vanskelig til å bli umulig.

5.4 Traumatiske minner og dissosiasjon: Charlotte utvikler to fiktive identiteter

Charlotte befinner seg midt i et slags traumeteoretisk paradoks. På den ene siden vet hun hva hun har gjennomgått, selv mener hun at hun «vet for mye» (Fonn, 2018, s. 89), samtidig som hun ikke «aner [...] hva som foregår» (Fonn, 2018, s. 89). Umiddelbart høres dette ut som en stor motsigelse. Hvordan er det mulig å vite, samtidig som man ikke vet? Charlotte beskriver, fra sin nåtidige fortelleposisjon, den første voldtekten slik: «Det neste som skjedde kan jeg ikke si. Eller. Jeg vet ikke. Det er ting som ikke kan bli sagt, fordi de egentlig aldri kan bli *følt*» (Fon, 2018, s. 51). Jeg tror det vil hjelpe oss til å forstå hva Charlotte mener med dette hvis vi tenker tilbake til presentasjonen av Pierre Janet's forskning i teorikapittelet. Når minner ikke blir integrert i kognitive skjema, skriver Van der Kolk og Van der Hart (1995, s. 163) om Janet's forskning, kan det resultere i det Janet omtaler som «subconscious fixed ideas», i dag kalt dissosiasjon.⁴⁷ Helt konkret kan det manifestere seg i kroppslige handlinger uten at

⁴⁷ Som påpekt i psykoanalytiske teorikapittelet, oppfattet Freud og Janet seg som svært like i sitt syn på glemsel og minner. Van der Kolk og Van der Hart har imidlertid påpekt forskjellen mellom de to. Freud så på glemsel som en forskyvning vertikalt, altså at man aktivt undertrykker eller «gjemmer», så og si, uønskede minner nedover i psyken. Janet, derimot, så på minner som en horisontal struktur, hvor man plasserer minnene i en

hjernen er bevisst hva som foregår, fordi minnene blir lagret i en alternativ bevissthet, så og si (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 164). Ofte sitter personene igjen med minutter og timer de ikke husker noe av.

Charlotte beskriver dissosiasjon som «å falle ut av tida» (Fonn, 2018, s. 97):

Helt siden jeg var tolv, har jeg fra tid til annen fått besøk av Hullemaskinen. Hullemaskinen klipper biter av tida ut av minner, og jeg sitter igjen med en kalender hvor ting er borte. Andre ganger klipper den hull i kroppen min, gjør at jeg ikke kan kjenne armen, eller venstre side av ansiktet eller foten. Noen ganger klipper den hull i «jeg». Og det blåser kald vind inn gjennom hullene (Fonn, 2018, s. 93-94).

I helt ekstreme tilfeller, skriver Van der Kolk og Van der Hart (1995, s. 164), kan traumer resultere i dissosiativ identitetsforstyrrelse, altså at subjektet utvikler flere personligheter. Charlotte kaller dem «Dukken» og «Maskinen»:

Jeg utviklet to strategier som ikke kunne slå feil. Jeg kalte dem Dukken og Maskinen. De var avhengig av rus for at de skulle virke – sovetabletter, alkohol, weed. Dukken var passiv, føyelig, hodet hennes forsvant bare ut av situasjonen, mens kroppen var villig og klar. Jeg leste om sexdukker på Internett, de så ut som mennesker, og de var alltid med, men de følte ingenting. [...] Den andre strategien – som virkelig gjorde meg populær – var Maskinen. Maskinen var vill. Den kastet seg over folk, grådig og ustoppelig. Maskinen hadde kontroll, og jeg kunne bare la den holde på, den angikk ikke meg (Fonn, 2018, s. 64).

Det kan se ut som om de dissosiative symptomene til Charlotte ikke bare påvirker hukommelsen hennes. Det kan se ut som at Charlotte også har mistet kontakten med seg selv og egen kropp. Charlotte «aner [...] ikke hva som foregår» (Fonn, 2018, s. 89), fordi hun ikke lar seg selv være til stedet. Ved ikke mentalt å være til stede (dissosiasjon), blir overgrepet noe som blir gjort mot hennes *kropp*, ikke mot *henne*. Van der Kolk og Van der Hart (1995, s. 168) påpeker at en del traumeofre forteller å ha hatt en ut-av-kroppen-opplevelse, det vi si, de hevder å ha sett seg selv ovenfra bli seksuelt misbrukt, som om hendelsen ikke hadde noe med dem selv å gjøre. Fra Van der Kolk og Van der Harts beskrivelse av Pierre Janets forskning, kjenner vi igjen Charlottes egne beskrivelser av seg selv under den første voldtekten: «Jeg svevde ut av senga i en boble. Der nede så jeg han ta rundt halsen min, og jeg tenkte at jeg skulle dø» (Fonn, 2018, s. 52).

alternativ bevissthet. Dissosiasjonen Janet omtaler, skjer ubevisst **under** traumet. Seinere traumatiske opplevelser kan gjenskape en dissosiativ reaksjon hos offeret (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 168).

Helt i tråd med hva Janet skriver kan skje etter et traume (Van der Kolk og Van der Hart, 1995, s. 164), utvikler Charlotte to alternative ego, to fiktive identiteter som overtar for henne. I situasjoner som minner om traumet, kommer identitetene frem som en respons på stress. «Maskinen», som hun omtaler som den ville siden av seg selv, er hennes forsøk på å kontrollere sine omgivelser, et forsøk på å være med å bestemme, kan det se ut som. «Dukken» gjør som hun får beskjed om uten å stritte imot. De to fiktive identitetene «Maskinen» og «Dukken» er ulike forsvarsmekanismer som benyttes i ulike situasjoner. Som påpekt er «Maskinen» proaktiv, mens «Dukken» i større grad skal unngå at situasjoner eskalerer. I begge tilfellene er det de to egoene som beskytter (gjennom dissosiasjon), så og si, hennes «egentlige» personlighet fra de traumatiske opplevelsene ved at kroppen handler uten at hjernen er bevisst sine omgivelser.

Samtidig som Charlotte fjerner seg selv fra ubehagelige situasjoner, hevder hun at hun har for mye kunnskap, for mange minner, om traumet. Gjennom beskrivelsen av traumets natur, lar Caruth (1995, s. 152-153) oss forstå hvordan et traumeoffer kan oppleve å huske for mye, samtidig som hun ikke husker i det hele tatt. Subjektet husker ikke, skriver Caruth, (1995, s. 152) fordi det kan se ut som om blant annet *flashbacks* eksisterer på bekostning av bevisste minner, som vist ovenfor. Bare gjennom påtrengende, ufrivillige og *ikke-symboliske* erindringsbilder (*flashbacks*), kan subjektet få tilgang til den traumatiske hendelsen. Det vil si at subjektet gjenlever traumet i eksakt detalj hver gang hun har en *flashback* (Caruth, 1995, s. 152).

Det er nettopp i Charlottes beskrivelser av seg selv at romanens eget forhold til psykoanalytisk forskning kommer tydelig frem. Faktisk bruker Charlotte psykoanalytisk teori til å diagnostisere seg selv og for å forklare for seg selv hva hun gjennomgår. Dette er hennes forsøk på å bevare kontroll. Hun lener seg på forskning for å forstå hvorfor hun har ut-av-kroppen-opplevelser og ikke husker (dissosiasjon), samtidig som hun bruker fagterminologi som *flashbacks* til å beskrive sine traumatiske reaksjoner. Charlottes forhold til traumeteori ser romanen ut til å være helt bevisst om.⁴⁸

5.5 Beskrivelser av kroppen

Charlottes beskrivelser av egen kropp utvikler seg i løpet av fortellingen. Hennes reaksjoner på traumene hun opplever manifesterer seg både i hennes opplevelse og beskrivelse av

⁴⁸ Det er helt tydelig at Maria Kjos Fonn har kjennskap til traumeteori, og at denne kunnskapen er brukt aktivt i romanen. I sitt etterord takker Maria Kjos Fonn (2018, s. 232) blant andre psykiater Finn Skårderud for hjelp.

kroppen. Det kan se ut som om Charlotte mentalt og kroppslig henger igjen i gjerningsøyeblikket:

Jeg hadde en smak på tunga jeg ikke klarte å svelge vekk. Jeg gikk på badet. Jeg måtte pusse tenner, men da jeg puttet inn tannbørsten, brakk jeg meg så jeg fikk oppkast i munnen. Bildene brøt seg inn i meg. Det var ingenting ved meg som tilhørte meg. Ikke en gang hodet (Fonn, 2018, s. 56).

Vi har alle fått høre at når man først har lært å sykle, trenger man aldri lære å sykle på nytt. Det fantastiske med kroppene våre er at de husker erfaringene vi har gjort oss. For traumeofre gjelder dette også for de traumatiske erfaringene (Nielsen og Langås, u.å., s. 4). Kroppen til Charlotte husker det Charlotte selv prøver å glemme. Den husker kjønnet i munnen – følelsen av ikke å få puste – og den reagerer som om tannbørsten er en ny trussel.⁴⁹ Slike spontane, kroppslige reaksjoner kommer uten forvarsel, – som når Charlotte skal ri på fosterforeldrenes hest og hun innser at dyr også har kjønnsorgan – og hindrer henne i å reagere adekvat i hverdagslige reaksjoner. Litteraturviterne Ingrid Nielsen og Unni Langås (u.å., s. 4) påpeker at slike kroppslige minner ofte er utenfor mental kontroll. I stedet sitter individet igjen med en følelse av ikke å henge sammen, den samme følelsen av tap av identitet som Charlotte også beskriver.

Det kan videre se ut som om fortiden ofte blander seg sammen med nåtiden. Som både Freud (2007 og 2011) og Caruth (1995) har påpekt i sin forskning, forstyrrer erindringsbilder hennes nåtidsersepsjon, ikke bare i våken tilstand, men også i drømmen:

En dag kjentes det som om armen min bare forsvant. Jeg reiste meg, gikk ut for å lage te. Jeg lente meg mot komfyren, og plutselig hørte jeg at noen skreik bak meg. Mamma rev meg vekk og spurte hva faen holder du på med. Jeg så ned. Hånda mi hadde røde brannsåre. Jeg kjente ingenting, som om hånda mi ikke var en del av meg. Det kunne vært en skinnhanske eller en protese. Andre ganger, når jeg var alene om natta, kjente jeg at beina mine ble revet av meg, at hodet mitt løsnet fra halsen, at øynene falt ut av hodet (Fonn, 2018, s. 71).

Flere år etter overgrepene sover hun fortsatt med Nassenøff-nattlampen på. Hun våkner om natten og tror at hun er tolv år. Jevnlige må hun minne seg selv på at Jonas ikke lenger er til

⁴⁹ I prosjektbeskrivelsen til prosjektet «erindring og skapelse» - et samarbeidsprosjekt mellom Ingrid Nielsen ved UiS og Unni Langås ved UiA – skriver Nielsen og Langås at traumatiske minner, også kalt kroppsminner «representerer en slags somatisk hukommelse som er fragmentarisk og flytende og består av bilder, lyder, luker og andre sterke sansninger» (u.å., s. 4).

stede. Det hjelper å tenke på at alle atomer i kroppen er byttet ut etter syv år, at hun på en måte ikke fysisk er den samme personen som da hun gjennomgikk overgrepene.

Vi ser også, av sitatet, at Charlotte går rundt med en følelse av ikke å være hel, og at denne følelsen gir konkrete utslag i manglende kontakt med ulike kroppsdelene. Hennes beskrivelse gir assosiasjoner til en marionette – en dukke som kontrolleres av en annen gjennom tråder. Ikke minst forsterker illustrasjonen på coveret – en kvinne uten armer, bein og hodet festet fast på kroppen – denne assosiasjonen. Sjeldent ser hun på seg selv som et individ som gjør egne valg, men heller en det blir gjort valg for: «Etter at jeg flyttet ut, eller ble flyttet ut» (Fonn, 2018, s. 152).

Charlotte har mistet følelsen av en fastlagt identitet. Bokstavelig talt har hun på mange måter gått over til å være flere ulike personer: Charlotte, Kinderwhore,⁵⁰ Dukken og Maskinen. Faktisk har Charlotte blitt fremmedgjort overfor seg selv:

Av og til kjente jeg ikke meg selv i speilet, som om jeg sto og så på en annen som hadde vært utsatt for ulike ting, mens jeg selv ikke hadde noe med det å gjøre. Meg? Jeg? Jeg eide ikke mitt eget ansikt eller min egen munn, men navnet var mitt, og jeg gjentok det som en besvergelse: Charlotte, Charlotte, Charlotte (Fonn, 2018, s. 141).

Spørsmålsteget som følger de to personlige pronomenene («meg? Jeg?»), signaliserer en jente som åpenbart ikke kjenner seg selv igjen. Helt konkret omtaler Charlotte seg selv som «ommøblert» (Fonn, 2018, s. 195). Hvem er Charlotte når hennes kropp og vilje ikke lenger betyr noe? Og som vi skal komme inn på seinere i kapitlet – hvordan skal hun ta andre mennesker på alvor når hun selv ikke opplever at hun blir anerkjent som et eget individ?

Charlotte *forsøker* etter hvert å se på kroppen sin som atskilt fra sjelen.⁵¹ Hun er redd for at andre skal se på kroppen hennes som sammenfallende med hvem hun egentlig er: «Kroppen er ikke noe personlig» (Fonn, 2018, s. 82). Hun er redd for at kroppen hennes er identisk med henne selv, og hun prøver iherdig å skape et skille mellom det indre og det ytre: «[V]isste du at smerte er et valg? sa jeg» (Fonn, 2018, s. 63). Charlotte nekter å forholde seg til kroppen og dens signaler, som om det som skjer med kroppen ikke har noe med henne selv å gjøre: «En eller annen liten drittunge gråt i ansiktet mitt, men tårene hadde ikke noe med meg å gjøre» (Fonn, 2018, s. 80). Etter mitt syn må vi tolke Charlottes syn på egen kropp som

⁵⁰ Denne rollen skal vi komme tilbake til i kapittel 7.

⁵¹ Jeg velger å skrive «forsøker», fordi jeg mener at hun i utgangspunktet har en stor tro på at kroppen faktisk er et uttrykk for sjelen, og at disse to – kroppen og sjelen – derfor ikke kan være atskilt. Dette synet på kropp og sjel skriver seg fra dagligspråksfilosofien etter Wittgenstein og Cavell, som blir nøye beskrevet i kapittel 6.

et resultat av to ulike, men relaterte hendelser. Jeg vil hevde at begge to har vært traumatiske for Charlotte.

For det første så leser jeg Charlottes kroppslige reaksjoner som en reaksjon på voldtektene. At hun distanserer seg fra egen kropp, er en måte ikke å forholde seg til traumet på, helt i tråd med Janets teori om dissosiasjon som påpekt ovenfor. Det er som om hun sier til seg selv at det seksuelle misbruket aldri har skjedd, at hun personlig ikke har blitt såret eller skadet. For å beskytte seg selv blir kroppen et objekt hun ikke har en relasjon til.

Det andre traumet – som etter mitt syn er det som i størst grad påvirker hennes intime relasjon til andre – er hennes kroppslige reaksjon under én av voldtektene. Orgasmen Charlotte får, tør hun ikke snakke om. For betyr ikke det at hun likte det? At hun ville det? At hun ba om det?

Føler du noen gang seksuell lyst?

Ja, men da kaster jeg opp. Det var en gang ... jeg kan ikke si det.

Kanskje det blir lettere om du sier det.

Nei, sa jeg. Men poenget er ... jeg vil ikke at kjæresten min skal gå ned på meg.

[...]

Fordi jeg kan komme til å like det.

[...]

Jeg vil ikke at det skal føles som noe som helst, sa jeg. [...] Når jeg tenker tilbake på de verste minnene mine, tror jeg *reaksjonene* var det aller verste. Ikke det som skjedd, da var jeg ikke til stede (Fonn, 2018, s. 195).

Til en sexolog på overgrepsmottaket hinner Charlotte om at hun er redd for kroppens reaksjoner. For Charlotte er det en kausal sammenheng mellom nytelse og smerte. Det kan se ut som om Charlotte er redd for en eventuell ny orgasme, at en slik kroppslig reaksjon skal vekke til live minner hun helst vil glemme. Og det ser ut til at bare tanken på en orgasme gir henne skyldfølelse. Som påpekt i teorikapittelet om psykoanalytisk traumeteori (kapittel 4) hevder Freud (2007, s. 17) i *Bruddstykke av en hysterianalyse* at hysteripasienter ikke klarer å fortelle fullkomne pasienthistorier om seg selv, ofte fordi de skammer seg. Med dette mener Freud at pasientene tier om viktige opplevelser, fordi de ikke vil at andre skal ha kjennskap til en bestemt situasjon. I Charlottes tilfelle vil jeg påstå at Charlotte skammer seg over at hun oppnådde orgasme under en voldtekt, at hun er redd for at andre skal tolke orgasmen som et tegn på lyst, ja, det kan faktisk se ut som om Charlotte selv ser på orgasmen som et bevis på at hun ba om å bli voldtatt. Denne skyldfølelsen Charlotte bærer på, spiller inn på hvorfor hun nekter å fortelle andre om overgrepene generelt og sin kroppslige reaksjon spesielt. Videre skriver Freud (1977, s. 72) i *Three essays in the Theory of Sexuality* at skam og avsky er

følelser som oppstår som en motstand mot seksuell lyst. Skammen vi her ser at Charlotte føler på, er med andre ord et forsøk på å motstå og undertrykke egne seksuelle instinkter og følelser (Freud, 1977, s. 78). Skyldfølelsen er en måte å fornekte egen seksualitet.

5.6 Charlottes relasjon til andre

I frykt for at hun skal oppleve seksuell lyst i en ny relasjon, unngår hun å hengi seg til et annet menneske. I stedet melder hun seg mentalt ut av situasjonene hun er i. Hun lar «Dukken» eller «Maskinen» ta over. Erfaringene Charlotte har gjort seg – overgrepet og mors svik – gjør at Charlotte holder avstand til andre mennesker. Hun nekter å ta dem på alvor, for hvis ikke hun tar dem på alvor, så er det vel heller ikke så farlig at de ikke anerkjenner henne som et autonomt individ? Men vi kan se et skifte i løpet av romanen. Charlotte går i gruppeterapi hos en dame i lang skjorte, som hun objektiviserer gjennom å kalle Tunika. Jeg forstår oppførselen til Charlotte som en måte å beskytte seg selv på. Om sitt eget navn sier Charlotte at det er det eneste hun eier, det eneste som faktisk er hennes. Kallenavnet «Tunika» fratar dermed Monika hennes subjektivitet, og på mange måter også hennes autonomi. Det slår meg at Charlotte behandler andre mennesker på en måte som speiler hennes eget syn på seg selv. Det kan virke som om Charlotte, ved å behandle andre mennesker som noe annet enn autonome mennesker med egen vilje, ikke trenger å forholde seg til følelsen av ikke å være det selv.

Samtidig er det en måte ikke å la andre mennesker komme for nære. Ved å gi Monika et tullenavn skaper Charlotte seg en mulighet til ikke å ta henne seriøst. Men noe Monika sier, treffer Charlotte, for hun går derifra og tenker at hun skal «begynne å kalle henne Monika» (Fonn, 2018, s. 173). Jeg tror ikke det er hva som blir sagt som er viktig for Charlotte, men at *noen* hører på henne. Det kan virke rart, for andre har prøvd å få henne til å fortelle tidligere, men Monikas fremtreden virker åpenbart genuin og ekte på Charlotte, og det utgjør hele forskjellen.

5.7 *Kinderwhore* som traumefortelling – hva har jeg kommet frem til i analysen?

Etter endt traumeteoretisk analyse sitter jeg igjen med mange svar på hvorfor Charlotte er som hun er. Likevel ser jeg det som uunngåelig å stille spørsmålet: Hva er det som gjør dette til en traumefortelling?

Traumatiserte personer kan ikke gi fullkomne historier om seg selv og eget traume, hevder Freud (2007, s. 16). Ofte, skriver Freud i *Bruddstykket av en hysterianalyse* (2007, s. 17), er informasjonen mangelfull. Charlotte kommer med et spontant vitnesbyrd i romanen i

form av en selvskreven epikrise:

Diagnose: F60.3 Jævla sint. F32.2 Inni helvetes ensom. Pas. er naken uten hud og hun lengter noe så inni helvete at det ikke er til å holde ut ALENE uten eier uten bånd uten retning som et papirfly ALENE faller flere tusen meter uten sikkerhetsnett ALENE på jakt etter noens øyne ansikt hender ALENE løper inn mellom armer og bein til fremmede bare for å slippe å være ALENE lar fremmede løpe mellom beina hennes bare for å slippe å være ALENE [...] (Fonn, 2018, s. 148).

Akkurat som Freud (2007, s. 16-17) påstår, er notatet kaotisk og retningsløst. Det kaotiske preget forsterkes av manglende tegnsetting og store og små bokstaver om hverandre. Estetikken speiler Charlottes indre. Hun gir uttrykk for sin fremmedgjøring overfor egen kropp og sinn gjennom å omtale seg selv i tredjeperson, samtidig som hun bruker en rekke ulike metaforer og sammenlikninger for å beskrive egen situasjon. At hun beskriver seg selv som et retningsløst papirfly og en eierløs hund, understreker hennes følelse av bortkommenhet. Hun ser på seg selv som et objekt fremfor et handlende subjekt.

Kinderwhore fremstår på mange måter som en klassisk litterær traumefortelling. Fortellingen kan til tider virke som en konkretisering av visse teoretiske aspekter. Vi ser en jente som ikke orker å forholde seg til egen vond erfaring, som helt i tråd med Freuds observasjoner gjenopplever traumet (repetisjonstvang) og som ikke helt klarer å sortere *flashbackene*. Hun ruser seg og distanserer seg fra egen kropp (dissosiasjon) og andre mennesker. Vi ser en jente som ikke orker å fortelle om overgrepene, som synes det er *umulig* å verbalisere egen smerte. Dette er helt i tråd med psykoanalytisk og poststrukturalistisk traumeteori etter Caruth. Det er først og fremst stilen og strukturen som inviterer til en slik modus, som vist.

Romanens selvbevissthet rundt psykoanalytisk teori og psykoanalytisk behandling utfordrer imidlertid romanen som traumefortelling. Charlotte har et metaperspektiv på egne vonde opplevelser og helbredelse – som vi har sett, bruker hun teori på å forklare for seg selv hva hun gjennomgår. Charlotte finner på metaforer som passer på teorien. Om det å falle ut av tiden eller ikke å huske, så vi ovenfor at Charlotte forklarer det som at hun «[...] fra tid til annen [har] fått besøk av Hullemaskinen» (Fonn, 2018, s. 93). Hun sikter til at traumet tar biter av hukommelsen hennes, at traumet gjør at hun noen ganger ikke har kontakt med egne kroppsdeler, og at traumet derfor på samme tid tar litt av henne. Traumet skaper huller i hennes identitet. Metaforen er med andre ord som hentet rett ut fra teorien.

Hun har altså et aktivt og reflektert forhold til sitt eget traume. Til tross for at fortellingen illustrerer hvordan et traume påvirker et individ, omhandler romanen ikke

rekonstruksjon og erkjennelse av eget traume – som vanlige, litterære traumefortellinger beskjeftiger seg med – men er heller en fortelling om hvordan leve videre med traumer. Det jeg har funnet i analysen ser dermed ut til ikke å være annet enn hva romanen selv er klar over.

Til tross for Charlottes påstander om at verbalisering er umulig – i tråd med psykoanalytisk teori (Caruth, 1995, s. 153) – sitter vi likevel med romanen i hånden. Er ikke denne fortellingen et bevis på at det faktisk finnes fortellinger? Forskjellen mellom det spontane vitnesbyrdet (epikrisen) og romanen som helhet er stor. Etter min mening vitner den – forskjellen – om at verbalisering faktisk er mulig, ja, at forståelige fortellinger finnes, men at verbalisering avhenger av flere faktorer.

I lys av dette mener jeg at vi må reflektere over den reisen og utviklingen Charlotte har vært gjennom. For verbalisering og helbredelse kommer ikke av seg selv. Freud (2007) understreker hvor viktig det er at den som lytter til den traumatisertes historie, er en tillitsperson, en den traumatiserte kan ha tillit til. Seinere har andre traumeteoretikere, som Dori Laub (1992, s. 70) og Susan Brison (2002, s. 42), presisert den samme nødvendigheten. For Charlotte har det vært avgjørende å inngå i en meningsfull relasjon med kjæresten, Kristine. Som vi har sett, har også et knippe terapeuter klart å få Charlotte trygg nok til å fortelle *litt* om det hun har gått rundt og tenkt på. Men ikke før Kristine kommer inn i livet hennes, gjennomgår Charlotte en forvandling. Jeg har derfor grublet lenge over hvorfor Kristine ikke er nevnt i litteraturkritikernes respons. Det kan se ut som om resepsjonens store fokus på traumematikken har satt Kristine litt i skyggen. Jeg vil hevde at hun absolutt er en karakter verdt å løfte frem, som jeg skal vise i neste analysekapittel. Når det er sagt, kan det se ut som om vi med en traumeteoretisk analyse mangler verktøy for helt å forstå hvilken funksjon Kristine har i Charlottes fortelling.

Som leser føler jeg at jeg har forstått Charlotte. Likevel klarer jeg ikke gi slipp på følelsen av at det fortsatt er noe uavklart i forholdet mellom Charlotte og moren. Kritikerne i dagspressen har brukt mye plass og tid på Charlottes mor. Det store fokuset på moren tyder på at resepsjonen oppfatter henne som en viktig person for Charlottes utvikling. Som nevnt i kapittelet om romanens mottakelse i dagspressen (kapittel 2), hevder Kristin Buvik Sivertsen at «[r]omanen er på sitt beste i de såre, punktvis beskrivelsene av den sviktende moren i bokas først del» (2018). Sigmund Jensen i *Stavanger Aftenblad* kommer med en liknende observasjon når han skriver at vi får skildret en «marerittaktig oppvekst uten trygghet og forutsigbarhet» (2018). Katrine Judith Urke i *Dag og Tid* antyder at moren hadde grepet inn dersom hun ikke hadde vært pillemisbruker:

Charlotte blir misbrukt som lita jente, gjennom fleire år. Mora hennar er så rusa og deprimert at ho ikkje får med seg det som skjer i naborommet. Det einaste Charlotte lærer av mora, er å ta sovepillar, å gøyme «Redd» og «Lei seg» under senga og at viss ein mann vil ha noko frå henne, er det «bare å legge seg ned» (Urke, 2018).

Sivertsen, Jensen og Urke – og resepsjonen for øvrig – gjør rett i å rette blikket mot mor. Charlotte klandrer også moren. I forbindelse med sitt eget selvmordsforsøk skriver Charlotte følgende beskjed til sin mamma: «*Kjære mamma, ikke vær redd for at det er din skyld, det er det*» (Fonn, 2018, s. 87). Charlotte sier aldri direkte hvorfor hun føler seg sviktet av mor. Det kan virke som om Sivertsen, Jensen og Urke leser mors svik som knyttet til omsorgssvikt – at sviket i seg selv er at hun hele tiden er omtåket i pillerus, og derfor ikke kan følge opp sin datter – uten at de helt klarer å adressere problemet. Denne traumeteoretiske analysen har, etter min mening, heller ikke klart til det fulle å nøste opp i hva som egentlig utspiller seg mellom de to. På dette punktet krever romanen å bli lest i lys av en annen teori, som kan supplere den psykoanalytiske inngangen vi allerede har undersøkt: dagligspråksfilosofi.

6. Dagligspråksfilosofi – å overkomme språklig skepsis og tvil på andre mennesker

Psykoanalytisk teori er preget av en tvil på muligheten til å sette ord på traumatiske erfaringer, som vist. I traumeteorien går man ut fra at traumet per se er utilgjengelig for verbalspråket (Caruth, 1995, s. 153; Vickroy, 2002, s. 29), det vil si, den vonde opplevelsen kan bare oppleves ved at det undertrykte kommer til uttrykk på en annen måte, som gjennom drømmer og flashbacks, og at disse igjen må tolkes av noen andre enn subjektet selv (Freud, 2007, s. 67). Fordi den vonde erfaringen er splittet fra bevisstheten, som forklart i kapittel fire om psykoanalyse som utgangspunkt for dagens traumeteori, kan den ikke nås med dagligspråket. Men er dette riktig? Den klassiske psykoanalytiske traumeteorien setter traumeofrene faktisk, ut fra en slags teoretisk overbevisning, i en umulig posisjon mellom behovet for å tale og umulighetene ved å gjøre dette i et språk som favner om deres opplevelser og følelser. Det kan se ut som om et hvert mislykket forsøk på verbalisering begrunnes i språkets utilstrekkelighet og traumets paradoksale karakter. I lesning av litteratur er det virkemidler som forsterker dette traumenarrativet, som blir vektlagt. Men *må* dette være den eneste mulig forklaringen på traumeofrenes taushet? Hva hvis man ser på dette på en annen måte? Kanskje ved å endre synet på måten språk fungerer på – at det ikke brukes intendert, bevisst, men at man nettopp først blir seg bevisst noe ved hjelp av språk, slik dagligspråksfilosofier legger opp til?

I min traumeteoretiske analyse av *Kinderwhore* oppdaget jeg at viktige deler av romanen forble ubesvart. Til dels skyldes dette at traumeteorien åpenbart ikke har verktøy for å beskrive hva som foregår. Til dels vil jeg hevde at det også skyldes det jeg oppfatter som en generalisering, at vi trekker forhastede konklusjoner om Charlottes problem, basert på det rådende språksynet.

Jeg vil invitere Ludwig Wittgensteins (1889-1951) sene språkfilosofi og Stanley Cavells (1926-2018) filosofiske tanker kring skeptisisme og menneskelige relasjoner inn i forståelsen av traumer og traumatisk atferd. Dagligspråksfilosofene har ikke en ambisjon om å utvikle generelle påstander om språk og verden, slik til eksempel poststrukturalistene ønsker.⁵² I *Filosofiske undersøkelser* (2010),⁵³ utgitt posthumt, forsøker Wittgenstein å

⁵² Selv om poststrukturalistene kanskje påstår det motsatte?

⁵³ *Filosofiske undersøkelser* ble opprinnelig gitt ut på tysk under tittelen *Philosophische Untersuchungen* i 1953. Jeg benytter meg av den norske oversettelsen i min avhandling: *Filosofiske undersøkelser* (2010). Videre i avhandlingen vil verket forkortes *FU*. Ettersom det meste av verket består av paragrafer, vil jeg referere til disse

tilbakevise at en språk teori er mulig. Språk fungerer ulikt i ulike situasjoner. Å lage en generell teori om all språkbruk er derfor umulig, fordi språkbruk – bruken av ord og deres betydning – er i konstant endring, og avhengig av den bestemte situasjonen (FU, §23).

Likevel, påpeker Cavell (1999, s. 168), kan vi forstå hverandre, ikke fordi vi har en uttømmende definisjon av hva alle ord betyr, men fordi vi, uten å tenke over det, følger regler i språket. Og ikke minst fordi vi vil forstå hverandre.

Det betyr imidlertid ikke at all kommunikasjon er problemfri. Det er helt åpenbart at traumeofre, for eksempel, sliter med å kommunisere med andre om sine traumatiske erfaringer. Kan Wittgenstein og Cavell gi oss et nytt blikk på dette kommunikative problemet? Cavell utvikler i *The Claim of Reason* (1999)⁵⁴ og andre tekster en argumentasjon for at dersom vi av en eller annen grunn ikke skulle forstå hva den andre sier, eller selv ikke finner ordene vi trenger for å formidle det vi vil si, er det ikke språket det er noe galt med, men oss selv. Blant annet kan dette skyldes at vi ikke har blitt gitt muligheten til å trene opp et språk for å forstå oss selv. For hvordan skal vi kunne formulere for andre det som fortsatt er fremmed for oss selv? I andre tilfeller skyldes det ofte at vi har fått et skeptisk blikk på språket og kroppen. Hva er årsakene og konsekvensene av en slik skeptisisme? Og er det mulig å overkomme den?

6.1 «Excursus on Wittgenstein's Vision of Language»: Cavell og Wittgenstein om å lære et språk

Hvordan lærer man et ord? Ja, hvordan lærer man i det hele tatt et språk? Dette spørsmålet åpner Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser*. Han begynner det filosofiske verket med å stille spørsmålstegn ved språksynet i Augustins *Bekjennelser*. Problemet med forståelsen av språket, slik Augustin legger det frem, er synet på språket som referensielt (FU, §1). Ifølge Augustin lærer vi språk gjennom å lære betegnelsen på gjenstander i verden (FU, §1). Dette reagerer Wittgenstein på. For er alle ord betegnelser på gjenstander? Og hva har man egentlig lært når man blir vist en gjenstand, for eksempel en stol, og forklart at dette objektet kalles «stol». Har man lært hvordan en stol brukes? Hvordan man skal sitte på stolen? At føttene våre for eksempel skal være nede på bakken? At det er uforskammet å gynte på stolen? Wittgenstein mener at det å lære et språk innebærer å få svar på alle disse spørsmålene, at det å kunne et språk betyr å kunne dets bruk (FU, §9).

i stedet for sidetall. Dermed vil det være lettere for andre å søke opp den samme informasjonen. Bare dersom sidetall er nødvendig, til eksempel i FUs del II, vil sidetall benyttes.

⁵⁴ Opprinnelig utgitt i 1979.

Språk er ikke en ensom aktivitet. Bare i samhandling med andre mennesker, i det Wittgenstein kaller for språkspill – aktivitet og handling som del av en livsform – blir vi introdusert for språket (*FU*, §7 og §23). Cavell (1999, s. 172) påpeker i kapittelet «Excursus on Wittgenstein's Vision of Language» (i *The Claim of Reason*, 1999) at vi lærer språket ved å prøve ut ordene i ulike situasjoner og få respons på våre ytringer. Det er avgjørende for vår innlæring av språk at vi prøver og feiler – barnet må få le av det den voksne ler av, se det den voksne ser og lage de samme lydene som de voksne lager (Cavell, 1999, s. 172 og 178). Han eksemplifiserer sine poenger ved å se for seg en dialog mellom seg selv og sin datter: Sett at han peker på en katt samtidig som han sier «kitty», og hun så gjentar ordet, har hun da lært hva en katt er? Cavell (1999, s. 171) spør seg selv hva det vil si å gjenta et ord. Noen dager senere ser jenten en pelsdott og roper «kitty». Kanskje mente hun ikke egentlig katt, men myk, god å ta på eller rett og slett pels, skriver Cavell (1999, s. 172). Men dette spiller uansett ingen rolle, for så lenge han fortsetter å *respondere* på hennes uttrykk, så vil hun til slutt lære det; Hun vil lære reglene for det bestemte språkspillet. Vi kan si at hun vil innlemmes i hans livsform, for uten å være en del av den samme livsformen, kan man heller ikke bruke ord slik andre bruker dem (Cavell, 1999, s. 184).⁵⁵

Barn lærer med andre ord språket gjennom å studere hvordan voksne bruker språket (Cavell, 1999, s. 177). Derfor, skriver Cavell, må vi gå frem som gode eksempler. I denne læreprosessen er det ikke bare ordene og setningene de inngår i, som er avgjørende for et barns forståelse av et ord. Det er også avgjørende hvordan den voksne *handler*: Cavell skriver at «when you say «I love my love» the child learns the meaning of the word «love» and what love is. *That (what you do) will be love in the child's world*» (1999, s. 177). Om det blir sagt på en nølende eller aggressiv måte, vil det påvirke hvordan barnet forstår «love» (Cavell, 1999, s. 177). Det samme kan man si om det å love, unngå og ignorere noe eller noen, for å nevne noen eksempler. Cavell understreker i kapittelet «Excursus on Wittgenstein's Vision on Language» at «what we learn is not just what we have studied; and what we have been taught is not just what we were intended to learn. What we have in our memories is not just what we have memorized» (1999, s. 177). Det er *vi* som lærer barnet språk (Cavell, 1999, s. 177).

Å lære et språk er å forstå språkets grammatikk – hvordan et ord brukes over tid – og dets regler. Det er i bruken (grammatikken) at reglene blir synlige. Wittgenstein beskriver grammatikk som viten om hva noe er (*FU*, §373). Men til syvende og sist, skriver Cavell,

⁵⁵ Cavell bruker begrepet «forms of life». Å dele samme livsform er å være enige i språkets kriterier, skriver Cavell. Se for eksempel s. 168 i *The Claim of Reason*.

avhenger gjensidig forståelse av delt livsform (1999, s. 168). Cavell (1999, s. 168) omtaler det som enighet i kriterier.

Kriterier hjelper oss til å kjenne et objekt, skriver Cavell (1999, s. 16) i *The Claim of Reason* (1979) om Wittgensteins kriterier. Wittgensteins forståelse av et kriterium [criterion] må ikke forveksles med vår vanlige forståelse av kriterier (Cavell, 1999, s. 14). Wittgensteins kriterium må forstås som en slags regel som avgjør hva noe er og ikke er (Cavell, 1999, s. 6; *FU*, §373 og §580):

Both criteria and standards are means by which or terms in which a given group judges or selects or assesses value or membership in some special status; but criteria, we might say, determine whether an object is (generally) of the right kind, whether it is a relevant candidate at all, whereas standards discriminate the degree to which a candidate satisfies those criteria (Cavell, 1999, s. 11).

Det er altså ikke snakk om en vurdering av hvor godt noe oppfyller bestemte krav, men om det i det hele tatt kan sies å være et bestemt fenomen (for eksempel smerte). Cavell (1999, s. 14) skriver at Wittgenstein bruker kriterier til å vurdere om noen har tannverk, om de har smerter, om de har en mening eller for eksempel følger en regel. Ut ifra Wittgensteins eksempler konkluderer Cavell (1999, s. 14) med at vår kunnskap er beskyttet, ikke av sannhet, men av kriterier. Som vi skal komme tilbake til, er det nettopp når vi ikke forholder oss til disse kriteriene at vi begynner å tvile på vår viten om andre, fordi vårt indre også bestemmes av ytre kriterier (*FU*, §580).

Wittgensteins forståelse av grammatikk, kriterier og livsformer danner et nytt bilde av sammenhengen mellom språket og verden, skriver Toril Moi i *Revolution of the ordinary* (2017, s. 62). Hun omtaler det som «agreement in language» (Moi, 2017, s. 62). Wittgensteins språksyn er en alternativ oppfattelse av hvordan våre ord viser til fenomener i verden. Han forsøker å få oss til å innse at det slett ikke finnes noe gap mellom våre ord og vår verden, at tvilen på om vi bruker de rette ordene for å forklare våre følelser, er, ikke bare unødvendig, men også gal, skriver Moi (2017, s. 62).

Denne skeptisismen – tvilen på vår språkbruk, på ordenes mening – er det interessant å reflektere over i en diskusjon av traumeofres ambivalens mot å fortelle om traumet. Det kan virke som om deler av problemet deres er å finne de «perfekte» ordene til å beskrive den traumatiske erfaringen, som om de ser på språket som noe som skal beskrive, representere og referere til verden ⁵⁶, og ikke erkjenner, som Wittgenstein (*FU*) ønsker at vi skal, at mening

⁵⁶ Slik Wittgenstein (*FU*, §1) kritiserer Augustin for å gjøre.

skapes i samhandling med andre mennesker. Fordi man tviler på språkets mulighet til å beskrive hendelser og følelser, til å formidle kunnskap, kan man komme til å tvile på at andre faktisk forstår det man forsøker å si. Jeg kan komme til å tvile på at du forstår min smerte slik jeg selv forstår den. Denne skeptiske tilstanden kan i ytterste konsekvens føre til taushet (Cavell, 1996, s. 43).

6.2 Wittgensteins privatspråkargument

Hvordan kan andre vite at jeg har smerter? Dette spørsmålet som Wittgenstein stiller seg i den omdiskuterte delen av *Filosofiske undersøkelser*, §243-315, står helt sentralt i hans diskusjon om sikker viten og skeptisisme.⁵⁷ Maria Kjos Fonn bruker traumeteori aktivt i sin roman *Kinderwhore*, som vist. Samtidig viser hun at traumeofre også har et anerkjennelsesbehov. Fordi skeptisisme er en viktig del av smertediskusjonen til Wittgenstein, må vi ha kjennskap til denne for å forstå dette anerkjennelsesbehovet, som vi skal komme nærmere inn på seinere i kapitlet. Det kan se ut som om den augustinske språkforståelsen skaper trøbbel for oss – for hvordan er forholdet mellom ordene i setningen «jeg har smerter» og gjenstander i verden? Problemet som oppstår – som kan skape en tvil om vår viten om den andre – med det augustinske bildet på språk og verden, er hvorvidt andre kan vite det samme som jeg, hvorvidt noen kan føle det samme som jeg føler. For hvordan kan jeg med sikkerhet vite at et annet menneske er i smerter? Ja, hvordan kan andre vite med sikkerhet at jeg har smerter?

Gjennom en lang rekke paragrafer undersøker Wittgenstein hva uttrykket «jeg har smerter» egentlig er og gjør. I forlengelsen av hans angrep på det augustinske språkbildet, skriver Wittgenstein (*FU*, §245) at det er meningsløst å gå mellom ytringen og følelsen, som om man ville komme forbi ordet til selve fenomenet (Cavell, 1999, s. 341). Med dette mener Wittgenstein at uttrykk og følelse henger sammen (Cavell, 1999, s. 338): «*that, the pain itself, is what our words mean*» (Cavell, 1999, s. 339). Hva betyr egentlig det?

Helt konkret spør Wittgenstein seg hvordan ord kan henvise til fornemmelser (*FU*, §244), – og det er et spørsmål som også står sentralt i traumeforskningen. Hans respons – «det ser ikke ut til å ligge noe problem her» (*FU*, §244) – må forstås i sammenheng med hans forståelse av språkspill og livsformer. Han påpeker at uttrykk som «jeg har smerter» ikke er et deskriptivt uttrykk, men et *ekspressivt*. Smerteuttrykket skal med andre ord ikke beskrive en

⁵⁷ Forskere oppfatter Wittgensteins privatspråk argument ulik. Noen forskere – blant dem Pitcher – mener at Wittgenstein med parabelen om tekjelen argumenterer for at følelser er private. Andre teoretikere, som Cook og Donagan, hevder at Wittgenstein med parabelen viser at følelser ikke er private. Forskere er altså ikke enige i hvorvidt parabelen forsvarer eller benekter privatliv. Dette skal vi komme nærmere innpå i nedenfor.

sinnstilstand, men heller uttrykke den. Videre, hevder Wittgenstein (*FU*, §244), kommer et slikt uttrykk – «jeg har smerter» – i stedet for andre former for artikulering. «Ord blir [på den måten] knyttet til det opprinnelige, naturlige følelsesuttrykket og stiller seg i dets sted» (*FU*, §244). Vi kan se for oss et barn som gråter, og voksne som trøster og responderer med ord som «trøst», «vondt» og «smerte». Slik «lærer barnet en ny smerteatferd», hevder Wittgenstein (*FU*, §244). I §300 skriver Wittgenstein (*FU*) videre at språkspillet «han har smerter» ikke bare består av «bildet av atferden, men også bildet av smerten». Det betyr at smerten vanligvis er der når smerteatferden er der (med mindre noen vil lure oss). Det kan altså se ut til at Wittgenstein mener, som illustrert i §244, at selve smerten er en del av språkspillet.

6. 3 Wittgenstein og Cavell om skeptisisme og sikker viten

Dette fører oss over på et tema Wittgenstein og Cavell bruker betydelig tid og plass på å diskutere, og som vi, som allerede påpekt, må gå nærmere inn på i en diskusjon av traumatisk atferd, nemlig skeptisisme. Hvordan vet vi at en person faktisk er i smerter når hun sier at hun er det? Wittgensteins syn på privatliv er omdiskutert. Spesielt én bestemt paragraf trekkes frem i diskusjonen om smerte og privatliv, altså hvilken viten som er mulig å inneha om et annet menneske. Wittgenstein skriver i *FU*:

Det er sant at når vannet i kjelen koker, stiger dampen opp av kjelen, og også bildet av dampen opp av bildet av kjelen. Men hva nå om man ville si at det i bildet av kjelen også måtte være noe som kokte? (§297).

Wittgenstein bruker parabelen blant annet til å illustrere skeptikerens syn på smerte. Wittgenstein sammenlikner kroppen vår med en tekjele for å understreke hvordan vår viten om andres smerte fungerer. Wittgensteins poeng er at vi kan finne på å ønske å vite hvor dampen kommer fra, at vi kan finne på ikke å godta synet av dampen som et bevis på at det er noe som koker i kjelen. Vi ønsker sikker viten. Nettopp dette er problemet til skeptikeren. Hun ønsker å vite med sikkerhet hva som foregår inni et annet menneske, men det skyldes at hun her begynner å tvile!

I *The Claim of Reason* tilbakeviser Cavell ulike tolkninger av Wittgensteins parabel. Professor George Pitcher forstår parabelen som et forsvar for at følelser er private, at de – følelsene, på samme måte som innholdet i kjelen – ikke er en del av språkspillet, at vår kropp skjuler våre følelser, så og si (Cavell, 1999, s. 331). I *The Philosophy of Wittgenstein* (1964)

hevder Pitcher at følelser ikke kan snakkes om, det vil si, settes ord på, fordi de ikke er en del av dagligspråket (Cavell, 1999, s. 331). Problemet, slik Pitcher ser det, er at vi ikke kan se innsiden av kjelen, og følgelig aldri kan vite med sikkerhet hva som faktisk befinner seg på innsiden (Cavell, 1999, s. 332).

Professor John Cook og professor Alan Donagan kommer til motsatt konklusjon. De hevder at følelser *ikke* er private. Donagan argumenterer for at styrken på smerten til den andre for alltid vil være ukjent for oss, men at dette uansett ikke hindrer oss i å vite at den andre er i smerter (Cavell, 1999, s. 332). Vi vet det indirekte, altså gjennom dampen, hevder Donagan (Cavell, 1999, s. 336). Det kan altså se ut til at Pitcher og Donagan forsøker å komme til en konklusjon, en erkjennelse om hvorvidt vi kan eller ikke kan vite hva som er i kjelen, altså om den andre er i smerte (Cavell, 1999, s. 336).

Poenget til Wittgenstein, slik Cavell ser det, er ikke å diskutere hvorvidt det er mulig eller ikke mulig å vite med sikkerhet hva som er i kjelen. Cavell (1999, s. 333) spør seg om dette problemet – problemet om sikker viten om den andres indre – hadde forsvunnet dersom kjelen var gjennomsiktig, og svarer at dette uansett ikke løser skeptikerens problem. Hvorfor ikke det? Poenget til Wittgenstein er at det ikke finnes noe svar på parabelen. Vi kan ikke tilbakevise skeptisismen, fordi tekjelen ikke er gjennomsiktig. Vi kan med andre ord aldri vite med sikkerhet hva som koker i kjelen. Faktisk brukes parabelen til å vise hvor tåpelig hele prosjektet er, fordi vi uansett aldri kan se inn i tekjelen. Vi kan aldri komme inn i den andre, fordi vi ikke er den andre. Parabelen viser også hvor lett vi fortaper oss i detaljene, og dermed overser det som er viktig. Vanligvis reagerer vi ikke med «jeg kan ikke se inn i deg, hvor er det du har vondt?», nei, normalt sett vet vi om den andre har smerter, til tross for at vi ikke kan se inn i den andre. Parabelen kommer altså fra et sted hvor vi allerede er inni en skepsis.

Cavell (1999, s. 336) påstår at vår viten om den andre ikke er et spørsmål om sikker viten, men et spørsmål om anerkjennelse. I stedet for å strebe etter sikker viten, må vi huske på at vi vanligvis stoler på vår egen vurdering av den andres uttrykk, fordi vi som oftest skjønner hva den andre gir uttrykk for.

Problemet er at vi kan komme i en situasjon der vi glemmer at vi vanligvis vet hva som foregår i den andre. Denne tvilen er likevel ikke den vanlige, hevder Cavell (2015, s. 241). Normalt går vi ikke rundt og lurer på hva den andre tenker og mener, for da hadde kommunikasjon vært umulig. Det kan se ut som om det er dette traumeofre ser ut til å glemme? Det virker som om tvilen på språket skygger for deres hverdagslige viten, nemlig at de normalt sett lar seg forstå.

Wittgensteins poeng med parabelen er heller ikke at vi ikke har følelser som ingen andre kjenner til, slik Pitcher påstår. Vi kan for eksempel velge ikke å gi uttrykk for dem (Cavell, 1999, s. 338). Men, skriver Cavell (1999, s. 340), dette betyr ikke at vi skal tvile på smerteuttrykkene den andre faktisk kommer med. For vi deler de samme kriteriene, og derfor *må* smerteuttrykkene bety at den andre personen har smerte (Cavell, 1999, s. 340): «Criteria are expressions» (Cavell, 1999, s. 340). Av den grunn, skriver Cavell (1999, s. 340), er ikke spørsmålet hvorvidt vi kan vite om den andre har smerte. Spørsmålet er heller hvorvidt vi bryr oss, som vi skal komme tilbake til.

Vi må likevel ikke forveksle kriterier med sikker viten, slik Malcolm og Albritton gjør. Det er en feiloppfatning at kriterier er ment å tilbakevise skeptisisme (Siteret av Cavell, 1999, s. 45). En slik tilbakevisning er hverken mulig eller nødvendig, viser Wittgenstein i parabelen om tekjelen (*FU*, §297). I stedet hevder Cavell at Wittgensteins kriterier er kriterier for identitet, som allerede vist tidligere i kapittelet. Hva vil dette egentlig si i praksis?

I *The Claim of Reason* tilbakeviser Cavell Malcolms forståelse av kriterier. Malcolm skriver at «[t]he expression of pain is a criterion of pain only in certain surroundings» (Cavell, 1999, s. 42). Det kan altså se ut som om smerteatferd bare er et uttrykk for smerte i bestemte situasjoner, skal vi tro Malcolm. Hvordan skal vi da vite om uttrykket er et uttrykk for smerte akkurat *nå*? Og underbygger ikke denne tolkningen opp om skeptikerens tvil og observasjon, nemlig at vi aldri kan stole på den andres uttrykk?

Cavell (1999, s. 43) påpeker at det er rett at *smertelignende* atferd eksisterer i noen situasjoner, som for eksempel når noen vil lure oss eller når man rensker halsen, men understreker at dette ikke er smerteatferd. For å i det hele tatt kalle noe for smerteatferd, skriver Cavell (1999, s. 43), oppfyller uttrykket og situasjonen allerede kriteriene for smerte. Ved å si at noen er i smerte, har vi med andre ord allerede utelukket at den andre rensker halsen ved å kremte. Men, spør Cavell, er det dermed ingen bestemte kriterier for selve tilstedeværelsen av smerte? Hvordan skiller man mellom et smerteutrop og et kremt, ja, hvordan vet man når en annen person faktisk lider? Svaret, skriver Cavell (1999, s. 48), er oppfyllelsen av kriterier. For det er nettopp kriteriene som avgjør hvorvidt noen har smerter eller ei.

I «Knowing and acknowledging» (2015) diskuterer Cavell hvorvidt det gir mening å si at noen har den samme smerten. Hans konklusjon er at vi alle har hver vår smerte, og følgelig kan uttrykke eller undertrykke denne (Cavell, 2015, s. 226). Det kan se ut som om Cavell (2015, s. 226) påstår at antall smerter uansett ikke er det vesentlige. Det vesentlige er *at* noen er i smerter, og at deres smerteuttrykk krever respons. *Bare* dette – det faktum at de *er* i

smertes – gjør at det er viktig hvor denne smerten er plassert, alvorlighetsgrad og type smerte. Det er altså ikke relevant for min forståelse av at noen andre er i smerte om jeg selv også har den samme smerten, hevder Cavell (2015, s. 226).

Det kan se ut som om skeptikeren ikke er fornøyd med denne konklusjonen. Hun bruker sin annenhet – det faktum at hun ikke har samme følelsen, føler den andres smerte slik den andre føler den – som et argument for at hun aldri egentlig kan kjenne et annet menneske (Cavell, 2015, s. 228). Skeptikeren er i sjokk, skriver Cavell (2015, s. 228). Det kan se ut som om hun har kommet til konklusjonen at dersom hun aldri med sikker viten kan vite hva den andre føler, kan den andre heller aldri vite hva hun selv føler (Cavell, 2015, s. 228). Spørsmålet om det går an å ha den samme smerten skygger, så å si, for det hun egentlig vet, nemlig at vi jo stort sett vet når den andre er i smerter, og at det ikke er relevant hvorvidt det er mulig at vi har den samme smerten. Denne posisjonen, tvilen på vår viten om den andre, kaller Cavell for aktiv skeptisisme (Cavell, 1999, s. 333-336). Men, skriver Cavell (2015, s. 228), skeptikeren har ikke alltid vært i sjokk. Det er med andre ord mulig å overkomme tvilen.

Hvordan skal vi så møte skeptikerens anklager? Cavell ser for seg en situasjon der vi faktisk *kan* ha den samme følelsen som den andre. Cavell (2015, s. 229) spør om vi da er garantert at den andre føler det vi føler, at den andre føler noe i det hele tatt? Cavell ser videre for seg en situasjon med to personer, First og Second. Second kjenner alltid smerten til First, men ikke sin egen. Når First slår seg, får Second vondt. Dersom du bedøver First, kjenner ikke Second noe heller. Second vet altså alltid når First er i smerte, og First vet at Second er i smerte når han selv er. Men, skriver Cavell (2015, s. 233), det kan vi også vite. Likevel er det en forskjell mellom First og Seconds viten om den andres smerte. Seconds kunnskap om First sin smerte er ikke det vi normalt omtaler som «knowing someone is in pain», skriver Cavell (2015, s. 234). Hva mener han med dette?

Å anerkjenne den andre som en *annen* er en viktig del av Cavells tenkning. Det er nettopp den andres posisjon som en annen, den andres frihet, som gir oss innsikt i den andre (Cavell, 1999, s. 234). Derfor, skriver Cavell (2015, s. 234), har ikke Second egentlig noen viten om First smerte. Seconds reaksjon er først og fremst en effekt av First sin smerte, ikke en reaksjon på den. Cavell (2015, s. 234) ser altså ut til å mene at vår *reaksjon* er en viktig del av vår viten om den andre, fordi vi ved å reagere også anerkjenner den andres smerteuttrykk. Videre hevder Cavell at for å kunne kjenne et annet menneske må jeg samtidig erkjenne meg selv som et selvstendig og fritt individ. Jeg må erkjenne at «I am I», at vi er to separate individer med ulike erfaringer (finne igjen sidetallet). Det kan se ut som om Cavell (2015, s.

234) mener at vi først da kan reagere på den andres krav, det vil si, respondere på den andres smerteuttrykk, slik hun gjør krav på.

6.3.1 Smerteuttrykk som et behov for anerkjennelse

Cavell (2015, s. 242) skiller mellom uttrykket «jeg vet at jeg har smerte» og «jeg vet at du har smerte». Ifølge Cavell (2015, s. 242-243) har de to uttrykkene gjerne samme form, men de uttrykker ikke det samme, det vil si, de betyr ikke det samme. Mens «jeg vet at jeg har smerte» er et smerteuttrykk, er «jeg vet at du har smerte», ikke bare et uttrykk for kunnskap, det er også et uttrykk for *sympati* (Cavell, 2015, s. 242-243). For dine smerteuttrykk krever en respons fra meg. Jeg må *anerkjenne* din smerte. Faktisk vet jeg ikke hva smerte er dersom jeg ikke responderer på dine smerteuttrykk: «A ‘failure to acknowledge’ is the presence of something, a confusion, an indifference, a callousness, an exhaustion, a coldness», skriver Cavell (2015, s. 243). Det problemet er derfor ikke et epistemologisk problem. Dersom jeg ikke anerkjenner din smerte, skyldes det ikke at jeg per se ikke kan få tilgang til dine følelser. Det er heller et uttrykk manglende empati og vilje.

Manglende anerkjennelse kan få konsekvenser for den talende. Spesielt relevant er dette å tenke over i forbindelse med traumeofres verbaliseringstil. Selv om vi vanligvis ikke tviler på andre mennesker, kan vi utvikle en generell form for skeptisisme – en tvil på egen verbaliseringsevne – dersom vi ikke får den responsen vi krever av den andre. Man kan ende opp med å tenke at dersom *dette* mennesket ikke forstår eller orker å lytte, vil heller ikke andre forstå eller lytte. Som vi skal se i neste kapittel, kan det se ut som om Charlotte nettopp tviler på at andre erkjenner hennes person og historie.

Når det er sagt avhenger vår viten av at den andre faktisk uttrykker sin smerte (Cavell, 2015, s. 235). Fordi hun kan velge ikke å gjøre det, som tidligere påpekt, kan vi befinne oss i en situasjon der vi ikke vet. Men det betyr altså ikke at vi aldri kan vite. Mitt forhold til den andre er ikke et spørsmål om sikker viten (for vi kan aldri være sikker), men et spørsmål om anerkjennelse, at jeg anerkjenner den andres uttrykk som et uttrykk for dens sjel. Slik Cavell (2015, s. 241) forstår skeptikeren, er hennes problem at hun ikke forholder seg til atferd slik vi normalt forholder oss til atferd, nemlig som et uttrykk for sinnet.

6.3.2 Teatralitet som en konsekvens av skeptisisme

I ytterste konsekvens kan tvilen på egen verbaliseringsevne – som Cavell undersøker i essayet «Knowing and acknowledging» – resultere i taushet eller ekstrem tale (Cavell, 1996, s. 43). I begge tilfeller er det et symptom på det å være stemmeløs (Cavell, 1996, s. 43). I *Contesting*

Tears (1996) undersøker Cavell fire Hollywood-filmer, med fokus på det han opplever som fire kvinners «search for a story, or of the right to tell her story» (s. 3, 1996). Melodramaene – med sin «overdrevet teatraliskhet, der det menneskelige uttrykket presses til sine ytterste grenser» (Moi, 2006, s. 381) – gir oss et innblikk i hvordan skeptisisme kan utarte seg. Melodramaene Cavell undersøker, *Gaslight*, *Letter from an Unknown Woman*, *Stella Dallas* og *Now, Voyager*, omhandler på hver sin måte det han beskriver som en «ukjent kvinne» (1996, s. 12). Kvinnene i melodramaene er ukjente, skriver Cavell (1996, s. 12), fordi ingen forstår dem på deres egne premisser. Det er nettopp når man frykter at man ikke blir forstått – «to get our meaning across» (1996, s. 40) – at man kan ende opp i teatraliske utbrudd (Cavell, 1996, s. 43). Frykten for ikke å være kjent for et annet menneske kan i ekstreme tilfeller komme til uttrykk som et behov «to express all» (Cavell, 1996, s. 43),⁵⁸ det vil si, subjektet gir fra seg ukontrollerbare utrop i et desperat forsøk på å nå et annet menneske. Som vi skal se i neste kapittel, er det først og fremst når subjektet har mistet all tillit til meningsfull kommunikasjon at subjektet kan innta en slik melodramatisk modus.

6.4 Konklusjon

Skeptikeren ser at vi mennesker er atskilt fra hverandre. Dette er selvsagt en riktig observasjon. Problemet er at ideen om kroppene våre som adskilt fra hverandre leder til tanken om en prinsipiell begrensning av vår viten om den andre. Dette trenger den ikke være, skriver Cavell i essayet «Knowing and acknowledging». Det faktum at vi ikke deler samme smerte, betyr ikke at vi ikke kan vite – anerkjenne – at den andre har smerte. «The problem of others» er altså ikke et epistemologisk problem. Jeg mangler ikke den prinsipielle muligheten til å forstå menneskene rundt meg.

⁵⁸ Uttrykket «express all» kommer fra Peter Brooks klassiske bok om melodrama: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess* (1976). Peter Brooks hevder at nettopp dette ønsket om å kunne si «alt», er et kjennetegn ved den melodramatiske modusen: «The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship» (s. 4).

7. *Kinderwhore* i lys av dagligspråksfilosofisk anerkjennelse: Den ukjente kvinnens vitnesbyrd

Med avhandlingen har jeg spurt hvordan vi leser litterære traumefortellinger, altså hvilke aspekter ved tekstene vi som lesere er opptatt av og hvilke estetiske særpreg vi tradisjonelt har fokusert på. I den traumeteoretiske analysen av romanen oppdaget jeg at viktige spørsmål om romanen forble ubesvart, fordi fokuset i traumeteorien ligger på helt andre problemer enn det Charlotte sliter med. Dette kapittelet fungerer derfor som et laboratorium, så og si, hvor jeg skal teste ut hva som skjer dersom man leser romanen med utgangspunkt i dagligspråksfilosofi. Først og fremst er dette et forsøk på å møte og forstå noen av de problemene som Maria Kjos Fonn adresserer i denne romanen, problemer som ikke ble tilstrekkelig drøftet i den traumeteoretiske analysen. Maria Kjos Fonn illustrerer blant annet at traumeofre ikke bare har et behov for viten om hva som har skjedd med dem, men også et anerkjennelsesbehov. Videre er dette kapittelet et forsøk på å møte noe av den kritikken som har kommet mot traumeteorien de siste tiårene, nettopp fordi den «nye» typen litterære traumefortellinger tar opp helt andre temaer og utfordringer enn det som tradisjonelt har blitt tematisert og illustrert. Til eksempel er et av Charlottes største problemer hennes ensomhet som følge av manglende respons på sin historie og person. Kan dagligspråksfilosofi besvare noen av de spørsmålene vi fortsatt sitter igjen med etter endt traumeteoretisk analyse av *Kinderwhore*? Ja, hvor godt fungerer egentlig denne teorien som et supplement til psykoanalytisk traumeteori?

7.1 Mors teatralitet og det å lære et språk

Kristin Buvik Sivertsen (2018) har uttrykt en mistanke om at mor bærer på sine egne vonde erfaringer. Litteraturkritikerne i dagspressen har i liten grad diskutert konsekvensene av dette mulige traumet. Selv mener jeg at mors fortelling er verdt å dvele ved, fordi den kan hjelpe oss til å forstå Charlottes problem med verbalisering av egne vonde erfaringer. Jeg mener at nøkkelen til å forstå Charlotte ligger i hennes relasjon til moren, at mange av Charlottes valg kan knyttes til hva hun har lært hjemme. Dette skal vi komme tilbake til.

Som vi så i kapittel 1, har moren til Charlotte problemer med å holde på kjærestene sine. Én etter én forlater de henne, alltid. Charlotte observerer at dette skyldes at moren ikke gir mennene pusterom, at hun, i frykt for å miste dem, klamrer seg til dem:

Noen ganger ville hun le litt for høyt, smile litt for stivt. Klamre seg til han som om han var en lykkeamulett. Ikke skjønne at han ble mer og mer borte, jo hardere hun klamret. Så ville hun få gråteanfalle innimellom – jeg hater deg, ikke forlat meg – og så til slutt, ville han dra fra henne (Fonn, 2018, s. 47).

Problemet til moren er tydeligvis at hun tviler på at hun kan gjøre seg forstått med dagligspråket. Som vi skal se, gjør denne tvilen at hun forkaster fellesskapets kriterier. Kanskje er mor det Cavell (1999, s. 333-336) kaller for en aktiv skeptiker – en som tviler på at den andre er et menneske med sjel, en kropp med følelser? ⁵⁹ Charlotte ser ut til å mistenke at moren selv også har blitt utsatt for seksuelt misbruk. ⁶⁰ Ofte erfarer ofre av seksuelle overgrep at ordene og viljen deres ikke betyr noe. Kanskje er det nettopp slike erfaringer moren til Charlotte har gjort seg? I hvert fall gjør denne tvilen på språklige uttrykk henne ensom, fordi hun ikke riktig kan skape et nært forhold til mennene hun blir kjæreste med.

Mors forhold til menn kan kanskje bedre forstås i lys av det Wittgenstein sier om menneskenes behov for å kunne se inn i den andre, forstå den andre med sikkerhet. Med parabelen om tekjelen, som jeg omtalte ovenfor, viser Wittgenstein hvordan noen mennesker havner i en tilstand hvor de tviler på at den andre har en sjel, tviler på om det faktisk er noe inni kjelen. Det er mulig å tenke seg at nettopp denne tvilstilstanden hindrer moren til Charlotte i å reagere adekvat overfor mennene. Fremfor alt tviler hun på dagligspråket. Frykten for ikke å bli forstått på den andre siden, det vil si den passive skeptisismen til mor, ender for moren opp i melodramatiske utrop som «jeg hater deg» (Fonn, 2018, s. 47) og «ikke forlat meg» (Fonn, 2018, s. 47). Cavell omtaler dette, som vi så ovenfor, som et behov «to express all» (1996, s. 43), det vil si, panikken over å forbli ukjent får moren til å rope og bære seg i et desperat forsøk på å nå den andre.

Problemet med mors teatralitet er at den ikke bare er forbeholdt mennene hun treffer. Hun tviler ikke bare på at mennene kan forstå henne, men om hun overhode kan bli forstått og anerkjent av et annet menneske. Samtalene med Charlotte er derfor også preget av en melodramatisk modus:

Jeg våknet av lyder fra soverommet til mamma. Jeg gikk inn til henne, hun gråt og sa at hun var så *jævla aleine*.
[...]

⁵⁹ Cavell skiller mellom aktiv og passiv skeptisisme. En aktiv skeptiker tviler på sin egen viten om den andre, tviler på at den andre er et menneske (se for eksempel Wittgensteins *FU*, §297 og Cavell, 1999, s. 333-336). Passiv skeptisisme er derimot tvilen på om man blir forstått av den andre, om man blir anerkjent (se Cavells essay «Knowing and acknowledging» [1958]).

⁶⁰ Til terapeuten, Monika, sier Charlotte: «Jeg vet ikke hvem jeg er [...]. Hvem er faren min? Hvem er egentlig mora mi? [...] Jeg lurer på om jeg ble unnfanget av... voldtekt. Hva gjør det meg til?» (Fonn, 2018, s. 177).

Jeg er ikke sulten, sa hun.
Poenget er å overleve, sa jeg.
Nettopp, sa mamma, det er ikke noe poeng. Alle bare stikker. Jeg kommer til å dø
aleine.
Jeg er her, sa jeg (Fonn, 2018, s. 20).

Med melodramatiske uttrykk – «*jævla aleine*», «alle [...] stikker» og «dø aleine» – gir mor uttrykk for sin sykelige ensomhet, en ensomhet som må tilskrives hennes eksistensielle tvil. I stedet for å skape kontakt med andre mennesker, lukker mor seg inni seg selv. Hun slutter å være et aktivt handlende menneske som tar ansvar for eget liv. I stedet erstatter hun språket med piller, og for hver pille hun tar, beveger hun seg lenger og lenger vekk fra menneskene rundt henne. Denne tvilen er ødeleggende også for Charlotte, fordi den preger måten Charlotte og moren samtaler med hverandre på. Dette skal vi komme tilbake til nedenfor.

Et barn skal ikke bli dratt inn i en voksenverden slik Charlotte blir av moren. Sitatet illustrerer det jeg konstaterte allerede i innledningen til kapittel 1, nemlig at Charlotte ofte må fungere som en mor for sin egen mamma. Særlig ille er det når en voksen oppfører seg slik overfor sitt barn, for barnet skal ikke måtte være den som påtar seg ansvaret for å bekrefte den voksnes eksistens. Øivind Kvello (2015, s. 214) omtaler en slik voksenatferd som emosjonell parentifisering. Parentifiseringen Charlotte blir utsatt for får konsekvenser for henne.⁶¹ Charlotte må stjele kjærlighet fra sin mor om nettene. «Når den du elsker sover, har du en sjanse» (Fonn, 2018, s. 24), skriver hun, og jeg innser hvor ensomt det må ha vært å være Charlotte. Til tider føler hun seg foreldreløs, fordi det er hun som har trått inn i foreldrerollen i huset; Hennes mor oppfører seg ikke som et voksent menneske. At mor hele tiden har et stort behov for trøst og bekreftelse fra Charlotte, gjør at Charlotte aldri får den samme trøsten og bekræftelsen tilbake. Allerede her – i scenene før det seksuelle misbruket starter – ser vi en jente som ønsker å bli sett og hørt. Som vi skal se, vokser dette anerkjennelsesbehovet utover i romanen.

Det vil videre hjelpe oss å forstå hvilken effekt mors teatralitet har på Charlotte om vi tenker tilbake til teorien presentert i forrige kapittel (kapittel 6). Ikke før helt i slutten av romanen forteller Charlotte til et annet menneske at hun har blitt utsatt for seksuelle overgrep. Til tross for at Charlotte ønsker at moren skal vite om misbruket, som vist i det forrige analysekapittelet, ser det ut til at hun ikke har språk for å beskrive det som har skjedd. I den

⁶¹ Kvello (2015, s. 214) skriver at det finnes ulike typer av parentifisering. Charlotte blir også utsatt for en praktisk form for parentifisering, det vil si, hun blir pålagt urimelige arbeidsoppgaver hjemme. Til tider er hun den eneste som vasker opp, lager mat og handler på butikken. Disse arbeidsoppgavene ser imidlertid ikke ut til å påvirke Charlotte på samme måte som den emosjonelle parentifiseringen.

traumeteoretiske analysen tilskrev jeg denne tausheten til traumets paradoksale karakter, men jeg vil her lansere en alternativ teori. Hva om Charlotte rett og slett ikke har lært å snakke om sine egne følelser og erfaringer? Å studere hvordan Charlotte og moren *faktisk* bruker språket på, i stedet for å fokusere på hva som *ikke* blir sagt, tror jeg er interessant for traumematikken i romanen.

Wittgenstein (*FU*, §9) hevder at vi lærer språk i samhandling med andre mennesker. Gjennom å ta del i ulike språkspill lærer vi hva ord betyr, hvordan de kan brukes og hvordan vi skal oppføre oss i bestemte situasjoner. Vi lærer altså et ords grammatikk og et språkspills regler. I forlengelsen av dette må vi stille oss spørsmålet – hva er det Charlotte i så fall har lært av sin mor?

Mor snakker aldri om sine egne vonde opplevelser, som denne setningen fra romanen anskueliggjør: «Jeg spurte mamma igjen, hvem er faren min? og hun sa at det fineste kan komme ut av det styggeste. Det var alt hun sa» (Fonn, 2018, s. 40). Charlotte får aldri muligheten til å trene opp evnene til å beskrive sine egne følelser med ord, fordi moren alltid tyr til melodramatiske formuleringer. Selv beskriver Charlotte sitt liv med moren som «en verden uten språk» (Fonn, 2018, s. 148). Det kan med andre ord se ut til at Charlotte ikke har lært å snakke om sine egne følelser, for hvem skal i så fall ha lært henne det? Vi må gå ut ifra at Charlotte ikke har et vokabular for å beskrive de traumatiske erfaringene hun gjennomgår, fordi relasjonen mellom Charlotte og moren ikke er bygget på vonde og vanskelige samtaler. Hver gang mor har muligheten til å ta tilbake eget liv, hevde seg selv, gjør hun heller det motsatte.

Charlotte har med andre ord ikke lært å kommunisere med andre verbalt om det hun opplever. Det kan derfor se ut som om Charlotte etter hvert begynner å snakke med kroppen. Hennes utagering, som nesten må forstås som en form for rollespill, er både et svar på morens teatralitet, så og si, men også en konsekvens av manglende verbalspråk. Viktigst av alt er det en respons på morens manglende anerkjennelse av Charlottes forsøk på å fortelle moren om overgrepene. Dette skal vi komme tilbake til.

7.2 Charlottes syn på kropp og sjel, og manglende anerkjennelse fra sin mor

Først må vi undersøke hva det er som gjør at Charlotte blir skeptisk, for Charlotte har ikke alltid vært skeptiker. Så når er det tvilen til Charlotte oppstår? I den traumeteoretiske analysen trakk jeg frem en scene hvor Charlotte forsøker å fortelle moren om det seksuelle misbruket. Denne scenen gjør noe med Charlottes syn på språket og mulighetene til å bli forstått av

andre. Vi etablerte i den traumeteoretiske analysen at Charlotte har et intenst behov for å fortelle moren om overgrepene. Jeg leser hennes forsøk som et bevis for at Charlotte på dette tidspunktet *ikke* er trådt inn i en skeptisk tilstand:

Jeg satt på kjøkkenet og lente hodet mot kjøkkenbordet, men skvatt opp da jeg hørte lyden av skritt. De var lette, ikke hans.
Men er du våken? sa mamma.
Jeg kan ikke gå tilbake til senga, sa jeg.
Senga er vel ikke farlig, sa mamma.
Jeg så på henne. Jeg ville kaste noe.
Du skjønner hva som skjer, sa jeg. Det er ikke *mulig* at du ikke skjønner det, jeg *veit* at du veit.
Nå synes jeg du skal legge deg, Charlotte, sa mamma.
Du kan få en sovetablett av meg (Fonn, 2018, s. 62).

Charlotte ser det som *umulig* at moren ikke har oppdaget eller resonnert seg frem til hva som foregår inne på Charlottes soverom om nettene. «The human body is the best picture of the human soul – not, I feel like adding, primarily because it represents the soul but because it expresses it» (1999, s. 356), skriver Cavell i *The Claim of Reason*, og det er nettopp denne innsikten Charlotte også besitter. Charlotte ser sterkt ut til å tro at andre mennesker kan forstå henne, fordi hun forstår andre mennesker. Charlotte vet at vonde opplevelser manifesterer seg kroppslig. Til eksempel leser Charlotte mors tilbaketrekning som et tegn på at moren ikke har det bra, at moren går og bærer på vonde erfaringer. Etter at Charlotte har blitt utsatt for en rekke voldtekter, kjenner hun også igjen kroppens ulike uttrykk for stress og ubehag hos andre mennesker: Charlotte vet at jenten hun observerer på kjøpesenteret har vært utsatt for voldtekt, ikke fordi hun noen gang har snakket med henne eller kjenner henne, men fordi hun leser tegnene på kroppen. Måten hun bærer kroppen på, avslører henne, tenker Charlotte (Fonn, 2018, s. 203). Hun har med andre ord en grunnleggende tiltro til kroppen og dens signaler. Derfor forstår ikke Charlotte at moren ikke responderer på den måten hun både krever og trenger. Fordi Charlotte i utgangspunktet har en så stor tro på at den andres lidelse kan leses på dens kropp, føler Charlotte seg sviktet av sin mor.

Mors manglende anerkjennelse av Charlottes fortelling forsterker Charlottes allerede eksisterende ensomhetsfølelse. At hun faktisk har forsøkt å fortelle moren om overgrepene – til tross for at de ikke snakker om slike erfaringer hjemme – uten at moren viser forståelse eller sympati, gjør at Charlotte begynner å tvile på egen verbaliseringsevne. Det er kanskje først og fremst ensomhetens ansikt Maria Kjos Fonn setter i scene i denne romanen. Fremfor

alt får hun frem hvor ensomt det er å tvile på andre mennesker, og hvor ødeleggende det er å miste troen på meningsfull kommunikasjon.

Etter den overnevnte scenen mellom Charlotte og moren, forsøker ikke Charlotte å fortelle om overgrepet til noen andre før helt i slutten av romanen. Dette vendepunktet skal vi komme tilbake til. Jeg leser mors manglete anerkjennelse som knusende for Charlotte. Hun tviler på at hun kan gjøre seg forstått for et annet menneske, det vil si, hun tviler på om noen kommer til å anerkjenne hennes historie. For hvis *moren* ikke forstår, hvem skal da forstå? Det er som om moren fratar Charlotte hennes stemme, som vi skal se.

På direkte spørsmål fra psykiatrien om noen har skadet henne fysisk, svarer Charlotte nei. Åpenbart er dette feil. Leseren og Charlotte vet jo at hun har blitt utsatt for voldelige, seksuelle overgrep. Så hvorfor benekter hun det? Det kan se ut som om dette ikke er en benektelse i Charlottes øyne. Av Jonas har hun lært at kroppen hennes ikke er hennes egen. Faktisk har hun erfart av både Jonas og moren at ordene og kroppen hennes ikke er et bilde på hennes sjel.⁶² Jonas forgriper seg på henne til tross for at kroppen hennes ikke viser noen tegn til vilje eller lyst. Andre menn hun møter som prostituert, misbruker henne selv om hun ber dem om å slutte. Og – viktigst av alt – moren anerkjenner ikke Charlottes verbale forsøk på å fortelle og hennes kroppslige uttrykk som et uttrykk for hennes lidelse.

Det kan ved første øyekast se ut som om disse opplevelsene lærer Charlotte at hennes indre ikke manifesterer seg i hennes kroppslige ytre, altså at hun her inntar posisjonen til en skeptiker. I hvert fall erfarer hun at det å gjøre seg selv forstått for et annet menneske er svært vanskelig, at intuitiv forståelse er en sjelden vare. Denne ambivalensen jeg synes å ane i Charlottes forhold til egen kropp, har jeg grublet lenge over. På den ene siden tror hun på kroppens språk, samtidig er hun også distansert til sitt eget fysiske ytre, som vi så i kapittel 5. Hva skyldes denne ambivalensen? Jeg tror vi må lese hennes distansering som en forsvarsmekanisme – slik jeg gjorde i den traumeteoretiske analysen– og ikke som et uttrykk for skeptisisme, for Charlotte fortsetter jo å snakke med kroppen?

7.3 Charlottes teatralitet – et forsøk på å få mors anerkjennelse og oppmerksomhet

Romanen anskueliggjør at Charlotte kommuniserer slik hun har lært hjemme, nemlig med kroppen, og at hun gjør dette først og fremst for å få oppmerksomheten til sin mor. Det er

⁶² Som nevnt kort tidligere i kapittelet og forklart mer inngående i kapittel 6, mener Cavell at kroppen ikke representerer, men *uttrykker* sjelen. Se Cavells essay «Knowing and acknowledging» (2015) [1958] for en mer inngående utbrodering om forholdet mellom kropp og sjel.

interessant å studere hvordan Charlotte forsøker å få morens oppmerksomhet. Charlotte etterlikner mors stil. Hun begynner å kle seg i trange, korte kjoler. Det er som om hun går inn i en ny rolle, en rolle hun kaller for «Kinderwhore». Hva er det som gjør at Charlotte tenker at dette er måten å få oppmerksomhet på? I *The Claim of Reason* skriver Cavell om hvordan vi lærer et språk. Han er tydelig på koplingen mellom språk og handling, og legger stor vekt på at barns omsorgspersoner har et særlig ansvar for barnets språkinnlæring:

And we can also say: When you say «I love my love» the child learns the meaning of the word «love» and what love is. *That (what you do) will be love in the child's world; and if it is mixed with resentment and intimidation, then love is a mixture of resentment and intimidation, and when love is sought that will be sought* (Cavell, 1999, s. 177).

Et barn lærer altså å forstå sin verden gjennom å studere de språkspillene det er en del av. På sammen måte observerer Charlotte hvordan hennes mor pynter seg og kler seg når hun skal ut på byen for å treffe menn. Uten at mor forklarer med ord, lærer hun Charlotte hvordan en kvinne skal oppføre seg rundt menn, at det er bestemte kriterier knyttet til språkspillet «å få oppmerksomhet»: «Jonas sto på gangen. Han rykket til da han så meg. Å sorry, jeg trodde nesten du var – mora di, sa han. Jeg prøvde å se på han sånn som mamma, med et smil som skalv» (Fonn, 2018, s. 49). Åpenbart forsøker Charlotte å etterlikne sin mor. Det kan se ut som om dette er Charlottes måte å hevde sin egen eksistens på, som vi skal se. Hun forsøker å snakke «språket» til moren, så og si, gjennom en form for teatralisk oppførsel. På den ene siden er hennes atferd et behov for anerkjennelse. Samtidig er hennes teatraliske og destruktive oppførsel en reaksjon på ikke å bli forstått i dagligspråket. Ut ifra hva Cavell skriver om melodrama i *Contesting Tears*, kan vi argumentere for at Charlottes atferd er et forsøk på ikke lenger å forbli ukjent for sin mor, men den endrede atferden må også forstås som et resultat av manglende dialog i hjemmet. Charlotte har forsøkt å fortelle moren om sine vonde opplevelser uten hell. Hun har mistet troen på at ord kan formidle hennes erfaringer verbalt. Kanskje er det nettopp derfor hun forsøker å fortelle moren med kroppen?

Litteraturkritiker Hatlen (2018) er ikke sikker på om hun skal tro eller tvile på mors uvitenhet. Selv mener jeg at mors unnvikende svar («senga er vel ikke farlig») og avfeieende holdning («nå synes jeg du skal legge deg») i sitatet ovenfor, signaliserer en kvinne som vet hva som foregår, men som ikke ønsker å erkjenne eller ta et oppgjør med den faktiske situasjonen. I hvert fall blir det tydelig at moren ikke aksepterer at tegnene Charlotte gir, er bevis for hennes smerte, ja, at ordene betyr smerte. I vitneboksen under rettsaken mot Jonas

forklarer moren at hun «[...]ikke [kan] tro at Charlotte ble utsatt for noe overgrep, [...] jeg veit ikke. Noe skjedde. Gutter, festing, klesstilen endra seg. Ble mer som min egentlig. Som om hun ville ligne på meg» (Fonn, 2018, s. 220). Cavell (2015, s. 241) mener at skeptikeren ikke forholder seg til atferd slik andre normalt gjør, nemlig som et uttrykk for sinnet. Åpenbart har moren observert at Charlotte har endret seg. Hun har registrert Charlottes uttrykk, men leser dem ikke slik de vanligvis leses. Hun har forkastet fellesskapets kriterier. Det er som om moren *vil* tvile på Charlottes smerte, at hun er bestemt på å tvile på at signalene Charlotte gir, faktisk er signaler på smerte. I neste omgang mener hun så at hun ikke kunne vite hva som foregikk i datteren. Som Wittgenstein illustrerer med sin parabel om tekjelen, ønsker mor å insistere på at hun ikke kan vite alt om Charlotte, fordi hun er atskilt fra henne. Moren til Charlotte fortaper seg i detaljene og overser dermed det som er viktig.

Charlotte er ikke aleine om å bli møtt med skepsis og tvil på sin fortelling. I artikkelen «Traume som arv» skriver Hamm (2017, s. 107) at Bergljot blir møtt med tvil fra søsteren Astrid. Astrid har inntatt posisjonen til en skeptiker. I likhet med Charlottes mor, krever Astrid sikker viten: «*Den informasjonen jeg satt på – det du hadde fortalt, og det jeg hadde tenkt – var ikke nok til å vite sikkert*» (Hjorth, 2017, s. 320). At pårørende inntar denne holdningen er ikke uvanlig, skriver Janice Doane og Devon Hodges i boken *Telling Incest. Narratives of Dangerous Remembering from Tein to Sapphire* (2001) (Sitert etter Hamm, 2017, s. 107). Faktisk «[...] kan [det] se ut som om fortellinger om misbruk i barndommen på en særegen måte fremkaller skeptisisme», bemerker Hamm (2017, s. 107). Incestofres problem er derfor ikke nødvendigvis om de klarer å fortelle om overgrepene, men hvem som er villige til å lytte (Doane og Hodges sitert etter Hamm, 2017, s. 108). Så langt bekrefter denne avhandlingen Doane, Hodges og Hamms observasjoner.

Som scenen fra rettssaken viser, er ikke moren til Charlottes manglende anerkjennelse av Charlottes fortelling et resultat av manglende forståelse eller kunnskap. I essayet «Knowing and Acknowledging» tar Cavell til orde for at manglende respons på den andres smerteuttrykk «is the presence of something» (2015, s. 243). Dette «something» i mors tilfelle ser ut til å være frykt og manglende vilje.⁶³ For dersom moren skal anerkjenne Charlottes historie, må hun ikke da samtidig anerkjenne sin egen historie som en fortelling om ensomhet, overgrep og seg selv som sviktende mor? Det kan altså se ut som om moren ser

⁶³ Dette standpunktet har likheter til hva vi allerede har sett at Dori Laub skriver om lytterens funksjon. Se kapittel. 4 ovenfor.

smerteatferden til Charlotte, men at hennes skeptiske blikk på Charlotte, hindrer henne i å akseptere Charlottes fortelling.

7.4 «Kinderwhore» som Charlottes cogito – hennes bevis for eksistens

I artikkelen «Being Odd, Getting Even»⁶⁴ minner Cavell (1994) oss om at vi har et behov for å bekrefte at vi eksisterer. Charlotte blir oversett og ignorert hjemme, hun får ikke den bekreftelsen hun har behov for, hverken for sin historie eller person. Det er som om alle rundt henne er døve, som om Charlotte er stemmeløs. Moren går rundt i tåkerus og enser ikke – eller bryr seg i hvert fall ikke om – Charlotte: «En morgen var jeg sikker på at jeg ikke fantes. Eller så gjorde ikke mamma det. Én av oss måtte være en løgn» (Fonn, 2018, s. 15). Charlotte blir usikker, hun begynner å tvile på egen eksistens. Hun retter fokuset mot kroppen, som for å finne tegn på at hun eksisterer: «Jeg presset neglene mot håndflata, jeg var der, jeg kjente det jo» (Fonn, 2018, s. 15).

Som jeg var innoom tidligere i kapittelet, tar Charlotte på seg en slags rolle hun kaller for «Kinderwhore» for å markere seg selv, kreve oppmerksomheten til sin mor. Første gang hun åpent og aktivt tar på seg denne rollen er etter en samtale med Fahima:

Mamma sier at jeg ikke burde henge med deg, sa Fahima.
At du har mista kontrollen.
Jeg tar kontrollen, sa jeg.
Jeg veit ikke, sa Fahmia. Jeg skjønner deg ikke lenger. Du finner på så jævlig mye rart, og de klærne dine, og –
Okei, tenkte jeg, Fahima slår opp. Det gjorde meg ingenting. Jeg reiste meg og gikk ut på balkongen.
Halla, sa en fyr som sto og røyka, deg har jeg ikke sett før, hva heter du?
Kinderwhore, sa jeg (Fonn, 2018, s. 82).

Fahima forsøker å starte en samtale med Charlotte, men Charlotte griper ikke muligheten. At hun i stedet velger å reise seg og gå, er et tegn på språklig skeptisisme. Det kan se ut som om Charlotte ikke eksisterer uavhengig og som subjekt, at hun ikke kan gi uttrykk for det hun tenker og føler. Charlotte opplever det som ubehagelig å bli konfrontert med sin atferd, fordi hun føler at hennes person blir kritisert. Fordi hun ikke egentlig eksisterer som et handlende subjekt, trenger Charlotte et cogito-bevis. Som for å bekrefte sin eksistens, trer hun derfor for første gang offentlig inn i rollen som «Kinderwhore».

⁶⁴ Opprinnelig holdt som en del av en konferanse ved Stanford i 1984. Seinere trykt i tidsskriftet *Salmagundi* sommeren 1985 no. 67, s. 97-128. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40547847>. Deretter trykt som en del av boken *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (1988).

Samtidig later Charlotte som om andres handlinger ikke påvirker henne nevneverdig for å skjule at verden har sviktet henne. Frykten for ikke å bli akseptert, sett og elsket gjør at Charlotte setter seg selv i scene som en jente som har kontroll, som en som ikke bryr seg om hva andre tenker. Charlotte markerer seg som annerledes, som en outsider: «Tro meg, jeg er en sånn man vil vite minst mulig om» (Fonn, 2018, s. 75). Hun stiller seg i en utenforposisjon, for da er det i hvert fall ingen andre som har plassert henne der mot hennes vilje.

Det er som om «Kinderwhore» er Charlottes cogito bevis. I artikkelen «Being Odd, Getting Even» hevder Cavell (1988, s. 109) at Emerson forstår Descartes berømte formulering *cogito ergo sum* som en oppfordring om å hevde sin egen eksistens: «I am a being who to exist must say I exist, or must acknowledge my existence – claim it, stake it, enact it» (Emerson sitert etter Cavell, 1988, s. 109). Cavell (1988, s. 108-109) skriver at Descartes – ifølge Emerson – grubler over hva som kan bekrefte den menneskelige eksistens. Etter å ha avvist flere muligheter, ender Descartes opp med at vi til syvende og sist må bekrefte oss selv, sette vår tenkning i scene. En slik markering av egen eksistens må skje også når vi ikke tror at vi kommer til å bli hørt eller forstått av andre mennesker. Derfor retter vi fokuset mot oss selv, mot egen kropp (Cavell, 1988, s. 109; Cavell, 1996, s. 72). Vi leiter etter bevis for at vi er ekte mennesker. I romanen synliggjør Maria Kjos Fonn et viktig poeng: Ofte kan ofre av seksuelt misbruk utagere seksuelt, slik vi ser Charlotte gjøre i *Kinderwhore*. Kanskje må en slik atferd nettopp forstås som et behov for å markere egen eksistens?

7.5 Romanen *Kinderwhore* som kritikk av behandlingsmetoder for traumer

I møte med behandlingsapparatet blir Charlotte oppfordret til heller å sette ord på sine vonde erfaringer, i stedet for å snakke med kroppen. Som vi så i kapittel 5, handler fagfolkene ut fra en antagelse om at det å verbalisere egne erfaringer, plassere dem i et narrativ, fører til helbredelse. Den psykoanalytiske traumeteorien er preget av en tro på at det å skape en sammenhengende fortelling om traumet, fratrukker traumet dets kraft og eierskap over individet.

For å hjelpe Charlotte gir BUP og barnevernet henne et ordforråd for å kunne beskrive egen tilstand og opplevelse av verden. Språket hun lærer er presist, men også preget av optimisme. Oppholdsstuen blir for eksempel kalt for «miljøet», for å underbygge at det «var et sted ting kunne vokse, gro» (Fonn, 2018, s. 99). Dette synet på språket – som i utgangspunktet er godt ment – fungerer likevel ikke for Charlotte. Problemet er at fagspråket ikke egentlig fungerer i hverdagen:

Total svikt. Hva ville BUP sagt. Jeg hadde åpenbart ikke klart å 'mentalisere', min egen evne til 'emosjonsregulering' var fraværende. [...] Jeg satte meg på gulvet sammen med støv og edderkopper og åpnet en flaske vodka. BUP og barnevernet hadde 'nulltolleranse' for at jeg rusa meg (Fonn, 2018, s. 120).

Charlottes spydige tone når hun gjengir vokabularet som blir brukt i psykiatrien og barnevernet, viser at hun ikke har et forhold til språket de bruker i samtale med pasientene. Hun opplever fagspråket som overdrevent teknisk og på siden av dagligspråket. Begrepene kommer ikke naturlig i en samtale, fordi de aldri har vært en naturlig del av språkspillene hun har vært en del av. Språket Charlotte lærer av BUP og barnevernet, er ikke egentlig en del av fellesskapets språk slik vi normalt kommuniserer med hverandre. En del av kritikken Charlotte retter mot behandlingsapparatet, er med andre ord at de lærer henne et språk som ikke fungerer utenfor institusjonene:

Det er ikke sant at jeg ikke lærte noe av å vokse opp på institusjoner. Jeg lærte masse. Jeg lærte at å si «nei, jeg har angst», var bedre enn «faen ta deg» om du ville slippe å være med på brettspill. Men ute i det noen kaller *den virkelige verden* funket ikke «nei, jeg har angst» hvis en annen ba deg med på kaffe. Ikke «faen ta deg» heller (Fonn, 2018, s. 168).

Ser vi nærmere på hvordan Charlotte beskriver hvordan det har vært å vokse opp på institusjoner, ser vi at hun opplever institusjonene som adskilt fra resten av fellesskapet, som om det gjelder egne regler og kriterier innenfor institusjonenes vegger. Charlotte føler at hun fysisk er plassert i en annen verden når hun er på institusjonene, men det er som om hun også i traumetilstand lever i en annen verden. Hun ser at alle andre går på skolen, gjør leksene sine og har fritidsaktiviteter, mens hennes egen tid har stoppet opp (Fonn, 2018, s. 61). For å kunne bli en del av «*den virkelige verden*», – ta tilbake eget liv – trenger hun derfor å finne tilbake til en verden hun kan dele med andre, en verden med delte kriterier.

BUP og barnevernet ønsker at Charlotte skal lære seg å samhandle med andre mennesker i tråd med fellesskapets regler og kriterier. Problemet, slik Charlotte legger det frem i sitatet, er at barnevernet og psykiatrien aldri har lært henne det. Først og fremst retter Charlotte er kritisk blick mot fagspråket som hun opplever som malplassert og utenfor dagligspråket.⁶⁵ Når Charlotte trår tilbake i det hun omtaler som «*den virkelige verden*»,

⁶⁵ Maria Kjos Fonn er ikke aleine om å kritisere fagpersonells språkbruk. Lars Amund Vaage retter et kritisk blick mot atferdsterapien og måten datteren blir behandlet i romanen *Syngja* (2012). Først og fremst er han kritisk til synet på språket som uavhengig av dagliglivet, og troen på at datteren skal lære seg et språk ved å pugge bestemte gloser løsrevet fra en hverdagslig kontekst.

erfarer hun at språket er uløselig knyttet til hverdagssituasjoner, og at det hun er lært opp til av behandlingsapparatet ikke følger fellesskapets regler. Charlotte har med andre ord kommet frem til innsikten om at språket må deles av andre, og at språket i behandlingsinstitusjonene ikke gjør det:

På skrivebordet kunne jeg, de gangene jeg kom meg ut av senga, skrive setninger som var annerledes enn de i journalen, jeg skjønnte at det fantes et språk for det jeg hadde opplevd, som ikke kunne gi meg medisiner eller behandling, men gjøre historien min til en fortid, og med den fortida kunne jeg finne fram til nye ord som lagde en ny historie (Fonn, 2018, s. 167).

Charlotte deler psykologenes tanke om at det vil hjelpe henne å takle traumene dersom hun finner frem til en historie om det som har skjedd, men erkjenner at dette må skje i et språk som hun deler med fellesskapet. For dersom ikke fellesskapet bruker BUP og barnevernets fagspråk i hverdagen, hvordan kan vi da forvente at Charlotte skal ta eierskap over språket de tilbyr henne? Ja, hvordan kan vi – i lys av hva Cavell skriver om sammenhengen mellom språket og verden – forvente at Charlotte skal ta eierskap over egen historie med et språk som er løsrevet fra dagligspråket, og dermed løsrevet fra de vonde erfaringene hennes?

Legen snakket til meg om ‘dissosiasjon’ og ‘depresjon’ og ‘planer om suicid’. Det skjønnte jeg jo, det var derfor jeg var her. Men det var én ting han ikke tok opp, som jeg skulle ønske vi kunne snakke om: Jeg var femten år. Jeg var innlagt. Jeg var låst inne og vekkt fra skole, venner, bøker og den gjerne mora mi. Jeg hadde ikke dødd, men jeg hadde ikke overlevd heller. Hvordan skulle jeg gå videre (Fonn, 2018, s. 95).

Charlotte opplever at psykologene bare er ute etter å kartlegge henne for diagnosens skyld, at de ikke retter oppmerksomheten mot det som er viktig. Legen forklarer for Charlotte alle symptomene hun har. Det er nesten som om psykologene og legene sitter med en liste over kriterier for traumer, som de huker av på. Ja, faktisk blir Charlotte bedt om å svare på ulike spørsmål på en skala fra en til hundrede. Kriterier er i språket på forhånd gitt. Psykologene vet med andre ord at Charlotte har traumer, men det er viktig for Charlotte å finne ut av det selv. Hun trenger å finne ut av hva det vil si. Cavell (1999, s. 168-180) mener at kriterier ikke bare er noe som ligger der i språket, det er noe vi aktivt må være en del av. Charlotte må med andre ord erkjenne at erfaringene hun har vært gjennom faktisk har vært traumatiske. I sitatet ser vi at Charlotte skjønner at hun er innlagt på grunn av «depresjon» og «planer om suicid», likevel bruker hun aldri ord som «traume» og «traumatisert» om sine egne opplevelser. Slike beskrivelser kommer hun ikke med før hun skriver fortellingen sin. Det kan med andre ord se

ut som om Charlotte først med fortellingen egentlig innser at hun har vært traumatisert, og at denne erkjennelsen kommer når hun får fortalt sin historie gjennom et annet språk enn det helsevesenet kan tilby henne.

Romanen anskueliggjør at Charlotte har behov for å utvikle språket sitt på forskjellige områder. Hun må utvikle den stemmen hun ikke har fått mulighet til å utvikle tidligere. At hun ikke gjør dette på institusjonene, men først og fremst i skriften og gjennom sin relasjon til Kristine, skyldes nok både at hun ikke klarer å relatere seg til språket i behandlingsapparatet, som nevnt ovenfor, men også at hun ikke ser på relasjonen mellom psykologene og seg selv som et tillitsforhold. For at et barn skal kunne lære et språk, må barnet stole på den som skal lære henne det, skriver Cavell i *The Claim of Reason* (1999, s. 178). Ikke minst må hun ha lyst til å lære av den voksne (Cavell, 1999, s. 178). Charlotte har ikke dette tillitsfulle blikket på legene og psykologene, som vi nå skal se.

7.6 Charlottes kritikk av forventningene om å verbalisere egne traumer

Charlotte opplever det som krevende å skulle fortelle om overgrepene: «Jeg var lei av å gå til BUP. Pennen som noterte og pennen som spurte: Vil du fortelle meg noe om innholdet i de flashbackene?» (Fonn, 2018, s. 142). Den iterative frekvensen synliggjør at Charlotte – hver gang hun er i kontakt med psykologer, terapeuter og andre pleiere – får det samme spørsmålet. Det blir forventet av henne at hun skal fortelle om sine traumatiske opplevelser. Men Charlotte synes det er trøttende hele tiden å bli stilt det samme spørsmålet. Vi ser av hennes metonymiske beskrivelse av psykologen («pennen som spurte») at hun føler seg distansert fra ham. Hun synes ikke at han *egentlig* bryr seg om hva hun har å fortelle, fordi han har det som sin jobb. Derfor tenker Charlotte at følelsene hans for henne ikke kan være ekte og inderlige. I stedet oppleves spørsmålene som en rutine, som noe han er pålagt å spørre om. Det er nesten som om de forventer av henne at hun plutselig skal komme i en situasjon som er løsrevet fra dagligspråket.

Romanen anskueliggjør at det ikke nødvendigvis hjelper å snakke om problemene. Basert på hvordan Charlotte gjengir sine samtaler med psykologene, kan en kanskje stille spørsmål ved om det psykoanalytiske rommet er begrensende? Psykoanalytisk behandling tar form mer som en monolog-aktig situasjon enn en gjensidig samtale. Freud (2007) var i sin tid opptatt av at pasienten ikke skulle se terapeuten, for ikke å bli påvirket av den andres reaksjoner. Men er ikke den andres respons grunnen til at vi ytrer oss i utgangspunktet? I «Knowing and acknowledging» forklarer Cavell (2015) hvor viktig det er at andre

responderer på våre ytringer, nettopp fordi kravet om respons er selve årsaken til at vi taler i utgangspunktet. Charlotte har et behov for å bli anerkjent personlig, men den nødvendige responsen får hun ikke i psykoterapi. Hun får den imidlertid av sin venninne, Kristine, som vi skal se.

7.7 Charlotte syn på egen kropp som noe som kan vekke begjær hos andre

Charlotte tviler lenge på at hun kan bli et menneske igjen og inngå i nye meningsfulle relasjoner:

Jeg ville aller helst bli hatet og foraktet, det krevde ingenting. Fryktet var også fint, beundret også, man fikk fortsatt være i fred. Elsket? Hvorfor skulle jeg ville det? Det ville kreve at jeg ble en slags person. Og hvordan ble man det? Jeg ante ikke hvor jeg skulle begynne (Fonn, 2018, s. 105).

Romanen anskueliggjør at ofre for seksuelt misbruk ofte kan føle at de har blitt fratatt sin menneskelighet, og at dette hindrer dem i å gå inn i nye, intime relasjoner. Gjennom oppveksten møter Charlotte flere jenter hun tiltrekkes av seksuelt, men minnene om voldtektene gjør at hun ikke orker å ha en seksuell relasjon med dem. Hun blir kvalm hver gang hun føler begjær, og hun skyver den andre vekk hver gang hun begynner å like at de går ned på henne. Til en av psykologene sier Charlotte at hun ikke orker å føle noe, at hun aldri nyter egen seksualitet og at hun bare gir seg selv orgasme når hun ønsker å gjøre vonde ting mot seg selv. Åpenbart har Charlotte et anstrengt forhold til egen seksualitet. Det er vanskelig for henne å erkjenne egen kroppslighet.

I kapittel 5 så vi hvordan Charlotte skammer seg over at hun ved ett tilfelle fikk orgasme når Jonas ga henne oralsex, og at denne skammen gjør at hun ikke vil fortelle noen om voldtektene.⁶⁶ Denne beskrivelsen som Charlotte gir av skammen sin, er også blitt kommentert å være tilfelle med andre reelle offer. I en samtale om romanen på Meieriet bibliotek sier TV-psykolog Peder Kjøs at ofre for voldtekt kan kjenne på motstridende følelser knyttet til misbruket, fordi følelser av lyst kan oppstå under overgrepet (Sitert etter Kristiansen, 2018).⁶⁷ Men hva er det egentlig som gjør at slike seksuelle følelser skaper skyld og skam?

⁶⁶ Det er interessant at Hamm i artikkelen «Traume som arv» skriver at også Bergljot i *Arv og miljø* føler skam over det seksuelle misbruket, og at denne skammen hindrer henne i å gi «sine nærmeste fullt innblikk i følelseslivet sitt, [fordi] hun da måtte tillate at de fikk se henne i den fornærmede situasjonen» (2017, s. 107).

⁶⁷ I en samtale mellom TV-psykolog Peder Kjøs, forfatter Maria Kjøs Fonn og forfatter Birger Emanuelsen – gjennomført av Meieriet bibliotek på Leknes, gjengitt av Martin Kristiansen i *Lofotposten* – forklarer psykolog

Jeg googlet «anal rape». Det første jeg fikk opp var *Forced Porn – Extreme Rough Porn, Anal Rape Video*. Og det bare fortsatte. *Girl forced anally raped virgin ass pain anal rape*. [...] Jeg stirret på filmene, *Stepdaughter brutalized*, alt jeg kom over. Jeg satt bare og så på, jeg antok at det ikke var sånn man skulle se på porno. Men filmene forsto meg, de sa det man ikke kunne si, alle hemmelighetene lyste mot meg fra en dataskjerm (Fonn, 2018, s. 60).

Filmene avslører begjær og seksuell opphisselse. Slike pornografiske filmer er produsert for å fremme opphisselse, selv om de er laget på bekostning av noen som blir utsatt for seksuelle overgrep. Når Charlotte ser på dem, erkjenner hun at hun har blitt et offer for en annens begjær. Samtidig husker hun at hun selv har blitt forført til å føle begjær og seksuell lyst, selv om handlingene ble utført mot hennes vilje. Charlotte opplever filmene som ærlige. Hun mener de forteller hemmeligheter som hun ikke kan fortelle høyt selv, hemmeligheter som at hun ble opphisset under overgrepet. Men hvorfor må dette være en hemmelighet? Det kan se ut til at Charlotte tenker at fellesskapet har etablert en forestilling om at et offer for et overgrep aldri kan føle lyst. Charlotte ser at dette kriteriet ikke passer på henne. Derfor skammer hun seg over sine kroppslige reaksjoner.

Etter overgrepene orker ikke Charlotte å forholde seg til andres og egen seksualitet: «Og da så jeg det. *Lykke* [hesten] *hadde kjønnsorgan*. Det gikk ikke. Det var feil. I min lykkeverden var alle av plast. Som lekefigurer. Ingen luktet. Ingen hadde egne følelser, tanker og motiver [...]» (Fonn, 2018, s. 117). Det kan se ut til at hun ikke orker å forholde seg til andre mennesker som kropp som begjærer, fordi hun da blir minnet på sin egen kropp som en kropp med seksuelle lyster. Seksualiteten hun er vitne til i filmene, er, i likhet med hennes relasjon til Jonas, ikke en personlig relasjon, men heller noe «rent kroppslig». Basert på hvordan Charlotte reagerer i intime situasjoner utover i romanen, kan det se ut til at hennes erfaringer med Jonas har lært henne, eller rettere sagt ikke lært henne, hvordan hun skal være intim i en personlig relasjon. Hun handler som en maskin, som om det er et oppdrag hun bare må bli ferdig med.

Peder Kjøs at slike tanker ikke er uvanlig hos overgrepsofre: «Overgrep er ikke så entydig fælt og vondt som man kan få inntrykk av. Noen ganger er det [...] viktige personer og hendelser i ens liv. Jeg har hatt klienter som sier at det ikke var vondt hver gang[,] noen ganger var det ganske godt. Det gjør forvirringen større og det blir enda vanskeligere å håndtere når man blir eldre og innser hvor galt det var» (02.10.2018).

7.8 Veien ut av skeptisismen: Charlotte begynner å skrive og møter Kristine

I Charlottes relasjon med Jonas og moren er Charlotte stemmeløs. De har fratatt henne retten til egne meninger, og dermed retten til ord, til å ha en egen stemme, som Cavell skriver *Contesting Tears* (1996, s. 57). Helt bokstavelig kan vi si at Charlotte ble tvunget til taushet gjennom kvelertaket. Dette er i tråd med hvilke motiver som ofte går igjen i melodrama, skal vi tro Toril Moi (2006, s. 381).⁶⁸ Men først og fremst har Jonas og moren gjort henne stemmeløs på mere subtile og inngripende måter. Ofte sender Jonas meldinger til Charlotte: «*Jeg savner kroppen din, skrev han på Messenger. Og alt vi har gjort sammen*» (Fonn, 2018, s. 60). Han oppfører seg som om han har definisjonsmakt i forholdet deres, at hennes ord ikke betyr noe, samtidig som hun er uten mulighet til å forlate relasjonen frivillig. Størst påvirkning har likevel moren, som får Charlotte til å tro at ingen vil komme til å forstå henne.

Ved at de ikke aksepterer at hun er et eget individ med egne kroppslige erfaringer, fratrar de samtidig Charlotte hennes menneskelighet. Det er nesten som om Charlotte trenger å lære hvordan det er å være menneske, fordi Jonas og moren har tatt denne muligheten fra henne. Det er nettopp denne menneskeligheten Charlotte seinere finner igjen i skriften og i sin relasjon med venninnen, Kristine. Her utvikler hun en stemme.

For at Charlotte skal komme seg ut av den traumatiserte tilstanden – ta tilbake eget liv – må hun, som vi så tidligere i kapittelet, ta del i en verden med kriterier hun kan dele med andre. For Charlotte betyr dette blant annet at hun må endre måten hun forstår smerte og kjærlighet på. Dette innebærer at hun må akseptere at hun er en *kropp*, og erkjenne at hennes sjel er uløselig knyttet til hennes *kroppslige* ytre.

I Charlottes fortelling er det to medvirkende faktorer til at hun i slutten av romanen gir oss sitt vitnesbyrd. For det første ser det ut til at det å være et selvstendig individ i Charlottes øyne henger nøye sammen med det å ha en stemme. Melodrama er et symptom på ikke å ha en stemme, og vi ser utover i romanen hvordan Charlotte på ulike vis forsøker å markere seg selv på andre måter enn gjennom språket. Først markerer Charlotte egen eksistens kroppslig gjennom teatralisk oppførsel, fordi det er den eneste måten hun kjenner til, som forklart. Etter hvert får Charlotte større og større tro på språket, og hun går derfor fra å hevde seg selv kroppslig, til heller å finne frem til egen stemme gjennom skriften. Med romanen velger Charlotte å heve stemmen, og hun krever at vi skal høre henne. Ved å henvende seg til leseren

⁶⁸ I kapittelet «Å miste troen på språket: Fantasier om fullkommen kommunikasjon i *Rosmersholm*» fra boken *Ibsens modernisme* (2006) skriver Toril Moi at melodrama «gir lett opphav til bilder av pustebevis og kvelning [...]» (s. 381).

slik hun gjør i slutten, viser Charlotte at hun er et handlende subjekt til forskjell fra sin mor. Romanen kan derfor også leses som Charlottes opprør mot moren.

Til forskjell fra hennes påtatte selvsikre rolle som «Kinderwhore», viser Charlotte oss her en ærlig utgave av seg selv. Hun viser en kvinne som er redd og usikker, som står opp for seg selv, og som ikke minst håper på en bedre fremtid. Hun viser oss et menneske, og hun ber oss om å anerkjenne hennes fortelling og hennes person. Men hvordan kom hun hit? Hvem eller hva ga henne troen på at et bedre liv er mulig?

7.8.1 Charlotte og Kristine: Å bli anerkjent kroppslig og personlig

Charlotte deler ikke fellesskapets kriterier i språket. For henne er seksuell lyst forbundet med følelsen av kvalme og misbruk. Charlotte må med andre ord lære seg at det er mulig å inngå i en personlig og intim relasjon som også kan være deilig og lystbetont. Kristine lærer Charlotte at et nytt syn på egen kropp er mulig. Scenen hvor Charlotte poserer naken for Kristine, slik at Kristine kan tegne et bilde av henne, er et vendepunkt for Charlotte (Fonn, 2018, s. 192). For første gang får Charlotte se et ærlig bilde av seg selv gjennom blikket til en annen. Hun ser at kroppen er *vanlig*, at den henger sammen og tilhører *henne*. Men kanskje viktigst er det at Kristine anerkjenner Charlotte kroppslig. Kristine lytter til Charlottes kroppslige tegn, og lærer Charlotte at ikke alle krever noe av kroppen hennes. I stedet sover de som løver, tett inntil hverandre. Charlotte og Kristine har et dagligdaggsamliv.

Til tross for mange år i psykiatrien, barnevernet og rusomsorgen er det ikke før Charlotte møter Kristine i en alder av nitten år at hun forteller om orgasmen hun fikk av Jonas. I motsetning til hvordan hun ble møtt av behandlingsapparatet, foreslår Kristine at de sammen skal finne nye ord for å beskrive sine følelser og erfaringer, finne frem til ord som sier mer enn ‘unnavikende tilknytning’:

Jeg ville klemme henne hele dagen, Hun lo og skjøv meg unna.
Hot and cold, sa hun.
Unnavikende tilknytning, sa jeg.
Hæ?
Nei, bare noe de sa til meg i psykiatrien.
Hun nikket.
Kanskje vi skal finne på våre egne ord, sa Kristine og smilte (Fonn, 2018, s. 187).

Det kan se ut til at det er nettopp dette Charlotte har behov for, for det går opp for henne at det i psykiatrien «[...] aldri [var] hendene til Jonas rundt halsen min, det vare bare ‘dissosiative symptomer’» (Fonn, 2018, s. 167). Men kunne ikke Charlotte tatt initiativ til å fortelle med et

annet språk i psykiatrien? Hva er det som gjør at hun åpner seg opp for nettopp Kristine? Det er få mennesker Charlotte føler har brydd seg om henne. Kristine aksepterer henne for akkurat den hun er. Hun anerkjenner henne *personlig*, slik Charlotte ikke har følt at psykologene har gjort tidligere.

Først når Charlotte har innsett at noen faktisk vil høre på hennes fortelling, at det finnes et språk for å beskrive vonde erfaringer, tør hun anmelde overgrepene. Hun tviler ikke lenger på språket som meningsbærende. Anmeldelsen setter punktum for hennes skeptiske tilstand. Dette betyr imidlertid ikke at de traumatiske minnene er forsvunnet: «Minnene kom, og jeg så på hendene mine [...]. På en eller annen måte kommer vi [Charlotte og Kristine] oss gjennom nettene. Og det er ikke lite. Jeg har ikke så mye, tenkte jeg. Men jeg har hendene mine. Det er en start (Fonn, 2018, s. 229). Skepsisen som både Hamm og Brison har rettet mot den overdrevne optimismen i synet på verbalisering, ser ut til å være i tråd med hvordan Charlotte har det i slutten av romanen. Det kan se ut til at hun må lære å leve med traumene. Men Charlotte har det likevel bedre enn på lenge, for hun har fått anerkjennelse for sin fortelling, og Kristine har lært henne å være et menneske.

8. Sammenliknende konklusjon: Kan Cavell og Wittgenstein hjelpe oss til å forstå noen av de problemene traumeofre sliter med?

Jeg startet denne avhandlingen med å stille spørsmål ved om den psykoanalytiske traumeforskningen var helt oppdatert, fordi jeg mente å se noen utfordringer ved å benytte klassisk traumeteori på en del nyere utgivelser. Som forklart i både kapittel 3 om eksisterende forskning og illustrert i den traumeteoretiske analysen i kapittel 5, fokuserer psykoanalytisk traumeteori først og fremst på hvordan struktur og form kan formidle traumatiske erfaringer som (antatt) ikke kan bli formidlet verbalt.

Problemet vi har stått overfor i denne avhandlingen er det faktum at ikke alle fortellinger om traumer handler om erindring, rekonstruksjon og erkjennelse. Vi har derfor i denne avhandlingen undersøkt hva en traumeteoretisk lesning faktisk kan bidra med på slike nyere verker. Denne avhandlingen er videre et forsøk på å møte noe av den kritikken mot psykoanalytisk traumeteori etter Caruth, som ble fremmet i kapittel 3. Spesielt har denne kritikken rettet seg mot den psykoanalytiske traumeestetikken. Det som begynte med en observasjon av en nåtidig trend, samt en nysgjerrighet knyttet til hvordan vi skal forholde oss til realistiske verker som *Kinderwhore*, *Arv og miljø* og *Og været skiftet* blant flere, har på mange måter utviklet seg til et forsvar for realistiske traumefortellinger som god traumelitteratur.

Det finnes fortsatt en rekke eksempler på nyere modernistiske verker som tematiserer traumer, for eksempel Herta Müllers roman *Pustegyngje* (2010)⁶⁹, Sara Stridsbergs roman *Kärlekens Antarktis* (2018) og Sofi Oksanens *Utrenskning* (2013).⁷⁰ Særlig stridsbergs roman er karakterisert av en repetitiv frekvens som sakte, men sikkert avslører flere og flere detaljer om mordet på hovedpersonen. For hver gang drapet blir gjenfortalt, har perspektivet så smått endret seg, slik at leseren får et større og klarere bilde over hva som har skjedd.⁷¹ Som et forsvar for den etablerte teorien kan en si at disse verkene, med flere, utmerket godt kan leses

⁶⁹ Opprinnelig gitt ut på tysk under tittelen *Atemschaugel* i 2009.

⁷⁰ Opprinnelig utgitt på finsk med tittelen *Puhdistus* i 2008.

⁷¹ Det finurlige med *Kärlekens Antarktis* er at romanen er fortalt av hovedpersonen selv. Fra døden forteller hun om drapet på seg selv. Hun vet med andre ord hva som har skjedd med henne, men gjennom den repetitive frekvensen blir traumet sakte avslørt for leseren. Romanen både skiller seg fra og plasserer seg i en traumeteoretisk diskurs.

i lys av klassisk traumeteori.⁷² Så hvorfor skal vi da søke etter et nytt teoretisk utgangspunkt som kan supplere den allerede eksisterende teorien?

Mitt umiddelbare svar etter endt arbeid er at vi vil yte de nyere verkene rettferdighet. De fortjener å bli lest på en måte som synliggjør deres fulle potensiale. I *Revolution of the ordinary* (2017) oppfordrer Toril Moi (s. 209) oss til å se på romanpersoner som ekte, levende mennesker. Hun påpeker at å lese tekster er en øvelse i å anerkjenne. Moi vil at vi skal huske på at tekster alltid er skrevet av noen på et bestemt tidspunkt, i en bestemt kontekst. For at vi skal kunne anerkjenne romanpersonene, det vil si, se deres historier, må vi være åpne for å lese teksten på dens egne premisser, uten å påtvinge teksten våre egne idéer og teorier (Moi, 2017, s. 209).

Mois lese måte appellerer til meg, for Charlotte i *Kinderwhore* fortjener å bli hørt og forstått av oss lesere. Kan ikke traumeteorien gjøre dette? Jeg vil svare et forbeholdent nei. I analysen oppdaget jeg at viktige spørsmål forble ubesvart. Maria Kjos Fonn viser tydelig hvordan et traume virker inn på subjektets minner og persepsjon. Romanen er preget av en psykoanalytisk traumeestetikk (om enn begrenset) som gjenspeiler Freuds gjentakelsestvang. Teorien lar oss forstå at Charlotte sliter med *flashbacks*, at erindringsbilder fra fortiden ofte forstyrrer hennes nåtidpersepsjon. I tilsynelatende normale situasjoner får Charlotte angstanfall og pustebesvær, fordi situasjonen skaper assosiasjoner til det innledende traumat (voldtekten). Først og fremst er det stilen i romanen som fremhever at traumatiske minner oppleves som klaustrofobisk og påtvunget for subjektet. Jeg oppdaget tre potensielt traumatiske hendelser i analysen, men det er særlig det innledende traumat som synliggjøres som traumatisk gjennom den estetiske utformingen.

De to påfølgende traumene fortelles ikke gjennom narrative teknikker, men formidles heller gjennom hvordan Charlotte forholder seg til seg selv og andre mennesker. Den psykoanalytiske traumeforskningen lar oss se hvordan traumeofre ofte distanserer seg fra egen kropp, at de gjerne utvikler fiktive identiteter som tar over for dem i ubehagelige situasjoner. Charlotte opplever sin egen kropp som ugjenkjennelig og ekkel. Hun vil ikke at noen skal ha noe med den å gjøre. Hun vil aller helst at den skal være en ikke-ting. For å beskytte seg selv, sin sjel, lar hun «Dukken» og «Maskinen» håndtere verden.

⁷² I etterordet (Akt sjelen) til den norske oversettelsen av *Man gjorde et Barn Fortræd* – på norsk *De gjorde et barn fortræd* – skriver Jens Andersen: «Man gjorde et barn fortræd er nesten provoserende enkel og skjematisk når man leser den med freudianske briller» (1999, s. 191). Hans kommentar beviser og på mange måter motbeviser traumeteoriens relevans. På den ene siden ser han ut til å tenke at teorien synliggjør at Kirsten Worm har blitt utsatt for seksuelle overgrep. På den andre siden ser det ut til at han mener at en psykoanalytisk lesning undervurderer romanens potensiale.

Teorien viser at Charlotte åpenbart har problemer med å forholde seg til traumet. Men ettersom hun utmerket godt husker traumene sine, er ikke hennes manglende vilje til å fortelle om dem et spørsmål om glemsel og erindring, som for eksempel er tilfelle i romanen *De gjorde et barn fortred*. Vi kom langt på vei i å «diagnostisere» Charlotte ved hjelp av Caruth og Freuds tekster, men Charlotte er jo selv klar over at hun faller ut av tiden og har *flashbacks*. Jeg sitter derfor igjen med en følelse av at jeg ikke egentlig har avdekket noe romanen selv ikke er klar over. Hva som er hennes egentlige problem, altså hvorfor hun ikke vil fortelle om sine traumer, klarte ikke den psykoanalytiske teorien å svare på. Derfor blir også forholdet mellom Charlotte og moren uavklart etter endt traumeteoretisk analyse.

Problemet vi altså støtte på i den klassiske traumeteoretiske analysen var at teorien ikke ser ut til å ha et verktøy for å kunne forklare en taushet som ikke skyldes det Caruth omtaler som traumets paradoks. Traumeofrenes åpenbare anerkjennelsesbehov blir ikke adressert.⁷³ Hovedspørsmålet i denne avhandlingen har med andre ord vært hvordan vi skal forstå problemer som romanpersoner i realistiske fortellinger har. Som vi så i kapittel 7, er Charlottes problem først og fremst at hun er ensom. Hun opplever at hennes fortelling ikke blir anerkjent av moren. Dette føles samtidig som et angrep på hennes person. Faktisk ser det ut til at mors svik er så avgjørende for Charlotte at hun nekter å åpne seg for noen i behandlingsapparatet. Sigmund Freud (2007) presiserte i sine arbeider hvor viktig det var at noen (som oftest en terapeut) lyttet til den traumatiserte, slik at pasienten fikk mulighet til å nå sine ubevisste traumer.⁷⁴ Seinere – på 1990-tallet – interesserte psykiater og psykoanalytiker Dori Laub seg for lytterens funksjon i individets helbredelsesprosess. Likevel kan det se ut til at deres arbeider ikke er omfattende nok til å møte romanpersoner som Charlotte. Som vi så i analysen, er det nettopp det faktum at Kristine er en *likeverd*ig part i samtalen, som til slutt gjør at Charlotte åpner seg for henne.

Det slår meg at vi med dagligspråksfilosofi i større grad fokuserer på subjektets traumatiske atferd, det vil si, hvordan individet interagerer med andre mennesker. Tekstene til Cavell og Wittgenstein har gitt oss et verktøy for å forstå hvorfor noen ofre for seksuelt misbruk begynner å utagere seksuelt. Cavell gjør oss oppmerksomme på at manglende bekreftelse fra andre gjør at subjektet må bekrefte seg selv, ofte i form av teatralisk oppførsel. Som vist, er melodramatisk oppførsel knyttet til en frustrasjon over (angivelig) ikke å bli

⁷³ Jeg mener at dette anerkjennelsesbehovet ikke bare er gjeldende for Charlotte, men at vi kan se det igjen i en rekke andre traumefortellinger, både realistiske og modernistiske. Se for eksempel *Arv og miljø* (2016) og *Kärlekens Antarktis* (2018).

⁷⁴ Samtalene Freud skriver om i sine arbeider, er likevel ikke en samtale mellom to likeverdige parter, men heller mellom en uvitende pasient og en kunnskapsrik terapeut.

forstått. I sitatet fra Langås og Nielsens prosjektskisse – som sitert i innledningen (kapittel 1) – kan vi lese at Nielsen og Langås bemerker seg en melodramatisk modus også i Wassmos triologi. Så vidt meg bekjent er en mulig melodramatisk modus i litterære traumefortellinger ikke påpekt i tidligere forskning, men det får meg til å under om det er mulig å se en tendens i realistiske litterære traumefortellinger. Kanskje er det nettopp slik traumeofres tvil på språket kommer til syne i tekster som ikke er preget av et modernistisk traumenarrativ?

Til tross for at Freud mener at språkliggjøring av traumer er både mulig og nødvendig, ser han ut til å tenke at dette ikke skal skje i hverdagsspråket. Som Maria Kjos Fonn anskueliggjør i romanen, er Charlottes forhold til hverdagsspråket avgjørende for hennes muligheter til å fortelle om sine vonde erfaringer til venninnen, Kristine. Hennes verbaliseringsproblem er med andre ord ikke bare et problem knyttet til følelsen av ikke å bli hørt, men også knyttet til det å ha et språk å uttrykke følelsene med. Cavell minner oss på at vonde erfaringer ikke eksisterer utenfor dagligspråket, fordi vi alltid lærer språket og verden samtidig. Cavell mener altså at enhver vond opplevelse, enhver smerte, prinsipielt kan verbaliseres av subjektet. Individet må bare tro på at fullkommen kommunikasjon er mulig, at den andre kan forstå, fordi hun vil forstå.

Når det er sagt, hevder jeg ikke at vi skal forkaste traumeteori. Som jeg har illustrert i analysene mine (kapittel 5 og 7), er en traumeteoretisk lesning helt avgjørende for å forstå at romanpersonene (både Charlotte og moren) sliter med traumatiske erfaringer. Faktisk viser det seg at den dagligspråksfilosofiske analysen bygger på den traumeteoretiske analysen, utfyller den, så og si, særlig relasjonen mellom Charlotte og moren. Det er med andre ord mulig å lese romanen uten traumeteori, men en fordel også å integrere dagligspråksfilosofiske perspektiver.

Litteraturliste

Anmeldelser

Beddari, C.E. (2018) Jenta i gjøkeredet, *Morgenbladet*, 31. august, s. 51.

Gerd Elin Stava Sandve (2018) «Offeret slår tilbake», *Dagsavisen*, 29. august, s. 22.

Hatlen, T.S. (2018) Å VÆRE UNG ER FOR JÆVLIG, *Verdens gang*, 17. august, s. 32.

Jensen, S. (2018) Det vanskelige barnet, *Stavanger Aftenblad*, 25. september, s. 35.

Kristiansen, M. (2018) Rått om oppvekst og overgrep, *Lofotposten*, 2. oktober, s. 30-31.

Maya Troberg Djuve (2018) En bok alle bør lese, *Dagbladet*, 25. august, s. 58.

Sivertsen, K.B. (2018) Tung tids tale, *Klassekampen*, 15. september, s. 6.

Skarstein, V.M. (2018) Ingen vil bli uberørt av denne romanen, *Adresseavisa*, 1. september 2018, s. 35.

Urke, K.J. (2018) Rått og vondt, *Dag og Tid*, 28. september, s. 38.

Økland, I. (2018) Maria Kjos Fonn løfter arven etter Herbjørg Wassmo, *Aftenposten*, 26. august, s. 10.

Masteravhandlinger

Steller, M. (2016) *Skrikefuglen*. Masteravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.

Tilgjengelig fra: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/12061/144675401.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Hentet: 14. september 2020).

Tangstad, M. (2019) *Traumets rom*. Masteravhandling. Kristiansand: Universitetet i Agder.

Tilgjengelig fra: <https://uia.brage.unit.no/uia->

[xmlui/bitstream/handle/11250/2632098/Tangstad%2c%20Merethe.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/11250/2632098/Tangstad%2c%20Merethe.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Hentet: 14. september 2020).

Tryland, M. (2014) *Å leve i sorgens skygge*. Masteravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen. Tilgjengelig fra: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/7987/119643598.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Hentet: 14. september 2020).

Aadland, H. O. (2009) *Et menneske er en hud mellom to former for kaos*. Masteravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen. Tilgjengelig fra: https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/19936/masterthesis_Hans_Olav_Aadland.pdf?sequence=4&isAllowed=y (Hentet: 14. september 2020).

Litteratur

Andersen, J. (1999) Akt i sjelen, i Ditlevsen, T. (red.) *De gjorde et barn fortred*. Norge: De norske Bokklubbene A/S.

Armstrong, C. og Langås, U. (2020) Introduction: Encounters between Trauma and Ekphrasis, Words and Images, i Armstrong, C. og Langås, U. (red.) *Terrorizing Images*. De Gruyter, s. 1-12. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110693959> (Lest 10. september 2020).

Balaev, M. (2008) Trends in Literary Trauma Theory, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 41(2), s. 149-166. URL: <http://www.jstor.com/stable/44029500>.

Balaev, M. (2012) *The nature of trauma in American novels*. Evanston and Illinois: Northwestern University Press.

Brageprisen (2021) *Brageprisen 2018*. Tilgjengelig fra: <https://brageprisen.no/brageprisen/2018/> (Hentet: 1. juni 2021).

Brison, S. (1999) Trauma narratives and the remaking of the self, i Bal, M., Crewe, J. og Spitzer, L. (red.) *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Hanover: University Press of New England, s. 39-54.

Broderick, A. og Traversi, M. (2010) Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies, *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, 24(1), s. 3-15. DOI: 10.1080/10304310903461270.

Brooks, P. (1976) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

Bönisch, S. (2014a) «Soydans ikke-Breivik og Højgaards ikke-ikke-Breivik», *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier*, (21), s. 35-48. URL: http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_21_2014.pdf.

Bönisch, S. (2014b) «Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. Med en næranalyse av Milo Raus Breiviks Erklæring», *Ekfrase. Nordisk tidsskrift for visuell kultur*, 5(vår), s. 17-34. DOI: <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2014-01-03>.

Carmona-Alvarez, P. (2012) *Og været skiftet og det ble sommer og så videre*. Oslo: Kolon Forlag.

Caruth, C. (1995) Introduction, i Caruth, C. (red.) *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, s. 3-12.

Caruth, C. (1995) Introduction, i Caruth, C. (red.) *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, s. 151-157.

Caruth, C. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cavell, S. (1988) [1985] Being Odd, Getting Even, i Cavell, S. (red.) *In Quest of the Ordinary. Lines of skepticism and romanticism*. Chicago and London: University of Chicago Press, s. 105-130.

Cavell, S. (1996) *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Cavell, S. (1999) [1979] *The Claim of reason. Wittgenstein, skepticism, morality and tragedy*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Cavell, S. (2015) [1958] Knowing and acknowledging, i Cavell, S. (red.) *Must we mean what we say?* Cambridge University Press, s. 220-245. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781316286616.013> (Lest 2. Februar 2020).

Christiansen, A. (2016) *Forsker har undersøkt traumer i skjønnlitteraturen*. Tilgjengelig fra: <https://forskning.no/partner-universitetet-i-agder-kunst-og-litteratur/forsker-har-undersokt-traumer-i-skjonnlitteraturen/398650> (Hentet: 10. september 2020).

Craps, S. og Buelens, G. (2008) Introduction: Postcolonial trauma novels, *Studies in the novel*, 40(1/2), s. 1-12. The Johns Hopkins University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/29533856>.

Davis, C. (2018) *Traces of War: Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*. Liverpool: Liverpool University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ps33bb>. (Lest 13. Oktober 2020).

Derrida, J. (1970) [1967] *Om grammatologi*. København: Arena. Oversatt av Lars Bonnevie og Per Aage Brandt.

Ditlevsen, T. (1999) [1941] *De gjorde et barn fortred*. Norge: De norske Bokklubbene A/S. Oversatt fra dansk av Knut Johansen.

Eaglestone, R. (2008) «You would not add to my suffering if you knew what I have seen»: Holocaust testimony and contemporary African trauma literature, *Studies in the Novel*, 40(1/2), s. 72-85. The Johns Hopkins University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/29533860>.

Felman, S. (1992) Camus' *The Plague*, or a Monument to Witnessing, i Felman, S. og Laub, D. (red.) *Testimony: Crises of Witnessing in literature, psychoanalyses, and history*. New York and London: Routledge, s. 93-119.

Felman, S. (1992) Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching, i Felman, S. og Laub, D. (red.) *Testimony: Crises of Witnessing in literature, psychoanalyses, and history*. New York and London: Routledge, s. 1-56.

Felman, S. (1995) Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching, i Caruth, C. (red.) *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, s. 13-60.

Felman, S. (2002) Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: «Adjø»), i Iversen, I. (red.) *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax Forlag A/S, s. 103-119.

Fonn, M. K. (2018) *Kinderwhore*. Oslo: Aschehoug & Co.

Freud, S. (1914) *Psychopathology of everyday life*. New York: The Macmillian Company. Tilgjengelig fra: <https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/attachments/files/Psychopathology.pdf>. (Lest 15. november 2020).

Freud, S. (1939) *Moses and Monotheism*. Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis. Oversatt til engelsk av Katherine Jones. Tilgjengelig fra: <https://archive.org/details/mosesandmonothei032233mbp/page/n111/mode/2up> (Lest 15. november 2020).

Freud, S. (1977) [1905] Three Essay on the Theory of Sexuality, i Richards, A. (red.) *On sexuality. Volume 7*. Penguin Books, s. 45-170.

Freud, S. (2007) [1905] *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag. Oversatt til norsk av Eivind Tjønneland.

Freud, S. (2011) [1921] *Hinsides lystprinsippet*. Norge: Vidarforlaget AS. Oversatt til norsk av Kari Uecker.

Gibbs, A. (2014) *Contemporary American Trauma Narratives*. Edinburgh: University Press.

Hamm, C (2017) Traume som arv. Anerkjennelsesbehov i Vigdis Hjorths *Arv og miljø*, I Hamm, C., Lindøe, S.H. og Markussen, B. (red.) *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag, s. 97-116.

Hamm, C. (2017) Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier. Introduksjon til etiske, epistemologiske og estetiske spørsmål, i Hamm, C., Lindøe, S.H. og Markussen, B. (red.) *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag, s. 11-26

Hjorth, V. (2017) [2016] *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.

Ingebrigtsen, E. (2012) *Heimfall. Ei juleforteljing*. Forlaget Oktober AS.

Knausgård, K. O. (2009) *Min Kamp. Første bok*. Oslo: Oktober AS.

Kvello, Ø. (2015) *Barn i risiko. Skadelige omsorgssituasjoner* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.

Langås, U. (2010) «Alltid skyldig. Herta Müllers roman Pustegyng», *Vagant*, nr. 2.

Langås, U. (2016) *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.

Langås, U. og Nielse, I. (u.å.) *Traumets litteraritet: erindring og skapelse*. Tilgjengelig fra: <https://www.yumpu.com/no/document/read/27480064/traumets-litteraritet-erindring-og-skapelse-universitetet-i-agder> (Hentet: 20 mars, 2020).

Laub, D. (1992) Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening, i Felman, S. og Laub, D. (red.) *Testimony: Crises of Witnessing in literature, psychoanalyses, and history*. New York and London: Routledge, s. 57-74.

McDougall, J. (1990) [1989] *Kroppens teatre*. København: Hans Reitzel Forlag A/S. Oversatt til dansk av Charlotte Pietsch.

Moi, T. (2006) *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax. Oversatt til norsk av Agnete Øye.

Moi, T. (2017) *Revolution of the ordinary*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Oksanen, S. (2013) [2008] *Utrenskning*. Forlaget Oktober AS.

Schick, K. (2011) Acting out and working through: trauma and (in)security, *Review of International Studies*, 37(4), s. 1837-1855. Cambridge University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/23025578>.

Schönfelder, C. (2013) *Wounds and Words. Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*. Bielefeld: Transcript Verlag. Hentet fra: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxrhq> (Lest 06 oktober 2020).

Smiley, J. (1991) *A Thousand Acres*. New York: Knopf.

Stoltz, K. (2016) *Som om*. Samleren.

Stridsberg, S. (2006) [2005] *Drömfakulteten. Tillägg till sexualteorin*. Bonnier Pocket.

Stridsberg, S. (2019) [2018] *Kärlekens Antarktis*. Bonnier Pocket.

Sæterbakken, S. (2011) *Gjennom natten*. Oslo: Cappelen Damm.

Universitetet i Agder (u.å.) *Traumeframstillinger i samtidskulturen*. Tilgjengelig fra: <https://www.uia.no/forskning/humaniora-og-pedagogikk/traumeframstillinger-i-samtidskulturen> (Hentet: 24. februar 2021).

Universitetsforlaget (u.å.) *Universitetsforlagets priser og stipender*. Tilgjengelig fra: <https://www.universitetsforlaget.no/forfatter/priser-og-stipender> (Hentet: 01. juni 2021).

Van der Kolk, B. og Van der Hart, O. (1995) The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma, i Caruth, C. (red.) *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, s. 158-182.

Vickroy, L. (2002) *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville and London: The University of Virginia Press.

Vaage, L. A. (2012) *Syngja*. Oslo: Oktober AS.

Wittgenstein, L. (2010) [1953] *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag A/S. Oversatt til norsk av Mikkel B. Tin.

Sammendrag

Masteravhandling i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Juni 2021

Student: Jennie Pedersen

Veileder: Christine Hamm

Tittel: «Traumeteorier og traumefortellinger»

Undertittel: Maria Kjos Fønns roman *Kinderwhore* (2018) i lys av psykoanalytisk traumeestetikk og dagligspråksfilosofisk anerkjennelsestenkning

Denne avhandlingen er en teoretisk studie av traumeteorier og traumefortellinger.

Avhandlingen går it fra at vi kan observere en ny trend i litteraturen. De siste ti årene har det blitt publisert verker som ikke følger de klassiske traumeteoriske «reglene», det vil si, de er realistiske fortellinger som tematiserer helt andre problemer enn rekonstruksjon og erkjennelse av eget traume. Faktisk viser det seg at en rekke romanpersoner i en del nyere verker utmerket godt husker sine traumer. I stedet tematiserer romanene utfordringen skulle å leve videre, tross alt.

Med utgangspunkt i Maria Kjos Fønns roman *Kinderwhore* (2018) undersøker jeg hva en psykoanalytisk lesning faktisk gir oss som lesere, og hvor den kommer til kort. Arbeidet viser at det er helt avgjørende å ta i bruk traumeteori for å forstå at romanpersonene sliter med traumatiske erfaringer. Teorien lar oss se hvordan traumeofre ofte distanserer seg fra egen kropp, og at de gjerne utvikler fiktive personligheter som tar over for dem i ubehagelige situasjoner. Videre synliggjør avhandlingen at hovedpersonen – Charlotte – sliter med flashbacks, at fortiden ofte blander seg sammen med nåtiden.

Avhandlingen viser at vi likevel kommer til kort med en traumeteorisk lesning i møte med de nyere litterære traumefortellingene. Derfor utvikler jeg et utvidet teoretisk perspektiv på traumatisk atferd og litterære traumefortellinger med utgangspunkt i den sene Ludvig Wittgenstein og Cavells tekster om språk og anerkjennelsestenkning. Avhandlingen argumenterer for at traumeofre har et anerkjennelsesbehov som ikke blir adressert i en traumeteorisk analyse. Videre er et av avhandlingens hovedpoenger at traumeofres taushet ikke nødvendigvis skyldes manglende tilgang til traumet, men heller skyldes at individet ikke har blitt lært et språk for å beskrive sine følelser, eller at de har mistet troen på språket som meningsfull kommunikasjon. Det kan se ut til at denne tvilen på språket, som vanligvis synliggjøres gjennom en psykoanalytisk traumeestetikk, i realistiske traumefortellinger kommer til uttrykk gjennom teatralisk oppførsel.

Abstract

Master thesis in Nordic Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
June 2021

Student: Jennie Pedersen

Tutor: Christine Hamm

Title: «Traumeteorier og traumefortellinger» (Trauma theory and literature)

Subtitle: Maria Kjos Fønns novel *Kinderwhore* (2018) in light of psychoanalytic trauma aesthetic and ordinary language philosophy

This thesis is a theoretical study on trauma theory and literature. The dissertation is based on the assumption that we can observe a new literary trend. For the past ten years several novels have been published that does not follow the “rules” of trauma theory. By that I mean that they are realistic novels (as opposed to modernistic). The characters actually remember their own trauma. The story therefore revolves around their living on, instead of reconstructing and comprehending the traumatic experience (as is usually the case with novels about trauma).

Based on the novel *Kinderwhore* (2018) of Maria Kjos Fonn, I examine where a psychoanalytic reading of the novel actually can contribute, and where this theoretical perspective may come in short. My work shows that a psychoanalytic reading is essential in order to understand that and why the characters are struggling with traumatic experiences. The theory helps us see that victims of trauma often distance themselves from their own bodies, and that they may develop alternative personalities that will take over in uncomfortable situations. Furthermore, this thesis shows that trauma victims often have flashbacks, that they experience that the past gets mixed in with the present.

Still, psychoanalytic perspectives are limiting. I therefore develop an alternative theoretical perspective based on the thinking of Wittgenstein and Cavell as a supplement for trauma theory. Their language philosophy can help us understand why some trauma victims keep silent about their trauma, even though they do remember the incident. The thesis argues that victims of trauma has a need for being acknowledged. If they do not get the acknowledgment that they crave and need, they may lose fate in language as a way to communicate, and hence become silent. In realistic novels as *Kinderwhore*, a lack of fate in ordinary language becomes visible through melodramatic behavior (as opposed to through narrative techniques). The fright of being unknow, results in a need to “express all”. I also show that though we always, in principle, have the means to describe our own feelings to another person in a way they understand, some people never have indeed learned how to by

their parents. The survivors silence is therefore not necessarily a question of remembering or forgetting of the trauma, but instead a question of the victims' relations to language and the world.