

Estetiske omsorgsforståelser

En studie av Tore Renbergs roman *Kompani Orheim* (2005) i et traume-, pårørende- og remediumsperspektiv

Frida Marie Gregersen

NOR4394 – Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap
60 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet



Estetiske omsorgsforståelser

En studie av Tore Renbergs roman *Kompani Orheim* (2005) i et traume-, pårørende- og remediumsperspektiv

Frida Marie Gregersen

© Frida Marie Gregersen

2023

Estetiske omsorgsforståelser: En studie av Tore Renbergs roman *Kompani Orheim* (2005) i et traume-, pårørende- og remediumsperspektiv

Frida Marie Gregersen

<https://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk senter, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Når en i nær relasjon, gjerne familie, er eller blir syk, regnes man som pårørende. Dette er en erfaring de fleste av oss vil få i løpet av livet. De siste årene har pårønderollen fått økt oppmerksomhet i samfunnet. Det reises spørsmål om hva rollen innebærer, hvordan den kan forstås, og hvilke behov den pårørende har. Å finne svar på disse spørsmålene er helt nødvendig for å utvikle en bærekraftig fremtid i et folkehelseperspektiv, og fordrer derfor at pårønderollen undersøkes nærmere. Denne masteroppgaven belyser én pårørendegruppe som er spesielt utsatt og sårbar, nemlig barn som pårørende til rusavhengige foreldre. I oppgaven undersøker jeg, med utgangspunkt i Tore Renbergs roman *Kompani Orheim* (2005), hvordan denne rollen kan leses og forstås fra et skjønnlitterært perspektiv, og hvordan en estetisk omsorgsforståelse kan brukes i helsefremmende arbeid. For å svare på denne problemstillingen fordres det en tverrfaglig tilnærming der bruk av både helsevitenskapelig og litteraturvitenskapelig teori er relevant. Slik skrives denne masteroppgaven inn i en helsehumanistisk diskurs.

Barn som pårørende til rusavhengige foreldre står særlig i en risiko for omsorgssvikt og traumer. I oppgaven setter jeg derfor en forbindelse mellom denne type pårønderolle og traumeerfaringer, og jeg benytter meg av ulike teoretiske og faglige innslag fra disse feltene. Traumeaspektet i romanen kan spesielt leses ut fra romanens fortellertekniske og kompositoriske grep. I oppgaven gjør jeg derfor en nærlesing av romanen og kobler dette videre til hvordan skjønnlitteratur kan fungere som et remedium, det vil si som et redskap særlig i en didaktisk forstand, og som «legemiddel» i en terapeutisk sammenheng. Oppgaven følger slik to spor, en estetisk tilnærming og en instrumentell tilnærming. Sammenfattet skaper jeg med remediumsbegrepet en syntese mellom disse to kvalitetene ved litteraturen, og søker en forbindelse mellom estetikk og bruksverdi uten at det ene undergraver det andre. Analysen min viser at *Kompani Orheims* bruksverdi i stor grad er avhengig av dens estetiske uttrykk og at estetikk kan være en måte å nærme seg helsefaglige problemstillinger.

Forord

Etter fem år på Blindern er studietiden ved veis ende og det er i den forbindelse flere som fortjener en takk.

Først og fremst vil jeg rette en takk til personen som åpnet øynene mine for litteraturens verden, min videregående lærer, Mette Vang. Uten dine inspirerende norsktimer hadde jeg nok aldri startet på denne utdanningen. Du er et praktksempel på hvorfor samfunnet trenger gode lærere.

En stor takk til veilederen min, Thorstein Norheim, som har hjulpet meg med å realisere dette prosjektet gjennom nyttig, produktiv og lærerik veiledning.

Tusen takk til Steffen Torp og Jesper Holm for gjennomlesing, tilbakemelding og korrektur.

Studietiden har ikke kun gitt meg kunnskap, den har også bydd på mange nye vennskap. De siste fem årene på Blindern hadde ikke vært det samme uten dere, Emma Laier Johnsen, Hera Fure Brandsæter, Thea Myrvoll, Torhild Joa, Oda Thorbjørnsen, og Oda Alexandra Standberg Sporsheim. Takk for så mange gode minner.

Tusen takk til min beste venn og samboer Guro, du er en uvurderlig samtalepartner og støttespiller. Du har vært utrolig viktig for meg gjennom denne skriveprosessen.

Tusen takk Torjus, for all oppmuntring, kjærlighet og kanskje litt for mange kaffepauser på Niels siden vi møttes i et seminarrom i PAM for snart fire år siden. Jeg gleder meg til å gå inn i voksenlivet med deg.

Frida Marie Gregersen

Blindern, 12.05.2023

Til pappa

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	IV
Forord	V
Innholdsfortegnelse	VIII
1 Innledning	1
1.1 Introduksjon, tema og problemstilling.....	1
1.2 Presentasjon av Tore Renberg og Jarle Klepp-serien	4
1.3 Resepsjon.....	6
1.4 Annen relevant forskning	9
1.5 Aktualitet og relevans.....	10
2 Teori og metode	14
2.1 Barn som pårørende til foreldre med rusproblemer – omsorgssvikt og traumer.....	15
2.2 Traumenarrativer – traumer i en litteraturvitenskaplig, særlig narratologisk kontekst ..	17
2.3 Traumer og bevissthet	23
2.4 Litteratur som remedium	27
3 Analyse	32
3.1 Handling og komposisjon.....	32
3.2 På sporet av en tapt barndom – en traumeorientert lesing av <i>Kompani Orheim</i>	34
3.2.1 Mentale flashbacks og triggerfigurer	34
3.2.2 Traumets temporalitet	37
3.2.3 Jarles verden – distansering, dissosiering og løsrivelse.....	40
3.2.4 Det kroppen husker	44
3.2.5 Romanens forteller – fremstillinger av en traumatisk oppvekst	45
3.3 Pårørendetematikk i <i>Kompani Orheim</i>	55
3.3.1 Overlevelsesstrategier	55
3.3.2 Når barnet blir den voksne	58

3.3.3 Ambivalens	60
3.3.4 Løvetannbarnet	62
3.4 <i>Kompani Orheim</i> som remedium	64
3.4.1 <i>Kompani Orheim</i> som formidlings- og empatiutøvende redskap	65
3.4.2 <i>Kompani Orheims</i> terapeutiske og reparative potensial	69
4 Avslutning	76
4.1 Skjønnlitteratur i et folkehelseperspektiv	76
4.2 Refleksjon og videre forskning	78
Litteratur.....	80

1 Innledning

1.1 Introduksjon, tema og problemstilling

Jeg tenker på litteratur som folkehelse,
et sted du kan føle deg gjenkjent og omfavnet.

Tore Renberg,
Bokmagasinet, 22. januar 2022.

Utsagnet til Tore Renberg viser et sentralt trekk ved noe av skjønnlitteraturens betydning for mennesket, nemlig hvordan den kan bidra til en følelse av gjenkjennelse og omsorg. I et intervju med Kaja Schjerven Mollerin fra *Klassekampen* forteller Renberg at kunsten er et godt sted for å ta vare på dem som har blitt forbigått eller utstøtt fra samfunnet, og da særlig sårbare barn (Mollerin 2022, 5). Kunsten ble hvert fall viktig for Renbergs egen overlevelse av farens alkoholisme som preget oppveksten hans, og historier om mennesker i sårbare livssituasjoner har blitt sentrale motiver i hans forfatterprosjekt. Renbergs roman *Kompani Orheim* (2005) belyser særlig denne tematikken, og er inspirert av hans egen barndom. Romanens protagonist, Jarle, lever med en far som drikker seg full hver helg, og som en følge blir voldelig mot både han og moren. For Jarle blir kunsten en måte å flykte på, og slik en redning fra det urolige hjemmet. Situasjonen til Renberg og Jarle er langt fra unik. Ifølge beregninger fra folkehelseinstituttet er det nærmere en halv million barn i Norge som lever med en forelder som enten lider av psykisk sykdom og/eller misbruker alkohol (Torvik og Rogmo 2011, 5). Tatt i betraktning at slike barn ofte blir omtalt som «de usynlige barna», og derfor faller utenfor helsevesenets radar, er det nok i tillegg store mørketall.

Når barn lever med foreldre som er rusavhengige, regnes de som pårørende. Dessverre har barn lenge vært en neglisjert pårørendegruppe i helsesektoren, og ikke før i 2010 ble det lovpålagt for helsevesenet å ivareta mindreårige som er pårørende.¹ I en ny regjeringsrapport fra 2020 fremkommer det likevel at «[v]erken spesialhelsetjenester eller kommunehelsetjenesten følger godt nok opp sitt lovpålagte ansvar når det gjelder å

¹ Kunnskapsoppsummeringer har vist at det har det vært stor mangel i helsesektoren for oppfølgingen av barn som pårørende til foreldre som er syke. Dermed konkluderte regjeringen med at barn må ivaretas på en mer systematisk måte og det kom derfor en lov i 2010 som skal sikre ivaretagelsen av barn som pårørende: <https://lovdata.no/lov/1999-07-02-64/§10a>. FNs barnekonvensjon artikkel tre ble sett i sammenheng med denne lovendringen. Artikkel tre omhandler barnets beste som et grunnleggende hensyn ved alle anledninger som vedrører barn. (Bergem 2022).

identifisere og ivareta barn som pårørende» (Regjeringen 2020, 23). På grunnlag av den manglende oppfølgingen av disse barna (og andre pårørendegrupper), har regjeringen satt i gang en handlingsplan som gjelder fra 2021 til 2025 med et mål om at «disse familiene får oppleve et samfunn som stiller opp, og at pårørende skal oppleve ivaretagelse og inkludering som pårørende» (Regjeringen 2020, 7). Pårørenderollen og pårørendeperspektivet har de siste årene generelt vært et tema det ønskes større fokus på, fordi pårørende på den ene siden kan være en viktig ressurs, men på den andre siden kan en slik rolle også utløse egne helseproblemer. En del av pårørenderollen når man er voksen, er at man gjerne bistår i omsorgsoppgaver. Voksne pårørende med særlig tyngende omsorgsoppgaver kan eksempelvis søke om omsorgsstønad (Helsenorge 2022). Et viktig poeng for barn som er pårørende, er derimot at de *ikke* skal havne i en forsørgerrolle, og at de i størst mulig grad skal skånes for de belastningene som følger av en forelders sykdom, skade eller avhengighet.

For å ivareta disse barnas behov på best mulig måte, trengs det et kunnskapsløft for bedre å forstå pårørenderollen og hva den innebærer. Skjønnlitteraturen kan være en slik kilde til innsikt og forståelse, og et supplement til for eksempel medisinsk og samfunnsvitenskapelig forskning. Hensikten med denne masteroppgaven er derfor å bidra i en slik sammenheng ved å løfte frem en neglisjert gruppe i det allerede underbelyste pårørendeperspektivet, nemlig barn som pårørende til alkoholiserede foreldre. For å gjøre dette, vil jeg ta utgangspunkt i Tore Renbergs oppvekstroman *Kompani Orheim* (2005). Pårørendetematikken *Kompani Orheim* belyser er allerede utbredt i nordisk skjønnlitteratur, og romanen er derfor et tilskudd til de erfaringene fra et pårørendeperspektiv som skildrer barn som pårørende til foreldre eller omsorgsgivere som lider av alkoholisme. Tematikken finner vi for eksempel helt tilbake i Amalie Skrams roman *To venner* (1888), den andre boken i serien om Hellemyrsfolket. I romanen møter vi blant annet Sivert som skammer seg voldsomt over sin bestemor, Oline, som tildeles kallenavnet «småfylla» av byfolket i Bergen. Andre tilsvarende bøker i samtidslitteraturen er for eksempel Vigdis Hjorths roman *Hva er det med mor* (2000), Åsa Lindeborgs selvbiografiske roman *Mig äger ingen* (2007), Gro Dahles grafiske barnebok *Akvarium* (2014), Alex Schulmans selvbiografiske roman *Glöm mig* (2016) og Ingvild H. Rishøis kortroman *Stargate* (2021). Slik kan det se ut til at det har vært en økende trend av skjønnlitteratur som tematiserer sårbare og pårørende barn de siste tjue årene. Dette kan kanskje sees i sammenheng med hvordan litteraturen fra 90-tallet særlig har tatt en vending innenfor skildringer av det private, familiære og relasjonsbaserte. Som litteraturprofessor Per Thomas Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie* (2018), har «[p]sykologiske, etiske og politiske problemstillinger knyttet til dramatiske, livforandrende

hendelser [vært] klassiske temaer i litteratur fra nær sagt alle tider» (617), men i hans beskrivelser av forfatterne fra 90-tallet og fremover, fremhever han særlig at *uro i redet* «både i det lille og det store», preger det senmoderne samfunn, og at dette er en tematikk som går igjen i litteraturen fra 90-tallet og utover (Andersen 2018, 643).

Bakgrunnen for valget av akkurat *Kompani Orheim* som materiale til denne masteroppgaven er flere. Slik det vil fremkomme gjennom oppgaven, bærer romanen en høyst interessant og kompleks fortellerteknikk som kan sees i sammenheng med tematikken den belyser. Samtidig er Tore Renberg en forfatter jeg ønsker å løfte frem i litteraturvitenskapen, da jeg mener han er en allsidig forfatter med mange ulike kvaliteter som gjenspeiler seg i hans brede tematiske og fortellertekniske bibliografi. Det har også blitt pekt på av flere at *Kompani Orheim* kan ansees som et av hans hovedverk. I tillegg ligger begrunnelsen i en personlig leseropplevelse og et ønske om å fremheve et verk som har vært av stor betydning for meg selv. Med utgangspunkt i *Kompani Orheim* tar jeg sikte på å løfte frem fokuset på barn som pårørende og undersøke hvordan en slik rolle blir fremstilt og lar seg analysere i et norsk, samtidslitterært verk. Denne undersøkelsen vil fungere som et grunnlag for å videre diskutere hvordan litteraturen kan brukes til helsefremmende arbeid. Motivet bak masteroppgaven er å inspirere til mer bruk av skjønnlitteratur i helsevesenet og vise hvordan skjønnlitteratur kan være et estetisk rom som kan åpne for refleksjon om pårønderollen.

I *Kompani Orheim* henger pårønderollen nøye sammen med en traumetematikk. Med det mener jeg at det skildres ulike traumatiske hendelser, og konsekvensene av disse hendelsene som kan sees i forbindelse med den pårønderollen som belyses. Barn som pårørende og traumeerfaringer er også kjent fra forskningen. I en multisenterstudie om barn som pårørende gjennomført av psykiatrispesialist Torleif Ruud med flere, viste det seg at 18 prosent av barna i undersøkelsen bekreftet at de hadde opplevd traumer i forbindelse med pårønderollen (Ruud m.fl. 2015, 9). I *Kompani Orheim* kommer traumetematikken til uttrykk også på formplanet, idet den beror på både kompositoriske og fortellertekniske grep som er svært avanserte. Som traumefortelling påkaller romanen seg slik en grundig litterær analyse.

Oppgavens problemstilling er som følger: *Hvordan kommer traumeerfaringene til uttrykk i Kompani Orheim og hvilke konsekvenser har dette for romanen som fortelling? Hva formidler romanen om å være barn som pårørende til en alkoholavhengig forelder? Hvilken rolle kan romanen ha i et helsefremmende perspektiv, og hvordan kan den realiseres som et remedium?*

Med denne tredelte problemstillingen følger jeg to spor i oppgaven. På den ene siden en nærlesning med vekt på estetiske kvaliteter, og på den andre en diskusjon vedrørende romanens bruksverdi. Med det kanskje noe fremmede begrepet «remedium» vil jeg undersøke hvordan romanen kan få funksjon som redskap og «legemiddel» i helsefremmende arbeid. En nærmere gjennomgang av begrepet presenteres i oppgavens teorikapittel. Problemstillingen gir med andre ord en analyse som følger og prøver å kombinere to metodologiske spor som i litteraturforskningen ofte står i et dikotomisk forhold: en estetisk tilnærming og en instrumentell.

1.2 Presentasjon av Tore Renberg og Jarle Klepp-serien

Tore Renberg (f. 1972) debuterte som forfatter i 1995 med kortprosasamlingen *Sovende floke*. For denne boken ble han tildelt Tarjei Vesaas' debutantpris, og han har siden den gang blitt en godt etablert forfatter med flere litterære priser og nominasjoner bak seg. Forfatterskapet til Renberg er bredt, og omfatter blant annet kortprosa, romaner, noveller, barnebøker, dramatik og filmmanus. Han gjorde seg særlig kjent med romanserien om Jarle Klepp fra perioden 2003 til 2011, der den første boken *Mannen som elsket Yngve* (2003) ofte omtales som hans gjennombruddsroman. I senere tid har den fortsatt pågående romanserien om Hillevågsgjengen, også omtalt som «Teksas»-serien, blitt særlig populær, og er for øvrig også under produksjon for å bli adaptert til tv-skjermen (NTB 2020). I 2020 ga han også ut den kritikerroste romanen *Tollak til Ingeborg*, hans andre roman på nynorsk, som vant både Bokhandelsprisen og Nynorsk litteraturpris.

Gjennomgående for Renbergs forfatterskap er skildringer av det menneskelige og sårbare som særlig utspiller seg mellom personer i nære relasjoner. Handlingen i romanene hans utspiller seg ofte i realistiske omgivelser med referanser til ekte steder og offentlige personer. Slik skriver han seg inn i den realistiske litteraturtradisjonen med blant annet realismeforfatterne Alexander Kielland og Honoré de Balzac som egne forfatterforbilder. Utover å være forfatter er Renberg også dypt engasjert i litteraturens verden. Fra 1998 til 2000 ledet han bokprogrammet «Leseforeningen» som ble sendt på NRK, og han var med på å utvikle den populære boknettsiden Bokelskere.no.

Jarle Klepp-serien består av fem romaner. Oppstarten var i 2003 med *Mannen som elsket Yngve*. Romanen omhandler Jarle Klepps ungdomsår og kretser særlig rundt miljøet på Stavanger katedralskole. Med referanser til popmusikken fra 80-tallet som setter tonen for romanen, blir hverdagen utfordrende for Jarle når han forelsker seg i den nye gutten i klassen,

Yngve, samtidig som han er kjæreste med Katrine og i utgangspunktet opptatt med å revolusjonere musikkverden med bandet «Mathias Rust Band». I 2005 kom oppfølgeren, *Kompani Orheim*. Romanen utspiller seg i tiden etter *Mannen som elsket Yngve*, idet Jarle har blitt 24 år og filosofi- og litteraturstudent i Bergen. Når han får en telefon av moren sin om at faren er død, går den imidlertid tilbake i tid og skildrer Jarles barne- og ungdomsår og familieforholdene som påvirkes av farens alkoholmisbruk. I den tredje boken, *Charlotte Isabell Hansen*, utgitt i 2008, har Jarle blitt 25 år og bor fortsatt i Bergen som student. Gjennom et brev lærer han at han har en syv år gammel datter, hvis navn er tittelen på boken. Barnemoren er flere år yngre enn Jarle, og de har ikke hatt kontakt siden de delte seng på en fest som er skildret i *Mannen som elsket Yngve*. Mens Jarle er dypt opptatt med å få innpass hos litteraturfolket gjennom et forsøk på å publisere en artikkel i Morgenbladet om den proustske onomastikken, må han samtidig lære seg å bli kjent med rollen som far. Den fjerde boken, *Pixley Mapogo* fra 2009, er satt til året 2007, ti år etter forløperen. Jarle er ferdig studert og har fått jobb som journalist for *Stavanger Aftenblad*. Handlingen finner sted i Oslo, der han har fått i oppdrag å skrive en artikkel om et av hans favorittband, The Smiths, som skal spille på Øyafestivalen. I den femte og siste boken, *Dette er mine gamle dager* (2011), finner vi tonen og tematikken som er å kjenne igjen fra *Kompani Orheim*, men denne romanen er ikke like handlingsdrevet som de foregående, og er i stor grad en refleksjon om farskap. Året er 2010, og Jarle drar ut i siste liten for å kjøpe stjerneskudd til nyttårsaften. Bak kassa i butikken møter han en jente han kjente i oppveksten som begynner å grave i fortiden til Jarle og familien.

De tre første bøkene har også blitt folkekjære filmer. Adapsjonene *Mannen som elsket Yngve* (2008) og *Jeg reiser alene* (2011) (basert på romanen *Charlotte Isabell Hansen*), er regissert av Stian Kristiansen som vant tre Amandapriser i forbindelse med filmene, både beste film, beste barne- og ungdomsfilm, og beste regi. Adapsjonen *Kompani Orheim* (2012) er regissert av Arild Andresen og ble mottatt med to Amandapriser, to Kanonpriser, og blant annet en nominasjon til Nordisk råds filmpris.

Sammenfattet behandler romanserien om Jarle Klepp mange ulike temaer, som vennskap, identitet og kjærlighet, men mest sentralt står fokuset på farskap og far-barn-relasjoner, spesielt de som er litt vanskelige. I den forbindelse er det ikke uvesentlig å betone sammenhengen mellom Tore Renberg og Jarle Klepp i lys av debatten om selvfremsstilling i litteraturen som særlig har pågått det siste tiåret. Renberg bekrefter selv i flere intervjuer at Jarle Klepps oppvekst med den alkoholiserede faren, Terje Orheim, er basert på hans eget liv. I tillegg finnes det flere paralleller mellom de to enn det turbulente farsforholdet. Renberg har

selv, slik som Jarle Klepp, studert filosofi og litteratur i Bergen, og skrevet oppgave om den proustske onomastikken. Selv om det ikke er en hovedsak i denne oppgaven å belyse sammenhengen nærmere, i analysen forholder jeg meg til protagonisten Jarle Klepp som atskilt fra forfatteren Tore Renberg, vil forbindelsen likevel kort påkalles ved én anledning i oppgaven.²

1.3 Resepsjon

Kompani Orheim har ennå ikke vært et forskningsobjekt i litteraturvitenskapen. Denne masteroppgaven vil derfor være den første som undersøker romanen i en forskningssammenheng, men ikke den første som tar for seg, eller omtaler, Renbergs forfatterskap i en litteraturvitenskapelig kontekst. Per Thomas Andersen vier et par sider til forfatterskapet i *Norsk litteraturhistorie* (2018), og karakteriserer Renbergs litteratur med ordene: «entusiasme, sjarm og overskudd» idet han fremhever hans balansekunst i å behandle tyngre temaer som rusproblematikk, mishandling og skilsmisse, uten å skape «tung» litteratur (Andersen 2018, 673). Her trekker han særlig frem Jarle Klepp-serien og skriver blant annet at *Kompani Orheim* er en «oppvekstroman som skildrer Jarles barne- og ungdomstid i en familie preget av alkoholisme, mishandling, skilsmisse, taushet og fortielse» (Andersen 2018, 674). Videre er det blitt skrevet en forskningsartikkel av førsteamanuensis Lars Rune Waage om den første Jarle Klepp-romanen *Mannen som elsket Yngve*. I artikkelen undersøker han særlig romanens maskuline relasjoner (Waage 2013).

Det er også skrevet tre masteroppgaver om Tore Renbergs litteratur. Blant annet en oppgave av Andreas Titlestad (2006) som undersøker popmusikkens plass og funksjon i ulike norske litterære prosatekster. Oppgaven tar for seg fem bøker, deriblant *Mannen som elsket Yngve*. I 2011 ble det også levert en masteroppgave av Inger Beate Haga (2011). Oppgaven er en resepsjonsstudie av den tredje boken i Jarle Klepp-serien, *Charlotte Isabell Hansen* der Haga undersøker sentimentalitetsbegrepet i romanen og resepsjonen. Den siste masteroppgaven som tar utgangspunkt i Renbergs litteratur, er en oppgave levert av Fredrik Brimsø (2011) som gjør en kronotopisk analyse av Teksas-triologien.

² En kunne selvsagt viet en del plass til en analyse eller diskusjon omkring virkelighetslitteratur og selvfremstilling, men av etiske årsaker og respekt for Renbergs egne ytringer om forholdet mellom han selv og Jarle Klepp, har ikke jeg hatt noen interesse av å problematisere dette nærmere. Hadde *Kompani Orheim* tatt nærmere form av en Knausgård-roman hadde det kanskje vært mer interessant, og en mulig nødvendighet, men slik *Kompani Orheim* er skrevet med fiksjonelle karakterer synes jeg ikke dette påkaller noen særlig interesse.

Slik det fremkommer av forskningsresepsjonen, for utenom Andersens omtale i *Norsk litteraturhistorie*, er det ingen som ennå har undersøkt *Kompani Orheim* mer inngående, og heller ikke rustematikken som kan leses ut fra Jarle Klepp-serien, slik som Andersen også påpeker. Denne masteroppgaven vil derfor være et bidrag i forskningsresepsjonen på Tore Renbergs forfatterskap.

Siden ingen har forsket nærmere på *Kompani Orheim* blir det nødvendig å se nærmere på anmeldelser og omtaler fra kritikere og øvrige lesere for å undersøke hvordan romanen har blitt lest og forstått tidligere. Hvis mine beregninger er riktige, skal det foreligge 22 anmeldelser av *Kompani Orheim* i nasjonalbibliotekets database. Av disse vil jeg følgelig presentere et utvalg bestående av anmeldelser fra *Stavanger Aftenblad*, *Klassekampen*, *Dag og Tid*, *Morgenbladet* og et par betraktninger fra nettsiden Bokelskere.no. Utvalget er basert på at de peker på aspekter ved både tematikk, form og funksjon, som jeg vil komme inn på i analysen.

Når det gjelder å skildre det menneskelige og sårbare, har Renberg markert seg som en tydelig stemme i norsk samtidslitteratur. I sin helhet er det også disse kvalitetene som vektlegges i resepsjonen av *Kompani Orheim*. Anne Cathrine Straume, anmelder for NRK, skriver eksempelvis at den byr på «innsikt i det å være menneske» (Straume 2005). Flere av anmeldelsene trekker også frem Renbergs balansekunst i å skildre det forferdelige, men samtidig la lysglimtene skinne gjennom. Slik blir romanens tunge tematikk lettere fordøyelig, «sorgmunter dybdeboring i en kjernefamilies sammenbrudd», står det blant annet hos *Stavanger Aftenblad* (Aalen 2005, 36).

De mest engasjerte anmeldelsene finnes i *Klassekampen*, *Dag og Tid* og *Stavanger Aftenblad*. Torunn Borge, anmelder for *Klassekampen*, innleder ved å skrive om romanens tematisering av den alkoholisererte faren: «I denne siste boka si, går Renberg tett inn på det kompliserte og vonde ved å vokse opp med en alkoholisert far, han beskriver den uutholdelige og umulige kjærligheten til en pappa som gjør omgivelsene sine fortred» (Borge 2005, 19). Videre skriver hun at: «Renberg har ikke bare toppet sin litterære formkurve stilistisk, han har også funnet ut av hva som er hans force, nemlig den personlige beretningen, som er upretensiøs, men ikke desto mindre ambisiøs.» (Borge 2005, 19). Hun trekker også frem hvordan han klarer å balansere det såre uten å bli for privat: «Hele veien blir vi ledet ved hånden i en historie som kunne tippet over i det sentimentale, men som via Renbergs drevne og ømme romankunst likevel aldri gjør det» (Borge 2005, 19).

Den samme tonen finner vi hos anmelder for *Dag og Tid*, Odd W. Surén. I sin anmeldelse skriver han at romanen skildrer en drunker med «opprørende presisjon», men han

legger også til Renbergs stadige perspektivskifte som han mener kan være noe uheldig, men likevel at dette er det fremste kunstnerlige aspektet ved romanen og at Renberg gjør det med overlegen sikkerhet (Surén 2005, 17). Mie Hidle, anmelder i *Stavanger Aftenblad*, kommenterer også romanens perspektivskifter: «Det er en skildring der synsvinkelen skifter, slik at selv den supende faren blir et menneske, ikke en demon» (Hidle 2005, 36). Om romanens avslutning skriver hun at: «tragedien ender i full katarsis» (Hidle 2005, 36).

Morgenbladets anmelder, Kari Løvaas, stiller seg imidlertid mer kritisk til romanen. Hun innleder anmeldelsen som følger: «[h]øflig anmelderpraksis er å anerkjenne at *Kompani Orheim* gjerne vil være en bred oppvekstroman og en ‘page-turner’, der språket tjener narrative hensyn og altså ikke vil og skal tiltrekke seg oppmerksomhet som sådan – og å vurdere romanen ut ifra det» (Løvaas 2005, 32). Løvaas mener at språket tidvis er luftig og forutsigbart, og at fortellingen kan virke ekskluderende for dem som ikke kjenner seg igjen alle romanens pubertale og kulturelle referanser: «både seksualfikseringen, den kule språkføringen og det meste av popmusikken gikk meg hus forbi», skriver hun. Hun avslutter likevel med å sammenligne Renberg med noen av samtidens største mannlige forfattere når hun skriver at Renberg har Solstads historiserende blikk og Saabye Christensens evne til å vise frem pubertal klossethet og lidenskap med humor og glede.

Den største lesermassen av litteratur er likevel det øvrige leseglade folket. Jeg finner det derfor også relevant å inkludere noen betraktninger om romanen fra den populære boknettsiden Bokelskere.no. På denne nettsiden kan lesere legge igjen egne terningkast og kommentarer til bøker de har lest. *Kompani Orheim* har av 775 terningkast fått karakter 5 i gjennomsnitt. Betragtningene fra disse nettsidene inneholder også mer personlige kommentarer om hvordan de har erfart lesingen, noe som er relevant i denne oppgavens forståelse av litteraturens potensial som remedium. En av kommentarene lyder blant annet som følger: «I kaoset av oppveksten hans fikk jeg også møte et ambivalent farsforhold, skjørt og sårt. Alkohol, harde slag, død, fornektelse, og til slutt innfinnelse [sic] av situasjonen. For lenge siden gjorde denne boken mye med meg». I samme kommentar omtales også boka som «inspirerende og lærerik» (Bokelskere.no). En annen kommentar vektlegger også et sentralt motiv fra romanen som forteller noe om Jarles pårørenderolle: «Han [utvikler] seg til en bråmoden gutt med alt for mye ansvarsfølelse for foreldrene» (Bokelskere.no)

Som flere av anmeldelsene peker på, er farens alkoholisme og Jarles navigering gjennom tenårene med faren som en konstant skygge, sentrale temaer. Samtidig er det et fokus på romanens affektive aspekter gjennom anmeldernes adjektivbruk som: vond, umulig kjærlighet, sorgmunter, og menneskelig. Fortellerteknikken er også et gjennomgående fokus,

særlig fra kritikermiljøet. Synsvinkelskiftene synes de stort sett er mesterlig gjort og får den effekten at tematikken belyses fra flere perspektiver, og til og med på en måte som gjør det mulig å synes synd på den voldelige drukkenbolten av en far.

1.4 Annen relevant forskning

Med romaner som tematiserer omsorgssvikt, alkoholisme og relasjoner, er det flere innfallsvinkler det er mulig å ta utgangspunkt i. I dette delkapittelet vil jeg fremheve tidligere norsk forskning som skriver seg inn i en lignende forskningsdiskurs som denne oppgaven gjør. De har et litt annet teoretisk utgangspunkt enn det denne oppgaven har, men de er likevel relevante å fremheve, fordi de undersøker en lignende tematikk.

Barn som vokser opp under alkoholisme eller andre former for omsorgssvikt er mye tematisert i norsk skjønnlitteratur, men uten at det er gjort noen omfattende forskning på denne tematikken i en norsk skjønnlitterær sammenheng. Et eksempel er likevel professor i nordisk litteratur, Aasta Marie Bjorvand Bjørkøys artikkel «Når mor er gullfisk: Estetikk og etikk i bildeboka *Akvarium*» (2017). I denne artikkelen gjør Bjørkøy en lesing av Gro Dahle og Svein Nyhus' bok *Akvarium* (2017) og utforsker fremstillingen av hvordan det er for et barn å vokse opp med en forelder som er emosjonelt utilgjengelig som følge av alkoholavhengighet. Et annet eksempel som nærmer seg denne tematikken, er kapittelet «Empati i norskfaget, men ikke hjemme» i antologien *Litteratur og sårbarhet* (2021). I kapittelet skriver Annika Bøstein Myhr, professor i norsk og norskdidaktikk, blant annet om Åsa Lindeborgs selvbiografiske roman *Mig äger ingen* (2007), som handler om Åsas oppvekst med en alkoholavhengig far. Myhr leser denne fortellingen ut fra et sårbarhets- og empatiperspektiv, og undersøker særlig hvordan romanen kan brukes til å øve på empati i norskfaget på skolen.

Videre er det skrevet en del masteroppgaver om lignende tematikk. Blant annet Ada Izel Boddings masteroppgave *Moderskap og omsorgssvikt i Vigdis Hjorths Hva er det med mor* (2000) og *Monica Isaksens Rase* (2018), som ble levert ved Universitetet i Bergen i 2021. Hjorths roman, *Hva er det med mor*, omhandler en datters opplevelse av morens alkoholmisbruk, og Bodding leser tematikken i lys av omsorgssvikt. Pårørendeperspektivet er derimot fraværende både i antologien om litteratur og sårbarhet, Bjørkøys artikkel, og masteroppgaven til Bodding. Men fokuset på pårørendefortellinger har likevel fått oppmerksomheten hos flere studenter de siste årene, men stort sett ikke i sammenheng med en

forelders alkoholisme. For eksempel leverte Ragnhild Skaiå våren 2022 masteroppgaven *Moderskap, traumer og tilknytning: En lesning av Sandra Lillebø's Tingenes tilstand (2020)* ved Universitetet i Bergen. I oppgaven tilnærmer hun seg romanen som en pårørendefortelling da den omhandler jeg-fortelleren Sandras opplevelse av å leve med en psykisk syk (schizofren) mor. En lignende tilnærming finner vi i Oda Martine Børresens masteroppgave *Emosjonelle krefter, en affektiv narratologisk analyse av Trude Lorentzens Mysteriet mamma (2013)* som ble levert våren 2022 ved Universitetet i Oslo, som også forstår denne romanen som en pårørendefortelling. I romanen som analyseres møter vi også en datter som lever med en psykisk syk mor. Tilsynelatende kan det virke som at forståelsen av pårørenderollen innebærer at den syke enten er fysisk og/eller psykisk syk, og at barn som lever med foreldre med rusavhengighet ikke like åpenbart lar seg plassere i en pårørendekategori. Dette kan så klart være av rent tilfeldige årsaker, men det minner likevel på den noe utdaterte forståelsen av rusavhengighet som et dårlig livsvalg, snarere enn som en sykdom, og at barna derfor ikke nødvendigvis forstås som pårørende i slike situasjoner. Dette er en forestilling jeg ønsker å problematisere ved å se *Kompani Orheim* i et pårørendeperspektiv. Den uheldige tendensen kan også sees i sammenheng med at barn som pårørende til foreldre med rusmiddelproblemer i lang tid har blitt neglisjert som en pårørendegruppe, og at barna derfor ikke får den oppfølgingen de trenger (Regjeringen 2020, 23). Hvis vi går til *Norsk Elektronisk Legehåndbok*, ansees alkoholavhengighet som en diagnose og en «tilstand med en rekke fysiologiske, atferdsmessige og kognitive fenomener» (NEL 2023). Alkoholavhengighet kan derfor forstås som en sykdom på lik linje med andre fysiske og psykiske sykdommer. Det vil derfor være nærliggende å kunne forstå skjønnlitteratur som tematiserer barn med alkoholavhengige foreldre/omsorgsgivere i et pårørendeperspektiv like mye som i et omsorgssviktperspektiv, disse perspektivene henger i stor grad sammen og kan sees i lys av hverandre.

1.5 Aktualitet og relevans

I Georg Brandes' hovedverk *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes litteratur* står det skrevet kanskje det mest kjente sitatet i nordisk litteraturhistorie: «Det at en Litteratur i vore Dage leve, vise sig i, at den sætter Problemer under Debat» (Danmarkshistorien 2011). Brandes hevder her noe om litteraturens vitalitet, at litteraturen får en kraft gjennom dets politiske og samfunnsengasjerende formidling. Den politiske tendensen finner vi fortsatt i norsk samtidslitteratur, hevder kritiker Merete Røsvik Granlund, men ikke med en like tydelig

politisk agenda. I en artikkel publisert i *Klassekampen* skriver hun at samtidslitteraturen ikke er politisk litteratur i den tradisjonelle forstand, men at de «tar sjangeren et skritt videre ved å skrive inn et tydelig emosjonelt aspekt i tekstene sine» (Larsen 2016, 26). Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy kommenterer Granlunds påstand videre i sin studie av samtidslitterære alderdommer ved å hevde at «litteraturen [...] likevel er politisk idet den direkte eller indirekte kommenterer samfunnet og samfunnsutviklingen, som arbeidsmarkedet, klimatrusselen, migrasjon, behandling av psykisk syke, minoriteter og rusavhengige» (Bjørkøy 2020, 210). Litteraturen kan slik være et fruktbart utgangspunkt for utviklingen av et bedre samfunn. Skjønnlitteraturens demokratiske kraft speiles eksempelvis gjennom responsen på Olaug Nilsens roman *Tung tids tale* (2017), som omhandler en mors erfaringer som pårørende til en sønn med autisme. Romanen vakte stort engasjement blant folket, og da den ble adaptert til scenen av Riksteateret det påfølgende året, møtte daværende statsminister, Erna Solberg, til samtale med forfatteren om hvordan litteratur kan forandre våre liv, både som lesere og samfunnsborgere. I kjølvannet av Nilsens roman har pårørendetematikken i norsk skjønnlitteratur også fått mer oppmerksomhet i litteraturforskningen. Det er eksempelvis et pågående forskningsprosjekt på NTNU om pårørenderollen og litteratur som remedium, som startet i 2022 og er forventet avsluttet i 2025. Prosjektet er et tverrfaglig samarbeid mellom Det humanistiske fakultet og NTNU Helse i Trondheim. I prosjektet stilles det spørsmål om hvordan pårørende i norsk og nordisk samtidslitteratur fremstilles, hvilke innsikter om pårørenderollen litterære uttrykk er særlig egnet til å formidle, hvorfor slike innsikter er betydningsfulle i et helsefremmende perspektiv og hvordan de litterære uttrykkene kan tas i bruk i møte med pårørende innenfor helse- og omsorgstjenester og i norskundervisning for skoleelever. Denne oppgaven er inspirert av dette forskningsprosjektet og ment som et bidrag.

Det tverrfaglig feltet «health humanities» har også vokst frem de siste årene. Helsehumaniora, som det kan oversettes til på norsk, har som hensikt å undersøke forholdet mellom humanistiske fag og helsefag, med vekt på hvordan transdisiplinære metoder og teorier kan brukes i skjæringspunktet mellom humaniora, helse, sykdom og helsevesen (Health Humanities Consortium 2021). Forholdet mellom humaniora og medisin har i og for seg en lang historie, men koblingen kan sies å ha blitt svekket med vitenskapeliggjøringen av medisinen på 1800-tallet. Før dette sto pasientfortellinger helt sentralt, men disse har fått mindre plass etter at fysiske og mer instrumentelle undersøkelser ble gjenstand for mer oppmerksomhet. Vitenskapeliggjøringen av medisinen var revolusjonær, og ikke minst viktig for å forstå og kunne behandle ulike sykdommer effektivt, men likevel ikke uten noen

uheldige konsekvenser. Vitenskapeliggjøringen utviklet også et syn på sykdom der pasienters egen opplevelse og fortellinger ble neglisjert, og slik falt også et helhetsperspektiv og det unike ved menneskers egne opplevelse av sykdom, og andre mulige psykososiale faktorer ut av syne. Professor i samfunnsmedisin, Olaug S. Lian, kommenterer dette i artikkelen «Vitenskap og verdier i moderne medisin: Idealer og realiteter» (2012): «Etter hvert har pasientfortellingens rolle i legens virke blitt svekket. Det innebærer at pasientenes sykdomserfaringer både er mindre vektlagt, og at de har fått en lavere status: i den grad de får komme til uttrykk, spiller de bare en birolle som kilde til en skjult og antatt 'objektiv sannhet'» (87). Et tragisk eksempel på konsekvensen av en slik praksis er den mye medieomtalte Alvdalsaken. To av barna som var utsatt for systematisk overgrep og omsorgssvikt over mange år fikk tildelt diagnosene ADHD og Asperger syndrom. Professorene Anna Luise Kirkengen og Eline Thornquist omtaler denne saken i artikkelen «Når diagnoser gjør blind» (2013), og hevder at barna ble «kategorisert som 'syke', altså som preget av bestemte patologiske tilstander, og ikke som 'skadet' av noe som var blitt påført eller påtvunget dem av andre» (Kirkengen og Thornquist 2013). Dette mener de er tankevekkende fordi barnas helseplager ble lest inn i en medisinsk forståelsesramme. «Diagnosene fikk således en slags forklaringsverdi som preget omgivelsenes blikk. Fordi man antok at barna led av en sykdom, så man ikke at de var blitt skadelidende av overgrep og mishandling», skriver de. En implikasjon av dette, mener de kan være at både pasientene selv, og de som møter dem, ikke tør å stole på egne erfaringer eller vurderinger «så sant disse strider mot medisinske 'sannheter'». Utviklingen av helsehumaniora kan slik forstås som en måte å hente tilbake det menneskesentrerte fokuset som tilrettelegger for individuelle erfaringer i et mer helhetlig perspektiv, altså et mer holistisk menneskesyn.

Helsehumaniora i litteraturvitenskapen har særlig rettet oppmerksomheten mot sykdomsfortellinger av både fiksjonell og (selv)biografisk art, der de (selv)biografiske sykdomsfortellingene klassifiseres som sjangeren patografier. I en norsk litteraturvitenskapelig sammenheng har særlig litteraturprofessor, Petter Aaslestad, posisjonert seg som en pådriver for dette feltet med boken *Pasienten som tekst* (1997). Til tross for den økende interessen for kryssningen mellom humaniora og helsefag, skriver litteraturprofessor, Linda Nesby, at pårørendefortellinger har blitt lite kommunisert (Nesby 2021, 105). Videre skriver hun at den kanskje mest intense og symbiotiske pårørenderelasjonen finnes mellom foreldre og barn (Nesby 2021, 105). Det eksisterer altså et kunnskapshull i helsehumaniora vedrørende pårørendefortellinger, og så vidt meg bekjent, også om barn som pårørende.

Videre aktualiseres og motiveres oppgaven av den nye lærerplanen der de tverrfaglige

temaene *folkehelse og livsmestring*, og *demokrati og medborgerskap* har fått sentral plass i undervisningen. Om folkehelse og livsmestring i norskfaget står det på utdanningsdirektoratets nettsider at temaet skal gi elevene «grunnlag for å kunne gi uttrykk for egne følelser, tanker og erfaringer, noe som er viktig for å håndtere relasjoner og delta i et sosialt felleskap». Videre stadfestes det at «lesing av skjønnlitteratur og sakprosa kan både bekrefte og utfordre elevenes selvbylde og dermed bidra til deres identitetsutvikling og livsmestring» (Kunnskapsdepartementet 2019). Om demokrati og medborgerskap står det som følger:

Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa gir elevene innblikk i andre menneskers livssituasjon og utfordringer. Dette kan bidra til at de utvikler forståelse, toleranse og respekt for andre menneskers synpunkter og perspektiver, og det kan legge grunnlag for konstruktiv samhandling. (Kunnskapsdepartementet 2019).

Den nye lærerplanen hevder indirekte noe om litteraturens etikk, og retter fokuset mot litteraturens bruksverdi når det hevdes at den kan bidra til bedre selvfølelse, selvforståelse og respekt og forståelse for andre menneskers livssituasjoner. I et større perspektiv kan skjønnlitteraturen i så måte være helsefremmende i den forstand at det øker bevissthet om oss selv, og om andre.

2 Teori og metode

Metodologisk vil jeg gjøre en nærlesing av *Kompani Orheim* med fokus på fremstillingen av Jarles traume- og pårøndererfaringer gjennom narratologi og tematikk. Den narratologiske analysen vil særlig knytte seg til traumetematikken og jeg vil undersøke hvordan traumene blir skildret, samt hvilken effekt traumene har på Jarle. Ved vanskelige og kompliserte følelser er det ikke alltid ord strekker til, Bjørkøy mener derfor at «stil og form [er] en essensiell del av formidlingen; stil og form vil kunne kompensere for ordenes tilkortkommenhet ved å etablere den sanselighet som kan utfordre og utvide» (Bjørkøy 2020, 15). Derneft vil jeg undersøke ulike pårønderemotiver som fremkommer i romanen. Nærlesingen vil altså slik fortone seg som en estetisk tilnærming, men dette er bare én side av saken. I forlengelsen vil jeg også diskutere hvordan romanen kan fungere som et remedium, som i litteraturvitenskapelig sammenheng er et relativt nytt begrep. Begrepet fungerer som en innfallsvinkel til å undersøke skjønnlitteratur som et medium som kan få funksjon som redskap og «legemiddel». I denne sammenhengen brukes det særlig i en helsefremmende kontekst. Slik vil jeg også drøfte romanen ut fra et bruksperspektiv. Jeg vil i det følgende teorikapittelet presentere begrepet nærmere og hvordan det vil brukes i denne oppgaven.

Analysen er delt i tre kapitler, der det første kapittelet er en narratologisk analyse med fokus på traumeaspektet, det andre kapittelet ser nærmere på pårønderetematikken, og det tredje vil være en drøfting av romanen i lys av remediumsbegrepet. Undersøkelsen er for kompleks til å redusere analysene til én teoretisk innfallsvinkel. For å besvare problemstillingene så presist som mulig vil jeg derfor gå i en tverrfaglig dialog med perspektiver hentet både fra helsevitenskap og barnepsykiatrien som kan utfylle de litteraturvitenskapelige perspektivene, i det som vil fortone seg som en eklektisk bruk av teori. Det vil si at de ulike teoretiske perspektivene vil komplettere hverandre.

La oss se litt nærmere på de de mest fremtredende teoretiske innfallsvinklene som ligger til grunn for oppgaven og hvordan de kan sies å henge sammen med hverandre. Presentasjonen av teorier og begreper er tematisk organisert og vil deretter bli fulgt opp og utdypet videre i analysen.

2.1 Barn som pårørende til foreldre med rusproblemer – omsorgssvikt og traumer

Som utgangspunkt for forståelsen av barn som pårørende, virker boken *Når barn er pårørende* (2018) av psykiater og forsker Anne Kristine Bergem, særlig sentral. I boken definerer hun barn som pårørende når «én av foreldrene eller en annen nær omsorgsperson eller et søsken blir syk eller skadet, har en funksjonsnedsettelse eller et rusproblem» (Bergem 2018, 18).³ Å være pårørende kan være belastende for barn, og vil ofte medføre egne psykiske eller fysiske plager. Bergem skriver blant annet at barn som er pårørende til foreldre med rusproblemer, ofte opplever «[s]kam, ensomhet, isolasjon, skolevansker og psykiske plager» (Bergem 2018, 119). Et sentralt aspekt ved denne pårønderollen er lojaliteten barna ofte har til foreldrene sine, noe som medfører at svært få snakker om familieforholdene til andre personer. Bergem mener dette er bekymringsfullt «da ensomhet og det å måtte håndtere vonde følelser alene blir en stor belastning i tillegg til alle utfordringene barna opplever i hverdagen på grunn av foreldrenes rusmiddelmissbruk» (Bergem 2018, 120). Tausheten om familieforholdene gjør også at det er vanskelig å fange opp barna slik at de kan få den hjelpen de trenger. Videre trekker hun frem «krenkelses» som en av de mest belastende konsekvensene av å være barn som pårørende til foreldre med rusmiddelmissbruk. Med krenkelses mener hun «omsorgssvikt, fysisk og psykisk vold og overgrep» (Bergem 2018, 120). Å være barn som pårørende til en forelder med rusmiddelproblemer medfører altså en høy risiko for omsorgssvikt.

For en nærmere undersøkelse av omsorgssvikt, dens betydning og konsekvenser, virker Kari Killéns bok *Sveket 1, Risiko og omsorgssvikt – et helseproblem* (2021) sentral. Killén, en anerkjent forsker på omsorgssvikt, gir i denne boken en inngående innføring i temaet. Omsorgssvikt definerer hun som følger:

Med omsorgssvikt forstår vi at foreldre, eller de som har omsorgen for barnet, utsetter det for psykiske og/eller fysiske overgrep eller vanskjøtter det så alvorlig at barnets fysiske og/eller psykiske helse og utvikling er i fare, eller de utsetter barnet for seksuelle overgrep og vold. Betegnelsen brukes også om barn som er i fare på grunn av samlivsvold, ubearbeidede samlivsbrudd eller foreldrenes tilstand, som ved rusmiddelbruk, alvorlige psykiske lidelser eller utviklingshemning. (Killén 2021, 13).

³ Begrepet «syk» inkluderer både fysiske sykdommer, psykiske sykdommer, rusrelaterte problemer, skader og funksjonsnedsettelser» (Bergem 2018, 18).

Som definisjonen sikter til, er foreldre som misbruker rus, ett av flere tilfeller der barna står i fare for å være utsatt for omsorgssvikt. Killén plasserer slike tilfeller i den kategorien av omsorgssvikt som hun kaller *psykiske overgrep* (Killén 2021, 55). Psykiske overgrep definerer hun videre som:

En kronisk holdning eller handling hos foreldre eller annen omsorgsgiver, som er ødeleggende for, eller forhindrer utviklingen av, et positivt selvbilde hos barnet. Barnet lever med en kronisk bekymring for om foreldrene vil være i stand til å ta vare på og beskytte barnet og seg selv. (Killén 2021, 48)

Barn som lever i hjem preget av rus, opplever ofte foreldre som er mer opptatt av sin egen verden, enn av barnet og dets behov. Barnet blir derfor ofte neglisjert i hjemmet og får ikke dekket sitt grunnleggende behov for anerkjennelse og omsorg. Livssituasjonen kan medføre angstfylte og ustabile situasjoner som barn kan ha problemer med å forutse og forstå. Slike omsorgssituasjoner bærer ofte preg av frykt og angst for hva som kan komme til å skje, og det er vanlig at barnet stadig må innstille seg på endret atferd hos foreldre (Killén 2021, 55). Som følge av en forelders rusmisbruk, kan barnet i tillegg til psykiske overgrep, leve i konfliktfylte og voldelige samlivssituasjoner som eksempelvis partnervold. Tap av en tilknytningsperson er ifølge den britiske psykoanalytiker John Bowlby, den mest alvorlige formen for psykiske overgrep et barn kan bli utsatt for (Killén 2021, 55). Når et barn opplever at en forelder er voldelig mot den andre forelder, lever barnet med en slik trussel.

For å overleve slike omsorgssituasjoner, er det typisk at barn opparbeider seg ulike strategier. Slike strategier omtales ofte for mestrings- og overlevelsestrategier. Som Killén skriver, er barn som er utsatt for omsorgssvikt «maktesløse, forvirrede og angstfylte, men overleve – det må de» (Killén 2021, 156). Hun trekker frem to typer overlevelsestrategier som typiske: 1) den overdrevent veltilpassede og 2) den utagerende. Den førstnevnte kjennetegnes ved en oppførsel «der de forsøker å leve opp til de voksnes krav og forventninger. De er ofte hypersensitive overfor de voksnes signaler om hvordan barn bør oppføre seg» (Killén 2021, 157). Den sistnevnte kjennetegnes, slik det ligger i begrepet, «en adferd der de kontinuerlig er provoserende, aggressive, destruktive og aktivert» (Killén 2005, 157). Hun poengter at det ikke er et enten–eller forhold mellom disse strategiene, men at man kan skiftevis vise begge, avhengig av situasjonen (Killén 2021, 160).

Omsorgssvikten et barn kan bli utsatt for når en forelder har et alvorlig rusproblem kan gjøre at barnet utsettes for gjentatte traumatiske opplevelser. Begrepet *traume* kommer fra det greske ordet «trauma», som oversettes til «sårskade» og defineres i *Store medisinske leksikon*

som en «fellesbetegnelse på alle slags kroppslige og mentale belastninger som skyldes påvirkning utenfra» (Malt 2022). Definisjonen åpner for en relativt bred tolkning av hva som forårsaker traumer, men den mest utbredte forestillingen er at mentale traumer er en senvirkning av sjokkerende hendelser som for eksempel krig, terror, vold, voldtekt og dødsfall. De siste årene har en slik traumeforståelse blitt mer nyansert da forskerne nå vet mer om traumer. Killén er blant de som nyanserer denne forestillingen. I *Sveket 1* skiller hun mellom *enkeltraumer* (én traumatisk hendelse) og *komplekse traumer* for å forklare forholdet mellom omsorgssvikt og traumer. Komplekse traumer definerer hun som kroniske traumatiske belastninger som for eksempel vedvarende eller gjentatte barndomsopplevelser som vanskjøtsel, psykiske eller fysiske og seksuelle overgrep og mishandling (Killén 2021, 192). Hun hevder at komplekse traumer i barndommen utgjør en større trussel enn ett enkelttraume fordi «gjentatte traumer i nære relasjoner har en dyptgripende innflytelse på barnets følelsesmessige, adferdsmessige, kognitive, sosiale og fysiske funksjon» (Killén 2021, 193). Når det er typisk at barn som lever med rusavhengige foreldre opplever omsorgssvikt og mulig kan bli traumatiserte, etableres det slik sett en forbindelse mellom det å være barn som pårørende og komplekse traumer.

Vold, overgrep og omsorgssvikt i oppveksten kan sies å være et av samfunnets største folkehelseproblemer på grunn av dets alvorlige konsekvenser for barnets utvikling inn i voksenlivet. I et globalt perspektiv er dette et mindre problem i Norge enn i andre land ettersom vi har et relativt velfungerende helsesystem, men hvis vi retter blikket mot USA, viser konsekvensene seg tydelig. I boken *The body keeps the score* viser psykiater Bessel van der Kolk til en undersøkelse som stadfester at en utryddelse av omsorgssvikt ville redusert forekomsten av depresjon med mer enn halvparten, alkoholisme med to tredjedeler, og selvmord, narkotikamisbruk og vold i hjemmet med tre fjerdedeler (van der Kolk 2014, 178).

2.2 Traumenarrativer – traumer i en litteraturvitenskaplig, særlig narratologisk kontekst

Den vitenskapelige forskningen på traumer kan spores tilbake til fremveksten av psykonalysen som oppsto på slutten av 1800-tallet. På denne tiden ble begrepet «traumatisk nevrose» utviklet. Begrepet er en eldre betegnelse for psykiske lidelser som var utløst av belastende og stressende hendelser. Jean-Martin Charot, Pierre Janet, Joseph Beuer og Sigmund Freud var de mest sentrale forskerne i traumeforskningens oppstartsfasen (Langås

2016, 22). Et karakteristisk trekk ved den første epoken av traumeforskning var at disse forskerne, og kanskje spesielt Freud, var opptatt av sammenhengen mellom traumer og seksualitet da mange av pasientene hadde vært utsatt for seksuelle overgrep. En ny bølge innenfor traumeforskningen oppsto på 1960-tallet som en følge av hjemkomsten til flere traumatiserte soldater som hadde deltatt i Vietnamkrigen. Med bakgrunn i disse soldatenes traumeerfaringer ble diagnosen PTSD (posttraumatisk stresslidelse) lansert på 80-tallet av The American Psychiatric Association (Langås 2016, 22). Likevel kan selve utforskningen av traumer spores enda lenger tilbake, og er nettopp å finne i skjønnlitteraturen. Selv Freud som ansees som en av de første psykoanalytikerne, benyttet seg av skjønnlitterære verk for å undersøke narrative fremstillinger av traumatiske hendelser, erfaringer og konsekvenser. Slik kan man kanskje hevde at det var dikterne som i første omgang utforsket traumets fenomen.

Den litteraturvitenskapelige forskningen på traumer kan knyttes til Shoshana Felman og Cathy Caruth som skrev flere litteraturteoretiske bøker om traumer på 1990-tallet. Disse har vært tydelige inspirasjonskilder til dagens litteraturforskning på traumer. I norsk sammenheng er det særlig Unni Langås, professor i nordisk litteraturvitenskap, som har frontet en slik innfallsvinkel. I boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016) presenterer Langås ulike lesninger av norsk litteratur og viser hvordan en traumeorientert innfallsvinkel kan brukes til tolkning av norske skjønnlitterære tekster. Poenget med en traumefokusert lesing, mener Langås, er å tolke tekstene som et estetisk objekt, og ikke diagnostisere en psykisk tilstand eller rekonstruere hendelser det ikke blir fortalt om. Målet skal være «å komme fram til tolkninger som åpner og perspektiverer teksten, samt få et inntrykk av litteraturens bidrag til traumets erkjennelse», skriver hun (Langås 2016, 21). Langås er i sin studie mer opptatt av traumets virkning, enn traumets årsak, i min analyse vil jeg være opptatt av begge deler. I sin konklusjon trekker Langås frem det hun mener er tre typiske kjennetegn for den norske litteraturen som omhandler traumer. For det første skaper en traumatiserende hendelse en «tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon med mange interesser og stemmer. Litteratur om traumer tematiserer på den ene siden bevisst og ubevisst glemsel, og på den andre siden aktiv erindring og rekonstruksjon» (Langås 2016, 173). For det andre kan traumatisk erfaring vekke til live minner om tidligere traumer: «i litteratur blir tematikken ofte komplekst behandlet, idet den litterære teksten fletter mange hendelser og personer inn i hverandre og framstiller lag på lag av traumer» skriver hun (Langås 2016, 173). Det siste kjennetegnet er at:

Litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det sjokkerende og vonde som er hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende

livssituasjon i nåtiden. Men det litterære fokuset er vendt mot nåtid og framtid fordi teksten leverer fortolkninger av det som har hendt, og dermed kritiske perspektiver og ideer til reparerende handlemåter på individuelt og sosialt plan. (Langås 2016, 173).

Med det siste kjennetegnet fremgår også hennes traumeforståelse som jeg ønsker å nyansere: at «litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det *sjokkerende* og vonde som har hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende livssituasjon i nåtiden.» (Langås 2011, 13, min utheving). Denne definisjonen kan virke noe upresis sammenstilt med andre traumeforståelser, både i helsevitenskapen og litteraturvitenskapen. I sin studie undersøker Langås både traumer som kan skapes over lengre tid mellom intime relasjoner (eksempelvis farsforholdet i Knausgårds *Min kamp*), men også mer katastrofale hendelser slik som terrorangrep. Likevel fremgår det ikke ut fra hennes traumeforståelse av norsk traumelitteratur at traumer også kan være vedvarende hendelser over tid som ikke nødvendigvis trenger å være sjokkerende. Komplekse traumer vil nødvendigvis ikke alltid være sjokkerende da den kronisk stressende situasjonen ikke overrasker etter en lengre periode. En traumatisk hendelse kan også være så psykisk overbelastende at offeret utvikler traumelignende symptomer uten at det nødvendigvis oppleves som et sjokk. Følgelig vil Killéns definisjon være noe mer presis, «Traumer er *en hendelse* eller *vedvarende betingelser* som overvelder personens kapasitet til å integrere den følelsesmessige opplevelsen, og som oppleves som en trussel mot eget eller nære andres liv eller kroppslig integritet» (Killén 2021, 130). Definisjonen inkluderer de ulike type traumene, samtidig som den ikke hevder noe om at traumene er ødeleggende eller uholdbart, men snarere en trussel. Dette er viktig å påpeke fordi det etter min oppfatning også eksisterer en mengde skjønnlitteratur som tematiserer komplekse traumeerfaringer. Definisjonen til Langås fremkommer derfor som noe generaliserende. Litteraturprofessor Laurie Vickroy som har spesialisert seg på den hun kaller «traumenarrativer», har også en litt annen forståelse av traumebegrepet enn Langås. I boken *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002) referer hun til Kai Erikson, professor emeritus i sosiologi, som forklarer at traumer kan forårsakes av:

a constellation of life's experiences as well as from a discrete event, from a prolonged exposure to danger as well as from a sudden flash of terror, from a continuing pattern of abuse as well as from a single assault, from a period of attenuation and wearing away as well as from a moment of shock. (Vickroy 2002, 12).

Her fremkommer det hvordan traumer kan handle om langvarige livserfaringer, så vel som

sjokkerende enkelthendelser. Dette er også et poeng gjennom store deler av Vickroys studie om traumenarrativer, der hun særlig er opptatt av mor-barn-forholdet, og barnemishandling slik som incest.

I en litteratursammenheng ble fortellinger om traumer særlig populære i kjølvannet av den økende offentlige bevisstheten rundt traumer og traumeteori på 1980- og 1990-tallet. Vickroy omtaler fortellinger om traumer som «traumenarrativer», som hun definerer som «fictional narratives that help readers to access traumatic experience» (Vickroy 2002, 1). I studien undersøker hun, i likhet med Langås, ulike traumanarrativer og hvordan disse kan leses og forstås. Samtidig inkluderer hun leseren i sin betraktning av traumelitteraturens betydning. Hun trekker frem hvordan traumelitteraturen kan være en informasjonstilnærming som illustrerer hvordan sosiale og psykologiske aspekter smelter sammen med traumatiske opplevelser. Samtidig gjør traumelitteratur leserne om til medvitne av erfaringene gjennom ukonvensjonelle narrative oversettelser av traumatisk erfaring:

The purposes of recent trauma studies – that is, to note commonalities, attack stigmas and isolation, and initiate understanding – also motivate the approaches trauma writers take with their readers. Another aspect of this is an informational approach that illustrates how the social and the psychological merge in traumatic experience. Furthermore, trauma narrativists enlist their readers to become witnesses to these kinds of stories through the unconventional narrative translations of traumatic experience and memory that give them a different kind of access to the past than conventional frameworks. (Vickroy 2002, 20).

Vickroy er også opptatt av hvordan traumenarrativer ikke nødvendigvis kun tar opp traumer på et tematisk nivå, men også hvordan tekstens struktur internaliserer traumatiske opplevelser gjennom ulike narratologiske virkemidler. Den foreliggende oppgaven er sterkt inspirert av Vickroys bok.

Narratologi betyr læren om fortellingens struktur og er en metode og teori som innebærer et fokus på fortellingsanalyse. Narratologien springer ut fra strukturalismen, en tendens i språk- og litteraturforskningen som søkte etter å finne felles strukturer i tekster og fortellinger. På 1970-tallet gjorde den franske litteraturforskeren Gerard Genette mye av grunnarbeidet for den narratologiske teori og metode slik vi kjenner den i dag. Narratologien kan være et utgangspunkt for å forstå en teksts tematiske nivåer. Som Petter Aaslestad skriver i *Narratologi, en innføring i anvendt fortellerteori*, kan en narratologisk innfallsvinkel «bringe analytikerens på sporet av mer eller mindre skjulte tematiske sammenhenger.» (Aaslestad 2011, 33).

I traumesammenheng er det særlig tre narratologiske teknikker som kan gjenspeile ulike psykologiske responser på traumatiske erfaringer: ellipse, paralepse og analepse. Fellestrekket for disse teknikkene er at de har med temporale forhold å gjøre. Dette er relevant i en traumesammenheng fordi traumatiske opplevelser skaper en situasjon der «normale tidsforståelser oppheves», ifølge Langås (Langås 2016, 178). Langås refererer til professor emerita i litteraturteori, Mieke Bal, når det gjelder de narrative tropene ellipse og paralepse. I *Acts of memory. Cultural Recall in the Present* (1999) skriver Bal:

Discussion of whether repression or dissociation accompanies trauma can be brought to bear on the consideration of memory as narrative. In narratological terms, repression results in ellipsis—the omission of important elements in the narrative—whereas dissociation doubles the strand of the narrative series of events by splitting of a sideline. In contrast to ellipsis, this sideline is called paralepsis in narrative theory. In other words, repression interrupts the flow of narratives that shapes memory; dissociation splits off material that cannot then be reincorporated into the main narrative. (Bal 1999, ix).

Bal skiller her mellom to vanlige forsvarsmekanismer som er typiske hos traumatiserte personer: fortregning og dissosiasjon. Hun hevder at fortregning kan belyses i teksten gjennom ellipser: «den delen av historietiden i en fortelling som ikke blir fortalt i diskursen» (Lothe, Refsum og Solberg 2015, 51). Fortregning defineres i *Store norske leksikon* som: «en psykologisk prosess der konflikter og følelser som vekker angst trenges tilbake fra bevisstheten og ‘glemmes’» (Store norske leksikon, 2022). Fortregning handler altså om hvordan de traumatiske minnene forskyves ned i det underbevisste, slik at personen ikke lenger har tilgang til minnet. Fortregning og ellipse kan sånn sett henge sammen ved at det som er glemt fra hukommelsen, også er utelatt i teksten. Dissosiasjon på sin side, kan belyses i teksten gjennom paralepser, altså sidefortellinger innad i hovedfortellingen i Bals definisjon.⁴ Dissosiasjon er ifølge Killén «en psykofysiologisk prosess som endrer en persons tanker, følelser og handlinger slik at en viss informasjon/hendelse ikke blir assosiert med eller integrert med annen informasjon på vanlig måte» (Killén 2021, 131). Dissosiasjon handler altså om å skille elementer som hører sammen, og at hendelser blir lagret og integrert i minnet ved at de kobles til andre assosiasjoner. Paralepser kan i så måte være et uttrykk for dissosiering gjennom hvordan historien kan få en slags utspalting med en sidefortelling som forstyrrer den opprinnelige historien. Den siste teknikken, analepse, altså tilbakeblikk, kan

⁴ Jeg vil gjøre oppmerksom på at begrepet «paralepse» gis en annen definisjon i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2015). Paralepser blir der gjort synonymt med ellipsebegrepet, men jeg forholder meg til Bals definisjon i denne oppgaven.

forstås som mentale flashback. Traumatiske minner lagrer seg ikke i hukommelsen som andre opplevelser. De blir adskilt og enten helt eller delvis skilt ut fra bevisstheten, men «de kan imidlertid invadere bevisstheten som om de foregår i øyeblikket. Slike gjenopplevelser av hele eller deler av den traumatiske begivenheten kalles *flashbacks*», skriver Killén (Killén 2021, 193). Analepse kan derfor fungere som uttrykk for et flashback forbi teknikken gjør at teksten kan gi tilbakeblikk til en tidligere traumatisk hendelse. Slike flashback utløses gjerne av en ytre påminnelse. Som psykolog og seniorforsker Kristine Alve Glad påpeker, kan «traumepåminnere (også referert til som ‘triggere’) være noe i det ytre miljøet, som ting vi ser, hører, smaker, berører, eller lukter, eller de kan være indre opplevelser, som tanker, drømmer, kroppslige opplevelser, bilder og følelser» (Glad 2017).

I den sammenheng vil det være mulig å trekke linjer mellom traumeteori og til den affektive narratologien, og mer spesifikt begrepet *emosjonelle triggerfigurer*. Den affektive narratologien er en relativt ny subdisiplin som tilføyes under den klassiske narratologien. Utgangspunktet er å forstå hvordan karakterers emosjoner driver handlingsforløpet fremover i fortellinger. Det er særlig Patrick Colm Hogan som har frontet den affektive narratologien gjennom studien *Affective Narratology, The Emotional Structure of Stories* (2011). Når det gjelder emosjonelle triggerfigurer, finner jeg Per Thomas Andersens studie *Fortelling og følelser* (2016) mer anvendelig. Andersen bruker begrepet som en forklaring på hvordan karakterer, stort sett bipersoner, gir situasjonell respons i en fortelling og slik fungerer som en «temperaturmåler for tekstens emosjonelle ladning» (Andersen 2016, 55): «En triggerfigur [...] påvirkes av stedet, personene og hendelsene som finner sted» skriver han (Andersen 2016, 55). Den emosjonelle triggerfiguren, slik jeg forstår Andersen, er altså en karakter som reagerer på hendelsene som utspiller seg, og som derfor skaper emosjonell spenning. Men jeg vil også hevde at bipersoner kan få funksjonen av å *være triggere*, og ikke nødvendigvis kun være en som *blir trigget* av situasjonene som utspiller seg. En biperson, eller eventuelt objekter, kan etter mitt skjønn også skape emosjonell spenning ved at den eller de trigger ulike følelser hos hovedpersonen. Madeleine-kaken fra Marcel Prousts første bok i serien *På sporet av den tapte tid*, er i en litteraturhistorisk sammenheng kanskje det mest kjente eksempelet på et slikt tilfelle, der smaken av Madeleine-kaken vekker barndomsminner hos hovedpersonen.

Når hjemmet til et barn er preget av konflikter og uforutsigbarhet, vil det naturlig være mange emosjoner i spill knyttet til hjemmet. Begrepet *emosjonell geografi*, fra den affektive narratologien, vil derfor også være relevant for analysen min. Emosjonell geografi går ut på hvordan steder kan utløse ulike emosjoner. Hogan er særlig opptatt av hvordan den

eksistensielle opplevelsen av et rom eller sted først og fremst er en emosjonell erfaring: «The ‘existential’ experience of location, is fundamentally an emotional experience» (Hogan 2011, 29). Våre opplevelser av steder kan være kulturelt forhåndsbetinget, men kan også utvikles gjennom subjektive erfaringer. Hogan mener at senteret i verden vi tenderer mot, og som vi forstår resten av verden ut fra, er hjemmet. Han mener hjemmet både kan forstås som den fysiske bygningen vi bor i, og som et sted som representerer følelsesmessig trygghet og letthet: «I am referring to the location that, paradigmatically, both is home (in the sense of the origin and the end point of journeys) and, so to speak ‘feels like home’» (Hogan 2011, 30). I et narratologisk perspektiv er emosjonell geografi interessant å undersøke idet fortellingens steder kan fungere som emosjonelle markører, og slik være bestemmende for karakterenes følelser og handlinger.

2.3 Traumer og bevissthet

Menneskets virkelighetsoppfatning og hukommelse vil i stor grad påvirkes av å være traumatisert. På grunn av traumets effekt på hukommelsen blir også bevisstheten et sentralt tema innenfor traumeteori. Det er sånn sett ikke overraskende at store deler av Unni Langås’ tekstutvalg til studien om traumer i norsk samtidslitteratur, tematiserer minner og glemsel (Langås 2016, 175).

Menneskets bevissthet er et komplekst fenomen, enda mer komplisert kan det sies å bli når bevisstheten er preget av traumatiske erfaringer som korrupperer virkelighetsforståelsen, og ikke minst når en slik bevissthet skal gjengis i et tekstlig format. Vickroy skriver at traumenarrativer fordyper leseren i karakterers forsøk på huske, og at dette blant annet skjer gjennom en variasjon av bevissthetsnivåer der hukommelsen utforskes gjennom affektive og ubevisste assosiasjoner (Vickroy 2002, 3). Et sentralt trekk ved traumenarrativer er med andre ord hukommelsen og dens representasjoner. Å undersøke bevissthetsrepresentasjoner, vil derfor være interessant i tolkning av traumenarrativer. I denne oppgaven vil jeg derfor undersøke fortellerens posisjon og funksjon ved hjelp av Dorrit Cohns teori vedrørende litterære konstruksjoner av bevissthet.⁵ I hennes mest anerkjente verk, *Transparent minds* (Cohn 1983), analyserer hun en rekke klassiske verk og undersøker hvordan karakterenes

⁵ Dorrit Cohn (1924–2012) var en anerkjent litteraturteoretiker og en av de første kvinnene som fikk fast ansettelse ved Harvard. I 1980 var hun med å grunnlegge grunnutdanningen i litteratur ved Harvard som hadde sitt fokus på litteraturteori. Dette tidspunktet var storhetstiden for strukturalismen og poststrukturalismen, noe som gjenspeiler seg i hennes arbeid.

bevissthet fra disse romanene uttrykkes gjennom fortellerinstansen. Cohn gjør ikke dette i en traumesammenheng, men begrepene mener jeg fint lar seg overføre til en lesing av traumelitteratur.

I introduksjonen til *Transparent minds* refererer Cohn til Thomas Mann som i et essay skrev «'that in everything regarding knowledge of men as individual beings, I regard drama as an art of silhouette, and only narrated man as round, whole, real, and fully shaped'» (Cohn 1983, 5). Skjønnlitterære tekster kan slik forstås som en måte å komme nærmere det menneskelige sinn, og til tross for skjønnlitteraturens fiksjonelle barriere til det virkelige liv, handler det om en slags imaginær psykologi: «the psychology of *possible* human minds» (Cohn 1983, 6, min utheving). Slik trekker hun linjer til realistisk litteratur og hvordan litteraturen kan være «mimesis of consciousness» (Cohn 1983, 8).

Cohn tar for seg både tredje- og førstepersonsfortellinger, men det er analysene av tredjepersonsfortellingene som er relevant i denne oppgavens sammenheng. Oppsummert finner hun tre representasjoner av bevissthet som særlig lar seg identifisere i tredjepersonsfortellinger: *psykonarrasjon*, *sitert monolog*, og *fortalt monolog* (Cohn 1983, 14).⁶ Psykonarrasjon definerer hun som «the narrator's discourse about a character's consciousness» (Cohn 1983, 14). Med andre ord er psykonarrasjonen fortellerens gjengivelse av karakterens tanker og følelser. Videre deler hun psykonarrasjonen inn i to former, en dissonant og en konsonant. Den dissonante formen kjennetegnes ved en fremtredende ekstern forteller, som «remains empathically distanced from the consciousness he narrates» (Cohn 1983, 26). Eksempler på dette er at fortelleren kan komme med utsagn som viser noe om hans holdning til karakteren, for eksempel med spekulative eller forklarende kommentarer, eller distanserende betegnelser. Cohn hevder at særlig «ex cathedra»-utsagn fra fortelleren – utsagn som regnes som ufeilbarlige, eller utsagn i gnomisk presens – den grammatiske tiden for tidløse generaliseringer, er typiske for psykonarrasjon med maksimal dissonans (Cohn 1983, 28). En konsonant form kjennetegnes imidlertid av en forteller som «remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates» (Cohn 1983, 26). Cohn forklarer at en slik forteller kan fungere som en kameleon og eksemplifiserer med Joyces *Portrait of the artist*: «His most striking characteristic is, in fact, that he is ungraspably chameleonic. He persistently adapts his style to the age and mood of his hero» (Cohn 1983, 30).

Den andre formen Cohn trekker frem er fortalt monolog. Denne kjennetegnes ved at fortelleren gjengir karakterens tanker i form av karakterens eget formspråk samtidig som

⁶ Min oversettelse av Cohns engelske begreper *psycho-narration*, *quoted monologue* og *narrated monologue*.

tredjepersonsreferansen opprettholdes, eller forklart med Cohns egne ord: «It may be most succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration» (Cohn 1983, 100).

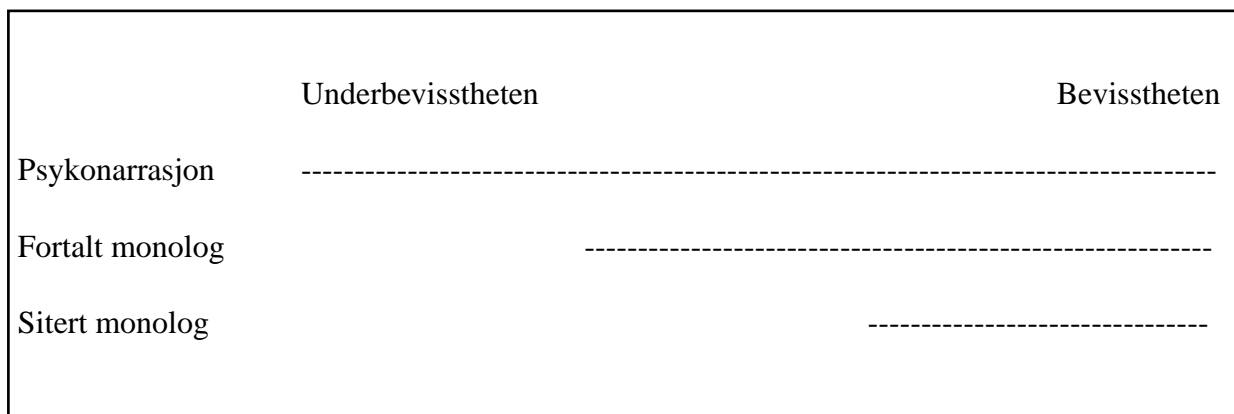
Denne teknikken faller grammatisk mellom psykonarrasjonen og den siterte monologen: «sharing with quoted monologue the expression in the principal clause, with psychonarration the tense system and the third-person reference» (Cohn 1983, 105).

Den tredje formen for bevissthetskildring er *sitert monolog*. En slik bevissthetskildring kjennetegnes av gjengivelse av karakterens egne mentale diskurs. En funksjon av den siterte monologen, er at den skal fremstille en karakters tanker like realistisk som ytre dialoger fremstilles. Den siterte monologen gjengir derfor en karakters faktiske og bevisste tanker. Cohn skriver selv:

Monologues take on the meaning of mimetic reproductions of figural language, with the narrator lending the quotation of his characters' silent thoughts the same authority he lends to the quotation of the words they speak to others. As a rule interior monologues are therefore quite as closely bound to the norms of psychological realism as fictional dialogues: just as dialogues create the illusion that they render what characters 'really say' to each other, monologues create the illusion that they render what a character 'really thinks' to himself. (Cohn 1983, 76)

Siterte monologer kan fremkomme enten med eller uten anføringsverbaler som «han tenkte» eller anføringstegn som eksempelvis kolon. Cohn skriver lite om effekten av fraværende anføringsverbaler/tegn, men min oppfatning er at det skapes en større nærhet mellom forteller og karakter når disse er utelatt, særlig hvis dette skjer hyppig gjennom teksten. Årsaken er at manglende anføringsverbaler og tegn svekker det tydelige skillet mellom en tredjepersonsforteller og karakteren ved at fortellingen veksler mellom «han/hun» eller «jeg», og det kan slik reises spørsmål om identiteten til fortelleren. Vekslingen mellom slike pronomener skaper det Peter Aaslestad omtaler som «stemmevariasjon»: «variasjonen mellom forteller og personstemme» (Aaslestad 2011, 108).

De tre teknikkene skildrer ulike lag av en karakters bevissthet som vist i figur 1.



Figur 1: oversikt over Cohns tre ulike narrative teknikker for å gjengi karakterers bevissthet. (Cohn 1983, 140).

Modellen viser at psykonarrasjonen både kan skildre en karakters bevissthet og underbevissthet, at den fortalte monologen i større grad nærmer seg bevisstheten (men med fortelleren som et slags «filter»), og at den siterte monologen kun gjengir bevisstheten til karakteren. Et viktig poeng er at disse ulike måtene å representere bevissthet på kan variere i én og samme tekst, og at det derfor kan være interessant å undersøke de ulike representasjonene og hva slags betydning disse variasjonene har. Cohn skriver:

Since all three main techniques can mix and match in various ways at both ends of the authorial-figural scale, there is obviously no one-to-one correspondence. Still, narrative situation is an important consideration in analyzing why one technique is used in preference to another, and how different techniques combine with each other and with the narrative context. (Cohn 1983, 138).

Begrepene til Cohn vil være nyttige i analysen av fortellerteknikken i *Kompani Orheim* for å belyse fortellerens ulike funksjoner, og hvordan skildringen av ulike bevissthetslag kan belyse romanens traumematikk. I tillegg vil de være av betydning i diskusjonen om romanens bruksverdi da teknikkene også bærer funksjoner som er av betydning for leserens forståelse og innlevelse.

2.4 Litteratur som remedium

I oppgavens avsluttende analysekapittel vil jeg bruke begrepet *remedium* som et analytisk utgangspunkt. Begrepet er sammensatt av prefikset *re-* som betyr «tilbake, igjen» og avledet av verbet *mederi*, som betyr «helbrede» (naob.no). I *Det Norske Akademis ordbok* gis begrepet to betydninger: «legemiddel» og «redskap». Begrepet inneholder derfor en forståelse som retter seg mot å oppnå en form for virkning eller effekt. Samtidig rommer begrepet enda et betydningslag, som kan hentes ut fra avledningen *medium*, som oversatt fra latin betyr «midt(en)», og kan forstås som et «middel som noe blir spredt igjennom» (Bokmålsordboka). Slik rommer begrepet også en mediedimensjon som kan hentes ut fra det etablerte begrepet *remediation* til medieviterne Ray David Bolter og Richard Grusin. Hos Bolter og Grusin brukes begrepet som en definisjon på hvordan et medium representeres i et nytt medium, særlig digitale medier, og hvordan remediering slik påvirker meningsinnholdet i for eksempel tekster (Bolter og Grusin 1999, 45). Slik rettes det et søkelys på formmessige og estetiske kvaliteter ved ulike medier som bidrar til å skape nye former for meningsinnhold- og forståelse. I denne oppgaven brukes begrepet i en mer utvidet forstand, i samsvar med slik det brukes i prosjektet «Pårørenderollen og litteratur som remedium» ved NTNU. I artikkelen «Pårørendelitteratur som remedium. Helsefaglig formidling og litterær estetikk i Anders N. Kvammens *Jeg husker ikke... Historier om demens* (2021)» (Warberg og Kjørholt, under publisering, 2023), skriver førsteamanuensis Silje Haugen Warberg og førsteamanuensis Ingvild Hagen Kjørholt at «(re)medieringsfunksjonen [omfatter, i deres sammenheng] både mediale og formmessige eller estetiske kvaliteter i videre forstand», der altså litteraturens mediale og estetiske kvaliteter opprettholdes gjennom analysen (Warberg og Kjørholt, under publisering, 2023). I denne oppgaven benytter jeg meg derfor av *remediums*begrepet for å etablere en syntese mellom litteraturens estetikk og bruksverdi gjennom de tre ulike betydningslagene 1) legemiddel, 2) redskap, og 3) (re)medium. Litteratur som *remedium* kan slik forstås som en medierende instans som formidler kunnskap og erfaring gjennom visse estetiske kvaliteter, og som i forlengelsen kan få en bruksverdi som legemiddel og redskap, og særlig i denne sammenheng i et helsefaglig perspektiv.

Begrepet ble først introdusert i en litteraturvitenskapelig sammenheng av Ingvild Hagen Kjørholt i artikkelen «Når nasjonens likevekt rystes – En komparativ analyse av kanonlitteraturens rolle etter terrorangrep» (2019), og er ennå ikke en utbredt innfallsvinkel i forskningslitteraturen. I artikkelen bruker hun *remediums*begrepet for å forklare hvordan kanonlitteraturen etter terrorangrep får en remedierende funksjon, altså at litterære klassikere

gjenbrukes og omformes gjennom en kollektiv lesing av litteraturen som direkte knytter den til handlinger, som for eksempel gjenbruken av Nordahl Griegs *Til ungdommen* etter 22. juli. Samtidig trekker hun inn hvordan litteraturen kan være et remedium i den forstand at den fungerer som en del av en kollektiv sorgprosess og sånn sett får helbredende funksjoner.

Slik begrepet brukes i denne oppgaven, handler betydningslaget «legemiddel» først og fremst om hvordan litteraturen kan ha et terapeutisk og reparativt potensial, mens betydningslaget «redskap» sikter mot å vise hvordan litteraturen kan fungere som et formidlings- og empatiutøvende verktøy, spesielt rettet mot ulike helsearbeidere. Unni Langås er inne på noe lignende når hun skriver at «[t]ekster som tematiserer traumeskapende hendelser, har gjerne et reparerende perspektiv og kan gi ideer til sosiale og politiske handlemåter» (Langås 2016, 12). Å forstå *Kompani Orheim* som et remedium til helsefremmende arbeid, er etter mitt syn en effekt av romanens estetiske kvaliteter. Gjennom en tilnærming som ivaretar denne sammenhengen, vil jeg vise hvordan romanen i seg selv produserer mening, men også hvordan denne meningen kan realiseres gjennom litterær bruk. I det følgende viser jeg derfor til teori som betoner litteraturens mulige funksjoner, altså dens instrumentelle verdi.

Interessen for litteraturens funksjoner strekker seg tilbake til antikken, med Aristoteles, som i sitt verk *Poetikken* (om diktekunsten) hevdet at en riktig god tragedie vil lede publikum til katarsis, eller renselse, som det gjerne oversettes til på norsk. Uten at Aristoteles selv diskuterer begrepet inngående, blir det gjerne forstått som at tragediens avslutning vil føre til en sjelelig eller følelsesmessig renselse, at man blir befridd fra den oppskakende følelsen tragedien medbringer. Han mente at gjennom mimesis, altså etterligning av menneskelig handling, det vil si «liv» (Aristoteles 2008, 41), ville tragedien kunne formidle generelle sannheter om verden og dermed få en didaktisk funksjon for publikum. Aristoteles' syn på estetikk og diktekunsten henger sånn sett sammen med hans syn på etikk og moralfilosofi, og at noe av viktigheten i tragedien var å danne publikum. Et godt menneske har etisk trening, mente han, og denne treningen kan man oppnå blant annet gjennom tragedien. Men tragedien kunne bare oppnå dannelse og katarsis hos publikum hvis den fulgte visse regler eller virkemidler. Aristoteles hevdet derfor at dramaets bruksverdi kun ville realiseres gjennom riktige teknikker. Slik forente han kunst i bruk med kunstens virkemidler. Spor av Aristoteles finnes videre i mye av dagens litteraturholdninger, og spesielt innenfor den affektive og etiske vendingen i litteraturvitenskapen, der blant annet Martha Nussbaum, Wayne Booth, Patrick Colm Hogan, Lousie Rosenblatt, Suzanne Keen, Rita Felski, og i norsk sammenheng Per Thomas Andersen, særlig har markert seg. Rita Felski

peker likevel på, i manifestet *Uses of literature* (2008), at det er få litteraturforskere som legger vekt på hva slags betydning lesing har for individet og samfunnet, og videre hva slags betydning dette har for leserens eller analytikerens tolkning av litterære verk:

While students nowadays are likely to be informed about critical debates and literary theories, they are still expected to find their own way into a literary work, not to parrot the interpretations of others. What, then, is the nature of that encounter? What intellectual or affective responses are involved? Any attempt to clarify the value of literature must surely engage the diverse motives of readers and ponder the mysterious event of reading, yet contemporary theories give us poor guidance on such questions. (Felski 2008, 11)

Slik fordrer hun altså en mer erfaringsbasert litteraturteori og skriver seg slik inn i den postkritiske tradisjonen.

Poenget til Felski som er mer relevant for denne oppgaven, handler heller om konseptet «litteratur i bruk». Bruksverdien til skjønnlitteraturen er et noe omdiskutert felt, men jeg støtter meg likevel til litteraturforskning av denne typen fordi jeg mener det er nettopp litteraturens funksjon som gjør at både den allmenne leseren og litteraturforskere leser, fordi den gir oss noe i form av innsikt, forståelse, gjenkjennelse, eller for den saks skyld, også nytelse og underholdning. Når Felski skriver om bruk av litteraturen, forkaster hun ikke dens estetiske verdi, for som hun skriver er litteraturens estetiske verdi uløselig fra dens bruksverdi:

'[U]se' is not always strategic or purposeful, manipulative or grasping; it does not have to involve the sway of instrumental rationality or a willful blindness to complex form. I venture that aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind. (Felski 2008, 7–8)

Å forstå litteratur i bruk forutsetter altså at lesere er inkludert som instans skrevet inn i teksten. Her kan Umberto Ecos begrep *modelleser* være et nyttig bakteppe for å forstå litteraturen som et remedium. Sakprosa-professor Johan L. Tønnesson skriver at en modelleser ikke er en virkelig leser, men «én eller flere lesertyper eller lese måter som så å si skapes i teksten, og som vi faktiske lesere kan prøve å følge etter hvis vi ønsker å lese teksten på en passende måte» (Tønnesson 2008, 111). Slik kan man med remediumsbegrepet lese ut to særlige realiseringsmuligheter i en tekst. Disse realiseringsmulighetene springer ut fra begrepets todeling: legemiddel på den ene siden, og redskap på den andre. En slik to-delning forutsetter også to ulike modellesere. En som kan oppnå en form for lindring gjennom

litteraturen (den pårørende), og en som kan oppnå kunnskap og forståelse gjennom litteraturen (helsearbeideren). Det er likevel viktig å understreke at litteratur alltid vil kunne la seg realisere ulikt hos lesere. Poenget med å vise til disse to modellesererne og realiseringsmulighetene, er å få frem at litteraturen *kan* få helsefremmende effekter.

Realiseringsmulighetene for litteratur som legemiddel knytter seg særlig til et terapeutisk aspekt der litteraturen kan bidra til følelser som gjenkjennelse og validering av følelser hos den pårørende. Slik det fremkommer i pårønderapporten, er det et stort antall barn som pårørende som ikke følges opp av helsevesenet. Det vil derfor ikke være urimelig å anta at disse barna føler seg utenfor og alene i situasjonen sin. Ensomhet er en stor sykdomstrussel, og professor i klinisk medisin, Ole Andreassen, mener at ensomhet gir «like stor risiko for sykdom og død som røyking, usunt kosthold og lite mosjon» (Hofstad 2021). Å oppleve å bli sett, forstått og validert, er viktige faktorer for å føre mennesker ut av ensomhet. Rita Felski taler særlig for at skjønnlitteraturen kan være et sted som tilbyr disse følelsene. Hun mener estetiske opplevelser skaper en følelse av å være en del av et bredere felleskap, og at særlig litteraturen kan være bekreftende for lesere: «Reading may offer a solace and relief not to be found elsewhere, confirming that I am not entirely alone [...] Aesthetic experience crystallizes an awareness of forming part of a broader community» (Felski 2008, 33). Slik kan lesing ifølge Felski bidra til å føre leseren ut av en ensomhetsfølelse. Gjenkjennelsen man som leser kan oppleve gjennom litteraturen er også helt sentral innenfor en forståelse av litteraturens terapeutiske potensial og er mye av begrunnelsen som ligger til grunn for det fremvoksende feltet biblioterapi. Biblioterapiens hovedmål er gjennom aktiv bruk av lesing i terapeutiske sammenhenger, å fremme menneskers psykiske helse og personlige vekst (Tangerås 2015, 95).

Realiseringsmulighetene knyttet til litteratur forstått som redskap, dreier seg særlig om hvordan litteraturens språk og formidling av opplevelser og erfaringer gjennom motiver, tematikk og litterære virkemidler, kan ha didaktiske effekter. Litteraturen kan være et medium som formidler kunnskap om pårønderollen og gi innsikt i, og forståelse for, eksistensielle erfaringer og utfordringer som er knyttet til det å være pårørende. Samtidig kan litterært arbeid åpne for refleksjon over andres liv og livserfaring. Slik kan litteraturen brukes til å fremme et fokus om folkehelse og livsmestring, samtidig som den kan være opplærende. Skjønnlitteraturen tilbyr videre et språk for emosjoner og følelser som ikke nødvendigvis lar seg fange opp i faglitteraturens mer akademiske forståelse av følelsesmessige erfaringer. Slik kan den også være en berikelse for øvelse i fortolkningen av menneskers mange ulike uttrykk for følelser. Skjønnlitteraturen kan slik brukes som et redskap i helsesektoren i et forsøk på å

unngå det som kan kalles hermeneutisk urettferdighet. Hermeneutisk urettferdighet kan i denne sammenhengen forstås som et utslag av hvordan helsesektoren beror seg på en evidensbasert praksis og en sterkt akademisk forståelse av menneskelige erfaringer og følelser, som gjennom helsevesenets makt kan overkjøre de unike erfaringene som ligger hos hvert enkeltmenneske. Skjønnlitteraturen mener jeg kan bidra til bedre fortolkningsevner i møte med pårørende som kan ha vansker med å artikulere potensielle vanskelige og/eller språkløse følelser, men også til en økt forståelse av at mennesker er komplekse og at sykdoms- eller symptomerfaringer kan ha mange ulike årsaker som ikke nødvendigvis lar seg kun plassere i en patologisk forståelsesramme.

Dette henger sammen med det potensialet litteraturen har til å øke våre empatiske evner. Martha Nussbaum støtter særlig empatialtruisme-hypotesen som innebærer at lesing fremmer empati for karakterer og dermed fører til at vi blir mer empatiske mennesker i det virkelige liv. I *Litteraturens etikk* (2016) skriver hun om den narrative forestillingsevne, som innebærer at kunstformene, særlig litteratur, gir mennesker øvelse i empati og at dette er viktig for god samfunnsdeltakelse: «Øvelse i empati og antakelser om andres sinn fører til en viss form for samfunnsdeltakelse og en viss form for felleskap», skriver hun (Nussbaum 2016, 31). Begrunnelsen er at den litterære forestillingsevnen «både bidrar til at vi engasjerer oss intenst i skjebnen til karakterene og definerer dem som personer med et rikt indre liv, som ikke er fullt og helt åpent for omverdenen» (Nussbaum 2016, 31). Litteraturprofessor Suzanne Keen stiller seg litt mer kritisk til at narrativ empati, slik hun kaller det, fører til at vi faktisk gjør endringene i livene våre, men hun er likevel opptatt av hva det er som gjør at lesere føler empati med fiktive karakterer. I boken *Empathy and the Novel* (2008) undersøker hun derfor ulike litterære virkemidler som inviterer leseren til å føle empati. Hun trekker særlig frem karakteridentifisering og fortellerteknikk som sentrale virkemidler, og refererer også til Cohns begreper om bevissthetsskildringer og viser hvordan interne synsvinkler, og mer spesifikt den fortalte monologen, inviterer leseren til å føle empati (Keen 2008, 96–97).

Sammenfattet kan remediumsbegrepet brukes for å undersøke litteraturens helsefremmende muligheter gjennom dens estetiske kvaliteter, der disse kvalitetene på den ene siden kan fungere som et «redskap» for kunnskapsformidling og empatiutøvelse, og på den andre siden som et «legemiddel» til terapeutisk og lindrende arbeid. Alt dette lar seg lese ut av *Kompani Orheim*. Men for at litteraturen skal fungere som et remedium må det undersøkes *hva* som formidles og *hvordan* dette formidles.

3 Analyse

3.1 Handling og komposisjon

Kompani Orheim er en oppvekstroman som er satt til 1970, -80 og -90-tallet, der store deler av romanen i hovedsak foregår i 80-årene. Romanen er skrevet i en realistisk stil med gjennomgående politiske og kulturelle referanser som opptok 80-tallets tiår. Blant annet hører vi om Live Aid-konserten og sultkrisen i Etiopia, popmusikkreferanser fra band som The Smiths, Depeche Mode og Duran Duran, kvinnekamp, og politisk aktivisme mot den økende rasismen og høyreekstremisten Arne Myrdal. Med 80-tallets politiske og kulturelle omveltninger som bakteppe retter romanen fokuset mot middelklassefamilien Orheim, som bor i et rekkehus på Madla i Stavanger. Familien består av skoleinspektøren Terje Orheim, sekretæren Sara Orheim og deres sønn Jarle Orheim, senere ved navn Jarle Klepp.

Romanen åpner med et sitat i anslaget som er hentet fra sangen *Ghost* av new wave-bandet Japan: «Just when I think I'm winning, when I've broken every door, the ghost of my life, blow wilder than before». Sitatet gir et allegorisk frampek på romanens handling. Jarle er 24 år, har flyttet fra foreldrene sine og lever sine dager som mellomfagsstudent i filosofi og litteratur ved Universitetet i Bergen sammen med kjæresten Lene – distansert fra familiens kvaler. En novembernatt i 1996 får Jarle en telefon av moren, og mens han ironisk nok er i bakrus fra kvelden før, får han beskjed om at hans alkoholiserede far har kjørt seg i hjel. Jarle og Lene bestemmer seg umiddelbart for å reise hjem til Stavanger og setter seg på første fly. På flyreisen begynner Jarle å tenke at han muligens må si noe i begravelsen, spørsmålet er bare *hva?* For hva sier man egentlig i en begravelse til en person det er lite godt å si om? Tankeprosessen setter i gang et minnearbeid hos Jarle, og sammen med en fremtredende forteller, blir leseren tatt med tilbake til Jarles barndom. Tilbakeblikket åpner med skildringen av foreldrene hans, Sara og Terje Orheims håpefulle familieetablering på 1970-tallet mens Sara fortsatt bærer Jarle i magen. Sara og Terje la planer om en triviell og idyllisk A4-husholdning med eget hus med carport, egen bil, egen vannslange, egen plen og en egen unge. Terje hadde en drøm om at familien skulle være et lag, et kompani. Kompani Orheim, kaller han familien, en allusjon basert på Terjes nærmest fanatiske interesse for andre verdenskrig, og da særlig kompani Linge, som gjennomførte tungtvannssaksjonen på Vemork i Rjukan vinteren 1943. I familienavnet ligger det en forventning om sterkt samhold, men krigsmetaforen fungerer også som en allusjon på den mindre idylliske hjemmesituasjonen

som utvikler seg med årene. For i hjemmet til Jarle blir det full krig som en følge av farens økende alkoholmisbruk og de tunge konsekvensene det får for hjemmesfæren. I fremstillingen av Jarles oppvekst får leseren nær innsikt i de voldelige og traumatiske hendelsene som skjer mens faren er ruset, og ikke minst Jarles forsøk på å overleve hverdagen som er preget av fyll, vold og usikkerhet. Gjennom oppveksten prøver han å gjøre det beste han kan ut av situasjonen, og han finner særlig glede og trøst i musikken. I et forsøk på å distansere seg fra familiesituasjonen skaper han sin egen verden, en verden som er fylt av musikk, jenter, politikk og ikke minst bestekompenen, Helge Ombo. Sammen med Helge skal Jarle redde verden fra kapitalisme, rasisme og kvinneundertrykkelse. Fortellingen kan sies å nå sitt klimaks idet familien reiser på sommertur til Rjukan for å gå i fotsporene til Kompani Linge på Hardangervidda. Faren til Jarle drikker seg igjen full etter en tørrlagt periode, og begår overgrep på moren i teltet – med Jarle som tilskuer. Moren velger kort tid etter å forlate faren, og Jarle følger etter. Men han synes det er vanskelig, for han elsker faren sin tross alt. Det tar likevel ikke lang tid før han også får nok av faren og løsriver seg fullstendig. Ved å ta pikenavnet til moren, «Klepp», markerer Jarle at han ikke lenger ønsker å ha noen relasjon til faren. Tilbakeblikket avsluttes i romanens nest siste kapittel, og det avsluttende kapittelet er en skildring av begravelsen av faren, der Jarle i en sentimental tale klarer å uttrykke kjærligheten han hadde for sin far, tross alt.

Det hele fortelles av en allvitende tredjepersonsforteller som stort sett holder Jarle som fokaliseringsobjekt, men som tidvis skifter synsvinkel til de andre karakterene. Slik får leseren innblikk i hendelsene fra flere perspektiver, noe som forsterker relasjonstematikken og viser kompleksiteten i familiestrukturer der rus er en del av hverdagen.

Romanen er delt inn i 20 kapitler og har en analeptisk oppbygging ved at første og siste kapittel foregår i romanens nåtid, mens de 18 kapitlene i midten er et tilbakeblikk til Jarles oppvekst. Det kommer imidlertid en kortere analepse i romanens siste kapittel, der det fortelles om en hendelse fra Jarles studenttid. Kapitlene har hver sin tittel: «Jeg var full da det hendte», «Litt om livet i middelklassen», «Vi kommer aldri til å snakke om dette», «Giraffen», «Det som gjør pappa godt», «Noe som hendte mandag 8. februar 1988», «Krig», «Alternativ Planet», «Alle skal ha det bra», «Mamma får en idé», «En dannelsesreisendes glød», «Gressklipperen», «Grouse 1988», «Romantikk på en rar måte», «Siste Pisset», «Lafting eller kjærlighet?», «Noe som hendte på Hardangervidda», «Jeg heter Jarle Klepp», «Du lovte meg fitte». Siste kapittel bærer samme navn som romanens tittel, «Kompani Orheim».

3.2 På sporet av en tapt barndom – en traumeorientert lesing av *Kompani Orheim*

I teorikapittelet la jeg til grunn at pårønderollen barn blir satt i når en forelder er rusmiddelavhengig, voldelig eller begge deler, utgjør en risiko for at barnet kan oppleve traumatiske erfaringer, og da særlig det som kalles for komplekse traumer, altså vedvarende traumatiske hendelser som kan være av psykisk og fysisk karakter. Denne type pårønderolle må derfor sees i forbindelse med potensielle traumeerfaringer. *Kompani Orheim* kan sies å formidle en traumatiserende oppvekst på et motivisk nivå, men det er likevel gjennom romanens narratologiske grep, måten den er fortalt på, at traumeerfaringene tydeliggjøres. Ved å lese *Kompani Orheim* som et traumenarrativ, åpner det seg derfor muligheter for å forstå den litterære teksten, der komposisjonen og språket blir meningsbærende for romanens tematikk om å være pårørende.

I den følgende analysen vil jeg derfor undersøke hvordan romanen kan forstås som et traumenarrativ gjennom en narratologisk analyse der jeg både benytter meg av klassisk narratologi samt innslag fra den affektive narratologien. Jeg vil først se nærmere på romanens analeptiske oppbygging, dernest relevante temporale forhold, og «Jarles verden»-motivet. Avslutningsvis vil jeg se nærmere på fortelleren og dens ulike funksjoner i romanen. Jeg vil både undersøke hvordan narratologien kan gi uttrykk for at Jarle *er* traumatisert, og hva som har *medført* denne traumatiseringen, samt hvordan disse traumatiske hendelsene blir skildret gjennom tekstens oppbygging.

3.2.1 Mentale flashbacks og triggerfigurer

I narratologien skiller man mellom to tidsdimensjoner i en tekst: *historie* og *fortelling*, som tilsvarer de mer brukte begrepene *story* og *discourse*. Petter Aaslestad utdyper: «*Historien* definerer vi som *det narrative innholdet*. *Fortelling* er selve *den narrative teksten*, det fortalte.» (Aaslestad 2011, 27, forfatterens uthevning). Altså er *historien* det som skjer, ordnet i kronologisk rekkefølge, mens *fortellingen* er hvordan denne historien blir gjengitt av fortelleren. En historie kan derfor bli fortalt på ulike måter, avhengig av hva slags fortellerteknikker som blir brukt. På den måten kan man se på historien og fortellingen som to ulike tidslinjer i en tekst.

Det første kapittelet i *Kompani Orheim* starter ved et nullpunkt. Det vil si at det er

tidsmessig sammenfall mellom fortelling og historie (Aaslestad 2011, 34). Nullpunktet i romanen er en novembermåned i 1996, der Jarle våkner på natten av telefonen som ringer. Når han omsider våkner i bakrus fra kvelden før og tar telefonen, er det moren, Sara, som forteller at faren har gått bort. Moren uttrykker at hun er trist, men Jarle forstår ikke hvorfor: «Trist? Skal det være trist, at han er borte, skal det være *trist*?» (Renberg 2005, 14, forfatterens uthevning). Reaksjonen antyder at Jarle har et anstrengt forhold til faren, uten at leseren ennå vet hvorfor. Jarle og kjæresten, Lene, reiser fra Bergen og hjem til Stavanger for å bli med i begravelsen. På flyturen begynner Jarle å tenke på at han kanskje må holde en tale, men han spør seg selv: «Hva skal vi si i en begravelse når det ikke er noe å si? Når den som er død, ikke er et menneske om hvem man kan si ‘han var et godt menneske’, hva skal man si da?» (Renberg 2005, 16). Han er usikker på om han skal fortelle sannheten, eller om han skal lyve for å opprettholde fasaden. Dessuten tenker han at «hvis jeg sier det som er sant, så er det for hardt å høre på» (Renberg 2005, 18). Tankene om talen gjør at Jarle begynner å mimre tilbake til oppveksten, og han spør Lene om han har fortalt om ulike episoder fra barndommen: «Har jeg fortalt deg hvordan jeg kunne våkne om nettene da jeg var liten? [...] Har jeg fortalt deg om 1988? [...] Jeg har ikke fortalt deg om turen til Hardangervidda? [...] eller den gangen jeg skulle redde livet til pappa?» (Renberg 2005, 20–21). Lene responderer med et nei, og spør om han kan fortelle om det i begravelsen, men for Jarle er ikke det et alternativ: «’Nei,’ sier han, ‘Det kan jeg ikke.’» (Renberg 2005, 21). Så dupper han av på flyet, og minnene trenger seg frem i drømmene:

Midtveis under flyturen sovner han. [...] Det er ikke en drømmeløs søvn, det er en lett søvn hvor hjernen holder høy aktivitet, og han vet ikke om han drømmer eller tenker, men det Jarle husker, er hvordan han som barn kunne våkne midt i åttitallsnatten, hjemme i rekkehuset, av et rabalder fra første etasje. Han lå i kjellerstua, beskyttet under plakaten av Depeche Mode, Duran Duran, og Frankie goes to Hollywood, og det var helg, og han sov alltid lett i helgene. Han knep øynene sammen, kjente redselen jage gjennom kroppen. Han hørte en asjett som knuste mot kjøkkengulvet, en stol som veltet, stereoanlegget som brått ble slått på, med volumet på topp, og Louis Armstrong som sang: *Oh, what a wonderful world*. (Renberg 2005, 19).

Sitatet tyder på en oppvekst preget av frykt og redsel for bråket som fant sted i huset i helgene, samt en forvirring rundt minneprosessen der han ikke forstår om han tenker eller drømmer. Han våkner igjen av flyvertinnen som tilbyr kaffe, og dupper av på nytt like etter, men plutselig kjenner han et ubehag: «Det iler i halsgropen, og han kvepper til» (Renberg 2005, 20). Bevisstheten hans føres inn og ut av minnene om faren og oppveksten mens han sitter på flyet, tilsynelatende ukontrollerbart slik som sitatet antyder at han ikke vet om han

drømmer eller tenker. Ved neste kapittel er handlingen satt tilbake i tid, nærmere bestemt tidlig på 1970-tallet mens Jarle ennå ikke er født. Ved kapittel to er altså handlingen satt *etter* i fortellingen, men det har skjedd *før* i historien. Slike uoverensstemmelser mellom rekkefølgen i historien og fortellingen kalles anakronier (Aaslestad 2011, 34). I dette tilfellet har fortellingen flyttet seg bakover i tid fra nullpunktet, også kalt en analepse. Analepseformen som er brukt her, er kompletiv analepse, det vil si et tilbakeblikk «som fyller igjen noe som tidligere er utelatt» (Aaslestad 2011, 59). Det som har blitt utelatt, er historien om oppveksten til Jarle, hvorfor han ikke forstår den triste reaksjonen til moren, og hvorfor faren ikke var et godt menneske. Tilbakeblikket gir leseren tilgang til svarene på spørsmålene om forholdet til faren, og vi får lære om hans problematiske oppvekst med en voldelig og alkoholavhengig far.

Killén beskriver at komplekse barndomstraumer ikke lagres i minnet på samme måte som andre opplevelser. De blir adskilt og enten helt eller delvis skilt ut fra bevisstheten, men «[d]e kan imidlertid invadere bevisstheten som om de foregår i øyeblikket. Slike gjenopplevelser av hele eller deler av den traumatiske begivenheten kalles *flashbacks*» skriver hun (Killén 2021, 193). Analepsen i *Kompani Orheim* kan forstås som et slikt mentalt flashback, der konfrontasjonen som følge av farens dødsfall provoserer frem minner fra oppveksten og invaderer bevisstheten hans. Som Langås poengter er analepser typiske virkemidler i traumelitteratur fordi de nettopp får denne funksjonen (Langås 2016, 26). Jarle er også forvirret fordi han ikke vet om minnene kommer frem i tankene eller drømmene, noe som indikerer at han ikke har fullstendig kontroll over bevisstheten sin. Dette illustrerer poenget om at slike flashbacks gjerne er ukontrollerbare. At analepsen er så langvarig som den er, altså nesten hele romanen, underbygger videre at Jarles traume ikke er et enkelttraume, men et komplekst traume som omfatter en rekke hendelser som til sammen utgjør store deler av oppveksten hans, og som i sin helhet har dannet et omfattende oppveksttraume. Men tilbakeblikket kan også forstås som en erindrings- og bearbeidelsesprosess. Denne forståelsen av tilbakeblikket vil jeg vende tilbake til i analysen av fortelleren, slik han fremstår som en relevant aktør i Jarles minnearbeid og tilbakeblikk.

Tilbakeblikket kan sies å bli utløst av beskjednen om farens død og påminnelsen om han. Som nevnt kan minner invadere bevisstheten til en traumatisert person, noe vi ser i forbindelse med analepsen. Slike minner fremkommer særlig i forbindelse med en ytre påminnelse. Som psykolog og seniorforsker Kristine Alve Glad påpeker, kan «[t]raumepåminnere [...] være noe i det ytre miljøet, som ting vi ser, hører, smaker, berører, eller lukter, eller de kan være indre opplevelser, som tanker, drømmer, kroppslige opplevelser,

bilder og følelser» (Glad 2017). Jarles far kan på så måte forstås som en triggerfigur som genererer flashbacks av barndommen. Gjennom romanen er faren generelt en figur Jarle forbinder med frykt og redsel, og han kan slik forstås i henhold til det Andersen skriver i *Fortelling og følelse*: som «en termometer for tekstens emosjonelle ladning», som en som «blir en narrativ markør for den stigende emosjonelle spenningen i teksten» (Andersen 2014, 15). Hver gang faren er tilstedeværende i romanen skapes det en spenning og et ubehag som følge av hans sinte og voldelige fremferd.

I møte med traumepåminnere/triggerfigurer kan traumatiserte personer erfare en slags tidskollaps, og det kan føles som traumet fortsatt pågår, ifølge Glad. (Glad 2017). I romanen blir dette blant annet illustrert ved at tilbakeblikket er fortalt gjennom bruk av historisk presens (med unntak av kapittel 2), der både leseren og Jarle blir med i gjenopplevelsen av barndomstraumet på en nær og direkte måte. Historisk presens gir en større nærhet til hendelsene som beskrives enn preteritumsformen, og er ofte brukt med den hensikt å referere hendelsene som om de foregår i øyeblikket. Slik skapes det en intens nærhet til de hendelsene som utspiller seg.

3.2.2 Traumets temporalitet

I tilbakeblikket møter vi en usikker og trygghetssøkende Jarle. Den ustabile og konfliktfylte hjemmesituasjonen er traumatiserende i seg selv, men det er særlig to voldsepisoder som skiller seg ut og som illustrerer den kritiske oppveksten Jarle står i. Voldsepisodene kan sies allerede på et tematisk nivå å illustrere at de er traumatiske, men traumatiske opplevelser kan skape situasjoner der den normale tidsforståelsen oppheves (Langås 2016, 178; Terr 1984, 643). Å undersøke de temporale forholdene i teksten der det skildres traumatiske hendelser, blir derfor relevant i analysen av *Kompani Orheim* (og øvrig traumelitteratur). Mentale flashbacks er et eksempel på en slik tidsopplevelse, der fortiden trenger seg inn i bevisstheten og forstyrrer nåtiden. Men en normal tidsforståelse kan også oppheves *under* traumatiske hendelser og kan i litteraturen illustreres gjennom tekstrytme. Når en snakker om teksthurtighet- og rytme i litteratur, må det forstås som «pseudotider», slik Genette omtaler det. Det handler ikke om «hvor lang tid det tar å lese en tekst», da det er et spørsmål det er vanskelig å finne svar på og som heller er relevant for litteratursosiologien. Når man undersøker tekstens hurtighet, handler det snarere om forholdet mellom *varigheten på historien og lengden på fortellingen* (Genette 1988, 33). Dette forholdet kan videre fortelle

noe om tekstens rytme, eksempelvis hvordan hurtigheten kan økes eller bremses.

I *Kompani Orheim* endrer tekstrytmen seg i de øyeblikkene Jarle befinner seg midt i en traumatisk hendelse. Historien blir i disse tilfellene beskrevet nøye og detaljert, gjerne til den minste kroppsbevegelse. Fortellingens tid strekker seg derfor lenger enn historiens tid. To episoder fra romanen illustrerer at hurtigheten i fortellingens tid bremses når Jarle befinner seg i traumatiske situasjoner – i tråd med det teorien sier om tidsoppfatninger og traumatiske hendelser.

Sommerferien etter at Jarle er ferdig på ungdomsskolen, bestemmer faren at de skal dra på familietur til Rjukan og gå i sabotørens fotspor på Hardangervidda. På denne tiden har han i en periode holdt seg edru, og Jarle har begynt å føle et håp om at de kanskje kan bli en normal familie: «Etter som dagene gikk begynte også Jarle å tro at kunne være sant. At de skulle leve et vanlig liv» (Renberg 2005, 253). Det tar riktignok ikke lang tid før faren er tilbake på flaska, og håpet om det normale livet ødelegges. Midt på Hardangervidda slår familien opp telt for natten, og faren drikker seg full. Hans voldelige side vokser frem samtidig som mørket legger seg, og han begår overgrep på moren i teltet:

Sara ligger rolig og stirrer framfor seg. Hun kjenner den tunge magen hans mot ryggen. De små føttene hans mot soveposen. Hendene hans over seg. Lemmet hans mot baken. [...] Pappa strekker høyrearmen over mamma. Jarle ser at han legger armen om henne, finner glidelåsen i soveposen hennes med fingrene og begynner å dra den ned. Mamma ligger helt stille. Pappa trekker glidelåsen hennes nedover, fører fingrene inn under soveposen, over brystet hennes. Sara gråter og kjenner den klamme hånda over brystet. Pusten hans i nakken. Magen mot ryggen. Høyrefoten som klossete forsøker å stryke føttene hennes utenpå soveposen.. [...] Pappa støtter seg opp på albuen, tar tak i skulderen til Sara, drar henne over på ryggen, og slår henne i ansiktet med flathånda. (Renberg 2005, 379).

Hendelsen beskrives her detaljert gjennom illustrasjonen av farens kroppsbevegelser før han slår moren i ansiktet, og står i skarp kontrast til det foregående avsnittet som er beskrevet i scenisk stil.

Den samme rytmen gjentar seg i fremstillingen av en hendelse i forbindelse med veldedighetskonserten Live Aid som arrangeres sommeren 1985.⁷ Jarle har ventet lenge i spenning for å se favorittartistene opptre på én og samme konsert. Han og familien er på denne tiden på sommerferie i Tyskland for å besøke tanten Jenny, og utfordringen hans blir å

⁷ Live Aid var en veldedighetskonsert der formålet var å samle inn penger til sultkrisen i Etiopia. Konserten ble holdt på Wembley stadion i London 13. juli 1985, og mange av datidens største rocke- og popartister var invitert til å spille.

finne en måte å slippe unna dette besøket så han i stedet kan sitte på hotellrommet og følge med på konserten fra tv-en. For «[p]opmusikken tar aldri ferie», ifølge Jarle, og det kan ikke han heller (Renberg 2005, 79). For første gang tør Jarle å trosse faren: «Han vet at han gjør noe han aldri har gjort, at han gjør det han aldri trodde han skulle tørre. Han strammer kroppen, knytter nevene, stålsetter seg og hever stemmen: 'Nei.'» (Renberg 2005, 83). Faren blir sint, men Jarle nekter å føye seg. Det hele ender i en voldelig episode der faren tar tak i Jarle, drar han inn på badet og presser hodet hans ned i toalettet:

Terje tar tak i nakken til Jarle. Med pekefingeren, tommelfingeren og langfingeren. Han fester grepet så hardt han kan i nakkeroten og drar ham ut på badet. [...] Han drar Jarle etter seg, og Jarle tenker ikke skrik, ikke vær redd, ikke si noe, ikke vis at du er redd, ikke vis at du mister kontrollen, [...] Så lukker han øynene. Han kjenner at han blir presset ned mot gulvet. Han lukker øynene, han lukker munnen, han blir presset ned mot gulvet, og hodet blir presset ned i toalettskåla og han hører det bruser i toalettskåla, det fosser i ørene når pappa trekker ned, og Jarle kjenner det renner kaldt vann over hodet. (Renberg 2005, 83)

I fremstillingen av farens nakkegrep, strekker fortellingens tid seg lenger enn historien, i likhet med hendelsen på Hardangervidda. Historien blir fortalt ned til kroppsbevegelsens detaljer, noe som gjør at beskrivelsene av de traumatiske hendelsene intensiveres.

De omtalte episodene er begge situasjoner der Jarle befinner seg midt i en traumatisk opplevelse og der han og moren trues av farens voldelige handlinger. I begge episodene ser vi hvordan fortellingens tid bremses opp og vi gis detaljerte beskrivelser av hendelsene. Resultatet blir en slags «slow motion»-effekt. I artikkelen «Time and Trauma» (1984) undersøker Leonore Terr, psykiater og forsker på barndomstraumer, nettopp dette fenomenet. I undersøkelsen stiller hun spørsmål særlig ved barns oppfatning av tid under og etter en traumatisk hendelse. Resultatene av studien viser at «[c]hildren and adolescents, like adults, occasionally experience durational slowing during short-lived traumatic events» (Terr 1984, 643). Resultatene underbygger hun videre med referanser til tidligere studier som viser det samme: «Experimental psychologists have proved that under dangerous conditions, normal adult subjects perceive brief time intervals as more prolonged» (Terr 1984, 643). Terr mener at dette kan ha en beskyttende effekt på personer som står i akutte traumatiske hendelser fordi opplevelsen av forlenget tid åpner et større tidsrom for handling. Altså kan det forstås som en forlenget tidsopplevelse som gjør at den utsatte personen får lenger tid på å vurdere om han eller hun kan handle imot (Terr 1984, 643). Videre skriver Terr om hvordan dette tidsbremsende fenomenet har invadert et medium som filmen: «Particularly shocking, brutal, or terrifying scenes are slowed down to present every detail, every drop of blood, every

grimace. The sudden, violent deaths in *Bonnie and Clyde*, for instance, are portrayed with this durationally distortive camera technique» (Terr 1984, 644). Slik det fremgår av *Kompani Orheim*, kan denne effekten i like stor grad brukes i litteratur ved at fortellingen strekker seg lenger enn historiens tid, noe som gjør at leseren utsettes for den samme tidsopfatningen som Jarle. Tekstrytmen kan derfor i forbindelse med traumenarrativer kaste autentisk lys over opplevelsen av en traumatisk situasjon.

3.2.3 Jarles verden – distansering, dissosiering og løsrivelse

For å overleve den ustabile og utrygge hjemmetilværelsen etablerer Jarle en egen «verden» som han omtaler som «min verden» eller av fortelleren som «Jarles/hans verden». Denne verden skaper han som et alternativt sted der han kan finne den tryggheten og tilhørigheten han ikke får hjemme hos foreldrene. Jarles verden består særlig av 80-tallets popmusikk, litteratur, og bestekompien Helge, en «kommunist med klare anarkistiske innslag» (Renberg 2005, 161). Særlig musikken og det politiske opprøret mot rasismen og kvinneundertrykkelsen blir viktige faktorer for at Jarle kan koble seg fra den stressende hverdagen i rekkehuset. Gjennom romanen dras han mellom hans egen verden der han søker trygghet og tilhørighet, og familiens verden som han forsøker å komme seg vekk fra. Jarles verdensskapelse kan forstås som en form for eskapisme og kan leses i lys av stedsteori, mer spesifikt gjennom den affektive narratologien og primært det Patrick Colm Hogan skriver om emosjonell geografi. Selv om emosjonell geografi i stor grad er knyttet til fysiske steder og rom, mener jeg likevel den har overføringsverdi til Jarles verdensforståelse til tross for at hans egen «verden» ikke er knyttet til et direkte fysisk sted.

Etableringen av et alternativt hjem

As I try to make my way / to the ordinary
world / I will learn to survive

«Ordinary World», Duran Duran

Hogan skriver i *Affective Narratology, the emotional structures of stories* (2011) om våre emosjonelle tilknytninger til steder og hvordan steder kan ha innvirkning på vårt følelsesliv. Han skriver at det mennesker tenderer mot, er et «hjem», og det er fra hjemmets erfaring vi

opplever og skaper mening om andre steder. Han skriver ikke om hjemmet kun som det stedet vi bor, men også som noe mer abstrakt som «feels like home» (Hogan 2011, 30). Forståelsen av hva som definerer et hjem kan være så mangt, og det er ikke uten grunn at klisjeer som «home is where the heart is» er veletablerte. Hogan mener det er det vi oppfatter som «hjemmet vårt» som er senteret hvorfra vi orienterer oss om resten av verden, både geografisk og emosjonelt. Tradisjonelt representerer et hjem en følelse av letthet og trygghet, men denne følelsen opplever ikke Jarle i hjemmet han deler med foreldrene sine. Han har imidlertid trygghet på soverommet sitt, og det er musikkplakatene som gir han en følelse av beskyttelse: «Han lå i kjellerstua, beskyttet av plakatene av Depeche Mode, Duran Duran og Frankie Goes to Hollywood» (Renberg 2005, 19). For Jarle er det, allerede i tidlig alder, musikken som representerer den tryggheten han ikke får hjemme av foreldrene, og musikken blir derfor viktig når han som tenåring *skaper* seg et eget «hjem», eller en «verden», i mer abstrakt forstand.

«Verden vokser» (Renberg 2005, 42), og Jarle blir tenåring. Når han får sin første kassett, *Seven and the Ragged Tiger* av Duran Duran, markerer det et vendepunkt: «Han får kassetten i hendene [...] og han eier den, helt selv. [...] han går over gata, bort til det store trollet av tre som står foran Arnt Michaelsen [...] *han er høyere enn trollet nå. Han har en Duran Duran-kassett i hånda*» (Renberg 2005, 68, min utheving). Mens musikkreferansene i romanen blir mer fremtredende, blir også distinksjonen mellom Jarles verden og familiens verden tydeligere. Verden som han deler med foreldrene i rekkehuset, omtaler han som en «ond klode», en planet der «alt [er] svart» (Renberg 2005, 253). Og «Dette er ikke min verden [...] Dette er ikke mine folk» (Renberg 2005, 344), tenker han om foreldrene. Denne onde planeten er for han en «alternativ livsform» (Renberg 2005, 253), som han ønsker å flykte fra. Gjennom musikken oppnår han denne flukten mot en tryggere verden enn det familieverdenen gir han:

Han [...] setter hodetelefonene til tinningene for å stenge verden ute, [...] Morrissey syng[e]r *hans egen verden* tilbake: I never want to go home, because I haven't got one, anymore. Det regner over *Jarles verden*. Det er trøst å hente hos Morrissey. (Renberg 2005, 134, min utheving).

Musikken er talende for følelsene til Jarle i det Morrissey synger om å ikke ha et hjem. Som sitatet viser, får musikken derfor også en trøstende funksjon som gir Jarle en følelse av gjenkjennelse og anerkjennelse.

Etter hvert utvider Jarles verden seg. Når han møter Helge, som senere blir bestekompiisen hans, kan han dele sin musikkinteresse:

Det er bare de to i hele verden, den ene sier Clash og den sier 'London calling', den ene sier The Cure og den andre sier 'Charlotte Sometimes' og Jarle er ikke kvalm lenger. Han kjenner røyken varme mellom fingrene, han ser på Helge, og det er akkurat som om han er forelsket. (Renberg 2005, 159).

Når Helge blir en del av Jarles verdensbilde, finner Jarle en tilhørighet og trygghet i et annet menneske. Den samme tilhørigheten finner han i litteraturen: «Nå har han åpnet den tykkeste boka han har våget seg på: *Forbrytelse og straff* av Dostojevskij. [...] Det er en tung bok, men umulig å legge fra seg. [...] Her kan han forsvinne og finne seg selv» (Renberg 2005, 177). Hogan skriver om hvordan vi kontinuerlig «koder» våre emosjoner og erfaringer, både bevisst og ubevisst: «Encoding is the process whereby we select, segment (or “chunk”), and give preliminary structure to our experience» (Hogan 2011, 31). Når Jarle opplever trygghet og tilhørighet i musikken, Helge og litteraturen, koder dette seg som gode erfaringer, og blir derfor sentrale i hans verdensskapelse og virkelighetsflukt. Med Jarles alternative verden som en trygg base, får han også styrken og motet til å stå imot farens vrede. Etter at Jarle har vært ute for lenge en kveld blir han møtt med en sint far i døra som drar han etter seg med makt inn til stua og kjefter, men Jarle tør å stå imot:

Han blir ikke redd når faren skriker. Han blir ikke redd øynene hans. Han kjenner ikke engang medlidenhet med mamma. Han kjenner seg bare stolt. 'Dere bor her,' sier Jarle og stanser. Han snur seg. Mamma tørker tårene og ser undrende på ham. 'Jeg bor på en alternativ planet'. (Renberg 2005, 163, min uthevning).

Sitatet illustrerer tydelig hvordan han prøver å distansere seg fra foreldrene ved å etablere et tryggere og bedre sted som representerer et hjem i større grad enn det hjemmet han deler med foreldrene. Når Hogan forklarer sin emosjonelle geografi, beskriver han hvordan det å forlate hjemmet innebærer en risiko for emosjonene: «leaving home and normalcy is always a matter of risk—specifically, emotional risk» (Hogan 2011, 30). Når Jarle står imot faren, innebærer dette risiko, noe som underbygger hvordan Jarles verden og musikkens rom fungerer som et alternativt hjem som han kan finne tilbake til etter å ha utsatt seg for denne risikoen.

Etter hvert som Jarle blir eldre og hans egen verden stadig utvider seg, er den til hjelp i løsrivelsen fra faren. Den alternative verdenen gjør det nemlig tryggere å forlate det hjemmet han deler med faren. Dette kan sees som en prosess som foregår gjennom tenårene til Jarle. Jo

mer innholdsrik Jarles verden blir gjennom innkoding av gode erfaringer, desto mer distanserer han seg fra faren. Distanseringen kulminerer etter hvert i en fullstendig løsrivelse når Jarle tar pikenavnet til moren og sier til faren: «Du har ingen sønn. Jeg heter Jarle Klepp, og det er siste gang du ser meg i dette livet» (Renberg 2005, 406–407). Jarle kan dermed fullt realisere sin egen verden som fullstendig ekskluderer faren: «Nå skal pappa ut av hans verden, den har ikke plass til ham» (Renberg 2005, 414). Løsrivelsen gjør at Jarle ser på seg selv som et nytt menneske: «Du la pennen stolt mellom fingrene og øvde på egen signatur: Klepp, Jarle Klepp [...] Et nytt menneske, [...] En ung gutt som etter hvert begynte å si nei, jeg har ingen far» (Renberg 2005, 410).

Musikkens verden som overlevelsesmekanisme

Jarles verden fungerer som vist som et betryggende sted som kan hjelpe han med å distansere seg fra den vanskelige hjemmesituasjonen. Men denne virkelighetsflukten kan også gå så langt at den får Jarle til å dissosiere under farens voldsutøvelser mot han. Killén definerer dissosiering slik:

[E]n psykofysiologisk prosess som endrer en persons tanker, følelser og handlinger slik at en viss informasjon/hendelse ikke blir assosiert med eller integrert med annen informasjon på vanlig måte. Ved hjelp av denne mekanismen blir det mulig for barnet å unngå å huske overgrep. (Killén 2021, 131).

Dissosiering kan altså forstås som en overlevelsesmekanisme der informasjonen om en hendelse lagres seg i hukommelsen gjennom assosiasjoner som *ikke* er knyttet til selve hendelsen. Den omtalte Live Aid-episoden illustrerer en slik overlevelsesmekanisme i teksten. Som vist tidligere i analysen, tvinger faren til Jarle hodet hans ned i en toalettskål. Mens Jarle kjenner vannet renne over hodet, begynner tankene å vandre:

Ultravox.
Sting.
Howard Jones.
Phil Collins.
Paul Young.
U2.
Boomtown Rats.
Simple Minds.
Nik Kershaw.
Bryan Adams.
Dire Straits.

David Bowie.
Madonna.
The Cars.
Duran Duran. (Renberg 2005, 83–84)

Mens hodet til Jarle er tvunget ned i toalettet, fantaserer han om Live Aid-konserten og bandene som skal opptre. Han distanserer seg fra hendelsen ved å forsvinne inn i sin egen tankeverden som er fylt av musikken som gir han glede. På den måten unngår han fullstendig affektiv opplevelse av voldsutøvelsen. På det tekstlige nivået iscenesetter dissosiasjonen seg gjennom en alternativ fortelling. Selv om fortellingen kun er en oppramsing av Live Aid-bandene, flytter fokuset seg fra én virkelighet til en annen. Med sin tankevirksomhet, angitt med ordene: «han tenker», slår fortellingen over i en paralepse, altså en sidefortelling jfr. Bals definisjon. Som vi har sett, handler dissosiasjon om å skille elementer som hører sammen, altså at hendelser blir lagret og integrert i minnet ved at de kobles til andre assosiasjoner. Paralepser kan derfor være et uttrykk for dissosiering. Jarles verden får derfor også en viktig funksjon i ekstremt truende situasjoner, da musikken blir et alternativt narrativ Jarle skriver inn i minnet for å beskytte seg selv emosjonelt fra farens voldelige handlinger.

3.2.4 Det kroppen husker

Et kjennetegn ved traumatiske minner er at de kan bli skjøvet vekk fra hukommelsen, men at kroppen likevel husker. Killén skriver for eksempel at traumer ikke lagres på samme måte som vanlige minner, men at de «blir minner som barnet primært husker med kroppen og følelsene» (Killén 2021, 194). Det kroppslige minneaspektet fremkommer som et tydelig motiv særlig ved to anledninger i romanen der Jarle blir konfrontert med fortiden.

I fortellerens gjengivelse av Jarles minner tidlig i romanen, er det særlig de kroppslige følelsene som fremheves: «Du syntes mørket var tungt, og du visste at nå begynte det, *følelsen av at ørene vokste [...] av at alt i deg arbeidet på spreng [...] Lyset var bedre [...] du var sjelden trøtt, bare glad for at mørket trakk seg*» (Renberg 2005, 35, min uthevning).

Gjengivelsen av Jarles opplevelse i dette sitatet beskrives også hovedsakelig gjennom et billedlig formspråk basert på enkle kontraster (lyset/mørket = dag/natt) som på hver sin side representerer trygghet og fare. Minnene formidles av fortelleren gjennom innsikten i Jarles egen forståelseshorisont som barn, og situasjonen viser hvordan han ennå ikke har forståelsen eller vokabularet til å forklare den volden som foregår i hjemmet på kveldene. Beskrivelsen

av Jarles minner ved hjelp av det billedlige språket og følelsene, tjener også som en illustrasjon på at traumer kan være vanskelig å uttrykke med ord og at de i stor grad knytter seg til kroppslige følelser. Traumene kan slik forstås som en sterk sanselig opplevelse der persepsjonen jobber i større grad enn bevisstheten.

Det andre eksempelet knytter seg til Live Aid-episoden omtalt i forrige kapittel. Etter at faren har vært voldelig mot Jarle, drar han med familien til en dyrepark. Der blir Jarle særlig observant på en giraff: «Han ser det store girafføyet der oppe, som er så lite her nedenfra. [...] Han setter hånda for pannen som en skyggelue og ser den lange giraffnakken som strekker seg mot himmelen» (Renberg 2005, 87). 358 sider senere er vi tilbake til romanens nåtid, der Jarle gjør seg klar til farens begravelse. Her kommer det en ny analepse som tar oss tilbake til en hendelse fra studietiden i Bergen. Jarle befinner seg i en kiosk for å kjøpe røyk og tyggis da han ser et kortstativ med et kort med giraffmotiv. Han blir like observant på denne giraffen som den i dyreparken: «Han gikk nærmere kortet og forsøkte å få blikkontakt med girafføyet. Han syntes det så trist ut» (Renberg 2005, 445). Han drar videre til lesesalen, men får ikke giraffen ut av tankene sine: «Hvorfor tenker jeg på den jævla giraffen?» (Renberg 2005, 445). Samtidig får han en fysisk reaksjon: «Det var varmt. Han svettet. [...] Han lot blikket gli over boksidene, men han fikk ikke med seg det han leste» (Renberg 2005, 445). Samtidig presiseres det at Jarle ikke husker at han så giraffen i det han tenker for seg selv: «Har jeg sett en giraff noen gang? Nei. Bare på filmer. Naturprogrammer på TV» (Renberg 2005, 446). Den fysiske reaksjonen kan i denne situasjonen forstås som et resultat av at minnene har lagret seg som et traume han bare kan kjenne gjennom kroppen og ikke med hukommelsen, og underbygger det Killén hevder om at traumatiske minner lagres i kroppen.

3.2.5 Romanens forteller – fremstillinger av en traumatisk oppvekst

Stemmevariasjon mellom forteller og karakter, ulike fokaliseringpunkter og varierende grad av nærhet og distanse i forbindelse med bevissthetskildring, gjør at fortellerteknikken i *Kompani Orheim* er ganske avansert, men i hovedsak fortelles romanen som nevnt av en allvitende tredjepersonsforteller der det stort sett er Jarle som er fokaliseringsobjektet. En slik fortellerteknikk kan gi flere effekter, men en åpenbar fordel er at den bidrar til å organisere og fremstille tankene til karakterene, slik at deres indre følelsesliv og bevissthet blir tydeligere for leseren. Dette blir spesielt viktig i fortellerens gjengivelse av Jarles psyke som en

forutsetning for at leseren skal få forståelse for traumatiseringen. Fortelleren kan også gi synsvinkel til andre karakterer, som Jarles foreldre og av og til andre mindre sentrale karakterer. Ved å presisere flere av karakterenes indre tankeliv, blir problemstillingene som romanen belyser samtidig mer påtrengende og reelle, nettopp fordi fortelleren er en tredjepart som virker som en garantist for fortellingens pålitelighet. Et annet poeng er at bruken av tredjepersonsforteller er en måte å nærme seg en vanskelig tematikk fra et mer objektivt ståsted.

Selv om romanen er en tredjepersonsfortelling, skjer det skifter mellom første, andre og tredjepersonsreferanser i romanen der fortelleren både kan fremstå som en aktør i fortellingen og kan trekke seg tilbake og opptre mer usynlig for å formidle karakterenes egne tanker og følelser. Fortellingen rommer slik en høy grad av stemmevariasjoner. I den følgende analysen vil jeg undersøke ulike måter fortelleren kan forstås på og særlig benytte meg av Cohns begreper om bevissthetsskildringer. Å forstå fortelleren er også viktig for å forstå romanen muligheter som *remedium*, og fortellerteknikkene jeg omtaler her vil derfor også bli nærmere kommentert i neste kapittel.

Fortelleren som erindringshjelper og minneorganisasor

En av fortellerens funksjoner i romanen er å fungere som en erindringshjelper for Jarle. Før vanskelig hendelser blir skildret kan fortelleren eksempelvis henvende seg direkte til Jarle og stille spørsmål som «Det brenner i deg, Jarle. [...] Hvorfor brenner du sånn?» (Renberg 2005, 72). Det er slik fortelleren også arbeider i opptakten til romanens tilbakeblikk. I romanens andre kapittel blir leseren tatt tilbake til 1970-tallet gjennom en analepse. Innledningen til kapittelet gir et innblikk i familien Orheims forventningsfulle og harmoniske familieetablering, men stemningen snur idet fortelleren står frem som en aktør og sier:

Det har vært fine dager for deg, Jarle! Hvorfor husker du dem ikke? [...] Det har jo hendt, Jarle. Alt dette kan du gjøre krav på, for det er ditt. Men lykken lar seg ikke huske, den var altfor begripelig, den var altfor god, den lot deg bare leve. Hva husker du da? (Renberg 2005, 32–34).

Harmonien og lykken som tilsynelatende har vært til stede, er ikke det Jarle husker og forbinder med oppveksten. Sitatet antyder nemlig noe annet. Fortellerens spørsmål: «Hva husker du da?» inviterer videre inn til Jarles opplevelse av barndommen og hvilke minner som overgår de gode minnene. Ved å stille Jarle dette spørsmålet, oppfordrer fortelleren til en

påtrengende minnefremkalling som genererer handlingen for romanen. Også i fortsettelsen dominerer fortelleren. Svaret på spørsmålene får vi nemlig ikke direkte fra Jarle, men via fortelleren, som legger seg så tett på Jarle at vi får tilgang til hans tanker og følelser: «Du husker at du ikke likte å legge deg, du likte ikke at mørket kom. [...] Pappa gikk forbi døra, det husker du, stemmens hans, like streng som mørket» (Renberg 2005, 34). I innledningspassasjen til tilbakeblikket i romanen der fortelleren gjengir hva Jarle husker og ikke husker, får vi altså tilgang til både hans bevisste og ubevisste psyke. Fortelleren har med andre ord allvitende tilgang til Jarles ulike bevissthetslag.

Gjengivelsen av Jarles hukommelse er karakteristisk for den narrative teknikken Cohn kaller for psykonarrasjon: «the narrator's discourse about a character's consciousness» (Cohn 1983, 14). Psykonarrasjonens viktigste funksjon, til forskjell fra de andre fortellermodusene, ligger ifølge Cohn i måten fortelleren kan ordne og forklare en karakters bevissthet bedre enn karakteren selv, samt effektivt artikulere et psykisk liv som er «unverbalized, penumbral, or obscure» (Cohn 1983, 46). Fortelleren poengterer også senere i romanen gjennom den psykonarrative teknikken at Jarle som ung voksen sliter med å sette ord på følelsene sine: «Han føler at han kan legge ut en dekonstruktiv analyse av *cogito, ergo, sum*, han føler at han kan lese Hegel på hodet med Adorno som briller, men han føler ikke at han kan det der med ord. I hvert fall ikke når det gjelder pappa» (Renberg 2005, 439). En av psykonarrasjonens funksjoner blir derfor i denne romanen å fremstille Jarles tanker og følelser som han selv kan synes er vanskelig å sette ord på. Slik får leseren tilgang til hele karakterens psyke, både det bevisste, underbevisste, og det Cohn kaller det «subverbale nivået»: «what a character 'knows', without knowing how to put it into words» (Cohn 1993, 46).

Fortelleren legger seg ofte samtidig så nærmere Jarles egen forståelseshorisont at gjengivelsen av hukommelsen er farget av Jarles eget idiom. Det blir særlig tydelig i fortellerens måte å fremstille Jarles bevissthet når han er barn gjennom et billedlig språk som likner et barns uttrykksform. Som i dette tilfellet, når Jarle en natt står opp for å undersøke stemmene han hører i stua og han ser den fulle faren sin:

Jarle synes det er som om leppene til pappa har vokst, tykke og hovne. Han synes det lyser fra ørene hans. Det er som om de skinner, det er akkurat som om det er vann der pappa skulle ha øyne, som to små nattsvarte tjern under månen. (Renberg 2005, 39).

Når fortelleren legger seg så nærme Jarles forståelseshorisont fremheves barnets vanskeligheter med å forstå og artikulere det det er vitne til. Bevissthetsskildringen kan her forstås som konsonant psykonarrasjon, altså en mer tilbaketrukket og rapporterende forteller.

Denne teknikken, som er mest fremtredende i overgangen fra romanens nåtid til tilbakeblikket der fortelleren fremkaller Jarles minner, er helt essensiell for å forstå det barnlige blikket Jarle har på sin alkoholiserte far.

Fortellerens allvitende egenskaper og stemmevariasjonen mellom fortelleren og Jarle er også viktige funksjoner i fremstillingen av Jarles traumer. Stemmevariasjonene i romanen består i vekslinger mellom forteller- og personstemme og ulike fokaliseringspunkter. Slike stemmevariasjoner er ifølge Vickroy typisk for traumanarrativer og effekten de har på leseren:

The complexities of traumatic memory and a subject's difficult relation to the past are suggested by the use of multiple voices and positioning within characters or narrators as well as between them. [...] Therefore, trauma writers position their readers in the similarly disoriented positions of the narrators and characters through shifts in time, memory, affect, and consciousness. (Vickroy 2002, 27–28).

Vickroy hevder altså kompleksiteten vedrørende traumatiske minner og en persons vanskelige relasjon til fortiden kan manifestere seg i teksten gjennom flere stemmer og ulik posisjonering mellom karakterene og fortelleren. På den måten kan leseren bli satt i en lignende desorienterende posisjon som fortelleren og/eller karakterene gjennom hyppige skifter av tid, minner, emosjoner og bevissthet. Jeg vil hevde at fortellerens allvitende posisjon i *Kompani Orheim* kan ha motsatt effekt da den kan fungere som en organiserende instans for leseren for å illustrere desorienteringen i Jarles traumatiserte psyke, men samtidig som den problematiserer forholdet mellom minner og glemsel. Et eksempel som viser dette, er fortellerens antydning om at Jarle har dissosiert traumatiske opplevelser, slik det fremgår av det allerede nevnte giraffmotivet. Selve hendelsen blir presentert fra en tredjepersonsforteller som har innsikt i hva som skjer og hva Jarle tenker, og som formidler dette til leseren gjennom en psykonarrativ fremstilling av Jarles observasjon: «Jarle ser de vanvittige nakkene til giraffene. Han ser det store girafføyet der oppe» (Renberg 2005, 87). Når det senere i romanen fortelles om Jarles møte med postkortet som er avbildet av en giraff, slår teknikken over til sitert monolog uten anføringsverbaler: «Har jeg sett en giraff noen gang? Nei. Bare på filmer. Naturprogrammer på TV» (Renberg 2005, 446). På grunn av tredjepersonsfortellerens innsikt og muligheter til å fremstille Jarles opplevelser og minner fra hans egen bevissthet, både under og etter traumatiske opplever, blir effekten at vi som lesere kan forstå Jarle bedre enn han forstår seg selv. Parallelt med tanken på giraffen, dukker minner om faren opp, men disse kobles ikke til voldsutøvelsen: «Plutselig kom han på en gang på åttitallet da pappa anla bart» (Renberg 2005, 445). Som vist i analysen av Jarles verden, dissosierer han når faren

tvinger hodet hans ned i toalettet, og den bevisste tankeprosessen til Jarle i møte med giraffmotivet flere år senere, underbygger at vi har å gjøre med en dissosiasjon og en fragmentert hukommelse når han i møte med giraffmotivet tenker på faren, men ikke i tilknytning til selve voldsutøvelsen. Både gjennom psykonarrasjonen og stemmevariasjonen mellom tredjepersonsfortelleren og Jarle, får vi som lesere innblikk i Jarles sinnstilstand. Fortelleren får slik en veiledende funksjon overfor leseren.

Fortelleren som emosjonell veileder

De to vanligste fortellertypene er første- og tredjepersonsforteller. En førstepersonsfortelling er en «jeg-fortelling», mens en tredjepersonsfortelling omtaler karakterer ved navn eller som «han/hun». *Kompani Orheim* faller innenfor den sistnevnte kategorien hvis vi ser det i lys av romanens helhet. Likevel er det tilfeller i romanen, som vist ved flere sitater, der fortelleren henvender seg til Jarle i andreperson, altså som «du». En andrepersonsfortelling kan ifølge Brian Richardson defineres som: «any narration other than an apostrophe that designates its protagonist by a second person pronoun» (Richardson 2006, 19). Fortellerens henvendelser til Jarle som «du» er særlig fremtredende enten der fortelleren fremprovoser minner, eller der han har som hensikt å veilede Jarle emosjonelt.

Fortelleren henvender seg til Jarle som et «du» allerede i romanens åpning «Hallo? Jarle? Er du der?» (Renberg 2005, 9). Gjennom denne henvendelsen skapes det en distanse mellom Jarle og fortelleren fordi det etableres et skille mellom dem. Gjennom henvendelsene til Jarle kan fortelleren rettlede og få en slags veiledende funksjon ved å tale direkte til Jarles bevissthet i vanskelige situasjoner. Dette fremgår eksempelvis i kapittelet «Krig»:

Gå ut. Ut i gata, ut i det grå regnet, sånn ja, til høyre mot barnehagen. Nei. Ikke snu deg. Det hjelper ikke. Du kan ikke gjøre noe for henne nå. Det er ikke ditt ansvar. Ikke snu deg. Gå, Jarle. Sånn ja, det er bra. (Renberg 2005, 112).

Sitatet antyder en konflikt i hjemmet, og setningen «[d]u kan ikke gjøre noe for henne nå» kan indikere at faren igjen har vært voldelig mot moren. Sitatet kan forstås i henhold til det Cohn kaller dissonant psykonarrasjon. Det dissonante forholdet kjennetegnes ved en fremtredende ekstern forteller, som: «remains emphatically distanced from the consciousness he narrates» (Cohn 1983, 26). Det dissonante forholdet avsløres i *Kompani Orheim* gjennom fortellerens fremtredende posisjon i form av «du»-henvendelsene, samt utsagn fra fortelleren formidlet i gnomisk presens – den grammatiske tiden for tidløse generaliseringer (Cohn 1983, 28). Cohn

mener at utsagn i gnomisk presens er typisk for en forteller med maksimal dissonans. Gnomisk presens i de eksemplene Cohn trekker frem skiller seg dog litt fra de eksemplene som er fremtredende i *Kompani Orheim*. I Cohns eksempler henvender nemlig ikke fortelleren seg til protagonisten, og utsagnene virker derfor enda mer generaliserende enn når fortelleren i *Kompani Orheim* henvender seg til Jarle. Jeg vil likevel hevde de har den samme funksjonen. Sitatet antyder at Jarle har en ansvarsfølelse idet fortelleren sier «[d]et er ikke ditt ansvar». Killén skriver at barn som lever med vold i hjemmet «prioriterer å beskytte foreldre, spesielt moren», og at disse barna ofte tvinges «til å påta seg mer ansvar enn de er modne til» (Killén 2021, 53). Jarles ansvarsfølelse er altså symptomatisk for barn i lignende situasjoner. Fortellerens utsagn kan likeså gjerne forstås som: Det er ikke et barns ansvar at foreldre er voldelige.

Det samme gjelder en annen hendelse der fortelleren veileder Jarle. Han er redd for å dra hjem etter skolen, og han blir derfor stående under et betongtak og stirre ut i regnet, noe fortelleren mener er meningsløst. Episoden skildres som en dialog mellom Jarle og fortelleren:

Skal du bare stå der under betongtaket og stirre på regnet, Jarle? Folk har gått hjem. Du får komme deg hjem, du òg. Hjem. Ja, Hjem. Og hva skal jeg gjøre der? Jeg orker ikke vite hva som skjer, forstår du? Jeg orker det ikke. [...] Du skyver det bort. Det forsvinner ikke. Du er bekymret for mamma. Du er redd for pappa. Det forsvinner ikke fordi det skjer noe på skolen. (Renberg 2005, 131).

Fortelleren prøver å fortelle Jarle at det ikke hjelper å undertrykke situasjonen han står i, og at han må anerkjennelse følelsene sine. Fortelleren får derfor en slags veiledende funksjon ved å formidle allmenngyldige meninger som en omsorgsperson ville gjort. Fortellerens utsagn til Jarle kan derfor også forstås som gnomiske i den forstand at de uttrykker lærdom og råd.

Den empatiske fortelleren

Selv om fortelleren tidvis fremkommer som en aktør med tydelig stemme, kan han også trekke seg tilbake slik at Jarles (og andre karakterers) følelser og tanker kommer tydeligere og mer direkte frem. Dette skjer i hovedsak ved bruk av teknikkene fortalt monolog og sitert monolog. Gjennom disse teknikkene kan vi få tilgang til hva Jarle føler og tenker, altså nærmere hans bevissthet, om ulike hendelser.

Den fortalte monologens funksjon er at fortelleren gjengir karakterens tanker med deres eget formspråk samtidig som tredjepersonsreferansen opprettholdes. Slik kan fortelleren

identifisere seg med karakteren, men uten at de blir identiske. En effekt av en slik fortellerteknikk er at det skapes en nærhet mellom fortelleren og karakteren, og at fortelleren slik fremstår sympatisk: «Narrated monologues [...] tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony», skriver Cohn (Cohn 1983, 117). I romanen fremkommer den fortalte monologen særlig tydelig der Jarle er i affekt. Et talende eksempel er fra en hendelse på skolen der læreren forteller klassen at de skal på skoletur til Jæren. I forkant av denne hendelsen har Jarle i sinne slått til faren sin etter at han møtte opp full i et familieselskap. Jarles tanker fremstilles gjennom fortalt monolog: «Skulle han aldri få fri fra dette? Og så kommer han her, stuptrøtt på skolen, og hva skjer? *Fottur på Jæren*. Herregud. Som om han ikke hadde nok til i livet sitt fra før av» (Renberg 205, 148, forfatterens uthevning). Jarle lager deretter opprør og blir sendt ut av klasserommet. Læreren irettesetter han, og avslutter med spørsmålet «Forstår du meg?» (Renberg 2005, 152). Spørsmålet etterfølges av en ny fortalt monolog: «Forstår? Hvem er det om snakker om å forstå her? Det er ingen som forstår noe som helst, mamma fatter ikke at hun må skille seg fra pappa, og det raserende fort [...] Fantes det ikke et eneste menneske her som kunne forstå ham?» (Renberg 2005, 152–153). Den sistnevnte fortalte monologen kunne blitt forstått som en sitert monolog uten anføringsverbaler på bakgrunn av omtalen av foreldrene til Jarle som «mamma» og «pappa», men det er en ugyldig markør fordi fortelleren ofte bruker mamma og pappa som referanse til foreldrene uavhengig av fortellerteknikken. Men ettersom tredjepersonsreferansen til Jarle opprettholdes, må det forstås som en fortalt monolog. Episoden illustrerer hvordan fortelleren kan legge seg så nærmere Jarles følelsesmessige tilstand, at fortelleren så å si farges av Jarles egne følelser. Fortellerteknikken gjør at leseren kan skimte Jarles bevissthet, men gjennom et slags filter, eller som Cohn selv beskriver det med sin astronomimetafor: «The narrated monologue can cast a penumbral light on the figural consciousness» (Cohn 1983, 103).

Den siterte monologen gir en direkte gjengivelse av en karakters tanker som ligger helt fremme i bevisstheten. Fremstillingen av Jarles glemte minne om giraffen er et slikt eksempel. Sitert monolog kan fremkomme enten med eller uten anføringsverbaler eller anføringstegn. I *Kompani Orheim* fremkommer siterte monologer ofte uten slike markeringer, noe som skaper en stemmevariasjon som kan gå helt ned på setningsnivå. Et eksempel er når moren til Jarle har bestemt seg for å flytte fra faren, og Jarle møter henne på et konditori for å diskutere hvem han skal bo hos:

Jarle smiler. Det skal gå bra, dette her. Han kan være hos pappa. Se til ham. Se til at pappa klarer seg gjennom dagene. Kommer seg på beina, forstår at dette er til det

beste. Mamma klarer seg jo. Mamma har alltid klart seg. Hun finner et sted å bo, også kan jeg være med pappa. Jeg kan jo besøke mamma. (Renberg 2005, 395).

Sitatet innledes med en referanse til Jarle i tredjeperson, men dette snur idet han plutselig uttaler seg som et «jeg». Her skjer det en sømløs overgang fra fortalt til sitert monolog. Slik smelter omtrent fortelleren og Jarle sammen, hvilket skaper en nærhet og nærmest en identifikasjon mellom de to. Omtalen av Jarles foreldre som «mamma» og «pappa» gjør overgangen enda mer sømløs.

Nærheten som oppstår mellom fortelleren og Jarle gjennom den fortalte og siterte monologen er viktig for at Jarles egne tanker, følelser og forståelse av oppveksten skal få komme til uttrykk direkte, på en måte som ligger nær hans egen bevissthet. Fortelleren fortøner seg slik som en autentisk fremstilling av Jarles tanker om opplevelsen av oppveksten. Samtidig gir grepene innblikk i Jarles hukommelse, der vekslingen mellom fortellerens allvitende gjengivelse av Jarles opplevelser og Jarles egne bevisste tanker utfyller hverandre og gir leseren innsikt i hvordan hukommelsesprosessen til en traumatisert person kan arte seg. I tillegg får nærheten den funksjonen at fortelleren fremstår som sympatisk mot Jarle.

Fortellerens identitet

Nærheten mellom fortelleren og Jarle, samt henvendelsene til Jarle som «du», åpner også for en annen mulig fortolkning. Et «du» i en fortelling er ifølge Richardson ustabil, og truer dermed med å «merge with the narratee, a character, the reader, or even with another grammatical person» (Richardson 2006, 21). Derfor går det også an å stille spørsmål vedrørende fortellerens identitet og særlig forbindelsen mellom Jarle og fortelleren, men også forfatteren. Når en karakter blir henvendt til som et «du» i en fortelling, impliserer jo dette også at vi har å gjøre med en førstepersonsforteller. En mulig tolkning er at fortelleren kan forstås som et tilbakeskuende «jeg» som reproducerer fortiden i et forsøk på å forstå og forsones med barndommen, altså at det er Jarle som selv tar seg med i gjenopplevelsen av barndommen og refererer til seg selv som «du».

En slik tolkning kan videre underbygges av den fortalte og siterte monologen, stemmevariasjonen mellom fortelleren og Jarle, samt fortellerens stadige bruk av «mamma» og «pappa» selv om tredjepersonsreferansen mot Jarle opprettholdes. Teknikkene skaper nemlig en nærhet mellom fortelleren og Jarle, men også mellom fortellerens forhold til historien. Det skapes slik en forvirring rundt fortellerens identitet når han både kan være

engasjert i historien, og samtidig løsrevet. Typisk for traumelitteratur er at den reiser spørsmål nettopp om identitet. Vickroy skriver at «[a] diminished, even shattered sense of self is common in cases of severe trauma of any sort but seems particularly prevalent in accounts of domestic tragedies» (Vickroy 2002, 23). Ved at fortelleren plutselig kan posisjonere seg som Jarle gjennom sitert monolog uten anføringsverbaler, fremkommer det derfor også en stadig veksling mellom «han» og «jeg». Denne vekslingen kan være et uttrykk for en identitetsproblematikk, men også en måte å holde en viss betryggende distanse til gjenfortellingen av den traumatiske barndommen, der «du»-referansene fungerer som en måte han veileder og trøster seg selv på. Å forstå fortelleren som et tilbakeskuende «jeg», blir særlig relevant hvis vi kobler romanen til forfatteren Renberg, som selv hevder fortellingen om Jarle er inspirert av hans egen barndom. Men den muligheten er såpass begrenset at jeg ikke vil vektlegge det videre. Istedenfor vil jeg se nærmere på hvordan fortelleren også kan posisjonere seg hos foreldrene til Jarle, og hva som kommer frem fra deres synsvinkel.

Hva med mamma og pappa?

Også synsvinkelskiftene som gjør Jarles foreldre til fokaliseringsobjekter virker sentrale for problematikken romanen belyser. For hvorfor drikker egentlig Jarles far? Er han bare en grusom dranker som ønsker sine nærmeste vondt? Virkeligheten er sjelden så svarthvit som at det finnes «gode» og «onde» mennesker. Det fremkommer for eksempel om faren til Jarle, sympatisk fremstilt gjennom fortalt monolog, at «[d]et var ikke sånn at han hadde planlagt noe av dette. [...] Aldri er det noen som spør hva han trenger, hva han føler, og når helgen kommer, orker han ikke mer. Da er det ikke flere krefter igjen i kroppen» (Renberg 2005, 142). Vi får også vite at han «hadde drukket av skam i årevis, drukket i fornektelse og selvforakt, drukket i glede, fortvilelse og sorg, depresjon, drukket av vane, drukket for å glemme det miserable livet» (Renberg 2005, 145). Det finnes aldri gode unnskyldninger for å utsette en familie for alkoholisme og vold, men ved å gi synsvinkelen til faren, kan vi likevel komme nærmere en forståelse av *hvorfor*. Slik fremstilles også faren som en menneskelig karakter med egne sårbarheter.

Fortelleren kan også gi synsvinkel til Jarles mor, Sara. En av hennes egenskaper er å opprettholde fasaden: «Hun ville helst være sint, men det er hun ikke så god til. Hun er jo bare ei middelklassejente, og det hun kan best, er å være blid, selv om det er lenge siden hun var det» (Renberg 2005, 109). Til og med når hun besøker sin egen mor, holder hun fasaden oppe:

Det har alltid vært så godt for henne å komme til mamma og få nybakte kanelboller, muffins og koffeinfri kaffe og late som ingenting. Late som om hun lever et trygt og godt ekteskap. [...] Det har hjulpet henne. Selv om hun har fått vond samvittighet, har det vært så hun nesten har trodd på det. I det minste har det vært med på å holde tanken oppe. (Renberg 2005, 120).

Å opprettholde fasaden, er ikke bare viktig for å beskytte den sosiale statusen, men også fordi det gir emosjonell beskyttelse. Det handler også om hvordan hun kan opprettholde en slags illusjon om hvordan hun ønsker at ekteskapet skal være, og ved å late som, kan hun delvis også leve i denne illusjonen. Skilsmisse på 80-tallet var fortsatt tabubelagt, noe som bidrar til at Sara heller velger å late som ingenting enn å leve i realiteten. Hun ser det derfor også som en ren nødvendighet å bite tennene sammen, og late som ingenting. Hun tenker særlig på Jarle når hun reflekterer over en mulig skilsmisse, og at det ville være skadende for han. Hvis hun tar valget om å skille seg, vil *hun* påføre Jarle skade, og hun synes det holder at han allerede er skadet av faren:

Skilsmisse er et nederlag, det er noe man ikke gjør. Punktum. Og hun orker ikke åpen krig med Terje, hun er redd for hva han kan finne på. [...] Alt som har skjedd kan hun takle, men ikke dette, at barnet skal skades av hennes handlinger. Eller mangel på dem. Hvor skal hun ta veien? Hun orker ikke å gå på jobb, de får bare ringe etter henne. (Renberg 2005, 128).

Håpløsheten og usikkerheten er gjennomsyrende, og etter hvert blir det også vanskelig å dra på jobb. Synvinkelskiftene til Sara viser spesielt de komplekse og ambivalente følelse i et partnerskap med en alkoholiker. Uansett hvilke valg hun tar, opplever hun at det blir feil.

Som analysene har vist, er fortelleren i *Kompani Orheim* svært komplisert, og ikke nødvendigvis enkel å gi en entydig tolkning. Men ved at fortelleren er så komplisert, og inntar flere roller og posisjonerer seg både som subjekt, objekt, og vitne til Jarles oppvekst, blir fortellingen et medium for å gjenskape fortiden fra flere perspektiver, noe som ifølge Vickroy er typisk for traumenarrativer: «[t]he complexities of traumatic memory and a subject's difficult relation to the past are suggested by the use of multiple voices and positionings within characters or narrators as well as between them» (Vickroy 2002, 27).

3.3 Pårørendetematikk i *Kompani Orheim*

Kompani Orheim kan altså leses og forstås som et traumenarrativ. Traumene mener jeg må sees i forbindelse med den pårørendeposisjonen Jarle står i. Pårørenderollen til Jarle medfører dype psykologiske konsekvenser for han, både under oppveksten og i ettertiden. Under oppveksten blir han utsatt for omsorgssvikt av både emosjonell og fysisk karakter. Gjennom å anlegge et pårørendeperspektiv, kan vi også identifisere og undersøke Jarles opplevelse av farens alkoholmisbruk, hvordan dette preger han emosjonelt, og hvilket handlingsmønster han utvikler for å håndtere livssituasjonen. Tre dimensjoner virker særlig relevante for Jarles del: hans overlevelsesstrategier, hans ansvarspåtagelse, og hans ambivalens.

3.3.1 Overlevelsesstrategier

I romanens begynnelse ser vi Jarle i barneskolealder som bruker mye krefter på å beskytte seg mot farens voldsutøvelser og som han prøver å forhindre. Han er spesielt på vakt og følger nøye med på hva som skjer i helgene etter sengetid, for det er stort sett da faren drikker seg full:

Han går ut av senga, lister seg over gulvet, ut i gangen, og begynner å gå opp trappene. Er det noen i stua? Skrapelyden blir sterkere. Det er kaldt på føttene, han er redd, men han må inn og se hva det er, hva det er som lager sånne lyder midt på natten. (Renberg 2005, 38).

Jarle prøver å få oversikt over hva som skjer, men innenfor soverommets fire vegger er det lite han kan gjøre for å dempe bråket, dessuten er han på dette tidspunktet kun et lite barn. Som et forsøk på å forhindre at situasjonene oppstår, begynner han å rydde rommet sitt: «Holdt han bare tingene sine ryddig, så ville de bli fornøyde med ham. Han så det på dem, at de ikke var fornøyde med ham [...] Han gjorde ikke ting rett [...] han hadde det for rotete på rommet» (Renberg 2005, 52). Jarle synes å tro at det er hans egen feil at faren er full og at foreldrene krangler om natten. Som en følge utvikler han en nærmest nevrotisk ryddemani. Denne ryddemanien fremkommer særlig tydelig i en lang passasje:

Ikke før det blir kveld og lyset slås av, når stemmene stiger i stua, finner veien ned til rommet og presser seg mot ørene dine. Du reiser deg, går bort til pulten, legger

blyanten ved siden av viskelæret, legger blyantspisseren ved siden av blyanten. Du tar opp blyanten igjen, ser på den, spisser den, før du legger den fint på plassen sin. Sånn. Du går så forsiktig du kan tilbake i senga, [...] men ligger den beint? Du må stå opp igjen, gå bort til pulten, for blyanten ligger ikke beint, og du sølte da du spisset den, så du må gå ned på kne for å se om det ligger støv på gulvet, men det er for mørkt til å se noe, og lyset må være av, for det er natt, og alle barn sover nå, så du gjør sånn du har sett mamma gjøre, du fukter pekefingeren med spytt og fører den mot gulvet. (Renberg 2005, 37).

Sitatet viser en gjentakende bekymring for skrivesakene Jarle har på pulten, og som videre manifesterer seg på det tekstlige nivået gjennom mye bruk av tegnsetting og ufullstendige setninger. Det er som om Jarles stresstilstand forplanter seg i teksten stilistisk. Stresset kan forstås som en overlevelsesstrategi. Slike strategier definerer Killén som «måter barnet forholder seg på for å mestre sin situasjon best mulig når det er truet» (Killén 2021, 155). Hun trekker frem to overordnede typer for overlevelsesstrategier: *den overdrevent veltilpassede* og *den utagerende* (Killén 2021, 157). Jarles ryddestrategi knytter seg til den første kategorien. Ryddestrategien kan forstås som en måte å tilpasse seg på for å kunne «leve opp til de voksnes krav og forventinger» (Killén 2021, 158). Ryddemotivet dukker videre opp i situasjoner der Jarle føler seg truet, og han tenker særlig på blyanten, viskelæret og blyantspisseren idet faren blir utagerende: «Så la pappa armen om mamma. Han trakk henne inntil seg. Hva var det han ville? Hva var det nå de gjorde? Blyanten. Viskelæret. Blyantspisseren» (Renberg 2005, 54). Ryddemotivet fremkommer også som en liste han sjekker før han legger seg: «Jarle har lagt seg. Han har sjekket listen. Blyanten, viskelæret, blyantspisseren. Han har stått opp og strukket lakenet to ganger. Han har kjent gråten i halsen» (Renberg 2005, 58). Tankerepetisjonen omkring skrivesakene blir slik uttrykk for Jarles stress og bekymring relatert til farens voldsutøvelser.

Ryddestrategien er ikke særlig produktiv, for det er ikke derfor faren blir voldelig, men det er likevel slik Jarle forstår og tolker situasjonen. Ved å legge ansvaret på seg selv, kan han gjennom ryddingen oppleve en følelse av kontroll. Barn som lever under voldelige relasjoner vet at foreldrene kan være uforutsigbare, og det er derfor vanlig at de forsøker å forhindre at det oppstår situasjoner de ikke har kontroll over, hevder Killén (Killén 2021, 158). Men ettersom Jarle blir eldre, skjønner han at ryddestrategien ikke er særlig virkningsfull, han utvikler derfor en ny strategi: «Det gjelder å holde munn. Som mamma gjør. For da blir ikke pappa så sint» (Renberg 2005, 60). Denne strategien lar seg også kategoriseres som den overdrevent veltilpassede, det handler fortsatt om å unngå å utløse farens vrede.

Jarle kan også være utagerende, noe som blir tydeligere jo eldre han blir og desto større forståelse han får for farens alkoholproblem. Killén skriver at «enkelte barn kan også etter års bruk av den første strategien, skifte til den andre. Hos det «overdrevent tilpassede» barnet, kan man dessuten observere såkalte «umotiverte aggresjonsutbrudd» (Killén 2021, 160). Et slikt umotivert aggresjonsutbrudd fremkommer idet Jarle får beskjed av læreren om at de skal på fottur til Jæren. Jarle synes dette er helt tåpelig, og er som tidligere nevnt, allerede sliten etter en utfordrende helg hjemme. Han lager derfor et opprør i klassen og gjør motstand ved å konfrontere læreren med at han ikke har tursko: «Skal jeg liksom kjøpe tursko for egne penger, bare fordi dere skal dra meg med på en tur som blir den siste i livet?» (Renberg 2005, 150). Læreren svarer at de kan prate om det etter timen, og hun fortsetter med undervisningen. Men Jarle gir seg ikke, og han får diskusjonen til å bli en skolepolitisk sak: «Det er et fritt land? Er det ikke? Hvorfor skal jeg gå fottur på Jæren? Gi meg én god grunn, [...] Det er dårlig utnyttelse av elevenes ressurser, for ikke å si statens, det er bare dere lærere som vil ha en fridag» (Renberg 2005, 150). Læreren gjør så godt hun kan for å unngå at Jarle forstyrrer undervisningen, og svarer: «Jarle. Fakta er at det blir skoletur. Og der har vi situasjonen. Greit? Kan vi fortsette nå?» (Renberg 2005, 151). Men Jarle tenker for seg selv at han ikke må gi etter: «Det er det alle forsøker på, å få deg til å gi etter. Glatte over, late som ingenting» (Renberg 2005, 151). Jarle kommer med nok et utbrudd som ender med at læreren tar han med ut på gangen. Hun forklarer at oppførselen hans er urimelig, og avslutter med spørsmålet: «Forstår du meg?» (Renberg 2005, 152). «Forstår?» tenker Jarle, «det er ingen som forstår noe som helst» (Renberg 2005, 152). Han tenker på foreldrene sine, og at moren ikke forstår at hun må skille seg fra faren og at «folk oppførte seg som om ingenting skjedde rundt dem, [...] og den ene dagen var det krig, men neste dag tuperte de håret eller satte seg i bilen, og ingen *gjorde noe*, ingen forsto noe» (Renberg 2005, 152, forfatterens uthevning). Jarle er åpenbart frustrert over hjemmesituasjonen, og at ingen ser eller forstår hvordan han har det. Utageringen i klasserommet kan på den ene siden forstås som en kompensering for tausheten han må holde i hjemmet, og på den andre siden som et uttrykk for frustrasjon over den ensomheten han føler for situasjonen han befinner seg i.

Også «Jarles verden» som jeg analyserte i forrige kapittel, lar seg forstå som en overlevelsestrategi. Den verden Jarle skaper ved hjelp av musikken, litteraturen, og vennskapet til Helge, har den funksjonen at den beskytter han emosjonelt fra farens alkoholisme og ringvirkningen av den.

3.3.2 Når barnet blir den voksne

Jarles tidlige møte med farens alkoholmisbruk og de negative konsekvensene dette medfører for familien, gjør at han blir tvunget inn i en voksenverden et barn ikke bør ha tilgang til. Ved et par anledninger fremkommer det eksempelvis at han forstår alderen sin som noe relativt. Han kan oppleve en glidning mellom å føle seg som et barn på den ene siden og som en tenåring/voksen på den andre: «Jarle føler seg åtte og femten år på en og samme tid», uttrykkes det når han skal møte moren for å diskutere hvem han skal bo hos etter skilsmissen (Renberg 2005, 390). I en annen episode, når Jarle er elleve år, tisser han på seg i senga av frykt, og han tenker for seg selv: «Enten er du en unge og forstår ingenting. Eller så er du elleve, snart tolv, og oppfører deg voksent» (Renberg 2005, 62). Han har altså en forståelse av at det å være tenåring, innebærer å være voksen, selv om tenåringer fortsatt i prinsippet anses for å være barn. Han dras sånn sett mellom to roller, på den ene siden et bekymret lite barn, på den andre siden en voksen som må oppføre seg deretter. Som en følge av den voksenrollen han føler han må påta seg, tar han på ulike måter også ansvar for foreldrene.

Som en del av den voksenverden Jarle blir tvunget inn i, føler han blant annet på et ansvar for å beskytte moren for farens sinne og vold. En av overlevelsesstrategiene hans er å holde munn, noe han også i stor grad gjør for å beskytte moren: «han [vet] hvilket raseri han risikerer om han tar opp kampen, og han vet at det er han selv som risikerer minst. Det er mamma det kommer til å gå utover. I verste fall slår han henne» (Renberg 2005, 90). Ansvaret han påtar seg, kjenner han også helt tydelig. Etter å ha vært på fest for første gang og drukket seg full, får han kjeft av foreldrene, men dette synes han er helt urimelig med tanke på ansvaret han har hatt for moren mens faren har vært full: «han hadde faen tatt ansvar i ni jævla år, han hadde tatt ansvar for mamma i alle år når pappa lå komatøs i lenestolen og nå sto de her og belærte ham?» (Renberg 2005, 312).

Ansvarsfølelsen kan også fremkomme noe mer subtilt. I en observasjon fra Jarle fremkommer det at faren «ble opplyst av verdighet» når han drikker, og at det gjør han godt. (Renberg 2005, 100). Jarle overfører denne følelsen videre til seg selv, og uttrykker en følelse av skam: «Han kjente magen ise av skam, [...] følelsen av at det var han som gjorde det pappa gjorde, at det ikke var pappa, men Jarle, at det var han som kjente hvor godt dette var, og han tenkte så mye han kunne på mamma, han sa mamma, mamma, mamma inne i hodet, og snudde seg bort» (Renberg 2005, 100, min utheving). Jarle blir ikke kun flau over faren,

han overfører også farens handlinger og følelsen av gleden alkoholen gir til seg selv, og uttrykker at han føler skam *for* faren. Han blir altså en bærer av farens tilsynelatende manglende skamfølelse. Psykiater og professor Finn Skårderud, har blitt en kjent talsmann for skammens fenomen. Han skiller mellom to typer skam: den gode og den vonde. Den gode er nyttig for å beskytte mennesker i relasjon til hverandre, og handler blant annet om å beskytte seg fra det ubehaget som oppstår ved å opptre skamløst (Skårderud 2001). Skamfølelsen har derfor en viktig funksjon i samfunnet ved at den fungerer som et slags moralsk kompass. Når faren tilsynelatende ikke uttrykker noen form for skam for oppførselen sin, tar Jarle på seg ansvaret for denne følelsen.

Ansvarspåtagelsen blir særlig tydelig når faren blir mer preget av alkoholismen og moren tar valget om å skille seg fra han. På dette tidspunktet er Jarle godt inn i tenårene, og i en samtale med henne, diskuterer de hvor han skal bo. Moren forteller at han må ta valget selv og han tar beslutningen for å bosette seg hos faren:

Det skal gå bra, dette her. Han kan være hos pappa. Se til ham. Se til at pappa klarer seg gjennom dagene. Mamma klarer seg jo. Mamma har alltid klart seg. Hun finner et sted å bo, og så kan jeg være med pappa. Jeg kan jo besøke mamma. [...] Jeg skal ordne opp i dette her. Det er tydelige at de trenger en sånn som meg for å se dette klart. (Renberg 2005, 395).

Skilsmissen setter preg på faren, han «lukker seg inne, og han spiser ikke. Han har store magesmerter, [...] Han ruller over tredve sigaretter om dagen» (Renberg 2005, 398). Farens nedstemthet tærer på Jarles samvittighet, og han tar derfor på seg ansvaret med å handle mat, og «det er [han] som ordner ting» (Renberg 2005, 397). Jarle havner altså i en forsørgerrolle for sin egen far som ikke samsvarer med alderen hans. Men slik Jarle ser det, handler det om å redde et liv. Han føler seg forpliktet til å ta å vare på faren når alt raser sammen etter skilsmissen. Han tenker: «Jeg klarer meg, og mamma klarer seg, men noen må redde pappa» (Renberg 2005, 402). Jarle blir overrasket over sorgprosessen til faren: «Han trodde han skulle bli desperat, begynne å drikke, slå i stykker ting, hva som helst, men i stedet har han hardna til en stein» (Renberg 2005, 397). Farens sorgreaksjon har nok en effekt på Jarles ansvarsfølelse. Når faren for en gangs skyld ikke er voldelig, men faktisk uttrykker en form for sårbarhet, vekker det sympati hos Jarle.

Ansvarspåtagelsen vitner om det man i barnepsykiatrien omtaler som «parentifisering». I Helsedirektoratets rapport «Kunnskapsgrunnlag – Metoder for tidlig identifisering av risiko hos barn og unge» (2018) skriver statsviter og seniorforsker, Geir

Møller, om hvordan barn som pårørende er i en situasjon der rollemønsteret i familien er endret, og at det gjerne er barna som ivaretar voksenfunksjonen. Dette betraktes som en konsekvens av «dysfunksjonelle familieforhold som alkoholisme, psykisk helse, skilsmisse, eller dødsfall» (Møller 2018, 40). Vi kan altså forstå forelder-barn-relasjonen som snudd opp ned når Jarle på ulike måter påtar seg ansvar for foreldrene.

3.3.3 Ambivalens

Farens alkoholmisbruk har medført ambivalente følelser hos Jarle. Han kjenner stadig en dragning mellom ulike motstridende følelser, blant annet kjærlighet og hat, håp og håpløshet, ansvar og løsrivelse, samt et dilemma vedrørende eget alkoholforbruk. Blant annet pendler han mellom å elske faren på den ene siden, og hate han på den andre: «Jarle kjenner at han hater pappa, men pappa er alt han har, og han er glad i pappa, selv om han hater ham» (Renberg 2005, 382). Ambivalens er en helt sentral følelse hos mennesket, og det kan handle om usikkerhet knyttet til valg i ulike situasjoner, men også om hvordan motstridende følelser kan kjempe i oss på samme tid. Freud var opptatt av denne ambivalensen i mennesket, og knyttet det særlig til hvordan våre bevisste og ubevisste drifter kan være motsetningsfulle og jobbe mot hverandre. Psykoanalytikerens Lacan arbeidet videre med konseptet ambivalens og introduserte begrepet *hainamoration*, som på norsk kan oversettes til «kjærlighetshat». For barn som lever i hjem preget av vold og konflikt, kan denne følelsen bli spesielt sterk og vanskelig å forholde seg til. Forholdet mellom forelder og barn er kanskje det sterkeste emosjonelle båndet som finnes, og det ligger både biologiske og sosiale forventinger til at våre nære tilknytningspersoner skal være en trygg base. Når en forelder ikke oppfyller disse forventningene, oppstår det et paradoks: «Den forelderen som barnet har behov for beskyttelse og trøst fra, er den forelderen som barnet kan være redd for», skriver Killén (Killén 2021, 169). Når faren stadig utsetter Jarle og moren for vold og utrygge situasjoner, og samtidig er en av hans nærmeste tilknytningspersoner, oppstår det derfor et paradoks, en ambivalens, i følelsene hans. Ambivalensen gjenspeiler seg også gjennom Jarles veksling mellom empati og antipati for faren. Etter at moren har gått fra faren, tenker Jarle: «Det er ikke det at han vil synes synd på pappa, men han gjør det likevel» (Renberg 2005, 390). Ambivalensen fremkommer også tydelig i vekslingen mellom å ville støtte og hjelpe faren, og samtidig totalt løsrive seg fra han. Dette er ifølge Bergem typisk for barn som er pårørende: «Flere beskriver også store dilemmaer mellom ønsket om å ta vare på familien og ønsket om å

ha et eget liv» (Bergem, 2018, 12). Etter at Jarle i en lengre periode yter omsorg for faren etter skilsmissen, inntreffer et fullstendig vendepunkt idet faren sprekker. På dette tidspunktet kjenner Jarle at han har fått nok, og han løsriver seg fullstendig når han sier til faren sin: «‘Du har ingen sønn. Jeg heter Jarle Klepp, og det er siste gang du ser meg i dette livet’» (Renberg 2005, 406–407). Gjennom studietiden har Jarle gjort det han kan for å distansere seg fra faren, «han har gått tungt inn i moderne teori. [...] og han har fjernet seg fra følelsene» (Renberg 2005, 442), men han har periodevis med års mellomrom snakket med faren på telefon og sendt brev. I begravelsen finner han styrken til å anerkjenne faren sin igjen: «‘Jeg har en far,’ hvisker Jarle.» (Renberg 2005, 461). Kjærlighetshatet viser den komplekse emosjonaliteten og tilknytningen som kan oppstå i barn-forelder-relasjonen der forelderen ligger under for rusmisbruk. Det er en forvirrende tilstand som belyser håpet om, og savnet etter, en god relasjon. Men også håpløsheten og sorgen i at den potensielt aldri vil realiseres. Det sentrale spørsmålet for Jarle blir om han skal fortsette å håpe, eller godta at faren aldri vil fri frisk. Skal han være der for faren, eller skåne seg selv?

Et interessant og paradoksalt aspekt ved ambivalensen overfor faren, er at han ønsker at faren skal slutte å drikke, samtidig som han føler en frykt for det «normale» livet. Frykten uttrykkes idet faren går i gang med prosjektet om å bli edru: «Jarle synes nesten det var skumlere hjemme nå enn før. Han kunne ikke bli kvitt følelsen av at det snart skulle begynne å tordne. Han syntes denne merkelige stemningen, der ingen var tause, der alle bare snakket rolig og snilt, var et eneste stort stormvarsel.» (Renberg 2005, 252). Værmetaforen fungerer som et bilde på uforutsigbarheten hjemme, om minnene fra barndommen uttrykkes det også at han «gikk hele uka og grudde seg til et kolossalt værromslag: Himmelen sprekker. Hva skal skje? Hvor langt skal det gå denne gangen?» (Renberg 2005, 441). Selv om Jarle i lang tid har ønsket en edru far, klarer han ikke stole på at det faktisk er en mulighet. Det ligger en sårbarhet i håpet, og det kan se ut til at Jarle beskytter seg selv fra den potensielle sorgen som kan oppstå hvis faren begynner å drikke igjen. Når faren sprekker på Hardangervidda, uttrykker Jarle på merkelig vis en glede: «På en måte blir Jarle glad når pappa sprekker – før redselen setter inn – for det er jo dette som er pappa, merkelig nok.» (Renberg 2005, 369). Denne ambivalensen viser hvor komplisert barnets følelser til en rusmisbrukende forelder kan være.

Jarle får ikke kun et ambivalent forhold til farens alkoholbruk, men også til sitt eget. Tenårene er en livsfase for prøving og utforsking, men når ungdomsskolen skal ha avslutningsfest og alkohol blir et tema, blir Jarle usikker. Faren prøver samtidig å bli edru, og Jarle står mellom følelsen av å passe inn med resten av ungdommen, og følelsen av å skulle

videreføre farens negative drikkevaner: «Nå hadde pappa sluttet å drikke. Og så skulle han begynne? [...] Ni år på skolen. Snart over. Mye å ta stilling til her.» (Renberg 2005, 272). Under tvil bestemmer han seg for å gjøre som vennene: «Han løfter flaska. Det lukter malt. Jaja. Nå begynner jeg. Får like godt begynne å drikke» (Renberg 2005, 278). Men han klarer ikke få faren ute av tankene. Idet promillen stiger sammenligner han seg med faren: «Jeg er full nå, tenker Jarle og nikker. Støtter seg til steinen mens han skyver seg opp. Akkurat som pappa.» (Renberg 2005, 279). Han kjenner det på samvittigheten: «Han kjente på en dårlig samvittighet overfor mamma, hvorfor har han begynt å drikke når pappa har sluttet?» (Renberg 2005, 301). Jarle klarer ikke kose seg eller kjenne på den spenningen ungdommer normalt sett gjør i sitt første møte med alkohol. Tankene om faren setter sitt preg på festen, og farens alkoholmisbruk påvirker han slik i stor grad i sosiale sammenhenger utenfor hjemmet.

3.3.4 Løvetannbarnet

Jarles pårørenderolle vitner om en kronisk kompleks emosjonalitet gjennom oppveksten som en følge av nokså stressende og uforutsigbare situasjoner som er gjennomgående fra tidlig barndom og helt til nåtiden. Han dras fra den ene følelsen til den andre, han påtar seg stadig ansvar, og han gjør samtidig alt han kan for å beskytte seg emosjonelt. Han rydder i skrivesakene sine, han holder munn, han hører på musikk og leser, han engasjerer seg i politikk, og etter hvert begynner han å studere som en form for «abstrakt hjernegymnastikk på behagelig avstand fra verden» (Renberg 2005, 442). Pårørenderollen forsvinner riktignok aldri, for konsekvensene av den ligger dypt i følelsene og tærer på han, selv når han er ung voksen og har flyttet hjemmefra: «En gang iblant har de kommet på besøk. I fylla. Når han har hørt på gamle plater. Når han har sett en gammel film. Og når han har vært hjemme» (Renberg 2005, 442). Det er nettopp dét som er essensen i komplekse traumer, den vedvarende stressende situasjonen som fører til en nesten kronisk overaktivering i kroppen. Men det ligger likevel et håp i fortellingen om Jarle. For selv om følelsene og minnene i stor grad preger han etter han har flyttet ut, kan han sees på som et «løvetannbarn».⁸ Når man vokser opp i et hjem som Jarle, er det ikke lang vei til egne psykiske problemer. Som Bergem skriver om barn som pårørende til rusmisbrukende foreldre, får de «økt risiko for å utvikle

⁸ Løvetannbarn brukes som et begrep om barn som klarer seg tross for vanskelige oppvekstforhold. Begrepet spiller på løvetannens evne til å vokse gjennom tilsynelatende vanskelige vekstforhold, eksempelvis gjennom asfalt.

egne rusproblemer og andre psykososiale problemer» (Bergem 2018, 120). Men Jarle har likevel klart å etablere seg i Bergen som student, med kjæreste og kompiser, og han har funnet sine strategier for å holde de vanskelige følelsene i sjakk, selv om minnene tidvis kommer tilbake til han.

3.4 *Kompani Orheim* som remedium

I helsesektoren har kultur og kulturelle uttrykk vært verdsatt som et middel og verktøy til både terapi og utdanning.⁹ Dette gjenspeiles særlig i den økende interessen for helsehumaniora og den nyere disiplinen biblioterapi. I Norge er det likevel ikke normal praksis å bruke kunstuttrykk i helsesektoren. Til tross for de større studiene *Sykdom som litteratur. 13 utvalgte diagnoser* (2011) av Knut-Stene Johansen, og *Pasienten som tekst* (2014) av Petter Aaslestad, hevder Linda Nesby at disse arbeidene ikke synes «å ha ført til at humaniora og biomedisin snakker sammen på de medisinfaglige utdanningene i Norge», og at det per dags dato ikke finnes noen direkte kobling mellom «litteratur og medisin eller institusjonalisert bruk av narrativ medisin» (Nesby 2022, 122). Slik henger Norge bak resten av de skandinaviske landene når det gjelder helsehumaniora. Nesby poengterer at «[f]lere svenske og danske medisinerutdanninger tilbyr [...] kurs innenfor medisinsk humaniora, både som en del av den medisinske grunnutdanningen og som en del av et etterutdanningstilbud» (Nesby 2022, 122). Det følgende kapittelet kan forstås som et forsøk og bidrag til å fremme bruken av humanistiske fag i helsevesenet.

Med bakgrunn i den tekstnære analysen av *Kompani Orheim* som traume- og pårørendefortelling, vil begrepet remedium åpne opp for å føre analysen videre inn i en helsehumanistisk diskurs. Remediumsbegrepet kan tas i bruk for å forstå romanens bruksverdier i et helsefremmende perspektiv, uten at dens estetiske kvaliteter undergraves. Begrepet lar seg altså forstå ut fra tre betydningslag. Overordnet handler det om hvordan romanen kan brukes som et medium som medierer traume- og pårørender erfaringer overfor ulike lesegrupper. Slik Warberg og Kjørholt også skriver, er et remedium «noe som har en medierende (eller omformende/remedierende) funksjon» (Warberg og Kjørholt, under publisering). Samtidig gis begrepet to definisjoner i *Det norske akademis ordbok*: «legemiddel» og «redskap». I den følgende analysen vil jeg følge disse to sporene. Jeg vil først undersøke hvordan romanen kan forstås og brukes som et formidlingsredskap, og i forlengelsen av dette argumentere for hvorfor skjønnlitteraturen kan være et nyttig redskap for

⁹ Se for eksempel artiklene «Kunst i den medisinske grunnutdanningen» (2003) <https://tidsskriftet.no/2003/08/medisin-og-kunst/kunst-i-den-medisinske-grunnutdanningen>, og «Kulturelle virkemidler i behandling og folkehelsearbeid» (2005) <https://tidsskriftet.no/2005/12/om-helsetjenesten/kulturelle-virkemidler-i-behandling-og-folkehelsearbeid>

helsearbeidere.¹⁰ Sist vil jeg granske romanens terapeutiske og reparative potensial i lys av betydningslaget «legemiddel».

3.4.1 *Kompani Orheim* som formidlings- og empatiutøvende redskap

Slik det fremkommer fra den tekstnære analysen, formidler *Kompani Orheim* flere aspekter ved rollen barn som pårørende til alkoholiserede foreldre befinner seg i. Traumatematikken i forbindelse med Jarles pårønderrolle står spesielt sentralt, slik det kommer til uttrykk estetisk gjennom ulike litterære grep knyttet til fortellerinstansen, tekstens temporalitet og bruken av analepse og paralepse. Som formidlingsverktøy er derfor romanens estetiske kvaliteter av stor betydning for forståelsen av den traumatiserende oppveksten til Jarle. Romanen uttrykker også andre typiske kjennetegn ved pårønderrollen, slik som overlevelsesstrategier, parentifisering, og ambivalente følelser. Men slike konsekvenser skrives det også om i faglitteraturen. Hvis romanen uttrykker sider ved pårønderrollen som vi allerede finner i faglitteraturen, blir spørsmålet derfor hva det er ved skjønnlitteraturen som gjør at den kan være et nyttig supplement og bidrag for ulike helsearbeidere.

En viktig motivasjon for å gå til skjønnlitteraturen som helsearbeider, er at den gjennom sin unike og nyanserende evne til å fremstille menneskeliv, kan bidra til en utvidet forståelse og innsikt i møte med ukjente erfaringer på en nær og påtrengende måte. Å forstå menneskelige erfaringer, er viktig i det sosiale arbeidet helsearbeidere driver, og for å utøve god omsorg, er det også viktig å se hele menneske som et individ og ikke redusere mennesker og det erfaringsbaserte til kun samlebetegnelser, diagnoser og behandlingsobjekter. Selv om faglitteraturen gir viktige og nyttige begreper for å forstå mennesker, vil jeg også mene at skjønnlitteraturen som formidlingsverktøy har den kvaliteten at den kan fremstille på en nyansert måte hvordan det faktisk er å være et unikt individ. Poenget illustreres også av psykolog og stipendiat ved OsloMet, Linda Sandbæk, som i et essay i *Tidskrift for Norsk psykologforening* skriver at man gjennom skjønnlitteraturen kan komme nærmere traumefenomenets kompleksitet og at vi gjennom kunstuttrykk som skjønnlitteratur og film, «kan fortsette å forstå og opplyse samfunn og medmennesker om den faktiske innvirkningen disse erfaringene har på psykisk helse» (Sandbæk 2021). Et viktig poeng ligger altså i

¹⁰ Med begrepet helsearbeidere menes alle som jobber innenfor helsevesenet, så som barnevernspedagoger, sosionomer, psykologer, leger, sykepleiere, psykiatere osv. men kanskje mest dem som arbeider med barn, rus, og psykisk helse.

skjønnlitteraturens evne til å formidle en type menneskekunnskap som vanskeligere lar seg forstå gjennom faglitteraturen.

I forlengelsen av dette kan skjønnlitteraturen også bidra med å bøte på et kommunikasjonsproblem i helsebransjen. På grunn av den evidensbaserte praksisen som er utbredt i helsevesenet, hevder Kristin Margrethe Heggen og Henrik Berg, i artikkelen «Epistemic injustice in the age of evidence-based practice: The case of fibromyalgia» (2021), at pasienter kan oppleve en hermeneutisk urettferdighet som følge av at pasientfortellingene blir neglisjert. Evnen til tolkning mener de er helt nødvendig fordi menneskelig erfaring kan være tvetydig. Når pasientenes forsøk på å artikulere sitt eget sykdomsbilde er preget av en følelsesmessig kommunikasjonsstil istedenfor å bruke et medisinsk vokabular, kan det føre til en hermeneutisk urettferdighet der deres egne fortellinger og opplevelser undergraves av et teknisk og medisinsk språk og behandling. På grunn av helsepersonellens vitenskapsbaserte status og pasientenes mulige utilstrekkelighet til å artikulere seg, risikerer man å bagatellisere pasientenes egne vitnesbyrd, hevder de. Det er flere som peker på at den akademiske og evidensbaserte praksisen som vektlegger kategoriseringer og diagnostisering har blitt et problem også i psykiatrien og behandlingen av barn som opplever omsorgssvikt. Et godt eksempel er psykiateren og forskeren, Bessel van der Kolk. I boken *The body keeps the score* (2014) viser han til en pasient som opplevde omsorgssvikt fra sin psykisk syke mor. Han skriver blant annet at følgende ville skjedd dersom denne pasienten hadde blitt plassert på sykehus:

He would likely be diagnosed with a host of different psychiatric disorders: depression, oppositional defiant disorder, anxiety, reactive attachment disorder, ADHD, and PTSD. None of these diagnoses, however, would clarify what was wrong with Anthony: that he was scared to death and fighting for his life, and he did not trust that his mother could help him. (van der Kolk 2014, 180).

Diagnostisering av barn som har opplevd omsorgssvikt som pårørende til syke og/eller psykisk syke foreldre, kan med andre ord ikke forklare de store eksistensielle problemene barna møter. van der Kolk mener diagnostisering av barn som er utsatt for omsorgssvikt tildeles «meaningless labels» og at behandlingen de møter i dag, «medications, behavioral modification, or exposure therapy», sjelden virker, og kan ofte påføre enda mer skade (van der Kolk 2014, 189). I boken *Omsorgsforståelser: Mellom poesi, profesjon og politikk* (2018) argumenterer også professor i barnevern, Randi Edland Kroken, for at en vitenskapsbasert profesjonspraksis i omsorgsyrker skaper en risiko for saklig språkbruk som

«underkommuniserer det følsomme og unike som ligger i enhver situasjon» (Kroken 2018, 21). Videre argumenterer hun for at «[b]ruk av litterære fortellinger som er preget av et poetisk språk og poetiske skrivemåter, vil gi en *dypere* forståelse for andres erfaringer» (Kroken 2018, 21, forfatterens utheving). Hun mener altså at poesi og litteratur kan gi et bredere kunnskapsgrunnlag for å forstå, og at en forutsetning for å utvise omsorgsforståelse er evnen til å utvikle og opprettholde en åpen og bevisst holdning til den menneskelige kompleksiteten. I Krokens poeng fremheves også forbindelsen mellom litteraturens estetiske verdi og bruksverdi, ut fra synet om at litteraturen først og fremst får sin bruksverdi gjennom dens estetiske kvaliteter, slik som det poetiske språket.

Men litteraturens bidrag som et verktøy i helsesektoren er ikke kun at den formidler kunnskap, men at den også, slik filosofen Martha Nussbaum argumenterer for, kan kultivere «a capacity for sympathetic imagination» (Nussbaum 1997, 85). Nussbaum er særlig opptatt av skjønnlitteraturens demokratibyggende kraft og hvordan lesing kan bidra til å danne gode verdensborgere. I så måte er ikke kunnskap nok, mener hun, «vi må også dyrke vår egen evne til innlevelse» (Nussbaum 2016, 25). Ifølge henne står skjønnlitteraturen i en særstilt posisjon i forhold til andre kunstformer på grunn av dens evne til å «fremstille mange forskjellige menneskers spesifikke levekår og problemer» (Nussbaum 2016, 26). Med en slik forståelse legger Nussbaum til grunn at litteraturen kan være et sted for å trene opp empati. Flere litteraturforskere har fulgt i sporene til Nussbaum, blant andre Suzanne Keen, som i boken *Empathy and the Novel* (2007) har undersøkt forholdet mellom empati og skjønnlitteratur ytterligere, men med et mer kritisk blikk. Et hovedanliggende hos Keen er hvordan narrative teknikker kan fremkalle empatiske responser hos lesere, dette kaller hun for narrativ empati (Keen 2007, 65). Studien har sånn sett formalistiske tendenser. I motsetning til Nussbaum stiller hun seg dog mer kritisk til hvorvidt empatiske responser gjennom litteraturen vil føre til altruisme og virkelige endringer i menneskers hverdag. Det hun heller undersøker, er hvilke narrative teknikker som kan åpne for at leseren føler empati med de fiktive karakterene. En effekt av dette *kan* være at vi møter mennesker i den virkelige verden med mer empati, men det er ikke godt nok dokumentert, ifølge Keen.

Keen trekker særlig frem karakteridentifisering og den narrative situasjonen som «empathetic narrative techniques» (Keen 2007, 92). Karakteridentifisering handler om en form for gjenkjennelse i en karakter, men kan oppnås uavhengig av om man deler identitetstrekk med karakteren:

Character identification often invites empathy, even when the fictional character and reader differ from each other in all sorts of practical and obvious ways, but empathy

for fictional characters appears to require only minimal elements of identity, situation, and feeling, not necessarily complex or realistic characterization. (Keen 2007, xii).

En leser kan med andre ord få empati for en karakter selv om karakteren ikke har tydelige identitetstrekk eller er fremstilt som en realistisk eller kompleks karakter, uansett om leseren identifiserer seg med karakteren eller ikke. Hva er det da ved litterære tekster som gjør at en leser kan kjenne empati? Her trekker hun særlig frem fortellersituasjonen og representasjoner av karakterers bevissthet som empativekkende teknikker. Hun foreslår at spesielt interne synsvinkler kan være mer empativekkende enn eksterne, og lar Wayne Booth tale for seg når han skriver om Jane Austens roman *Emma*: «By showing most of the story through Emma's eyes, the author insures that we will travel with Emma rather than stand against her» (Keen 2007, 96). Videre trekker hun frem Cohns begreper om bevissthetsskildringer og mener særlig den fortalte monologen inviterer til empati. Hun gir ingen nærmere begrunnelse, men Cohn skriver selv i sin studie at den fortalte monologen viser fortellerens empati for karakteren, og at dette også inviterer leseren til å gjøre det samme fordi fortelleren gjengir et subjektivt sinn gjennom «[t]he grammar of objective narration» (Cohn 1993, 117). Som jeg har belyst, er dette en teknikk som brukes i *Kompani Orheim*, og særlig i de situasjonene Jarle er i affekt. Fortelleren inviterer på den måten leseren til å føle empati og forståelse for Jarles følelser. Dessuten hevder Keen at mange lesere mener de føler mer empati når de leser om barn som blir utsatt for urettferdig behandling, «many readers report that novels in which child characters are subjected to cruel or unfair treatment evoke empathy» skriver hun, og kommer med følgende vurdering av årsaken: «Perhaps there's something about the fundamental powerlessness of childhood that explains the continuing appeal of suffering characters» (Keen 2007, 69 – 70).

Et annet relevant aspekt er hvordan fortelleren i *Kompani Orheim* kan gi synsvinkelen til faren til Jarle og slik skape et mer nyansert bilde av en karakter som raskt kan tolkes som «ond». Ved å gi leseren tilgang til Terjes refleksjoner omkring hans egen drikking bidrar romanen slik til å vekke leserens empatiske spekter. Slik åpnes det også for en nysgjerrighet om å forstå menneskers handlinger og reaksjoner. Dette forsterkes også gjennom bruken av fortalt monolog når faren er fokaliseringsobjektet.

Psykonarrasjonen og den siterte monologen har også sine fordeler, hevder Keen, men de inviterer ikke til empati i like stor grad. Hun mener at den siterte monologen har sin styrke ved at den kan gi direkte og mer autentiske representasjoner av karakterens bevissthet enn den mer medierte fortalte monologen, og at psykonarrasjonens fordel ligger i måten

bevissthetsskildringen kan ta form i et mer poetisk og analogisk språk, noe som ikke vil være mulig med de to andre teknikkene. Oppsummert skriver hun som følger: «Despite the frequent mention of narrated monologue as the most likely to produce empathy, quoted monologue and psycho-narration also give reader access to the inner life of characters» (Keen 2007, 97). I hovedsak er det altså gjennom interne synsvinkler fortellinger i størst grad inviterer til empati. Med tanke på bevissthetsskildringene i *Kompani Orheim*, er det med Keen grunnlag for å hevde at romanen åpner for, og inviterer leseren til, å kjenne empati for Jarle og andre karakterer, og i en videreføring av dette kanskje også for virkelige mennesker i lignende situasjoner. Ordene «åpner for» og «inviterer» er i denne sammenheng ikke tilfeldig valgt; for som Keen selv påpeker, er det ikke en selvfølge at narrativ empati fører til altruisme.

Gjennom lesing av ulike menneskelige erfaringer med det poetiske og emosjonelle språket skjønnlitteraturen tilbyr, kan den bidra til å utvikle et bredere vokabular og bedre tolkningsevner i møte med sykdomsfortellinger fra ulike pasient- og brukergrupper enn det faglitteraturen kan. Jeg vil også hevde at skjønnlitteraturen kan bidra til å skape et mindre kategoriserende syn på mennesker, slik den evidensbaserte kliniske praksisen ofte gjør, og åpne opp for å forstå at mennesker er unike selv om man deler noen like erfaringer som gjør at de kan plasseres innenfor samme diagnose og behandlingsmetode. Ikke minst inviterer skjønnlitteratur til emosjonell innlevelse, og kan i forlengelsen av dette trene opp en lesers empatiske evner i møte med mennesker som er ulik en selv. Skjønnlitteraturen kan i så måte være ett (av flere) medium som kan bidra til å løfte frem komplekse eksistensielle erfaringer med et mer nyansert blikk enn hva faglitteraturen vil være i stand til.

3.4.2 *Kompani Orheims* terapeutiske og reparative potensial

Med utgangspunkt i det andre betydningslaget av begrepet *remedium*, «legemiddel», som analytisk linse, vil jeg undersøke *Kompani Orheims* terapeutiske og reparative potensial og mulige helsefremmende effekter. For at romanen skal kunne realiseres som et *remedium* med et terapeutisk potensial, vil det til en viss grad være avhengig av at leseren gjenkjenner seg i Jarles situasjon. Modelleseren for en slik tolkning er altså en leser som også er pårørende til en forelder eller omsorgsgiver som enten er alkoholisert, voldelig, eller begge deler. I den tekstnære analysen har jeg undersøkt hva *Kompani Orheim* formidler om å være barn som pårørende til en alkoholisert og voldelig far, men hva innebærer det når disse innsiktene

formidles videre til eller for en leser som befinner seg i en lignende pårørendeposisjon? I det følgende vil jeg særlig studere den interne bearbeidelsesprosessen som skjer i romanen og drøfte dens mulige betydning for leseren. Avslutningsvis vil jeg se nærmere på betydningen av gjenkjennelse og anerkjennelse gjennom romanen og hvordan den inviterer til disse følelsene.

Jarles (og leserens?) vei mot forsoning – narrativets betydning

Gjennom handlingsforløpet gjennomgår Jarle noe som ligner en bearbeidingsprosess av en traumatiserende fortid. Han går fra fortrenging/avstand, til påminnelse, gjenopplevelse og avslutningsvis en slags forsoning. Prosessen der Jarle, i samspill med fortelleren, konstruerer et narrativ av fortiden, kan sammenlignes med prosessen i et terapeutisk forløp, og ligner det som i psykiatrien omtales som narrativ eksponeringsterapi. Denne terapiformen er ifølge førsteamanuensis Anne Marita Milde, en: «individuell korttidsbehandling for mennesker utsatt for komplekse og vedvarende traumatiske opplevelser og stressbelastninger» (Milde 2011). Behandlingsformen går ut på at en terapeut hjelper en traumatisert pasient med å skape et organisert og mindre truende narrativ av livsløpet til pasienten. Dette narrative er pasientenes livshistorie fra fødsel til nåtid med hovedfokus på traumatiske opplevelser (Milde 2011). Behovet for å fortelle historier og skape narrativ står helt sentralt i psykonalysen, og var noe Freud og hans mentor Breuer stadfestet allerede i verket *Studien über hysterie* fra 1895 (van der Kolk 2014, 217). Arven etter Freud og Breuer er det som i dag omtales som «the talking cure». I sine undersøkelser fant de nemlig ut at språket kan erstatte de reaksjonene pasientene får av å fortrenge traumatiske minner, og at minnene kan reintegreres i den normale bevisstheten gjennom språket:

each individual hysterical symptom immediately and permanently disappeared when we had succeeded in bringing clearly to light the memory of the event by which it was provoked and in arousing its accompanying affect, and when the patient had described that event in the greatest possible detail and had put the affect into words» (van der Kolk 2014, 218).

Når de traumatiske minnene fikk et språk og ble beskrevet ned til minste detalj, så de at de traumatiske symptomene forsvant hos pasientene sine.

Jarles vei mot forsoning starter allerede på flyturen i romanens åpning, der han etter beskjeden om farens bortgang nærmest tvinges til å ta stilling til barndommen og forholdet til faren. På flyturen sovner han og begynner å drømme om fortiden. Deretter spør fortelleren,

som vi har sett: «Hva husker du da?». Drømmene på flyet og fortellerens fremprovoserende spørsmål gir assosiasjoner til samtaleformen mellom analytiker og pasient som Freuds drømmetydninger var basert på, og det inviteres dermed også nærmest til en psykologisk lesning. En sentralt trekk ved traumelitteratur er ifølge Vickroy at den er dialogisk, og at den gjennom ulike stemmer reproducerer fortiden gjennom ulike vitner. For helbredelse, er dette særlig viktig, som hun skriver: «trauma cannot be faced alone and [...] recovery is possible only “within the context of relationships”» (Vickroy 2002, 22). Gjennom å stå frem som en egen aktør i fortellingen som henvender seg til Jarle som et «du», kan fortelleren fungere som en minnefremkaller og erindringshjelper for Jarle, slik en terapeut vil gjøre i narrativ eksponeringsterapi. Dette ser vi som nevnt i innledningen, men også i forkant av hendelsen der Jarles hode blir tvunget ned i toalettskåla av faren. Fortelleren påpeker og spør: «Det brenner i deg, Jarle. [...] Hvorfor brenner du sånn?» (Renberg 2005, 72). Fortelleren blir derfor en sentral figur i Jarles konstruksjon av fortiden for å forstå relasjonen til faren og som utgangspunkt for forsoningen. Gjennom utsagnene som i gnomisk presens fungerer fortelleren også som en emosjonell veileder. Fortelleren kan gjennom denne samhandlingen med Jarles bevissthet validere, støtte og rettlede følelsene og handlingene hans.

Romanen avslutter med begravelsen av faren, og Jarle blir overrasket over oppmøtet: «Etter som seremonien nærmer seg, kommer flere voksne mennesker inn døra til kirken. Han skal til å si at det er begravelse her, kanskje de har tatt feil» (Renberg 2005, 456). Det strømmer på med folk, og kirka fylles opp av over hundre mennesker som forteller Jarle om hvor fin far han hadde. Han blir forvirret av alle menneskene og de gode ordene: «Han spredte så mye glede», sier en dame (Renberg 2005, 457). Han gjentar utsagnet i tankene sine, men med et spørsmålstejn bak. Men plutselig ser han at «pappas kiste er overfylt av kranser, blomster og hilsener» (Renberg 2005, 458), og tenker at «[a]lle er her for pappa» (Renberg 2005, 459). I talen om faren forteller han om en enkel mann som hadde som største drøm å skape en familie, et lag. Midtveis i talen kjenner Jarle et mildt drag over kinnet, han ser en skikkelse av faren stå ved siden av seg, og romanen avslutter med følgende dialog mellom de to:

‘Pappa,’ hvisker Jarle mens han snakker til forsamlingen. ‘Ja,’ sier pappa. ‘Jeg savner deg så fryktelig,’ hvisker Jarle mens han sier til forsamlingen at de ikke aner hvor glad han er for at de kom. Hvor mye det betyr for ham. Og hva han akkurat har forstått, som han ikke ville forstått om de ikke var her. ‘Jeg har en far,’ hvisker Jarle. ‘Ja,’ sier pappa. ‘Kompani Orheim,’ sier Jarle. (Renberg 2005, 461).

Dialogen fører til en erkjennende og forløsende avslutning etter Jarles lange kamp med å distansere seg fra faren og fortiden, noe som markeres idet han sier «Jeg har en far». Å skape et narrativ, er ensbetydende med å forstå fortiden og skape en sammenheng til nåtiden. Videre kan et sammenhengende narrativ bidra til å skape identitet og oppnå en forståelse av selvet. I romanens avslutning er det dette vi ser skje hos Jarle, han tar tilbake familieidentiteten han så lenge har prøvd å distansere seg fra. Fra start til slutt ser vi altså en prosess i Jarles måte å forstå og forholde seg til faren og følelsene sine på. Dette kommer som en effekt av den fremtredende fortelleren, som gjør at Jarle blir nødt til å forholde seg til fortiden og relasjonen til faren. Samspillet mellom fortelleren og Jarle åpner slik et felt for at det som er vanskelige å fortelle, blir fortellbart. Når Jarle avslutningsvis forsones, løftes derfor et spørsmål om hvorvidt gjenopplevelse av, og konfrontasjon med, fortiden er nødvendig for å heles eller forsones. Hvis vi ser til forskning på traumebehandling, er det mye som tilsier at så er tilfelle. Ifølge psykologspesialt Marit Hokland har «[e]ksponeringsbaserte tilnærminger [...] den beste dokumentasjonen i traumebehandling» (Hokland 2006). I lys av dette kan det sies at romanen gir en indirekte oppfordring til at man må konfronteres med fortiden, bearbeide den, og se de tidligere erfaringene med nye briller for å få forsoning. Samtidig kan lesingen av romanen i seg selv gi en traumbearbeidende effekt. For at en traumatisert hukommelse skal miste sin kraft er en rekonstruksjon eller reinternalisering av minnene, som jeg har vist, helt nødvendig. Vickroy mener at det nettopp er det traumefortellinger gjør. Denne rekonstruksjonen mener hun også er rettet mot lesere: «such reconstruction is also directed towards readers, engaging them in a mediation on individual distress, collective responsibilities, and communal healing in relation to trauma» (Vickroy 2002, 3). Det vil kanskje være vel optimistisk å hevde at å lese traumelitteratur fører leseren til helbredelse, men et poeng er at den *kan* gjøre det. I verste fall kan lesing av traumelitteratur også være skadende. Vickroy mener det beror på leserens emosjonelle kapasitet til å la seg konfrontere med traumene: «if a writer happens to speak to readers specific experience, it could face disturbing or healing consequences depending upon the reader's emotional capacity for confronting their situation», skriver hun (Vickroy 2002, 20). Kanskje det viktigste *Kompani Orheim* formidler om en bearbeidelse er forståelsen av narrativets *betydning* i prosessen og veien mot helbredelse. Gjennom narrativet kan en leser oppleve å bli møtt med forståelse og mulige erkjennelser, og det er kanskje nettopp det som vil være av størst betydning med tanke på skjønnlitteraturens terapeutiske potensial.

Trøsten i litteraturen – om gjenkjennelse og anerkjennelse

I *Kompani Orheim* fremkommer det et ensomhetsmotiv gjennom Jarles søken etter å bli sett og forstått: «[d]et er ingen som forstår noe som helst» (Renberg 2005, 152), uttrykker han. Forståelsen og trøsten han søker blir sjelden realisert noe annet sted enn i kunsten og «Jarles verden». Utsagnene «[d]et er trøst å finne i Morrissey» (Renberg 2005, 134), og «*Forbrytelse og straff* av Dostojevskij. [...] Det er en tung bok, men umulig å legge fra seg. [...] Her kan han forsvinne og finne seg selv» (Renberg 2005, 177), underbygger dette. Gjennom musikken og litteraturen kan Jarle finne tilflukt, men også like viktig: gjenkjennelse og anerkjennelse. Når menneskene ikke strekker til, kan kunsten med andre ord fungere som trøst og som en erstatning for den manglende omsorgen. Det er også kjent fra forskningen om barn som pårørende til rusmisbrukende foreldre at de føler ensomhet, gjerne fordi de sjelden snakker om det med andre fordi det er skambelagt og at de ofte har sterk lojalitet til foreldrene sine (Bergem 2018, 119). Ensomheten tydeliggjøres videre gjennom hvordan barn som er pårørende av foreldre som er psykisk syke eller rusmisbrukere, blir ofte omtalt som «de usynlige barna» i fagterminologien: «Barn av foreldre med rus- eller psykiske problemer er ‘usynlige’ ved at de ofte overses av hjelpeinstansene», skriver førsteamanuensis i psykisk helse, Tormod Rimehaug (Rimehaug m.fl. 2006). Men de kan også forstås som usynlige ved at de ikke får den anerkjennelsen og omsorgen de trenger fra foreldrene, og ved at de ofte føler seg alene om situasjonen.

I forståelsen av skjønnlitteraturen som et helsefremmende middel, er altså gjenkjennelse og anerkjennelse helt sentrale begreper, og kan også anføres som en viktig årsak til hvorfor mange i det hele tatt leser. Gjenkjennelse handler i denne sammenheng om å kjenne seg igjen i en karakter eller et handlingsforløp, mens anerkjennelse handler om en form for aksept eller validering man kan møte i forlengelsen av gjenkjennelsen. I *Uses of Literature* (2008) skriver Rita Felski om betydningen av disse to følelsene man kan oppnå ved å lese. I studien bruker hun begrepene *recognition* og *acknowledgment*, som begge oversettes til anerkjennelse på norsk, men i lys av Felskis beskrivelser forstår jeg *recognition* som gjenkjennelse, og *acknowledgment* som anerkjennelse. Én av gjenkjennelsesformene hun trekker frem, er *self-intensification*. Dette handler om en gjenkjennelse som trigges av at man opplever en direkte likhet til en karakter (Felski 2008, 39). Gjenkjennelsen en leser kan oppleve gjennom litteraturen, kan videre oppleves som anerkjennelse, eller validering av ens egen identitet og eksistens. Felski hevder at dette kan redde leseren fra følelsen av å være usynlig:

Reading may offer a solace and relief not to be found elsewhere, confirming that I am not entirely alone, that there are others who think or feel like me. Through this experience of affiliation, I feel myself acknowledged; I am rescued from the fear of invisibility. (Felski 2008, 33).

Å lese kan i henhold til Felskis syn altså fungere som et middel der følelsen av usynlighet forsvinner i møte med anerkjennelsen teksten tilbyr. Dette synet deler hun med sosiologiprofessor og forsker på narrativ medisin, Arthur W. Frank, som i artikkelen «‘who’s there?’: A vulnerable reading of *Hamlet*» (2019), skriver om sårbar lesing og hvordan litteraturen kan være til hjelp for sårbare mennesker. Sårbar lesing forklarer han blant annet som «reading to get you through the night, when the night is bitter and you’re sick at heart» (Frank 2019, 396). Sårbare mennesker «need someone to be there for them» (Frank 2019, 397), skriver han, fordi fortregning av lidelse fører til mer lidelse. Han mener derfor at fortellinger er helt nødvendige for å få tilgang til egen og andres lidelse, og at litteraturen kan være et medium for å oppnå denne tilgangen: «People need stories to make their own and others’ experience accessible; a story can be the medium of that accessibility» (Frank 2019, 397). Videre skriver han at hovedmålet med sårbar lesing er «to offer people access to stories that make them feel less alone» (Frank 2019, 402).

Anerkjennelsen og følelsen av å være en del av et felleskap som *Kompani Orheim* tilbyr, kan i lys av en slik forståelse få en helsefremmende effekt hos lesere som selv har vært/er pårørende til alkoholisererte og/eller voldelige foreldre, nettopp fordi lesingen kan føre leseren ut av usynligheten og gi validering og anerkjennelse. Opplevelsen av gjenkjennelse og anerkjennelse gjennom litteraturen kan styrkes i et uttrykk ikledd litterære eller narrative virkemidler. I *Kompani Orheim* mener jeg denne opplevelsen styrkes gjennom fortellerinstansen, og særlig som følge av grepene fortalt monolog og du-referansene. Gjennom den fortalte monologen, har vi sett at distansen mellom Jarle og fortelleren minskes. Dette kan forstås som fortellerens validering av Jarles følelser. Ved at leseren kan oppleve validering gjennom gjenkjennelsen i Jarle, kan fortellerens samtidige validering av Jarles følelser derfor gi en dobbel validering for leseren. Romanen bidrar slik til å forløse en mulig skam eller ambivalens leseren har til sine egne følelser ved å formidle aksept for å føle det man føler. Fortellerens andrepersonsreferanser er også av betydning, for selv om fortelleren tydelig forholder seg til Jarle som et «du», kan de samtidig ha en effekt på leseren, som du-tiltalen også kan sies å angå. Som vist i analysen kan et «du» i en fortelling være ustabil og dermed «threatening to merge with the narratee, a character, the reader, or even with another

grammatical person» (Richardson 2006, 21). Jarle har sine identitetstrekk som innebærer at han skiller seg fra en mulig leser (som kjønn, alder og bosted), dessuten er han også en fiktiv karakter, men denne distinksjonen kan kollapse i de tilfellene der «duet» også kan sies å referere til en leser som gjenkjenner seg i Jarles situasjon. Som jeg har vist, kan fortelleren få en veiledende funksjon for Jarle gjennom du-henvendelse, men hvis man forstår du-et som ustabil, kan fortelleren også strekke seg utover romanens rammer og få den samme funksjonen for en leser som kjenner seg igjen i Jarles situasjon. Slik kan leseren oppleve en nærhet til fortellingen ved at han eller hun inkluderes i fortellingen. Samtidig kan en leser i møte med teksten bli konfrontert med egne erfaringer som setter hen i en posisjon til å reflektere over seg selv, men i et nytt eller annet lys. Leseren kan holde sine egne erfaringer opp mot Jarles, noe som skaper muligheter for å se ens egen situasjon på en annen eller ny måte.

Følelser eller erfaringer leseren kan gjenkjenne i møte med teksten, kan altså gjøre at romanen får en lindrende effekt. Fortellerteknikken bidrar også til at den vanskelige fortiden og følelsene til Jarle får et språk og et tydelig narrativ, gitt fortellerens tilbud om bredere innsikt og forståelse. Slik gis mulige språkløse følelser et språk og en narrativ form, og kan slik hjelpe leseren med å forstå sine egne følelser. I forlengelsen av dette kan leseren også oppnå emosjonelle erkjennelser om seg selv. At historien er fiksjon, mener jeg også har en viktig betydning. Selv om en leser som gjenkjenner seg i Jarles situasjon skaper nærhet mellom de to, opprettholder fiksjonen en viss distanse som kan skape et tryggere rom for refleksjon hos leseren. Litteratur kan likevel ikke forstås som en slags kur. Litteratur som remedium handler om hvordan den kan være et supplement og et bidrag til at barn som pårørende kan få en helsefremmende effekt gjennom gjenkjennelsen og anerkjennelsen de kan få av å lese litteratur og de erkjennelsene dette kan medføre.

4 Avslutning

4.1 Skjønnlitteratur i et folkehelseperspektiv

Da jeg skulle utarbeide prosjektbeskrivelsen til denne avhandlingen visste jeg allerede at jeg ville skrive om *Kompani Orheim*, og om barn som pårørende. Men da jeg kom over utsagnet til Renberg om at han «tenker på litteratur som folkehelse, et sted du kan føle deg gjenkjent og omfavnet» fra et intervju i *Bokmagasinet*, stilte jeg meg selv et par spørsmål: Hva slags betydning kan litteraturen ha for folkehelse, og hva kan litteraturen fortelle om folkehelse? Og mer spesifikt, på hvilke måter kan *Kompani Orheim* være av betydning i et folkehelseperspektiv? Selve begrepet folkehelse rommer mye, det handler om fysiske, psykiske, sosiale, økonomiske og miljømessige forhold som preger et helt samfunn. Men med *Kompani Orheim* som utgangspunkt, har det vært mulig å undersøke et avgrenset område innenfor dette store feltet som handler om psykisk helse og barn som pårørende til alkoholiserede foreldre.

Pårørendeperspektivet er relevant i forbindelse med det økte fokuset på pårørenderollen både i helsesektoren og i litteraturvitenskapen, og ønsket om en bedre forståelse om barn som pårørende gitt den manglende kompetansen og oppfølgingen som preger det norske helsevesenet i dag. *Kompani Orheim* har vist seg å være en roman som gir inngående skildringer både på et tematisk og narratologisk nivå om hvordan en slik pårørenderolle kan oppleves, men også om konsekvensene av den. Under oppveksten skildres Jarle som et usikkert, ambivalent, ensomt, og trygghetssøkende barn. Ikke minst er det et språklig aspekt som viser at han har problemer med å uttrykke det han føler, og at han opplever ensomhet i situasjonen sin. Her blir særlig musikken viktig for han, for gjennom den kan det ensomme og språkløse forløses. Men kanskje mest sentralt står traumeaspektet som må sees i lys av denne pårørenderollen. Som et traumenarrativ viser *Kompani Orheim* alvorlige erfaringer som kan oppstå i tilfeller der en forelder lider av alkoholisme, noe som understrekes ved hjelp av ulike narrative grep som analepse, paralepse, tekstrytme og fortellerinstans. For å forstå Jarles traumer, har fortelleren vist seg å være av særlig betydning. Gjennom fortellerens ulike bevissthetsskildringer av Jarles tanker og følelser, og hans allvitende tilgang til historien, kan han organisere og gi leseren tilgang til Jarles barndom, minner og glemsel. Samtidig fungerer fortelleren som en emosjonell veileder som kan støtte og anerkjenne Jarles følelser og aktivere hans barndomsminner ved å henvende seg til han i andreperson. Denne veiledningen kan samtidig strekke seg utover romanens rammer og få

betydning for en leser som gjenkjenner seg i Jarles situasjon.

I lys av erfaringene romanen tematiserer, har jeg undersøkt romanens potensial som remedium, altså som redskap og legemiddel i helsefremmende arbeid. *Kompani Orheim* kan, som all annen litteratur, realisere seg hos en leser på ulike måter, men en form for realisering kan være at den får en helsefremmende funksjon, enten innenfor en terapeutisk forståelse eller som et redskap til å komme nærmere problematikken. Den instrumentelle tilnærmingen kan virke noe reduktiv ut fra et estetisk perspektiv, men bruksverdien mener jeg likevel ikke kan neglisjeres. Dagens lesere, særlig de yngre, ser også ut til å være mer opptatt av hva et medium kan tilby enn av estetiske erfaringer. Likevel henger disse to tilnærmingene sammen, fordi det er nettopp gjennom den estetiske erfaringen romanen får sin bruksverdi. Til helsefremmende arbeid kan skjønnlitteraturen være et verktøy til å formidle kunnskap om menneskelig erfaring, til å styrke helsearbeideres fortolkningsevner, og til å skape et mindre kategoriserende syn på mennesker, samtidig som den kan bidra til å utvikle et empatisk syn i møte med mennesker. Romanen kan i så måte få helsefremmende funksjoner både gjennom dets kunnskapsformidlende og empativekkende potensial ved dens inngående skildringer av Jarles erfaringer. Samtidig er den bærer av et terapeutisk potensial som kan få utløp i møte med lesere som kjenner seg igjen i Jarles situasjon.

For det er nå engang slik at mennesker ikke lever i et vakuum, og jeg vil hevde at kunsten heller ikke gjør det. Selv om jeg liker tanken på at kunst må få være kunst uten noen større betydning enn at den er estetisk tilfredsstillende, har kunst alltid vært viktig for mennesket på ulike måter, for trøst, underholdning, lærdom eller forståelse. Selv om litteraturvitenskapen ikke lenger er preget av nykritiske idealer, vil jeg hevde, uten at det er kritikk, at den i fortsatt stor grad er preget av de tradisjonelle tekstnære analysene med hovedvekt på hvordan litteratur kan forstås i seg selv, eller som et uttrykk for en samfunns- eller forfatterdiskurs. Sentrale og typiske spørsmål som stilles, er «hva handler denne boken om?» «hvordan kan dette verket leses i lys av x teori?» eller «hva forteller denne boken om x?», og diskusjonen avslutter gjerne der. Meningen med lesing, og hvorvidt eller hvordan skjønnlitteraturen kan være en kraft for individet og samfunnet, blir etter mitt skjønn i stor grad neglisjert i litteraturvitenskapen. Hvis humanistiske fag, og da særlig kanskje estetiske fag, skal overleve i fremtiden, mener jeg et godt sted å starte, er å hente tilbake og styrke forestillingen om litteraturen som et estetisk rom for dannelse, erkjennelse og gjenkjennelse, og at litteraturen har en viktig funksjon i samfunnet. Dette var også noe Renberg selv forsto som voksen forfatter etter å ha studert litteratur i Bergen under poststrukturalismens storhetstid i Norge. I etterordet til en nyutgave av hans debutbok, *Sovende floke*, skriver han

«[m]ens jeg den gang satte pris på min karismatiske litteraturprofessor Arild Linnebergs utsagn om at 'litteratur er ikke kommunikasjon', synes jeg i dag det er et grunt utsagn, og først og fremst usant» (Renberg 2009, 111). Å søke etter litteraturens nytteverdi for menneske og samfunn, innebærer ikke å neglisjere kunst som kunst, for slik jeg forsøksvis har prøvd å belyse i denne oppgaven, er det i møte med det estetiske, og skjønnlitteraturens muligheter til inngående beskrivelser av komplekse menneskelige og eksistensielle erfaringer, den nettopp kan få sin bruksverdi, både som formidlings- og empatiutøvende verktøy og som terapi.

Det er dessverre et faktum at familieportrettet som skildres i *Kompani Orheim*, eksisterer Norges velferdssamfunn, og det vil mest sannsynlig alltid være slik. Derfor er det viktig at vi fortsetter å snakke om og reflekterer over tematikken. Slik kan disse utsatte barna løftes ut av usynligheten og bli møtt med den forståelsen, anerkjennelsen og hjelpen som de trenger og fortjener. Slik det står i *Kompani Orheim*: «Familie er noe du får, de er ikke noe du ber om» (Renberg 2005, 442). Når familien ikke kan gi den nødvendige omsorgen og tryggheten som er en forutsetning for god selvutvikling og integrering i samfunnet, er det helt nødvendig at samfunnet stiller opp slik at disse barna får bedre sjanser for et godt liv. I det store og det hele er en trygg oppvekst en forutsetning for god folkehelse.

4.2 Refleksjon og videre forskning

Gjennom bruk av ulike teoretiske tilnærminger, har jeg med tittelen *Estetiske omsorgsforståelser* forsøkt å fange opp hvordan litterær estetikk kan være av betydning i et helsefremmende perspektiv. En mulig innvendig mot undersøkelsen i denne oppgaven, er at de teoretiske perspektivene står såpass sterkt at de legger store føringer på lesningen og tolkningen av verket. Dette er opplagt en fare, som jeg imidlertid har prøvd å unngå, dels ved at det av og til ble nødvendig å justere teorien i henhold til verket, men også ved at enkelte tekstpassasjer har blitt kommentert og analysert med utgangspunkt i ulike (men likevel beslektede) teoretiske perspektiver. Slik håper jeg å ha demonstrert at Renbergs verk er rikere og mer mangetydig enn hva enkelte teoretiske perspektiver kan fange opp.

Helt til slutt er det, i forlengelse av denne oppgaven, på sin plass å peke ut en vei videre for fremtidig forskning. Med utgangspunkt i bokens fremstilling og betoning av far-sønn-forholdet, ville det, etter min mening, vært interessant å undersøke far-sønn-tematikken i lys av hele Jarle Klepp-serien, spesielt den siste romanen som kun er en refleksjon over farskap, fortalt med Jarle som førstepersonsforteller. På et mer overordnet plan, ville det også

vært mulig å undersøke andre romaner der lignende tematikk skildres, og gjennom komparativ analyse undersøkt om det forekommer noen mønstre i litteratur om barn som pårørende. I tillegg mener jeg helsehumaniora som forskningsfelt generelt burde videreutvikles i Norge. Som Linda Nesby peker på, henger Norge bak flere andre land når det gjelder forskning på helsehumaniora. Her kan vi hente mye inspirasjon fra andre land. Ved Universitetet i Edinburgh har de eksempelvis utviklet et eget masterprogram med navn «Health humanities and arts». Tverrfaglighet er viktig for et større helhetsperspektiv på mennesker og samfunn, der ulike fagfelt kan lære av hverandre, og sammen skape gode løsninger som treffer større enn hva fagfeltene gjør alene. Dersom man kunne fått til et bedre samarbeid mellom humaniora og helsefag vil vi sammen kunne skapt nytenkende og alternative løsninger for å ståsette oss mot dagens, og morgendagens helseutfordringer.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- . 2016. *Fortelling og følelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles. 2008. *Poetikken*. Oversatt av Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget.
- Bal, Mieke. 1999. «Introduction». *Acts of memory. cultural recall in the present*, redigert av Mieke bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer, viii-xvii. Hanover og London: The University Press of New England.
- Berg, Henrik og Kristin Margrethe Heggen. 2021. «Epistemic injustice in the age of evidence-based practice: The case of fibromyalgia.» *Humanities & social science communications* 8 (235). <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00918-3>
- Bergem, Anne Kristine. 2022. «Barn som pårørende får ikke oppfølgingen de trenger.» *Sykepleien* 110 (88379). <https://doi.org/10.4220/Sykepleiens.2022.88379>
- . 2018. *Når barn er pårørende*. Oslo: Gyldendal.
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand. 2020. *Samtidslitterære alderdommer*. Oslo: Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215032474-2020>
- Bokelskere.no. «Kompani Orheim.» <https://bokelskere.no/bok/kompani-orheim-roman/22699/>
- Bokmålsordboka. «Medium.» <https://ordbokene.no/bm,nn/medium>. (Lest februar 2023).
- Bolter, Jay David og Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT press.
- Borge, Torunn. 2005. «Lille pappa.» *Klassekampen*, 9. juni 2005. <https://www.nb.no/items/84d4253f33e9510a078aa699a3e8813e?page=17&searchText=Kompani%20Orheim>
- Bramness, Jørgen. 2023. «Alkoholavhengighet.» *Norsk elektronisk legehåndbok*. <https://legehandboka.no/handboken/kliniske-kapitler/rus--og-avhengighetsmedisin/tilstander-og-sykdommer/alkohol/alkoholisme>
- Brimsø, Fredrik. 2011. «En kronotopisk analyse av Tore Renbergs Teksas-triologi.» Masteroppgave, Universitetet i Stavanger.
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University press.
- Danmarkshistorien.dk. 2011. «Georg Brandes om hovedstrømninger i 1800-tallets litteratur, 1871.» Oppdatert 23. august 2011. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/georg-brandes-om-hovedstroemninger-i-1800-tallets-litteratur-1871>
- Det Norske Akademi ordbok. «remedium» Oslo: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. <https://naob.no> (lest november 2022).
- Felski, Rita. 2008. *Uses of literature*. Malden, Mass: Blackwell Publishing.
- Frank, Arthur W. 2019. «'Whos there?': A vulnerable reading of Hamlet.» *Literature and medicine* 37 (2): 396–419. <https://muse-jhu-edu.ezproxy.uio.no/article/745343/pdf>
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative discourse revisited*. Oversatt av Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press.
- Glad, Kristine Alve. 2017. «Traumepåminnere» *Psykologitidsskriftet* 55 (7): 648–652. <https://psykologitidsskriftet.no/fagessay/2017/07/traumepaminnere>
- Haga, Inger Beate. 2011. «Herlig sentimental? Om sentimentalitetsbegrepet i Tore Renbergs Charlotte Isabell Hansen og i anmeldelser av romanen.» Masteroppgave, NTNU.
- Health Humanities Consortium. 2021. «Defining Health/Medical Humanities» Oppdatert august 2021. <https://healthhumanitiesconsortium.com/hhc-toolkit/definitions/>
- Helsenorge. 2022. «Pårørende – hva nå?» Oppdatert 23. mai 2022.

- <https://www.helsenorge.no/parorende/parorendes-rettigheter/#parorendes-rett-til-okonomiske-ytelser>
- Hidle, Mie. 2005. «Omsider, Renberg!» *Stavanger Aftenblad*, 31.05.2005.
<https://www.nb.no/items/cda79a5fa55199033d8b3eaa2097356a?page=39&searchText=Kompani%20Orheim>
- Hofstad, Eivor. 2021. «Ensomhet er den glemte risikofaktoren.» Sykepleien.
<https://sykepleien.no/2021/09/ensomhet-er-den-glemte-risikofaktoren>
- Hogan, Patrick Colm. 2011. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hokland, Marit. 2006. «Kan noen traumatiserte pasienter ta skade av eksponering for minner om traumer?» *Psykologitidsskriftet* 43 (11):
<https://psykologitidsskriftet.no/fagartikkel/2006/10/kan-noen-traumatiserte-pasienter-ta-skade-av-eksponering-minner-om-traumer>
- Keen, Suzanne. 2010. *Empathy and the novel*. New York: Oxford University Press.
- Killén, Kari. 2021. *Sveket 1: Risiko og omsorgssvikt – et helseproblem*. Oslo: Kommuneforlaget AS.
- Kirkengen, Anna Luise og Eline Thornquist. 2013. «Når diagnoser gjør blind» *Tidsskrift for Den norske legeforening* 133 (14): 1466–1468.
<https://tidsskriftet.no/2013/08/kronikk/nar-diagnoser-gjor-blind>
- Kjørholt, Ingvild Hagen. 2019. «'Når nasjonens likevekt rystes.' En komparativ analyse av kanonlitteraturens rolle etter terrorangrep» *Edda*. 106 (4): 294–307.
- Kroken, Randi. 2018. *Omsorgsforståelser: mellom poesi, profesjon og politikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kunnskapsdepartementet. 2019. *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/tverrfaglige-temaer?lang=nob>
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Larsen, Dag Eivind Undheim. 2016. «Politikkens gjenkomst», *Klassekampen*, 18.10.2016.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2015. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 2. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Løvaas, Kari. 2005. «Du skal ikke være sentimental.» *Morgenbladet*, 15.–21. juli 2005.
<https://www.nb.no/items/b568a0400e92a611fd412f9b98773dfe?page=31&searchText=Kompani%20Orheim>
- Malt, Ulrik. 2022. «Traume.» Store medisinske leksikon. <https://sml.snl.no/traume>.
- Milde, Anne Marita. 2011. «Narrativ eksponeringsterapi – en ny korttidsbehandling for komplekse og vedvarende traumatiske opplevelser.» *Psykologitidsskriftet* 48 (7): 652–658. <https://psykologitidsskriftet.no/fagartikkel/2011/07/narrativ-eksponeringsterapi-en-ny-korttidsbehandling-komplekse-og-vedvarende>
- Mollerin, Kaja Schjerven. 2022. «Du og jeg, Alfred.» *Bokmagasinet: Klassekampen*, 22. Januar 2022.
<https://www.nb.no/items/68bc5086798c5eeb01c1f0c708d368d3?page=59>
- Møller, Geir. 2018. *Kunnskapsgrunnlag – Metoder for tidlig identifisering av risiko og barn unge*. Oslo: Helsedirektoratet. <https://www.helsebiblioteket.no/innhold/lenker/psykisk-helse/rapporter/kunnskapsgrunnlag-metoder-for-tidlig-identifisering-av-risiko-hos-barn-og-unge>
- Nesby, Linda. 2021. *Sinne, samhold og kjendiser: sykdomsskildringer i skandinavisk samtidslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- . 2022. «Fra teori til praksis. Narrativ medisin i Skandinavia.» *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 25 (2): 120–129. <https://doi.org/10.18261/nlvt.25.2.5>

- NTB. 2020. «Tore Renbergs bøker om Hillevågsgjengen blir TV-serie.» *Aftenposten*, 9. mars 2020. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/K39P4G/tore-renbergs-boeker-om-hillevaagsgjengen-blir-tv-serie>
- Nussbaum, Martha. 1997. *Cultivating humanity: a classical defense of reform in liberal education*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Nussbaum, Martha. 2016. *Litteraturens etikk*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Olaug, Lian S. 2012. «Vitenskap og verdier i moderne medisin: Idealer og realiteter» *Sosiologisk årbok* 25 (2): 82–106. <https://munin.uit.no/handle/10037/11804>
- Regjeringen. 2020. «Regjerings pårørendestrategi og handlingsplan». 08.12.2020. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/regjeringens-paorendestrategi-og-handlingsplan/id2790589>
- Renberg, Tore. 2005. *Kompani Orheim*. Oslo: Forlaget oktober.
- . 2009. *Sovende floke – og tidlige tekster 1987–1995*. Oslo: Forlaget oktober.
- Richardson, Brian. 2006. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Ohio: The Ohio State University Press.
- Rimehaug, Tormod. m.fl. 2006. «De ‘usynlige’ barna» *Tidsskrift for Den norsk legeförening*. 126 (11): 1493–4. <https://tidsskriftet.no/2006/05/kronikk/de-usynlige-barna>
- Ruud, Torleif. m.fl. 2015. *Barn som pårørende - Resultater fra en multisenterstudie*. (IS - 0522) Akershus universitetssykehus HF. <https://www.helsedirektoratet.no/rapporter/barn-som-paorende-resultater-fra-en-multisenterstudie/Barn%20som%20p%C3%A5r%C3%B8rende%20E2%80%93%20Resultater%20fra%20en%20multisenterstudie.pdf?download=false>
- Sanbæk, Linda. 2021. «Om å bevitne det grusomme og tapte – interdisiplinære bidrag til traumefeltet.» *Tidsskrift for Norsk psykologforening* 58 (9): 760 – 765. <https://psykologtidsskriftet.no/fagessay/2021/09/om-bevitne-det-grusomme-og-tapte>
- Skårderud, Finn. 2001. «Skammens stemmer – om taushet, veltalenhet og raseri i behandlingsrommet.» *Tidsskriftet den norske legeförening* 121 (13): 1613-7. <https://tidsskriftet.no/2001/05/tema-forstand-og-forstaelse-i-medisinen/skammens-stemmer-om-taushet-veltalenhet-og-raseri-i#litterature>
- Store norske leksikon. 2022. «Fortrengning.» Oppdatert 18. mars 2022. <https://snl.no/fortrengning>
- Straume, Anne Cathrine. 2005. «Kompani Orheim.» NRK, 08.06.2005. <https://www.nrk.no/kultur/kompani-orheim-1.540042>
- Surén, Odd W. 2005. «Gripende om det forferdelige.» *Dag og tid*. 25.06.2005. <https://www.nb.no/items/f076e74d6c060a82ed1cb66b08c8af6d?page=15&searchText=kompani%20orheim>
- Tangerås, Thor Magnus. 2015. «Hvordan lesing kan forandre liv. Om litteraturens terapeutiske potensial.» I *Litteratur- og kulturformidling*, redigert av Helge Ridderstrøm og Tonje Vold, 77 – 101. Oslo: Pax forlag.
- Terr, Leonore L. 1984. «Time and Trauma.» *The psychoanalytic study of the child* 39 (1): 633–665. <https://doi.org/10.1080/00797308.1984.11823446>
- Titlestad, Andreas. 2006. «Litteratur – yeah, yeah! Om popmusikkens plass og funksjon I norske skjønnlitterære prosatekster.» Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Torvik, Fartein Ask og Kamilla Rogmo. 2011. «Barn av foreldre med psykiske lidelser eller alkoholmisbruk: omfang og konsekvenser.» Folkehelseinstituttet. <https://www.fhi.no/globalassets/dokumenterfiler/rapporter/2011/rapport-20114-pdf.pdf>
- Tønnesson, Johan L. 2008. *Hva er sakprosa*. Oslo: Universitetsforlaget.
- van der Kolk, Bessel. 2014. *The body keeps the score*. New York: Viking Penguin.

- Vickroy, Laurie. 2002. *Trauma and survival in contemporary fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Warberg, Silje Haugen, og Ingvild Hagen Kjørholt. Under publisering. «Pårørendelitteratur som remedium. Helsefaglig formidling og litterær estetikk i Anders N. Kvammens *Jeg husker ikke...* Historier om demens.»
- Waage, Lars Rune. 2014. «“Kompis”? “Rival”? “Kjæreste”? – eller kanskje bare “homo”? – Om maskuline relasjoner i *Mannen som elsket Yngve* (2003)» *NORMA* 8 (2): 151–167. <https://www.idunn.no/doi/epdf/10.18261/ISSN1890-2146-2013-02-04>
- Aalen, Kristin. 2005. «Sorgmunter avsløring av familiekompani» *Stavanger Aftenblad*. 31. mai 2005. <https://www.nb.no/items/cda79a5fa55199033d8b3eaa2097356a?page=39&searchText=Kompani%20Orheim>
- Aaslestad, Petter. 2011. *Narratologi: en innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.