

Vitnebekjennelsens retorikk

En lesning av tre Utøya-fortellinger

Marte Finess Tretvoll



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

15. november 2013

© Marte Finess Tretvoll

2013

Vitnebekjennelsens retorikk. En lesning av tre Utøya-fortellinger

Marte Finess Tretvoll

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven analyseres tre vitneskildringer skrevet av overlevende etter massakren på Utøya 22. juli 2011: Emma Martinovic' *Lever*, Adrian Pracon og Erik Møller Solheims *Hjertet mot steinen* og Siri og Erik Sønstelies *Jeg lever, pappa*. Målet for analysen defineres finalt og modalt: *Hvorfor* utgir forfatterne sine historier i bokform, og *hvordan* blir de traumatiske erfaringene fremstilt? Som en følge av disse spørsmålene blir en klargjøring av sjangertilhørigheten uomgjengelig. For hva er en «vitneskildring»? Og en «bekjennelse»? Oppgaven søker å avklare sjangerspørsmålet ved å utvikle et nytt begrep om «vitnebekjennelse».

Til grunn for argumentasjonen ligger teorier om litterære traumefremstillinger skrevet av blant annet Cathy Caruth og Mieke Bal, og studier av vitnesbyrd- og bekjennelsessjangrene skrevet av blant annet Michel Foucault, Susannah Radstone og Peter Brooks. Det finale spørsmålet, «*hvorfor fortelle?*», søkes besvart gjennom en diskusjon av den eksplisitt uttrykte sosiale og terapeutiske hensikten med fortellingene. Forfatterne forteller sine historier dels som ledd i personlige bearbeidelsesprosesser, dels av den etiske og pedagogiske forpliktelsen de føler som vitner til en katastrofe. Deres fortellinger kan dessuten leses som produkter av et medialt og kulturelt press. Det modale spørsmålet, «*hvordan fortelle?*», søkes besvart ved hjelp av nærlesning.

Oppgaven argumenterer avslutningsvis for at Utøya-utgivelsene best kan forstås i det generiske spenningsfeltet mellom vitnesbyrd og bekjennelse, som en type *vitnebekjennelser*. De er utovervendte vitnesbyrd i den forstand at forfatterne gjenforteller hendelsene de har vært vitne til, og understreker forpliktelsen overfor fellesskapet og ettertiden. De er imidlertid også innovervendte bekjennelsesuttrykk som kan leses inn i en litterær utvikling der utlevering av personlig sorg og overskridelser av skillet mellom privat og offentlig står sentralt.

Forord

Da jeg begynte arbeidet med denne oppgaven høsten 2012, var det vanskelig å se for seg det endelige resultatet. Jeg skal innrømme at det følte halsbrekkende å gi seg i kast med 22. juli-litteraturen, og underveis har jeg mange ganger lurt på om det var en god idé. Utallige omskrivninger, tilføyelser og strykninger senere, og jeg kan endelig holde det fysiske resultatet av arbeidet i hendene. Det var utvilsomt verdt strevet, og det er flere jeg vil takke.

Først og fremst Jon Haarberg, som med stor tiltro til prosjektet har veiledet meg på eksemplarisk vis. Jeg har vært svært heldig som har fått oppleve Jons pedagogiske og medmenneskelige evner gjennom dette året. «Vi er jo humanister, det betyr at vi er opptatt av mennesket», sa Jon da det røynt på som verst, før han ga meg nok et entusiastisk klapp på skulderen, og enda en forsikring om at alt skal gå bra. En stor takk rettes også til professor ved Universitetet i Agder, Unni Langås, som kom med svært nyttige innspill i slutfasen.

Til mamma og pappa vil jeg si tusen takk for alt, og til Halvor og Marte – tusen takk for at dere gir meg noe å strekke meg etter. Julia Fernander Smit skal ha stor takk for gjennomlesning av oppgaven, Eivind Myklebust for korrekturlesing, og Elin Kittelsen for små og store krisesamtaler underveis. I tillegg vil jeg gjerne takke gode kolleger i Tiden Norsk Forlag, for forståelse og tilrettelegging av arbeidstid i innspurten. Den største takken går imidlertid til Odin Lysaker, for utrettelige heiarop, konstruktive innspill, kjærlig omsorg og livslang inspirasjon.

Denne oppgaven tilegnes Edvard Torskenæs Tretvoll, ganske nøyaktig 11 måneder gammel, og allerede en globetrotter, idet dette skrives.

Innhold

1 Vitneskildringene fra Utøya	1
1.1 Traumatet og bekjennelseskulturen	4
1.2 Ordet etter 22. juli: Omfang og avgrensning	9
1.2.1 Emma Martinovic: <i>Lever</i>	10
1.2.2 Adrian Pracon og Erik Møller Solheim: <i>Hjertet mot steinen</i>	11
1.2.3 Siri og Erik Sønsteli: <i>Jeg lever, pappa</i>	11
1.3 Oppgavens problemstilling og struktur.....	12
2 Hvorfor fortelle?	15
2.1 Fortellingen som selvvalgt.....	15
2.1.1 En terapeutisk hensikt	17
2.1.2 En sosial hensikt	20
2.2 Fortellingen som fremtvunget.....	23
2.2.1 Et medialt påtrykk.....	24
2.2.2 Et kulturelt påtrykk	27
2.3 Forfatterens intensjon.....	30
3 Hvordan fortelle?	33
3.1 <i>Lever</i> : Traumer og minnearbeid.....	33
3.1.1 Overlevelse... ..	34
3.1.2 ...og gjennomlevelse	37
3.1.3 Traumatiske og narrative minner	39
3.2 <i>Hjertet mot steinen</i> : Min historie og historien om Utøya	42
3.2.1 Den splittede forfatterrollen	42
3.2.2 Lovens metafor	48
3.2.3 Å åpne opp historien	50
3.3 <i>Jeg lever, pappa</i> : Fakta og følelser	53
3.3.1 En journalistisk unntakssituasjon.....	54
3.3.2 Emosjonell innlevelse	59
3.3.3 Fiksjonaliserte fakta	61
3.4 Forfatterens metode	65
4 Vitnebekjennelsens retorikk	67
4.1 Hva er en bekjennelse?	67
4.1.1 Fra frelse til forsoning.....	70
4.1.2 Bekjennelsen og vitnesbyrdet	74
4.2 Utøya-fortellingene som vitnebekjennelser	76
4.2.1 Vendingen innover.....	79
4.2.2 Bevegelsen fremover	84
4.2.3 Skam- og skyldfølelse.....	88
4.3 Ubehaget ved bekjennelsen.....	93
5 Betydningsfulle fortellinger – for hvem?	95
6 Litteratur	101

Hver enkelt av de mange skadde, fornærmede, etterlatte, overlevende, pårørende, departementsansatte og frivillige hjelperne har en betydningsfull stemme og en historie å fortelle om 22/7.¹

1 Vitneskildringene fra Utøya

Ordene fra 22. juli-kommisjonens rapport har vært et utgangspunkt for arbeidet med denne oppgaven. For *hva* vil det si å ha en betydningsfull stemme og en historie å fortelle om 22. juli? *Hvilke* stemmer lytter vi til? Og *hvordan* kan vi nærme oss litteratur skrevet som respons på et individuelt og kollektivt traume?

Temaet for denne masteroppgaven er 22. juli-litteratur. Mer spesifikt studerer jeg tre av de fem utgitte vitneskildringene skrevet av overlevende etter massakren på Utøya, der 69 mennesker ble drept. Siden dette har en lang rekke vitneskildringer funnet sin vei ut i offentligheten, via blogger, gjennom mediene og i bokutgivelser. Behovet for å fortelle om og formidle de dramatiske hendelsene har vært sterkt, og offentlighetens behov for å høre historiene var i en periode tilsvarende sterkt. Vitneskildringene som ble utgitt på norske forlag, inngår i det vi nå, med to års avstand til hendelsene, kaller 22. juli-litteraturen. Til tross for den offentlige interessen for de overlevendes historier har ingen foreløpig studert de utgitte vitneskildringene inngående i akademisk sammenheng.² I denne oppgaven undersøker jeg Emma Martinovic' *Lever*, Adrian Pracon og Erik Møller Solheims *Hjertet mot steinen* og Siri og Erik Sønstelies *Jeg lever, pappa*. Hvorfor er så disse tekstene interessante å studere fra litteraturvitenskapelig hold?

Da jeg høsten 2012 gjennomgikk resepsjonen av vitneskildringene fra Utøya, var det to ting som slo meg. For det første var de i liten grad anmeldt i norske aviser. For det andre fikk jeg inntrykk av at kritikerne langt på vei modererte seg hvis bøkene først ble omtalt, eller at det fantes noen grenser for hva som kunne skrives om dem. Hvorfor var det slik? Litteraturkritiker Jon Rognlien beskrev denne berøringsfrykten godt da han i en kommentar til den voksende 22. juli-litteraturen påpekte en slags kritikkens forstumming i møte med disse bøkene. Ifølge ham ble det umulig å svare på hva som var viktig og ikke i bøkene, hvor vellykkede de var, og hva forlagene kunne ha tenkt ved å utgi dem: «Det blir tullete å påpeke

¹ NOU 2012:14, *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*, (Oslo: Departementenes servicesenter, 2012): 259.

² Tonje Vold har omtalt et par av bøkene jeg studerer i «Kulturanalyse og 22. juli», i *Norske medier. Journalistikk, politikk og kultur*, red. Kristin Skare Orgeret (Kristiansand: Cappelen Damm Høyskoleforlaget, 2012). Vold har også skrevet en artikkel om vitnesbyrdene avgitt under rettssaken mot Anders Behring Breivik, «Å holde 22. juli fast. Rettssaken, traumet og de personlige fortellingene», publisert i *Samtiden* 3/2012.

småfeil og uheldige formuleringer, det blir håpløst å vurdere de svulstige formuleringene om 'verdier' som florerer. Hvem er jeg til å mene noe om dette?»³

Ja, hvem er *jeg* til å mene noe om dette? *Hvordan* skal jeg mene noe om dette? Og ikke minst: Hvorfor skal *litteraturviteren* mene noe om dette? At de kritiske spørsmålene og den analytiske refleksjonen i stor grad har vært fraværende i møtet med Utøya-utgivelsene, er kan hende ikke så unaturlig. Terrorangrepene ligger fremdeles nært i tid, og tekstenes virkelighetskoblinger så godt som pålegger kritikeren eller forskeren å møte dem, og forfatterne bak, med stor varsomhet. Å stille spørsmål ved tekstenes litterære kvaliteter, eller intensjonen bak utgivelsene, synes umiddelbart å bryte med hva historiene dypest sett dreier seg om: Andres død og egen overlevelse. Ingen kritiker vil vel være den som uttaler at en vitneskildring fra Utøya er platt formulert.

I dag brer private smerte- og sykdomsfortellinger stadig mer om seg både i litteraturen og i populærkulturen. Peter Brooks har i boka *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature* (2000) treffende betegnet dette som «den moderne bekjennelseskulturen».⁴ Bokmarkedet oversvømmes av memoarbøker og selvbiografiske utgivelser hvor forfatterne på utleverende vis forteller om sine opplevelser med sykdom, sorg og smerte. I møte med en samtidskultur der det private blir stadig mer offentlig, og der grensene for det som kan fortelles blir forskjøvet, må litteraturvitenskapen etter mitt skjønn åpne seg også for denne type tekster. Dette gjelder uansett deres status som «litteratur». Men i lesningen av selvbiografiske bøker som omhandler radikale hendelser, vil det alltid være en utfordring å balansere den empatiske innlevelsen med en nødvendig distanse til materialet. Jeg er den første til å innrømme at dette ikke alltid vil være like enkelt under arbeidet med en oppgave av denne typen. Likevel tror jeg at en uforbeholden identifikasjon med den som forteller, eller det fortellingen dreier seg om, vil gå på bekostning av den analytiske avstanden som er nødvendig i et arbeid som strekker seg etter vitenskapelige idealer. Som Jon Rognlien, understreker Susannah Radstone at den påklistrede varsomheten i møte med slike virkelighetsnære fortellinger medfører en problematisk forstumming av diskusjonen.⁵ En fortolker kan risikere å bli utdefinert av fagfellesskapet som uetisk eller ufølsom dersom vedkommende ikke tar tilstrekkelig hensyn til forfatterens erfaringer. Den særegne statusen til slike tekster stiller krav til leseren om medfølelse og innlevelse, og et «etisk imperativ»

³ Jon Rognlien, «Ekko av massakrene», *Dagbladet*, 17. mars 2012.

⁴ Peter Brooks, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2000): 4.

⁵ Susannah Radstone, «Trauma Studies. Contexts, Politics, Ethics», i *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, red. Martin Modlinger og Phillip Sontag (Oxford: Peter Lang, 2011): 83.

synes å være allment akseptert i omgangen med dem, mener Radstone. Hun påpeker derfor at det er grunn til å utfordre tendensen til at fortolkerens sensitivitet og empati settes i forgrunnen. Dette må likevel ikke gå på bekostning av respekt for de som har gjennomlevd hendelsene og velger å fortelle om dem.⁶ Jeg vil forsøke å etterstrebe en slik balanse i min undersøkelse av Utøya-fortellingene.

I *Prosa*-artikkelen «Hemningsløs subjektivitet og klisjéfylt skjønnmaling» (2009) gjør Drude von der Fehr et forsøk på å lese ti nye norske sakprosautgivelser om sykdom inn i utviklingen som Brooks beskriver. Hun understreker at det i denne type bøker er *temaene* heller enn den litterære *kvaliteten* som tiltrekker seg leserens oppmerksomhet.⁷ Det samme gjelder Utøya-fortellingene. Terrorangrepene rammet et tusentalls mennesker direkte, enten som ofre eller pårørende, og det finnes nok få nordmenn som ikke har et forhold til denne merkedagen i nyere norsk historie. Men til tross for at temaene i slike bøker er relevant for mange, understreker von der Fehr, behøver ikke det med nødvendighet bety at *fremstillingen* er det. Hun finner at de utgivelsene som er mest hemningsløse i sin avsløring av egne erfaringer, også er de mest engasjerende, fordi disse «åpner for medopplevelse og for tolkning».⁸ Von der Fehr plasserer utgivelsene hun har lest i sjangeren vitnesbyrdlitteratur, men understreker samtidig at det er behov for mer diskusjon rundt slike utgivelser, også fra et litteraturvitenskapelig ståsted.⁹ Innholds- og formmessige karakteristika som klisjébruk, og blandingen av det saklige og informative med det svært private, bygger opp under den lave statusen slike tekster har i den litterære institusjonen. Dette gjelder også for Utøya-fortellingene, som fint kunne vært innlemmet i en lignende gjennomgang av nyere norske sakprosautgivelser noen år etter at von der Fehr skrev sin artikkel.

Uten å felle estetiske dommer over den type bøker von der Fehr diskuterer, eller 22. juli-bøkene Rognlien skriver om i sin kommentar, mener jeg det er verdt å minne om at fravær av litterære kvaliteter ikke med nødvendighet betyr at en tekst er uinteressant, eller at den ikke kan studeres fra litteraturvitenskapelig hold. Jeg deler von der Fehrs syn på at slike «oversette» tekster også bør interessere litteraturviteren, men er uenig i at de lar seg forstå utelukkende som vitnesbyrdlitteratur. Snarere ser jeg behovet for å koble denne type utgivelser til et begrep som bekjennelse, og vil i denne oppgaven derfor gjøre et forsøk på å lese Utøya-fortellingene som *vitnebekjennelser*. Med dette begrepet sikter jeg til tekster som kan leses inn i en litterær utvikling der imperativet om «å snakke ut», som Brooks kaller det,

⁶ *Op.cit.*: 83.

⁷ Drude von der Fehr, «Hemningsløs subjektivitet og klisjéfylt skjønnmaling», *Prosa* 15, nr. 2 (2009): 44.

⁸ *Op.cit.*: 45.

⁹ *Op.cit.*: 50.

står sterkt.¹⁰ Hovedpersonene har vært vitne til radikale hendelser og gjenforteller disse i en bekjennende form som samtidig fremviser individets løsrivelse fra traumet. Å spørre om og i hvilken grad slike tekster har berøringspunkter til en samtidig bekjennelseskultur, vil ikke være ensbetydende med å underslå tekstenes viktighet, snarere tvert imot: Ambisjonen med denne oppgaven er å bryte gjennom den berøringsfrykten Jon Rognlien beskriver, og å vise at en litteraturvitenskapelig lesning av Utøya-fortellingene kan åpne for en bedre forståelse av deres betydning.

Von der Fehr nevner verken begrepet «traume» eller «bekjennelse» i sin artikkel. Begge kan knyttes til sykdomsutgivelsene hun leser, og til Utøya-fortellingene. I det følgende vil jeg derfor kort redegjøre for hvordan begrepene kan leses i sammenheng, og for hvordan de vil utgjøre fundamentet for denne oppgaven.

1.1 Traumet og bekjennelseskulturen

Siden 1980-tallet har traumeforskning vokst frem som et tverrfaglig forskningsfelt med stor påvirkning på humanistiske fag generelt og litteraturvitenskap spesielt.¹¹ At et traume kan spores i adferd eller språk og i tillegg ofte står i et spenningsforhold mellom det psykologiske og det sosiale, det individuelle og det kollektive, gjør det til et interessant analyseobjekt for både psykologer og litteraturvitere, sosiologer og historikere. Dette viser seg i den etter hvert omfattende utforskningen av litteratur som omhandler individers opplevelser med for eksempel naturkatastrofer, overgrep, sykdom, Holocaust, Vietnam-krigen, overgrep mot urbefolkningen i Latin-Amerika, eller terrorangrepene mot USA 11. september 2001.¹² Fra denne forskningen har jeg hentet impulser, men samtidig vil jeg supplere min lesning av Utøya-fortellingene med andre tilnærminger. Siden 1980-tallet har nemlig traumeforskningen gjennomgått store forandringer, og i de siste årene har den også tatt steget ut i populærkulturen og -litteraturen.

Anne Whitehead har i boka *Trauma Fiction* (2004) sporet opprinnelsen til den sterke opptattheten av traumer innen humanistiske fag til diagnostiseringsarbeidet som ble gjort av amerikanske psykiatere på 1980-tallet. Langvarige aksjonskampanjer fra Vietnam-soldater,

¹⁰ Brooks, *Troubling Confessions*: 163.

¹¹ Også i Norge har traumelitteratur blitt et eget forskningsfelt. På Universitetet i Agder er prosjektet *Traumets litteraritet: Erindring og skapelse* et godt eksempel.

¹² Se for eksempel *Extremities. Trauma, Testimony and Community*, red. Nancy K. Miller og Jason Tougaw (Urbana: University of Illinois Press, 2002), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, red. E. Ann Kaplan, (Piscataway: Rutgers University Press, 2005), *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, red. Martin Modlinger og Philipp Sonntag (Oxford: Peter Lang, 2011), *Witness & Memory. The Discourse of Trauma*, red. Ana Douglass og Thomas Vogler (New York: Routledge, 2003).

som ønsket forskning på konsekvensene av egne skjellsettende krigserfaringer, resulterte i etableringen av diagnosen posttraumatisk stresslidelse (PTSD).¹³ Ved formelt å akseptere PTSD som ny diagnostisk kategori la American Psychiatric Association (APA) grunnlaget for en ny bølge av teoretisering over, og forskning på, ettervirkninger av traumatiske hendelser. Cathy Caruth, Shoshana Felman og Dori Laub trekkes gjerne frem som sentrale teoretikere som bidro til å åpne traumefeltet for de humanistiske fagene, og særlig litteraturvitenskapen, på 1990-tallet. Felman og Laubs *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992), og Caruths to bøker *Trauma. Explorations and Memory* (1995) og *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) er fremdeles hyppig refererte verk i forskningen på traumelitteratur.

Forståelsens utilstrekkelighet var et kjernepunkt i APAs opprinnelige definisjon av PTSD. De beskrev traumet som en respons på hendelser utenfor rammene av normale menneskelige erfaringer.¹⁴ Et traume overskrider menneskets forståelsesrammer og gjør rekonstituering av identitet og selv til en vanskelig oppgave. Jo mer massivt traumet er, jo sterkere vil det påvirke evnen til å innforlive det i menneskets forståelseshorisont og formidle det på aksepterbare og forståelige måter til andre.¹⁵ Siden den diagnostiske kategoriseringen i 1980 har ulike teorier om traumer forholdt seg til slike oppfatninger av dets overskridende karakter. Cathy Caruth forstår for eksempel et traume som en erfarings- eller resepsjonsstruktur som overskrider den faktiske hendelsen, og i stedet er å regne som en varig emosjonell, psykologisk og kognitiv respons på denne. Responsen knytter seg til plutselige eller katastrofale hendelser, og skjer gjennom forsinkede og gjentatte *flashbacks*, mareritt og andre påtrengende fenomener.¹⁶ Det avgjørende i Caruths definisjon er at hendelsene overvelder individet i en slik grad at responsen på dem forblir ubevisst og ukontrollert. Hendelsen i seg selv forblir «utenfor» individet og lar seg ikke uproblematisk integrere i bevisstheten. Ei heller lar den seg enkelt formidle til andre.

Den første responsen på et traume vil ifølge Caruth være kaotisk, ufullstendig, og de påtrengende bildene så sjokkerte at de ikke lar seg strukturere i en narrativ sammenheng. En tekstlig fremstilling av traumer vil derfor, i Caruths forståelse, formidles i et språk som motsetter seg, samtidig som det gjør krav på, leserens forståelse.¹⁷ En slik oppfatning av at

¹³ Anne Whitehead, *Trauma Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004): 4.

¹⁴ Cathy Caruth, «Introduction», i *Trauma. Explorations in Memory*, red. Cathy Caruth (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995): 3.

¹⁵ Douglass og Vogler, «Introduction», i *Witness & Memory*: 2.

¹⁶ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996): 11.

¹⁷ *Op.cit.*: 5.

traumet synliggjør språkets utilstrekkelighet, ja, der språket nær sagt bryter sammen i sin manglende evne til å fange inn hva den traumatiske hendelsen rommer, har blitt det Leigh Gilmore i *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony* (2001) kaller en konsensus i den litteraturvitenskapelige traumeforskningen.¹⁸ At traumet representerer noe som ikke lar seg gripe, og dermed motsetter seg narrativ organisering, har blitt stående som en teoretisk arv etter Caruth, ifølge Gilmore. Samtidig er det å formidle sin historie til en lyttende part – litteraturens ekvivalent til den terapeutiske situasjon – paradoksalt nok holdt frem som en handling med potensial til å få traumet til å falle på plass i bevisstheten til individet.¹⁹

I takt med fremveksten av selvbiografiske sakprosaavgivelser om radikale hendelser har det de siste tiårene blitt rettet kritikk mot Caruth og statusen hennes teori har fått som den dominerende innfallsvinkelen til traumelitteraturen. I *The Trauma Question* (2008) er for eksempel Roger Luckhurst kritisk til at det i den psykoanalytiske diskursen har vokst frem en forståelse av traumet som noe ikke-representerbart, det han kaller en «modernistisk traumeestetikk».²⁰ Med dette sikter han til at Caruths teorier samler opp i seg ideer fra en rekke tenkere. Dette gjelder for eksempel Theodor W. Adornos berømte sitat om at å skrive poesi etter Auschwitz er barbarisk, og imperativet om å representere det ikke-representerbare, eller Jean-François Lyotards tanker om det sublime, der kunsten blir ansett for å være en privilegert uttrykksform for å artikulere smerte. Ifølge Lyotard kan kun den kunsten som fremviser den umulige representasjonen lykkes i å si noe om det sublime: «[Art] does not say the unsayable, but says that it cannot say it.»²¹ Også Jacques Derrida, Paul de Man, Shoshana Felman og Sigmund Freud trekkes av Luckhurst frem som viktige teoretiske bakgrunnsskikkelser for Caruths tenkning. Samlet har dette medført at Caruth, ifølge Luckhurst, først og fremst har vært opptatt av den umulige språkliggjøringen av traumet, og av hvordan sporene etter traumet viser seg gjennom formmessig eksperimentering og tekster preget av repetisjon, fornektelse, undertrykkelse, stillhet, fravær og paradokser. Med andre ord tekster som motsetter seg «lukking».

I *The Trauma Question* anerkjenner Luckhurst likevel Caruths dominerende posisjon i traumeforskningsfeltet. Han er imidlertid opptatt av at psykoanalysen ikke representerer noen privilegert inngang til å forstå traumet eller traumefortellinger.²² Caruths tanker om at traumet synliggjør en representasjonskrise, blir i Luckhursts øyne stående som et eksempel på

¹⁸ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001): 1–2.

¹⁹ *Op.cit.*: 6

²⁰ Roger Luckhurst, *The Trauma Question* (London og New York: Routledge, 2008): 15.

²¹ *Op.cit.*: 5–6.

²² *Op.cit.*: 5.

fremveksten av en estetikk hvor traumer blir sett på og forstått som en narrativ umulighet. I en slik forståelse blir et *traumenarrativ* i seg selv et paradoks, simpelthen fordi traumet ikke lar seg formulere språklig i en ordnet og strukturert fortelling. Caruths tenkning forblir dermed fanget i det Luckhurst kaller «traumets apori».²³ Luckhursts utgangspunkt er altså at psykoanalysens abstrakte teoretiseringer risikerer å gjøre fortolkerne blinde for den type traumefortellinger som (populær)kulturen er full av, og som litteraturvitenskapen også må vende sitt blikk mot.²⁴ For å vise at det finnes en strøm av fortellinger der traumet nettopp ikke fremstår som et hinder for narrativ formulering, går Luckhurst derfor til populærkulturen. Han undersøker hvordan traumatiske erfaringer fremstilles for eksempel i memoarsjangeren, populærfiksjonen eller gjennom fotografi- og filmmediet.

Luckhurst overdriver etter mitt skjønn når han kritiserer Caruth for å være for opptatt av traumets umulige språkliggjøring. For Caruth handler traumet først og fremst om det som *ikke* lar seg erkjenne. Slik formulerer hun et paradoks om at den mest intense konfrontasjonen med en radikal hendelse, gjennom *flashbacks*, samtidig innebærer en absolutt nummenhet overfor den.²⁵ Caruth understreker samtidig at hendelsen kun lar seg forstå som traumatisk *etter* hendelsen, og synliggjør slik gapet mellom hendelse og erkjennelse. Det er imidlertid ikke slik at Caruth hevder at traumet *umulig* lar seg omskape til et forståelig språk, men snarere at denne prosessen alltid vil bevege seg langs et erfaringsmessig kontinuum: Den radikale opplevelsen gjennomlevs, de samme opplevelsene tar bolig i individet gjennom *flashbacks* og medfører at de virkelige hendelsene derigjennom endrer karakter for individet, før vedkommende gradvis nærmer seg en mer bevisst og erkjent holdning til sine opplevelser. En traumefortelling vil dermed inneholde mer eller mindre tydelige *spor* etter et traume, avhengig av hvor på det erfaringsmessige kontinuum individet befinner seg i nedtegnelsens øyeblikk. Den umiddelbare responsen på traumet vil være kaotisk og ufullstendig, mens individet på senere tidspunkt i større grad vil være i stand til å inkorporere det gjennomlevde i et sammenhengende narrativ. For Caruth er poenget altså ikke at den traumatiske hendelsen, eller traumet i seg selv, aldri kan bli formidlet på forståelig vis til andre, men at dette først kan finne sted i og gjennom en forsinkethet. I møtet med traumefortellinger, som de tre utgivelsene jeg studerer i denne oppgaven, vil det alltid finnes *grader* av bearbeidelse, og traumets spor vil i varierende grad være synlig for leseren.

²³ *Op.cit.*: 4.

²⁴ *Op.cit.*: 119.

²⁵ Caruth, *Unclaimed Experience*: 91–92.

Til tross for disse innvendingene er Luckhursts perspektiver likevel fruktbare, ikke minst fordi de fungerer som en påminnelse om at Caruth skrev sine innflytelsesrike verker på midten av 1990-tallet, før blogger og sosiale medier ble viktige kanaler for ytringer i det offentlige rom. Både Luckhurst og Leigh Gilmore peker på en litterær utvikling der erfaringer som overskrider normale menneskelige erfaringer, for å bruke APAs definisjon av et traume, har stått som et omdreiningspunkt fra midten av 1990-tallet og frem til i dag. Denne utviklingen karakteriserer Luckhurst og Gilmore som «the memoir boom».²⁶ Også Paul John Eakin omfattende arbeider med såkalt *life writing*, et paraplybegrep som i forskningslitteraturen brukes om moderne narrative selvframstillinger, er her relevant. Denne typen livsfortellinger kan finne sin form i blogger, i mediene og på internett like gjerne som i tradisjonelle bokutgivelser. Informasjonsalderen, herunder de sosiale mediene, har ifølge Eakin ført med seg at deling av private og intime opplevelser med stadig mindre tilbakeholdenhet blir vanligere.²⁷ Medienes hunger etter de sensasjonelle og unike historiene tvinger frem stadige overskridelser og forflytninger av tidligere etablerte grenser mellom det private og det offentlige.

Luckhurst understreker hvordan memoarsjangeren gjerne har blitt betraktet som en mindre aktverdig litterær uttrykksform enn selvbiografien. Der forfatteren av en selvbiografi forsøker å fortelle om et livsløp, er idealet i det Luckhurst kaller traumememoarer, eller «misery memoirs», å sentrere teksten rundt den ene hendelsen som har påvirket forfatteren og dennes selvforståelse.²⁸ Luckhurst fremhever, som Eakin, overskridelsene av det private og det offentlige som sentralt for denne litterære utviklingen, samtidig som fortellingene gjerne tar form som selvutleverende *bekjennelser*.²⁹ En slik kobling gjør også Peter Brooks i *Troubling Confessions* når han undersøker hvor det sterkt følte, ofte påtregende, bekjennelsesbehovet stammer fra. I sine refleksjoner rundt bekjennelsens plass i moderne vestlige samfunn, understreker Brooks hvordan bekjennelsen har etablert seg som en slags autentisitetgaranti, der individet selv kommer til tale og kan gi uttrykk for sine innerste sannheter.³⁰ Dette kommer blant annet til syne i det han kaller bekjennelseslitteraturen, «tell-all confessional literature».³¹ Brooks er kritisk til et samfunn hengitt til slik åpenhet og

²⁶ Gilmore, *Trauma and Testimony*: 16, Luckhurst, *The Trauma Question*: 118.

²⁷ Paul John Eakin, «Introduction. Mapping the Ethics of Life Writing», i *The Ethics of Life Writing*, red. Paul John Eakin (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004): 3–4.

²⁸ Luckhurst, *The Trauma Question*: 118.

²⁹ *Op.cit.*: 131.

³⁰ Brooks, *Troubling Confessions*: 4.

³¹ *Op.cit.*: 6.

gjennomsiktighet, og kaller denne bekjennelsestrangen for et «kulturelt tyranni».³² Dette kan minne om det sosiologen Richard Sennett har karakterisert som «intimitetstyranniet.» I *Intimitetstyranniet* (1992), som er et oversatt utdrag fra Sennetts verk *The Fall of Public Man* (1976) beskriver Sennett hvordan intimitetsideologien gjennomsyrrer politikken og offentligheten. Risikoen blir dermed at reelle politiske spørsmål og skillelinjer skyves til side. Jeg skal ikke gå nærmere inn i Sennetts analyser i denne oppgaven, men hans påpekning om at det private, personlige og psykologiske opphøyes, og slik intimiserer, den offentlige debatten, vil likevel ligge som et bakteppe for mine analyser av Utøya-utgivelsene som litterære bekjennelsesuttrykk.³³ Jeg ser gode grunner til å koble Utøya-fortellingene til forskningen på traumelitteratur og vitnesbyrd på den ene siden, og bekjennelseslitteraturen på den andre siden. Dette perspektivet vil utbroderes underveis i oppgaven.

1.2 Ordet etter 22. juli: Omfang og avgrensning

Til nå er det utgitt fem vitneskildringer fra Utøya på norske forlag: Siri Marie Seim Sønstelie og Erik Sønstelies *Jeg lever, pappa. 22. juli – dagen som forandret oss* (2011), *Lever. Utøya 22.7* (2011) av Emma Martinovic, Adrian Pracon og Erik Møller Solheims *Hjertet mot steinen. En overlevendes beretning fra Utøya* (2012), Kristoffer Bergs *21. juli. En kjærlighetshistorie fra Utøya* (2012) og *Jeg er Prableen* (2012) av Prableen Kaur.³⁴ De fem bøkene ble utgitt i løpet av et knapt år, fra oktober 2011 til september 2012. Bortsett fra Solheim, har ingen av forfatterne tidligere utgitt bøker.

Begrepet 22. juli-litteratur kan grovt sies å betegne bøker skrevet om 22. juli etter terrorangrepene. 22. juli-litteraturen omhandler flere aspekter ved hendelsene: hva som førte frem til dem, selve hendelsesforløpet og de foreløpige effektene av dem – på individnivå og for samfunnet. Dette betyr at så ulike tekster som den skjønnlitterære antologien *Respons 22/7* (2011), redigert av Gunstein Bakke og Eirik Ingebrigtsen, Åsne Seierstads *En av oss. En fortelling om Norge* (2013), og fagboka *Den offentlige sorgen. Markeringer, ritualer og religion etter 22. juli* (2013) kan finne dekning i én og samme paraplybetegnelse. Begrepet viser dermed til så vel skjønnlitteratur som sakprosa. Siden terrorangrepene har i overkant av 30 bøker som faller inn under begrepet 22. juli-litteratur, slik jeg har definert det, blitt utgitt.

³² *Op.cit.*: 163.

³³ Richard Sennett, *Intimitetstyranniet* (Oslo: Cappelen, 1992).

³⁴ De fire første bøkene omtales heretter som *Jeg lever, pappa*, *Hjertet mot steinen*, *Lever* og *21. juli*. Kristoffer Bergs og Prableen Kaur's bøker vil ikke få noen utførlig presentasjon i oppgaven. Likevel henter jeg inn elementer fra disse tekstene i fotnoter der dette er relevant for den øvrige fremstillingen.

Grovt kan disse deles inn i følgende kategorier: minnebøker, vitneskildringer, dokumentarbøker, skjønnlitteratur og akademiske fremstillinger.

I denne oppgaven undersøker jeg altså *vitneskildringer* etter massakren på Utøya, men selve begrepet vitneskildring må avgrenses ytterligere. Av hensyn til oppgavens rammer, og for å konsentrere analysen, har jeg valgt å undersøke tre av de fem utgitte vitneskildringene i bokform, nemlig *Jeg lever, pappa*, *Hjertet mot steinen* og *Lever*. Jeg mener de tre bøkene er ulike nok til at de speiler spennet i utgivelsene om massakren på Utøya, både når det gjelder form og innhold. Det finnes imidlertid et ukjent antall vitneskildringer skrevet av overlevende og publisert på blogger. Her skriver de overlevende om opplevelsene på Utøya, og mange skriver også om sine bearbeidelsesprosesser. Bortsett fra Emma Martinovic' *Lever*, som opprinnelig utgjorde en samling blogginnlegg, har jeg ikke inkludert disse bloggene i min fremstilling fordi materialet er for stort for dette prosjektet. Videre finnes vitneskildringer i bokform som ikke er skrevet av overlevende. *Med livet som innsats. Historien om en redningsaksjonen på Utøya 22. juli 2011* (2012) er skrevet av Bjørn og Aase Margrethe Juvet. De bidro som frivillig hjelpepersonell ved Utvika Camping under massakren. Heller ikke denne boka er inkludert i min oppgave, fordi jeg nettopp er opptatt av de overlevendes skildringer.

1.2.1 Emma Martinovic: *Lever*

Atten år gamle Emma Martinovic var i 2011 fylkesleder for Vest-Agder AUF. Hun reddet livet ved å legge på svøm fra Utøya sammen med andre leirdeltakere. De ble plukket opp av frivillig hjelpepersonell fra Utvika Camping og brakt i sikkerhet på landsiden, der de ble gjenforent med sine familier. Martinovic begynte å blogge om sine opplevelser allerede to dager etter massakren. Hvert kapittel i boka *Lever*, som utkom på Portal Forlag i desember 2011, utgjør et opprinnelig blogginnlegg. Siste kapittel er datert 17. oktober 2011, men Martinovic har etter bokutgivelsen fortsatt å publisere innlegg på bloggen sin. Forlaget har i minimal grad foretatt endringer, strykninger eller tilføyelser i hennes dagboklignende nedtegnelser. Dette gjør at *Lever* er spekket med skrivefeil, grammatikalske unøyaktigheter, ustrukturerte setninger og repetisjoner. Som ledd i bearbeidelsesprosessen gjenskaper Martinovic hendelsene på Utøya i to kronologiske fortellinger. Utover høsten skriver hun så om sine personlige erfaringer med bearbeidelsen, om tapet av venner og bekjente, om gjensynet med Utøya, om minneseremonier og begravelser, og om forsøket på å vende tilbake til et normalt hverdagsliv. Hun går samtidig i dialog med bloggens lesere, og et utvalg

innlegg fra dem er også gjengitt i boka. *Lever* er utstyrt med bilder fra Martinovic' private arkiv, samt et kort etterord med takksigelser.

1.2.2 Adrian Pracon og Erik Møller Solheim: *Hjertet mot steinen*

Sommeren 2011 var Adrian Pracon 22 år gammel og fylkessekretær i AUF Telemark. Han var blant de siste som ble skutt av Anders Behring Breivik. Første gang Pracon traff Breivik, senket gjerningsmannen våpenet og gikk videre. Andre gang ble han derimot skutt i skulderen mens han spilte død under en regnjakke. Pracon har fortalt sin historie til Erik Møller Solheim, mangeårig journalist og nå ansatt som forlagsredaktør i Cappelen Damm, som deretter har stått for nedskrivningen av den. *Hjertet mot steinen* ble utgitt på Cappelen Damm i april 2012, og er delt i åtte kapitler. Vendepunktet kommer allerede med det tredje kapitlet, «Angrepet», som er over 50 sider langt. Resten av fortellingen kretser rundt Pracons opphold på sykehuset, gjenforeningen med venner og familie, reisen tilbake til Utøya og opplevelsen av å møte Breivik igjen under et fengslingsmøte. I tillegg blir leseren av *Hjertet mot steinen* presentert for større brokker av Pracons livsfortelling, om foreldrenes bakgrunn som polske immigranter, om hans løsrivelse fra den konservative familiebakgrunnen, og ønsket om å leve ut sin homofile legning. Pracon vitnet under rettssaken mot Breivik i 2012, og er blant de overlevende som har vært mest åpen om sine psykiske problemer etter 22. juli. Slik har han gjort seg til en slags talsperson for overlevende som ikke har fått den helsemessige oppfølgingen de har hatt krav på. *Hjertet mot steinen* er utstyrt med et etterord skrevet av Pracon selv og et postskript med takk til en rekke hjelpere.

1.2.3 Siri og Erik Sønsteli: *Jeg lever, pappa*

Jeg lever, pappa er skrevet i samarbeid mellom far og datter og utgitt på Schibsted Forlag i oktober 2011, bare tre måneder etter massakren på Utøya. Siri Sønsteli, som fylte 21 år dette året, gjemte seg for Breivik på vestsiden av øya. Hun ble plukket opp av frivillig hjelpepersonell med båt. Faren, Erik Sønsteli, ventet på Sollihøgda Kafé på landsiden, og de to ble gjenforent på Sundvolden Hotel samme kveld. *Jeg lever, pappa* har en todelt struktur. Bokas første del er en veksling mellom en følelses- og faktabasert fremstilling. Historien fortelles vekselvis fra Siri og Erik sitt perspektiv, men hele 16 av de totalt 60 kapitlene i denne delen har ingen klar avsender. Disse overpersonlige kapitlene forteller om hendelsene fra Anders Behring Breiviks, redningsmannskapets, eller andre overlevendes perspektiver. Bokas andre del er en intervjueksjon viet samtaler med overlevende og pårørende, frivillig redningsmannskap, politi, journalister og politikere. De fleste intervjuene er gjennomført av

begge forfatterne, men ført i pennen av Erik Sønsteli. *Jeg lever, pappa* er rikt utstyrt med bilder, hovedsakelig fra nyhetsbyråer, og avislignende bildetitler. Hovedtyngden i boka ligger på tiden etter massakren – fra minneseremonier og begravelser, forsøket på å vende tilbake til hverdagslivet, familiens reise til Kilimanjaro i august 2011, Siri og Eriks første møte med Utøya etter hendelsene og intervjuene i bokas andre del. *Jeg lever, pappa* er, som de to andre bøkene, utstyrt med en takkeliste og i tillegg et etterord skrevet av Siri Sønsteli.

1.3 Oppgavens problemstilling og struktur

Målet med denne oppgaven er å studere *hvorfor* forfatterne utgir sine historier i bokform, og *hvordan* de traumatiske erfaringene blir fremstilt. Samtidig ønsker jeg å undersøke på hvilke måter tekstene kan knyttes til et begrep som bekjennelse. Jeg spør derfor: Hvorfor og hvordan forteller Utøya-forfatterne om sine erfaringer? På hvilke måter kan Utøya-fortellingene forstås som vitnebekjennelser?

I oppgavens kapittel 2 undersøker jeg spørsmålet om *hvorfor fortelle* i lys av det jeg kaller en terapeutisk og sosial hensikt. Den terapeutiske hensikten er innovervendt, og dreier seg om at forfatteren bruker fortellingen som ledd i sin personlige bearbeidelsesprosess. Den sosiale hensikten er derimot utovervendt, og handler om at forfatteren uttrykker et ønske om at fortellingen skal få en virkning, i leseren og for ettertiden. Historiene blir fortalt for at de ikke skal bli glemt, og for at leseren skal lære noe. Dette kaller jeg for henholdsvis en etisk og en pedagogisk forpliktelse. For å besvare spørsmålet om hvorfor fortelle mener jeg samtidig det vil være avgjørende å undersøke hvilke kontekstuelle påtrykk som medvirker til utgivelsene. Jeg studerer derfor hvordan de kan leses som produkter av et medialt og et kulturelt press.

I kapittel 3 går jeg videre til å diskutere *hvordan* forfatterne forteller sine historier. Jeg argumenterer for at fremstillingen av hendelsene avhenger av forfatterens hensikt med å utgi sine fortellinger. Emma Martinovic understreker at fortellingen først og fremst har en terapeutisk hensikt. I analysen av de to kronologiske fortellingene om hendelsene på Utøya i *Lever*, viser jeg hvordan leseren tas med inn i hennes ufullendte bearbeidelsesprosess, og hvordan det fragmenterte og ubearbeidede språket speiler hennes innovervendte forpliktelse: Hun forteller først og fremst for sin egen del, og om det som *fremdeles* skjer i og med henne. Forfatterne av *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* fremhever i større grad den utovervendte og sosiale hensikten ved å fortelle. I motsetning til Martinovic' *Lever* er de skrevet med hjelp fra, eller av, profesjonelle journalister. Jeg analyserer hvilke konsekvenser

dette får for fremstillingene. Adrian Pracon understreker at det er en pedagogisk forpliktelse å fortelle. Dette kommer til uttrykk ved at han, og medforfatter Erik Møller Solheim, forsøker å åpne opp historien om Utøya. Jeg problematiserer dette forsøket på å fortelle *sin* historie når en kollektiv historie samtidig står på spill. Videre diskuterer jeg hvilke konsekvenser den splittede forfatterinstansen får for fremstillingen. Siri og Erik Sønsteliie understreker i *Jeg lever, pappa* at det er en etisk forpliktelse å fortelle. For Siri Sønsteliie er denne dimensjonen knyttet til hennes status som vitne, mens det for Erik Sønsteliie dreier seg om en yrkesforpliktelse han som mangeårig journalist anser som sentral. Denne etiske forpliktelsen fører til at de utformer sin fortelling ved å inkludere et mangfold av stemmer og perspektiver, for slik å fortelle en større historie om 22. juli som strekker seg utover det private og personlig erfarte. Likevel blir *Jeg lever, pappa* hengende igjen i det Svein Brurås kaller en «journalistisk unntakssituasjon». Det emosjonelle og klisjéladde bryter ned den journalistiske yrkesetikken som Erik Sønsteliie fremholder som viktig for arbeidet med boka. Jeg viser at Erik Sønsteliies journalistiske iscenesettelse får store konsekvenser for fremstillingen.

Å se spørsmålene om hvorfor og hvordan fortelle, hensikt og fremstilling, i sammenheng på denne måten, gjør det nødvendig å lansere et nytt begrep for å forstå Utøya-fortellingene. Jeg introduserer derfor termen *vitnebekjennelse* i kapittel 4, og bruker dette som utgangspunkt for en nærmere undersøkelse av hvordan tekstene best kan forstås. Vitneskildringen er vendt *utover*, og reflekterer forfatterens ønske om å sikre offentligheten og ettertiden innblikk i de overlevendes erfaringer. Derfor forteller forfatterne om det som *allerede* har hendt, og vektlegger en etterrettelig gjengivelse av hendelsene. Bekjennelsen vender seg derimot *innover*, og reflekterer forfatterens håp om at det å fortelle skal medføre lindring. Forfatterne utleverer sin personlige sorg og smerte, sin skam- og skyldfølelse knyttet til overlevelsen og over ikke å ha gjort nok for andre mennesker i nød, samtidig som leseren tas med inn i det som *fremdeles* skjer i subjektet under bearbeidelsen av hendelsene. Jeg diskuterer bekjennelsens litteraturhistoriske og teoretiske aspekter, og knytter dette til en diskusjon om vitnesbyrde som litterær uttrykksform. Til sist fremhever jeg tre trekk som kan sies å karakterisere vitnebekjennelsen: Vendingen innover, bevegelsen fremover, og betoningen av skam og skyldfølelse.

Jeg må skrive det ned. Jeg trenger min personlige dokumentasjon.³⁵

Det som har skjedd er forferdelig, men vi trenger stemmer som kan fortelle, slik at det hele blir sett i en større sammenheng og aldri, aldri blir glemt.³⁶

2 Hvorfor fortelle?

Hvorfor utgi sin Utøya-historie i bokform? Ser forfatterne på sine fortellinger som et terapeutisk prosjekt? Eller ønsker de å formidle sin historie fordi de føler seg forpliktet til det overfor offentligheten? Og hvordan kan tekstene leses som produkter av et medialt og kulturelt påtrykk? Å stille spørsmål ved Utøya-forfatternes intensjon betyr ikke å desavuere deres status som historier om radikale opplevelser. Vi har all grunn til å feste lit til forfatternes egne begrunnelser for å fortelle. Samtidig vil jeg i dette kapitlet også undersøke hvordan bøkene forholder seg til en kulturell kontekst som legger føringer på *at* historiene når offentligheten, og *hvordan* de formidles.

Dette kapitlet er derfor delt i to. Jeg foretar først en lesning av de tre fortellingene i lys av det jeg kaller en selvvalgt dimensjon. Her undersøker jeg den terapeutiske hensikten og selvforpliktelsen som særlig Emma Martinovic fremholder i *Lever*. Cathy Caruths og Dominick LaCapras perspektiver på den potensielle forløsningen som ligger i det å skulle fortelle, og dele, sin historie vil her bli vektlagt. Videre leser jeg *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* i lys av det jeg kaller en pedagogisk og en etisk forpliktelse, eller mer overordnet fortellingenes sosiale hensikt. I andre del av kapitlet går jeg videre til den fremtvungne dimensjonen ved fortellingene, gjennom å undersøke i hvilken grad de kan forstås som produkter av et medialt og kulturelt påtrykk. Her undersøker jeg først mediens press på de overlevende, og hvordan dette blir beskrevet i fortellingene. Deretter undersøker jeg hvordan Utøya-fortellingene kan leses i forlengelsen av, og som en bekreftelse på, den offentlige retorikken som etablerte seg etter terrorangrepene.

2.1 Fortellingen som selvvalgt

Å undersøke forfatternes hensikt, eller intensjon, med utgivelsene, er et noe uortodokst grep innenfor litteraturvitenskapen. Når jeg likevel har valgt å vektlegge dette aspektet, er det fordi spørsmålet fremstår som vesentlig for hvordan vi skal forstå Utøya-fortellingene. G. Thomas

³⁵ Emma Martinovic, *Lever* (Kristiansand: Portal Forlag, 2012): 138.

³⁶ Siri Marie Seim Sønstelie og Erik Sønstelie, *Jeg lever, pappa* (Oslo: Schibsted, 2011): 184.

Tanselle (1990) skiller i artikkelen «The Problem of Final Authorial Intention», med referanse til filosofen Michael Hancher, mellom tre forståelser av intensjonalitetsbegrepet: programmatisk, aktiv og endelig intensjon.³⁷ Den programmatiske intensjonen er forfatterens *uttrykte* hensikt med teksten, og den endelige intensjonen betegnes som forfatterens ønske om å påvirke eller forandre noe i leseren med sin tekst. Den aktive intensjonen ligner derimot nykritikernes forståelse av intensjonalitetsbegrepet, og dreier seg om å tilbakeføre den iboende betydningen i verket til forfatteren. I dette kapitlet bruker jeg begrepet intensjon i de to førstnevnte betydningene. Jeg er interessert i den hensikten forfatterne *eksplisitt* uttrykker i tekstene, fordi dette kan si oss noe om hvordan tekstene ønskes mottatt og lest. Det vil derfor også bli mulig å undersøke i hvilken grad den *faktiske* virkningen avviker fra, eller eventuelt samsvarer med, den *ønskede* virkningen.

I *Extremities. Trauma, Testimony and Community* (2002) understreker Nancy K. Miller og Jason Tougaw at vitneskildringer etter radikale hendelser som regel innehar en dobbelt funksjon. De kan produsere en form for sosial diskurs, men kan også bidra til individets personlige bearbeidelsesprosess.³⁸ I de tre Utøya-fortellingene jeg studerer, kan intensjonen bak fortellingen ligge i en innovervendt og en utovervendt forpliktelse, selv om disse ikke kan betraktes som gjensidig utelukkende. Med en innovervendt forpliktelse mener jeg at fortellingene reflekterer forfatterens ønske om å forstå det han eller hun har gjennomlevd. Fortellingen har dermed en *terapeutisk hensikt* for den enkelte. Med en utovervendt forpliktelse mener jeg at fortellingen retter seg mot offentligheten, der dokumentasjon og bevaring av historiene for ettertiden fremstår som viktig for forfatteren. Fortellingen har dermed en *sosial hensikt*. Den blir ansett for å være viktig ikke bare for forfatteren selv, men også for samfunnet for øvrig.

Ettersom de tre overlevende, og Erik Sønsteli som pårørende, også var sentrale kilder for mediene i etterkant av massakren på Utøya, er det nødvendig å skille mellom fortellingenes to faser når jeg undersøker spørsmålet om tekstenes hensikt. *Den umiddelbare fortellingen* ga vitnene til medier på Sundvolden Hotel, og på blogger og i intervjuer like etter massakren. *Den gjennomtenkte fortellingen* blir formidlet gjennom boka, og har vært gjenstand for redigering og kvalitetssikring fra forlagenes side. Alle forfatterne beskriver og kommenterer sin umiddelbare fortelling i den gjennomtenkte fortellingen.

³⁷ G. Thomas Tanselle, «The Problem of Final Authorial Intention», i *Textual Criticism and Scholarly Editing*, (Charlottesville, VA: University Press of Virginia): 34–35.

³⁸ Miller og Tougaw, «Introduction. Extremities», i *Extremities*: 12.

2.1.1 En terapeutisk hensikt

I *Lever* beskriver Emma Martinovic sterke traumer og gjentagende *flashbacks* fra hendelsene på Utøya. Daglig spilles det hun kaller «klipp fra øya» av i hodet hennes, og bildene er levende og påtrengende. Hun beskriver søvnløshet og mareritt, og er den av forfatterne som hyppigst bruker ordet «traume» for å beskrive det hun gjennomlever: «Traumene varer bare 20 sekunder, men det føles som en evighet.»³⁹ Andre steder beskriver Martinovic hvordan bildene brått kan dukke opp uten forvarsel: «Jeg har traumer, jeg innbiller meg noen ganger at jeg ser han komme mot meg når jeg går i byen, jeg kaldsvetter.»⁴⁰ Martinovic beskriver videre hvordan hun arbeider med traumene sammen med en psykolog: «[N]å skal jeg begynne med en 'scanning' av traumene mine.»⁴¹ Da Martinovic reiser tilbake til Utøya sammen med andre overlevende, beskriver hun en slags nummenhet samtidig med at bildene fra øya vender tilbake: «Jeg følte egentlig ingenting da jeg sto der, det gav meg flashbacks, men jeg var ikke redd.»⁴² Også i *Hjertet mot steinen* finnes lignende beskrivelser av *flashbacks*. Disse scenene blir beskrevet som «ufrivillige gjensyn» og «bilder på netthinna». Minnene stiger til overflaten uten forvarsel, og scenene som spilles av i hodet til Pracon fremstår som så klare at de vanskelige lar seg skille fra det han ser foran seg i nået: «Noen ganger er det rene gjensyn med situasjonen slik den utspilte seg. Morderen som sikter, jeg som skriker, han som senker våpenet og går.»⁴³

Nettopp *flashbacks* står sentralt i Cathy Caruths forståelse av traumet. I *Trauma* understreker hun at hendelsen som individet har gjennomlevd ikke kan forstås fullt ut idet den gjennomleves, men snarere i sin forsinkethet og invaderende gjenkomst. *Flashbacks*, mareritt og andre gjentagende fenomener faller ned i bevisstheten helt utenfor individets egen kontroll, og er en type ikke-villede bilder som likevel fremstår som bokstavelige for individet som opplever dem.⁴⁴ De tilbakevendende bildene blir som minneinskripsjoner i bevisstheten, og skaper ifølge Caruth problemer med hensyn til et begrep som sannhet. For en utenforstående vil det være umulig å stadfeste hvorvidt disse bildene faktisk er referensielle. På den ene siden fremstår de som intenst tilstedeværende for vedkommende som gjenopplever dem, understreker hun, men på den andre siden er det nettopp bildene som besitter individet, og ikke omvendt. Dermed vil det også være umulig å få direkte tilgang til

³⁹ Martinovic, *Lever* : 32.

⁴⁰ *Op.cit.*: 37.

⁴¹ *Op.cit.*: 139.

⁴² *Op.cit.*: 95.

⁴³ Adrian Pracon og Erik Møller Solheim, *Hjertet mot steinen* (Oslo: Cappelen Damm, 2012): 8, 9, 10, 165–66.

⁴⁴ Caruth, «Introduction», i *Trauma*: 5.

dem.⁴⁵ De tilbakevendende bildene kan ikke regnes som direkte referensielle, men er ifølge Caruth likevel absolutt sanne overfor hendelsen i seg selv. Traumet står dermed i det Caruth kaller en indirekte relasjon til det referensielle: «[I]t does not deny or eliminate the possibility of reference but insists, precisely, on the inescapability of its belated impact.»⁴⁶ Referensialitet i denne sammenhengen dreier seg altså ikke om kategorier som sant eller usant, eller om hvorvidt *flashbacks* viser en nøyaktig gjengivelse av hendelsene. Snarere dreier det seg om at den som bærer traumene i seg også er bærere av en umulig historie, til tross for livaktighetene i de hjem søkende bildene.

I Caruths forståelse fremviser derfor en traumefortelling ikke blott og bart *hendelsene* i seg selv, men snarere hvordan disse ikke enda har falt på plass i bevisstheten til den som forteller. Caruth definerer dermed en traumefortelling slik: «[T]he narrative of a belated experience».⁴⁷ Å overkomme, eller «mestre», traumet avhenger ifølge Caruth av en reintegreringsprosess. Med dette mener hun at individet gradvis gjenerobrer kontrollen over de påtrengende bildene, og nærmer seg en mer bevisst og erkjent holdning til hendelsene. Ifølge Caruth kan dette skje først gjennom «den andres lytting». For eksempel kan det å strukturere hendelsene i et narrativ og fortelle sin historie være én mulighet for slik reintegrering. En narrativ organisering av et traume vil alltid være rettet mot noen, understreker Caruth. Traumet representerer gjentagende lidelse for individet, men fortellingen innebærer samtidig en kontinuerlig bevegelse vekk fra dets kjerne: «[T]he challenge of the therapeutic listener, in other words, is how to listen to departure.»⁴⁸

Emma Martinovic har stor tiltro til at det å nedskrive sin historie vil bidra positivt i bearbeidelsesprosessen. Slik håper hun å komme nærmere en forståelse av hva hun har gjennomlevd. Allerede i blogginnlegget 24. juli 2011 understreker hun viktigheten av dette i en terapeutisk prosess: «Jeg har begynt å blogge, egentlig mest for min egen del.»⁴⁹ Martinovic gir uttrykk for skrivingens egenverdi, og gjentar til stadighet at hun ikke gjør dette for andres del. Nedskrivningen er essensiell i forsøket på å bearbeide erfaringene: «Jeg må skrive det ned. Jeg trenger min personlige dokumentasjon.»⁵⁰ Hos Martinovic knyttes håpet om terapeutisk lindring seg til det å nedskrive sine tanker og følelser omkring hendelsene. Hun «bruker skrivingen til følelser.»⁵¹ Gjennom nedskrivningen kan Martinovic

⁴⁵ *Op.cit.*: 9.

⁴⁶ Caruth, *Unclaimed Experience*: 7.

⁴⁷ *Op.cit.*: 7.

⁴⁸ Caruth, «Introduction», i *Trauma*: 10.

⁴⁹ Martinovic, *Lever*: 7.

⁵⁰ *Op.cit.*: 138.

⁵¹ *Op.cit.*: 80.

selv velge fremstillingsform og uttrykksmåte: «Det er noe inni meg som trenger å bli skrevet for min egen skyld.»⁵²

Også Siri Sønsteli og Adrian Pracon understreker at det å fortelle sin historie, eller å nedskrive den, har vært viktig i en terapeutisk prosess. Siri Sønsteli beskriver dette slik:

Å skrive denne boken har også vært en form for terapi for meg. Selv om det har vært krevende å skulle beskrive detaljene om det som skjedde, og tankene mine rundt det, har det vært godt å få det ut også. Selv om det har vært vondt å dykke ned i den vonde fredagen igjen, har det også gitt meg styrke. Prosessen med å skrive bok har også fått frem de gode minnene jeg har fra Utøya.⁵³

Når Siri Sønsteli natt til 23. juli tas med til en psykolog på Sundvolden, understreker hun at det å fortelle gjør henne godt. Til tross for sterk motstand mot foreldrenes råd om å oppsøke psykologen går hun etter hvert med på det, og finner forløsning i samtalen: «For første gang setter jeg ord på det grufulle. Jeg forteller hele historien, alt jeg har opplevd (...). Det føles faktisk godt å ha noen å snakke med. En som tilsynelatende forstår meg, der jeg sitter i en slags sjokktilstand.»⁵⁴ Adrian Pracon understreker på sin side at han har et sterkt behov for å forstå hva han har vært med på: «Hvis jeg kunne få alt ned på papiret, ville det da gi mer mening? Ville jeg da kunne forsone meg med alt som hadde skjedd?»⁵⁵ Klisjeen «å få alt ned på papiret» blir i denne sammenheng en omskriving av «å fortelle sin historie», all den tid Pracon selv *ikke* har nedskrevet sin historie. Uansett blir det å fortelle noe som forhåpentligvis vil virke lindrende gjennom en sorteringsprosess der de hjem søkende bildene fra timene på øya kan struktureres og potensielt forstås. I etterordet beskriver Pracon at det var faren som foreslo at han en dag burde dele sine opplevelser: «Det har vært en vanskelig, men nødvendig prosess, en viktig måte å bearbeide de dramatiske minnene på.»⁵⁶

Dominick LaCapras distinksjon mellom «acting out» og «working through» i *Writing History. Writing Trauma* (2001) er relevant i møtet med forfatterens tiltro til at det å fortelle eller nedskrive sin historie vil bidra til forløsning. For LaCapra betegner det Freud-inspirerte begrepet «acting out» hvordan overlevende gjenopplever traumet idet de hjem søkes av bilder som om de var fullt til stede i fortiden uten avstand til hendelsene.⁵⁷ LaCapra understreker at «acting out», som han forstår som en type traumatisk minne, eller det Caruth ville kalt *flashbacks*, ikke med nødvendighet klart kan fra adskilles det han kaller «working through».

⁵² *Op.cit.*: 76.

⁵³ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 405.

⁵⁴ *Op.cit.*: 175–76.

⁵⁵ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 156.

⁵⁶ *Op.cit.*: 169.

⁵⁷ Dominick LaCapra, *Writing History. Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001): 142–43.

For Lacapra henger begrepene sammen og virker som del av samme bearbeidelsesprosess: «In working through, the person tries to gain critical distance on a problem and to distinguish between past, present, and future». ⁵⁸ Ved å arbeide seg gjennom de traumatiske minnene kan den overlevende komme til et punkt hvor erkjennelsen av at det som skjedde meg *da*, ikke er det samme som det som skjer med meg *nå*. Det LaCapra kaller «working through» betegner prosessen hvor Adrian Pracon, Siri Sønsteli og Emma Martinovic, gjennom å fortelle og å nedskrive sin fortelling, blir tvunget til å konfrontere, bearbeide og strukturere de traumatiske minnene. Like fullt er det hos Martinovic vi finner flest referanser til den terapeutiske hensikten ved fortellingen. For Siri og Erik Sønsteli og for Pracon synes den sosiale eller samfunnsmessige hensikten ved fortellingen å være mer avgjørende.

2.1.2 En sosial hensikt

Med fortellingenes sosiale hensikt sikter jeg til at forfatterne uttrykker et håp om at fortellingene skal få en effekt, i leseren og for ettertiden, og slik gli inn i den kollektive bearbeidelsesprosessen etter hendelsene 22. juli. Forfatterne understreker ønsket om at noen skal *lære* av fortellingene, og at de ønsker å bidra til at historiene ikke blir *glemt*. Jeg kaller dette for henholdsvis en pedagogisk og en etisk forpliktelse, som begge iscenesetter forfatterne som vitner til massakren. I *Testimony* understreker Shoshana Felman nettopp at det å vitne i kjernen dreier seg om å forplikte seg selv og sin historie til lytterne. Slik understreker hun at vitnesbyrdets utgangspunkt, hendelsene i seg selv, og effektene av å fortelle sin historie, i realiteten er å anse som noe overpersonlig og utoverrettet: «To take responsibility – in speech – for history or for the truth of an occurrence, for something which, by definition, goes beyond the personal, in having general (nonpersonal) validity and consequences.» ⁵⁹

Pracon er den av de overlevende som i størst grad gir uttrykk for at fortellingen har et pedagogisk siktemål. I etterordet skriver han:

[F]or en som selv så vidt berget livet på øya, og som av samme organisasjon [AUF] ble bedt om å skrinlegge boka han skrev på, kjentes det mer enn noe annet som et skritt i feil retning. Man beskytter ingen ved å forsøke å kontrollere historien om Utøya. Men ved å åpne den opp og vise den i alle sine nyanser kan vi gjøre den til allemannseie. Først da vil vi som fellesskap kunne lære av det som skjedde. ⁶⁰

⁵⁸ *Op.cit.*: 144.

⁵⁹ Shoshana Felman, «The Return of the Voice. Claude Lanzmann's *Shoah*», i *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Shoshana Felman og Dori Laub (New York: Routledge, 1992): 204.

⁶⁰ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 167.

Forståelsen av hva som skulle ligge i en slik pedagogisk forpliktelse, blir tydeligere om vi ser på Maya Deren og Tracey Moffatts understreking av at det å fortelle om sine erfaringer etter radikale hendelser også kan stimulere til en form for etisk bevissthet hos leseren. I «The Ethics of Witnessing» (2005) påpeker de at vitneskildringer gjerne innebærer en spesiell henvendelse til fellesskapet om å ta stilling til urettferdighet og overgrep. Slik kan de potensielt forandre leserens innstilling og tanker.⁶¹ Også Kali Tal påpeker det samme, når hun understreker at forandring er vitnesbyrdets imperativ: «Its goal is change.»⁶² I *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma* (1996) gjør Tal vitneskildringer, for eksempel fra krigssituasjoner, til et politisk anliggende ved å understreke at de gjerne har som siktemål å destabilisere *status quo*. Slike overlevelsesberetninger bøyer ikke av for kulturens bevegelse mot forsoning, men fungerer som det Tal kaller «aggressive acts». De skaper forstyrrelser i kulturens konsensusforvaltning av den traumatiske hendelsen. Slik kan traumelitteraturen yte motstand mot det til enhver tid dominerende narrative om traumat.⁶³ For Deren og Moffatt ligger det også i vitneskildringen en henvendelse til fellesskapet som handler om mer enn forfatterens ønske om forandring. Det dreier seg også om å mobilisere kollektivets bevissthet og slik sørge for at overgrepene blir anerkjent, og potensielt forhindre fra å skje igjen. I tillegg kan slike fortellinger bidra til en bedre forståelse også av de overlevendes erfaringer.⁶⁴

Adrian Pracon har erfart en annen side ved den åpenhetskulturen som ble mantraet etter 22. juli. *Hjertet mot steinen* ble ifølge ham forsøkt stoppet av AUF på grunn av kritikk han rettet mot politi og offentlige myndigheter etter angrepene.⁶⁵ Pracons påstand er at AUF ikke bare vil kontrollere *historien* om Utøya, men også *hans* historie. *Hjertet mot steinen* blir et forsøk på det motsatte, å åpne historien opp, å motvirke dens lukking. Dermed bes leseren også implisitt om å ta stilling til kontroversen rundt utgivelsen. Boka kan slik leses som et innlegg i den offentlige diskusjonen om det Pracon kaller «mer åpenhet (...) ærlighet og god informasjonsflyt (...) større takhøyde».⁶⁶ Pracon forsøker seg på en motstandshandling i et offentlig ordskifte som ifølge ham beveger seg i feil retning. Slik sett minner *Hjertet mot steinen* om det Tal beskriver i *Worlds of Hurt*: Heller enn utvetydig å beskrive sitt bokprosjekt som terapeutisk, virker Pracon opptatt av at hans bok skal bidra til en åpning av

⁶¹ Maya Deren og Tracy Moffatt, «The Ethics of Witnessing», i *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, red. E. Ann Kaplan, (Piscataway: Rutgers University Press, 2005): 123.

⁶² Kali Tal, *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 6.

⁶³ *Op. cit.*: 7.

⁶⁴ Deren og Moffatt, «The Ethics of Witnessing»: 122.

⁶⁵ Ida Dahl Nilssen, «AUF ville hindre Utøya-bok», NRK, 3. april 2012.

⁶⁶ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 167.

historien om Utøya nettopp ved å motvirke en forflatning av fortellingene om massakren. Pracon har ambisjoner om å bidra, og om at boka skal bety noe i en offentlig samtale om hendelsene 22. juli.

Siri Sønsteliie beskriver i *Jeg lever, pappa* en ambivalens knyttet til hvorvidt hun skal fortelle sin historie til journalistene på Sundvolden Hotel. Likevel synes hun opptatt av å formidle sine erfaringer til offentligheten for slik å bidra til at 22. juli ikke blir glemt:

En del av meg ønsker ikke å snakke med noen om det som har skjedd. Det er ikke noe å fortelle, tenker jeg, det er best å holde alt sammen for seg selv. En annen side av meg forstår at dette er en historie som må formidles. Folk er nødt til å få vite hva som har skjedd. Det som har skjedd er forferdelig, men vi trenger stemmer som kan fortelle, slik at det hele blir sett i en større sammenheng og aldri, aldri blir glemt.⁶⁷

Denne motstanden mot å fortelle overvinnes, og Siri Sønsteliie deler sin historie. Først gjennom en VG-artikkel publisert 24. juli, deretter gjennom en rekke intervjuer i andre medier, og senere i bokform og i artikler for VG fra rettssaken mot Anders Behring Breivik. Spenningen i sitatet knytter seg for det første til at Siri Sønsteliie skriver at hun ikke har *noe* å fortelle, samtidig som hun understreker at det er best å holde *alt sammen* for seg selv. For det andre understrekes en konflikt mellom hva som føles *viktig* og hva som føles *riktig* å gjøre: Det er *best* ikke å fortelle av hensyn til seg selv, samtidig som hun ser seg *nødt* til å gjøre det for å få formidlet det hun har erfart til utenforstående. Nødvendigheten av å fortelle kobles altså ikke til et håp om terapeutisk forløsning, men snarere synes den å være knyttet til en slags plikt som er pålagt Siri Sønsteliie *fordi* hun overlevde. Hun har gått fra å være «en vanlig jente» til å bli en som har «overlevd det grusomme som skjedde på Utøya.»⁶⁸ Siri Sønsteliies status som vitne til massakren på Utøya gjør hennes historie viktig og nødvendig å formidle til offentligheten i fortellingens første fase.

Også Pracon er inne på dette når han i *Hjertet mot steinen* beskriver sin umiddelbare fortelling, og hvordan det han hadde opplevd på øya følte så avgrunnsstort og mørkt at han måtte få brakt det videre: «Folk der ute skulle få vite hva jeg hadde vært med på. Hva jeg hadde sett og hørt.»⁶⁹ Både Pracons og Siri Sønsteliies valg om å fortelle kan leses i lys av en etisk forpliktelse. Det blir ansett for å være riktig og viktig å formidle sin historie av hensyn til offentlighetens behov for informasjon. Dette tyder på at forfatterne ser på sine historier

⁶⁷ Sønsteliie, *Jeg lever, pappa*: 184. I forordet til *Jeg er Prableen*, understreker også Prableen Kaur at det er viktig at de overlevende fra Utøya er åpne om det som hendte, slik at historiene bevares for nye generasjoner: «Jeg tror det er veldig viktig for alle som ble rammet eller berørt på en eller annen måte, å være åpne om det som skjedde. Det er også veldig viktig for ettertiden.» Kaur, *Jeg er Prableen*: 9.

⁶⁸ Sønsteliie, *Jeg lever, pappa*: 184.

⁶⁹ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 115.

som noe utover det rent private. Det fremstår som nødvendig å dele historiene for at de ikke skal bli glemt, og dermed uttrykker de samtidig et ønske om at fortellingene skal anta verdi som en slags historiske dokumenter, tilgjengelige og lesbare for ettertiden.

Også Erik Sønstelies valg om å gjøre sin erfaring som pårørende delbar med offentligheten, kan leses i lys av en slik etisk forpliktelse. For ham synes denne dimensjonen imidlertid å være knyttet til hans journalistiske rolleforståelse. Erik Sønsteliie formidlet sin opplevelse som pårørende gjennom en artikkel og flere intervjuer i *VG* og andre medier, og han gjorde det fordi han «forstår at det er riktig og viktig».⁷⁰ Han ser seg nødt til å gjøre sin plikt som journalist ved å rapportere fra Sundvolden Hotel. Mens Erik Sønsteliie venter på å få beskjed om hvorvidt datteren hans fremdeles lever, bestemmer han seg for å rapportere fra det han opplever: «[H]vordan pårørende er blitt ivaretatt. Hvordan jeg som pappa har opplevd informasjonen og omsorgen. Angsten og kaoset, sorgen og lettelsen.»⁷¹ Hvor sterk denne journalistiske og etiske forpliktelsen oppleves for Erik Sønsteliie, understrekes av de hyppige påkallingene av egen journalistiske yrkeserfaring. Valget om å skrive en sak for *VG* fra Sundvolden blir tatt på bakgrunn av hans mangeårige erfaring som journalist: «Jeg har som reporter dekket mange katastrofer og ulykker. Jeg har lært meg å ta inn følelser, observere og analysere samtidig.»⁷² Journalistrollen synes å være så dypt forankret i ham at han ikke har noen annen måte å reagere på når han står midt oppe i en slik hendelse: «Som reporter er jeg dessuten opplært til at det er en plikt å rapportere. Den plikten har jeg oppfylt også i kveld.»⁷³

2.2 Fortellingen som fremtvunget

Selv om jeg fester lit til forfatterens egne begrunnelser for å fortelle, mener jeg samtidig det vil være interessant å bevege seg forbi deres eksplisitt uttrykte intensjon. Suget etter overlevelsesskildringer som gjerne finnes etter katastrofer, kan oppsummeres gjennom det James Berger i artikkelen «Trauma and Literary Theory» (1997), med henvisning til populærkulturelle katastrofefilmer, kaller for «the black box obsession».⁷⁴ Med dette sikter han til den sorte boksen som gjerne ikke ødelegges etter en flystyrt, og som kan gi innsikt i pilotens siste smerteskrig før flyet treffer bakken: «Why do I want to know this, over and over?»⁷⁵ Berger understreker at den overlevende etter katastrofer kan forstås som en slags

⁷⁰ Sønsteliie, *Jeg lever, pappa*: 164–65.

⁷¹ *Op.cit.*: 164.

⁷² *Op.cit.*: 164.

⁷³ *Op.cit.*: 165.

⁷⁴ James Berger, «Trauma and Literary Theory», *Contemporary Literature* 38, nr. 3 (1997): 571.

⁷⁵ *Op.cit.*: 571.

levende *black box*. Vedkommende fremstår som en kilde til autoritet og kunnskap nettopp i kraft av å ha vært til stede og i befatning med katastrofens kjerne. Som en konsekvens opplever vedkommende gjerne et voldsomt trykk på det å fortelle.

Dette trykket opplevde de overlevende både fra medier og forlag. Mediepresset var sterkt de første dagene etter massakren, og forlagene var raskt ute med å initiere forespørsler om bokutgivelser til Utøya-overlevende som hadde opptrådt mye i mediene.⁷⁶ Av de tre utgivelsene jeg studerer, ble to av dem – *Jeg lever, pappa* og *Lever* – initiert på direkte forespørsel fra forlagene. Adrian Pracon tok derimot selv kontakt med Cappelen Damm med forslag om å utgi bok basert på hans historie. Med en dose velvillighet kan forlagene her sies å fylle rollen som informasjonsformidlere. Det er ikke min hensikt å så tvil om deres gode vilje i denne sammenheng, men likevel er det viktig å understreke det kommersielle aspektet ved denne type utgivelser: Smerte selger. Jeg mener det vil være mulig å stille spørsmål ved hvorvidt Utøya-fortellingene utelukkende skal betraktes som selvvalgte. Snarere kan de også forstås som underlagt kommersielle, mediale og kulturelle krefter som er med på å tvinge slike historier frem, og som bidrar til å påvirke hvordan de utformes.

2.2.1 Et medialt påtrykk

De overlevende opplevde særlig det mediale påtrykket umiddelbart etter massakren. Forfatterne kommenterer dette i sine gjennomtenkte fortellinger. Siri Sønstelie beskriver mediepresset som noe av det mest slitsomme i dagene og ukene etter 22. juli. På grunn av farens mangeårige erfaring som journalist i *VG* var hun utsatt for ekstra påtrykk fra medier, særlig i timene og døgnene etter massakren. Til tross for motstand mot å gjøre sin erfaring delbar, endte Siri Sønstelie likevel opp med å fortelle sin historie. I *Jeg lever, pappa* finner vi et medialt påtrykk også gjennom Erik Sønstelies innvirkning på datterens valg om å fortelle. Erik Sønstelies journalistiske rolleforståelse, hans sterke overbevisning om at det å fortelle er det riktige å gjøre, bidrar til Siri Sønstelies beslutning om å gjøre det samme. Selv antyder hun en slik påvirkning når hun blir «nyhetsavhengig» natt til 23. juli og skriver at «[d]et er mulig jeg er preget av pappas mange år som journalist.»⁷⁷

Erik Sønstelies påtrykk på fortellingen kan sies å være medialt, i den forstand at han tilhører den samme journaliststanden som øvet påtrykk på andre overlevende i samme fase. Erik Sønstelies påkallinger av egen yrkeserfaring får store konsekvenser for lesningen av *Jeg*

⁷⁶ Tonje Vold, «Kulturanalyse og 22. juli», i *Norske medier. Journalistikk, politikk og kultur*, red. Kristin Skare Orgeret (Kristiansand: Cappelen Damm Høyskoleforlaget, 2012): 282.

⁷⁷ Sønstelie, *Jeg lever, pappa*: 176–77.

lever, pappa fordi de styrer oppmerksomheten mot den øvrige journalistiske fremstillingen. Påkallingene glir dessuten inn i et forsvar som Erik Sønsteli konstruerer for å rettferdiggjøre valget om å ta i bruk sin yrkeserfaring i en situasjon hvor datteren var i en sårbar situasjon. Rolleblandingen mellom det å være far og journalist blir særlig viktig i fortellingen gjennom en konflikt som oppstår mellom far og datter. Svært ofte synes Erik Sønstelis påkalling av sin journalistiske erfaring å være knyttet til denne rolleblanding: «Kanskje er det journalisten i meg. Eller en fars behov for å være nærmest mulig en datter i livsfare.»⁷⁸ Når han treffer andre pårørende som venter på å få livstegn fra sine døtre eller sønner, understreker han overfor dem at det kan bli aktuelt å fortelle om sine opplevelser, og han uttrykker en bevissthet knyttet til hvilke roller han innehar: «[J]eg er her som pappa, men (...) har bakgrunn som journalist (...). Jeg forteller henne at jeg skal være tydelig med henne hvis jeg går fra papparollen til å være journalist (...). Jeg tenker: Her gjelder det å være ryddig. Her er det fort å trække feil.»⁷⁹ Det samme inntreffer da Erik Sønsteli spør datteren om tillatelse til å nevne hennes navn i VG-artikkelen han skriver. Samtidig understreker han her en tydelig bevegelse i denne rolleoppfatningen: «Selv om jeg er faren hennes, må jeg selvsagt spørre om tillatelse. Jeg er ikke lenger hennes foresatte.»⁸⁰

Siri Sønsteli plukker opp farens vanskeligheter med å balansere rollene: «Noe i pappa sier ham at han må være journalist samtidig som han er pappa. Samtidig er det noe i ham som sier at han nå bare kan være pappa (...), jeg ser at pappa dras mellom de to rollene, og jeg kjenner at jeg blir irritert på ham.»⁸¹ Senere forteller Erik Sønsteli hvordan datteren i bilen på vei hjem fra Sundvolden Hotel gir uttrykk for det samme: «– Det er nok, pappa. Jeg har ikke behov for å være i media. Nå er du nesten mer journalist enn pappa!»⁸² For Erik Sønsteli fremstår det som både riktig og viktig å bidra til å dele sine erfaringer. Til tross for datterens irritasjon over farens rolleblanding og egen motstand mot å fortelle, blir det tydelig hvordan Erik Sønstelis journalistiske tenkemåte bidrar til at også Siri Sønsteli til sist velger å gjøre som sin far. Hun gjør det ikke bare som en forpliktelse knyttet til statusen som vitne, men også som en reporters yrkesforpliktelse.

I artikkelen «Kulturanalyse og 22. juli» skriver Tonje Vold at de overlevendes fortellinger helt klart hadde offentlighetens interesse, og at journalistene (og, kunne man tilføyd, forlagene) selvsagt var interessert i å bringe deres vitneskildringer videre. Likevel,

⁷⁸ *Op.cit.*: 106.

⁷⁹ *Op.cit.*: 131.

⁸⁰ *Op.cit.*: 165.

⁸¹ *Op.cit.*: 182.

⁸² *Op.cit.*: 233.

skriver hun, kan det diskuteres om journalistene var *mer* opptatt enn de overlevende i at disse historiene ble fortalt, og også i hvilken grad de overlevende «burde bli forskånet fra spørsmål fra media og beskyttet mot seg selv.»⁸³ Vold understreker at historiene risikerte å bli formet av journalistenes spørsmål, og selv om hun her uttrykker seg generelt, refererer hun samtidig til *Jeg lever, pappa*. Dette kan tyde på at hun mener Erik Sønsteli, som journalist, virker mer interessert enn datteren i at fortellingen deres når offentligheten. Spørsmålet blir da hvorvidt den overlevende er tilstrekkelig skjermet, og i hvilken grad faren, nettopp som journalist, er med på å styre og forme fortellingen.

Adrian Pracon var også utsatt for et massivt press fra mediene da han lå på sykehuset. I motsetning til Siri Sønsteli, sier han «blankt ja» til alle intervjuforespørsler: «Resten av lørdagen fylte jeg opp med intervjuer. Utenlandske tv- og radiostasjoner – BBC, SKY NEWS, NBC, kanadisk TV, australsk TV, spansk radio (...). Jeg hadde fått en oppgave, noe jeg kunne gjøre.»⁸⁴ Senere understreker Pracon at han stiller opp på intervjuer for å holde tankene på avstand, men at disse seansene ikke utelukkende er forbundet med forløsning: «Så lenge jeg var i aktivitet og hadde en oppgave, en funksjon, var det mulig å holde alt på avstand, men idet jeg la meg ned i senga holdt jeg på å bli gal.»⁸⁵ Også Emma Martinovic, som understreker skrivingens terapeutiske dimensjon, gir uttrykk for at det å fortelle i en slik første fase ikke utelukkende er forbundet med lindring: «Da vi kom frem var det ikke bare TV2 som ville ha kontakt, men enda flere fra media, jeg følte jeg ble dratt i alle retninger (...). Alt jeg ville var å bli ferdig, og gå sammen med to kjente mennesker [pappa og bestevennen] som fikk meg til å føle meg trygg.»⁸⁶ Senere beskriver hun sine erfaringer med mediene på denne måten: «Jeg er så lei av media, jeg orker ikke mer media. Jeg orker ikke at mobilen min ringer hvert sekund, orker ikke flere mailer fra aviser, orker ikke mer tv, og jeg orker ikke mer å fortelle den fortellingen om og om igjen.»⁸⁷ De mange repetisjonene av verbet «orker» gir et forsterket inntrykk av det uutholdelige ved å fortelle sin historie stadig på ny, samtidig som Martinovic, paradoksalt nok, gjør det igjen og igjen. Her er det imidlertid viktig å understreke at Martinovic beskriver møtet med *journalistene* i sitatet ovenfor – dét gir ingen terapeutisk forløsning, slik hun fremholder at bloggingen gir.

Når Tonje Vold undersøker nettopp bloggenes funksjon i kjølvannet av Utøya-massakren, understreker hun hvordan mange av de overlevende opplevde et sterkt press fra

⁸³ Vold, «Kulturanalyse og 22. juli»: 280.

⁸⁴ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 119.

⁸⁵ *Op.cit.*: 117.

⁸⁶ Martinovic, *Lever*: 18–19.

⁸⁷ *Op.cit.*: 19.

mediene på det å fortelle. Derfor valgte de å opprette blogger for slik å kunne ta kontrollen tilbake over sine historier: «Her kunne de selv bestemme hvor langt og hvor detaljert de ville beskrive det de hadde erfart, og hva de ville legge vekt på.»⁸⁸ I den samme artikkelen stiller Vold likevel spørsmål ved om de overlevendes fortellinger etter massakren på Utøya faktisk var av privat karakter. Det synes ifølge henne åpenbart at fortellingene ikke bare synliggjør den flytende grensen mellom privat og offentlig, men også at sosiale medier ble en viktig kanal for å tilgjengeliggjøre informasjon. Vold leser disse blogginnleggene som svar på et behov for meddelelse. De var ikke utelukkende private fortellinger, men snarere viktige formidlere mellom det individuelle og kollektive aspektet ved traumet. Selv om hun understreker at det er stor variasjon med hensyn til form, hva det fortelles om, og motivasjonen bak disse bloggfortellingene, konkluderer hun etter min mening i overkant positivt når hun oppsummer hvordan disse spontane uttrykkene skal forstås: «[O]m det er et visst ytre press også for bloggerne til å levere, er bloggernes selv-narrasjon satt i gang av dem selv (...). Bloggen gir den som forteller makten over sitt eget uttrykk og en følelse av kontroll over hva som blir sagt.»⁸⁹ Når Vold først og fremst knytter dette ytre påtrykket på fortellingen til et medialt press, undervurderer hun dermed de sterke kulturelle kreftene som slike fortellinger også forholder seg til, selv om hun her utelukkende uttaler seg om bloggene og ikke nevner bokutgivelsene.

2.2.2 Et kulturelt påtrykk

Jeg har understreket at det fantes et press på de overlevende om *at* de skulle dele sine historier, både fra medier og forlag. Samtidig er det mulig å argumentere for at det var knyttet visse forventninger til *hvordan* utgivelsene skulle utformes. Dette lar seg spore i bøkene, ved at de reflekterer, og tar opp i seg, den offentlige retorikken som etablerte seg umiddelbart etter terrorangrepene 22. juli, og slik fungerer som en bekreftelse av denne.

Allerede i sine første taler understreket statsminister Jens Stoltenberg at angrepene i regjeringskvartalet og på Utøya ikke bare var rettet mot uskyldige sivile og Arbeiderpartiet, men også et angrep på *alle* nordmenn og på selve kjernen i det norske demokratiet: «Dette handler om angrep på uskyldige sivile. På ungdom på sommerleir. På oss (...) Dere skal ikke få ødelegge oss.»⁹⁰ I talene som fulgte, fremhevet Stoltenberg at angrepet var rettet mot «våre verdier», og at det nå gjaldt å stå rakrygget opp i et forsvar for disse: «Sammen mistet vi det

⁸⁸ Vold, «Kulturanalyse og 22. juli»: 280.

⁸⁹ *Op.cit.*: 281.

⁹⁰ Jens Stoltenberg, «Sjokkerende og feigt», regjeringen.no. Publisert 22. juli 2012.

umistelige. 77 liv. Sammen vant vi over hatet. Sammen omfavner vi åpenheten, toleransen og fellesskapet.»⁹¹ På minnesmarkeringen ett år etter terrorangrepet, fulgte statsministeren opp sitt budskap på klisjéfullt vis: «Det gjelder å vise kjærlighet og omsorg mens vi har livet som gave. Nyte skjønnheten i en rose. Den vare tonen i musikk. Varmen fra venner.»⁹²

I antologien *Mediene og terroraksjonen. Studier av norske mediers dekning av 22. juli* (2012) gjør medieviter Svein Brurås et forsøk på å kategorisere norske mediers dekning av 22. juli i tre faser. Den første fasen, som Brurås kaller «det kaotiske døgnet», var preget av manglende oversikt, kaos, ubekreftede meldinger og improvisasjon i redaksjonene. Den andre fasen bar preg av at tradisjonelle krav til journalistikkens kritiske og konfliktorienterte tilnærming ble midlertidig suspendert. I stedet overtok nyhetsmediene den samlende og seremonielle retorikken som offentlige myndighetspersoner målbar i taler og opptredener. Den tredje fasen bar preg av at nyhetsmediene gradvis vendte tilbake til ordinære profesjonsverdier og prinsipper. Brurås understreker at fase to i mediens dekning inntrådte gradvis, men var merkbar allerede etter at politidirektør Øystein Mæland natt til 23. juli offentliggjorde at det trolig var over 80 drepte på Utøya. Dekningen gled ifølge Brurås gradvis over i et mer «normalisert spor» etter at begravelser og minneseremonier var gjennomført.⁹³

I dekningens andre fase ble et bilde av fellesskap, samhold og solidaritet etablert og formidlet på ulike måter, ifølge Brurås. Dette skjedde gjennom intervjuer med overlevende, med vanlige mennesker på gata, gjennom bred dekning av begravelser og minneseremonier, i taler og utsagn fra offentlige myndighetspersoner, gjennom sosiale medier og symboltunge bilder som bar bud om felles sorg, medfølelse og engasjement. Mediene formidlet i disse dagene de mange *fortellingene*, skriver Brurås. Publikum fikk høre historier om de individuelle ofrene, om de som døde og de som overlevde, om sorgen og sjokket, samtidig som det grunnleggende budskapet var utpreget positivt: «Vi står sammen mot terroren og ondskapen som rammet oss.»⁹⁴ Den seremonielle og samlende retorikken som Brurås identifiserer i den andre fasen etter angrepene, bidro til etableringen av en fremtidsrettet grunntone, tross det grusomme som hadde rammet. Ifølge Tonje Vold uttrykte den offentlige retorikken videre et nasjonalt, humanistisk, ikke-voldelig fellesskap. Dette vi-fellesskapet

⁹¹ Stoltenberg, «Statsministerens tale ved nasjonal minnesmarkering for 22.07.2011», regjeringen.no. Publisert 21. august 2011.

⁹² Stoltenberg, «Tale ved minnekonsert på Rådhusplassen, Oslo 22. juli 2012», regjeringen.no. Publisert 22. juli 2012.

⁹³ Svein Brurås, «Det er en tid for alt», i *Mediene og terroraksjonen. Studier av norske mediers dekning av 22. juli*, red. Svein Brurås (Oslo: Unipub, 2012): 9.

⁹⁴ *Op.cit.*: 14.

etablerte seg raskt, og syntes «å knytte nasjonen sammen i et felleskulturelt sorgritual som alle kunne delta i, og som opphevet alle tidligere skillelinjer.»⁹⁵

Denne opphevelsen av skillelinjer kommer klisjéfullt til uttrykk når Adrian Pracon på sykehuset får besøk av kronprinsparet. Pracon er stum av beundring: «For en imponerende holdning de hadde. Så mye godhet de viste (...). Mer enn noen andre hadde de gitt meg følelsen av at etter den 22. juli var det ingen vanlige regler som gjaldt lenger.»⁹⁶ Brurås' og Volds poeng er at offentligheten *trengte* historiene om samhold i en situasjon hvor nettopp dette var forsøkt sprenget i filler. Utøya-tekstenes betoning av verdier som kjærlighet og fellesskap kan på et generelt plan leses mot et slikt bakteppe. I *Jeg lever, pappa* blir det for eksempel svært tydelig at forfatterne gjentar budskapet fra statsministerens taler og den generelle oppfordringen om å stå sammen, i kjærlighet og samhold. Dette kommer særlig til uttrykk i forbindelse med forfatternes deltagelse i minneseremonier og begravelser: «Denne søndagen er hele Norge en eneste stor familie i sorg.»⁹⁷ Disse beskrivelsene fremstår først og fremst som en naiv og sentimental hyllest av verdier i samfunnet: «Det er et samlet folk vi ser rundt oss. En samlet nasjon (...). Tett i tett. Sammen i sorgen og sammen i kjærligheten.»⁹⁸ I *Jeg lever, pappa* florerer slike klisjeer, men det gjøres intet forsøk på å gå bakenfor hva slike honnørord innebærer. Når Siri og Erik Sønsteli deltar på minneseremonien i Oslo spektrum 22. august, blir Eriks skildring av H.M. Kongens tale nærmest parodisk:

Det er en nærhet mellom kongen og oss som for meg er helt elektrisk. Kongen er rørt. Salen er rørt. Kong Harald fremstår på podiet som det milde, gamle og livserfarne familieoverhodet som vil dele en bunnløs sorg med sin familie, som vil slå sine beskyttende vinger, og sin omsorg, om alle sine kjære familiemedlemmer. Det er en folkekonge som snakker (...). Applausen er varm, inderlig og fylt med kjærlighet og samhold.⁹⁹

Adrian Pracon finner også trøst i det fellesskapet som etablerte seg. Han kommenterer retorikken slik: «Forestillingen om at alt skulle gå tilbake til det gamle, at vi igjen kunne vende tilbake til det paradiset som var Utøya, var til stor trøst i en tid der ingenting var ved det samme gamle.»¹⁰⁰ Emma Martinovic knytter på sin side selve fortellerhandlingen til en motsigelse av Anders Behring Breiviks eget forsøk på å bringe Utøya-deltagerne til taushet: «Jævelen skal ikke stoppe oss, vi gir oss ikke. Vi skal ikke bli tause! (...). Dette er så

⁹⁵ Vold, «Kulturanalyse og 22. juli»: 274.

⁹⁶ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 128–29.

⁹⁷ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 208.

⁹⁸ *Op.cit.*: 215.

⁹⁹ *Op.cit.*: 288.

¹⁰⁰ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 139–40.

vanskelig, men vi i AUF skal klare det. Vi gir alt, alt for AUF.»¹⁰¹ Slike utbrudd gir fortellingen et sterkt narrativt driv, men Martinovic er samtidig den av forfatterne som går lengst i å *bryte* med retorikken som etablerte seg etter hendelsene. Hun karakteriserer Breivik konsekvent som «jævelen», og i et blogginnlegg datert 28. juli beskriver hun hvordan hun ønsker at han skal gjennomgå tortur: «Du fortjener ikke å bli drept en gang, du fortjener tortur. Du fortjener en straff. Egentlig fortjener du ikke en eneste dritt, du fortjener ikke en gang å puste samme luft som oss. Du er et monster, du er et kaldt og ondsinnet monster.»¹⁰²

Det mediale og kulturelle påtrykket på fortellingene viser at det finnes en forventning om at forfatterne deler sine historier, men også at det fantes en offentlig retorikk som Utøya-utgivelsene til en viss grad synes å ta opp i seg på klisjéfullt vis. Som jeg har pekt på, finnes det her unntak, men hovedinntrykket er likevel at *Lever*, *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* ikke utvetydig kan sies å være tragiske historier i ordets rette forstand. Snarere er Utøya-fortellingene oppbyggelige historier om pågangsmot, kampvilje og om en innbitt insistering på å fortsette arbeidet for demokratiet, fellesskapet og samholdet. Fortellingene portretterer sterke enkeltmennesker som har vært gjennom en dramatisk hendelse, men som likevel er i stand til å fortelle om sine erfaringer til offentligheten, og vende tilbake til et normalt hverdagsliv. I et slikt lys kan det ikke ses som tilfeldig at alle de tre bøkene slutter med forfatterens betoning av et ord som kjærlighet. Etterordet til Pracon kan for eksempel leses som en kjærlighetserklæring til vennen Svein: «Og sist, men ikke minst, takk til Svein. Den 22. juli kom hatet til overflaten. Svaret på hatet ble kjærligheten, men høyest av alt holdt jeg din.»¹⁰³ Etterordet til Siri Sønsteli er en oppfordring om å holde kjærligheten høyt: «[D]et aller viktigste [er] å være der for hverandre. Bær hverandre videre! Vis kjærlighet, og la den seire.»¹⁰⁴ I Martinovic' etterord rettes en takk til venner og familie: «Ønsker å takke til mamma Olivera, pappa Dzemal, lillebror Emil, bestevenn Robin for at dere stiller opp for meg. Jeg elsker dere.»¹⁰⁵

2.3 Forfatterens intensjon

Den terapeutiske hensikten ved forfatterens fortellerhandlinger skal ikke betviles. Vi har bare deres ord på at det å fortelle bidrar positivt i bearbeidelsesprosessen. Samtidig vil det være mulig å stille seg undrende til den terapeutiske verdien i fortellingene på to måter. For det

¹⁰¹ Martinovic, *Lever*: 15.

¹⁰² *Op.cit.*: 28.

¹⁰³ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 170.

¹⁰⁴ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 408.

¹⁰⁵ Martinovic, *Lever*: 157.

første synes det å være et paradoks at Emma Martinovic så sterkt fremholder at hun skriver fordi hun trenger sin «personlige dokumentasjon» når hun samtidig velger å publisere sin historie på en blogg som er åpen og tilgjengelig for alle. Bloggen er åpenbart også skrevet med en hensikt om å gjøre forfatterens erfaringer offentlige. Eksemplet demonstrerer nødvendigheten av å bevege seg forbi forfatterens programmatisk intensjon om å fortelle, og i stedet undersøke fortellingene i lys av hvilke eksterne påtrykk som bidrar til å presse dem frem i offentligheten. For det andre vil det være mulig å stille spørsmål ved den terapeutiske verdien fra et *leserperspektiv*: På hvilke måter kan fortellingene forstås som *samfunnsterapeutiske*? Spørsmålet om hvilken virkning fortellingene kan ha, avhenger selvsagt av hvem man spør, men illustrerer samtidig et viktig poeng som for eksempel Tonje Vold etter mitt skjønn overser når hun påpeker at de tidligste utgivelsene om 22. juli først og fremst synes å ha en terapeutisk verdi fremfor å kunne oppnå status som historiske dokumenter.¹⁰⁶ Vold går ikke i dybden på denne problemstillingen, men synes altså å mene at utgivelsene bare i liten grad kan leses som bidrag i en pågående diskusjon om hendelsenes betydning, og slik kunne få en samfunnsterapeutisk virkning.

En slik påstand må etter min mening sannsynliggjøres gjennom mer inngående lesninger av bøkene. Først da vil vi kunne si noe om hvor disse tekstenes «verdi» skal plasseres. Min påstand er at det finnes en sammenheng mellom hensikten med fortellingene og fremstillingen av hendelsene. Og det er nettopp fremstillingen som avgjør hva slags *virkning* bøkene kan få. For eksempel fremhever Siri og Erik Sønsteli og Adrian Pracon den sosiale hensikten ved *Jeg lever, pappa* og *Hjertet mot steinen*. På hvilken måte formes fortellingene deretter? Og når det gjelder Emma Martinovic: I hvilken grad speiles den innovervendte forpliktelsen i den språklige gjengivelsen av hendelsene og erfaringene? Hvorvidt bøkene vil kunne få status som historiske dokumenter, eller om de vil kunne få den tilsiktede sosiale virkningen som forfatterne ønsker, avhenger ikke bare av *at* forfatterne deler sine historier, men også av *hvordan* historiene formidles. Dette er temaet for neste kapittel.

¹⁰⁶ Vold, «Kulturanalyse og 22. juli»: 294.

Poff, en foran meg ble skutt, jeg
så blodet strømme ut.¹⁰⁷

Våt, kald og alene (...). Selv
fuglene lot til å ha rømt. Fram til
denne dagen hadde de fylt øya
med sang og spetakkel fra den
første strime av dagslys til
mørket senket seg. Nå var det
ikke et kvitter igjen.¹⁰⁸

3 Hvordan fortelle?

Der jeg i forrige kapittel var interessert i *hvorfor* det fortelles, skal jeg i dette kapitlet undersøke *hvordan* det fortelles. Jeg vil derfor gå nærmere inn i enkelttekstene for slik å vise hvordan forfatterne gir form til sine traumatiske erfaringer. Et underliggende poeng vil være å vise at måten historiene gis form på, henger sammen med hensikten bak fortellingene.

Dette kapitlet er delt i tre. I kapitlets første del vil jeg se nærmere på Emma Martinovic' to kronologiske fortellinger av hendelsene på Utøya i *Lever*. Bevegelsen fra de ustrukturerte minnebildene i hennes første fortelling, og til det aktive og vilde minnearbeidet i den andre fortellingen, viser hvordan Cathy Caruths tanker om traumat som eksisterende på et erfaringsmessig kontinuum kan være anvendbart. I kapitlets andre del undersøker jeg den splittede forfatterrollen mellom Adrian Pracon og Erik Møller Solheim i lys av den franske teoretikeren Phillipe Lejeunes tanker om samarbeidsbiografien. Der nest undersøker jeg hva det vil si å fortelle «sin» historie når «historien om Utøya» samtidig står på spill, med vekt på Leigh Gilmores begrep om «lovens metafor». I kapitlets siste del studerer jeg Siri og Erik Sønstelies *Jeg lever, pappa*. Først undersøker jeg i hvilken grad fortellingen kan leses som en forlengelse av den seremonielle og samlende retorikken som fantes etter terrorangrepene, det Svein Brurås kaller «en journalistisk unntakssituasjon». Deretter ser jeg nærmere på hvilke konsekvenser Erik Sønstelies journalistiske iscenesettelse får for fremstillingen.

3.1 *Lever*: Traumer og minnearbeid

Emma Martinovic skriver først og fremst for sin egen del. I *Lever* tas leseren med inn i nåets bearbeidelsesprosess, der små fremskritt og stadige tilbakeskritt skildres i et personlig og ubearbeidet språk. Forlaget har gjort minimale endringer i prosessen fra blogg til bok, og

¹⁰⁷ Martinovic, *Lever*: 9.

¹⁰⁸ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 80.

språklig sett gir *Lever* derfor et autentisk innblikk i ei ung jentes forsøk på å håndtere det plutselige kaoset hun er kastet ut i. Martinovic skriver frem to kronologiske fortellinger om sine opplevelser på Utøya, som jeg nå skal vende oppmerksomheten mot. Den første versjonen, publisert på bloggen 24. juli 2011, har tittelen «Helvete på Utøya». Den andre versjonen, «Fra starten – med følelsene nesten på plass», fremstår som en gjenskaping av den første fortellingen.¹⁰⁹ Der den første tittelen refererer til hendelsene på øya før den egentlige bearbeidelsen har begynt, betoner den andre tittelen at Martinovic nå har påbegynt sin bearbeidelsesprosess. En kronologisk fremstilling strukturerer minnet i begge fortellingene, men ellers er de to versjonene svært forskjellige. Bevegelsen mellom dem viser for det første hvordan minner er bevegelige konstruksjoner, og ikke permanente speilinger av fortidige hendelser. For det andre viser bevegelsen hvilken rolle avstand i tid til hendelsene har for fremstillingen. Jeg leser de to fortellingene som en bevegelse fra Martinovic' *overlevelseserfaring* til hennes *gjennomlevelseserfaring*.

3.1.1 Overlevelse...

Martinovic beskriver hvordan det enda ikke har gått opp for henne hva hun har sett, eller hva hun har unnslettet: «Jeg ser bilder fra hendelsen på tv og klarer ikke å forstå det. Jeg ser bilder fra øya, og jeg ser kameraet fra helikopteret som var over oss. Nei, jeg klarer ikke å forstå det. Det har enda ikke gått opp for meg, psykisk.»¹¹⁰ Martinovic vet at hun har vært på øya, men bildene på TV-apparatet forblir likevel fremmede. Hun ser, og klarer ikke forstå. Blikket preges av nærhet og avstand på samme tid. Virkeligheten lar seg ikke fornekte. Den er levende til stede, men på samme tid kjennetegnet av sin utilnærmelighet. Gjennom å skrive seg gjennom hendelsene forsøker Martinovic å strukturere minnebildene i et sammenhengende narrativ. Disse forblir imidlertid kaotiske og ustruktureerte. Dermed synliggjøres Cathy Caruths poeng om at den umiddelbare responsen på de traumatiske hendelsene fremstår som ufullstendige og sjokkpregede, og at dette lar seg avlese i språket.

Vekslingen mellom nærhet og avstand finner sin språklige parallell i tempusvekslingen mellom presens og preteritum. «Helvete på Utøya» begynner i preteritum, men glir snart over i en kaotisk veksling mellom verbtider. De narrative omslagene fra preteritum til presens – og tilbake – kommer gjerne i dramatiske øyeblikk. En behersket beskrivelse av omstendighetene før massakren, der alle var samlet i Storsalen på Utøya for å snakke om eksplosjonen i regjeringskvartalet, skifter brått til historisk presens og til beskrivelser av hva blikket er vendt

¹⁰⁹ Den andre versjonen er todelt, og ble publisert 12. og 16. august 2011. Del to er kalt «Fortsettelsen...»

¹¹⁰ Martinovic, *Lever*: 15.

mot: «Plutselig ser vi at alle løper.»¹¹¹ Effekten av slike omslag blir at oppmerksomheten tvinges mot det blikket ser. Samme effekt oppstår i følgende avsnitt:

Jeg tok tak i de tre andre og sa at vi måtte svømme ut. Jeg ville forsikre meg om at det var trygt, så jeg gikk først ut til vannkanten. *Der ser jeg* en som ligger med hodet ned i vannet. Jeg vasser bort samtidig som jeg ser over meg og ber til Gud. Jeg løfter han, legger han i strandkanten, tar av ham hetta. *Jeg ser* skuddet i hodet hans, men jeg har ikke tid til å reagere. Jeg kysser han på kinnet og vasser tilbake til fjellveggen «min.» *Da ser jeg* flere AUFere gjemt langs vannkanten, og jeg vasser bort.¹¹²

Leserens blick tvinges mot det forfatterens blick vender seg mot. Leseren ser det Martinovic ser: en som kan hende allerede er død, mennesker som gjemmer seg for å berge livet. I de kommende avsnittene kombineres verbvekslingene med dette insisterende blikket:

Så virket det som at han så ut mot oss, så siktet han. Poff, en foran meg ble skutt, *jeg så* blodet strømme ut, jeg la på svøm fortere. Så *legger* jeg meg på ryggen igjen, og *ser* han skyter rett ned mot de som enda ikke har kommet seg ut i vannet (...). *Jeg ser* en venn av meg som skal til å hoppe ut i vannet (...) *jeg så* at hodet hans eksploderte, *jeg så* at han var delt i to. *Jeg så* panikken til alle.¹¹³

De mange repetisjonene av «jeg ser» understreker Martinovic' tilstedeværelse i fortellerhandlingen. Bruken av presens illuderer nærhet til hendelser som i nedskrivingsøyeblikket ikke oppleves som avsluttede. Overgangen til preteritum, «jeg så», understreker derimot større avstand. De siste setningene i sitatet blir spesielt virkningsfulle på grunn av denne overgangen, og kan leses som selve den traumatiske kjernen i Martinovic' beretning. Overgangen fra «jeg ser» til «jeg så» viser blikkets tilbaketrekning. Jeget som, i nået og i øyeblikkets nedskrivelse, ikke orker å se på nytt det blikket så da: vennen som dør. Noen setninger senere skriver Martinovic: «Jeg kjente at øynene mine ville lukke seg.»¹¹⁴ Punktet hvor hun ikke lenger kan utstå synet av det som utspiller seg foran henne, synes å være nådd. Denne vekslingen mellom presens og preteritum, og betoningen av blikket, peker samtidig frem mot de avsluttende avsnittene i den første fortellingen. Her beskriver Martinovic synet av «jævelen», og understreker hvordan hun fremdeles hører latteren hans:

Jeg er så sliten. Jeg merker smertene. Jeg ser ansiktet til jævelen hver gang jeg lukker øynene, jeg hører latteren hans, jeg hører skuddene. Jeg ser bak meg hele tiden, og jeg løper når jeg hører høye lyder. Jeg tenker hele tiden at jeg ikke klarer å felle en tåre. Det føles som det er så tomt inni meg, jeg har ikke enda kommet til det stadiet. Jeg bare tenker, jeg tenker på alle de savnede og døde. Jeg tenker på meg selv da jeg svømte, jeg tenker på at jeg lever.¹¹⁵

¹¹¹ *Op.cit.*: 7.

¹¹² *Op.cit.*: 8. Mine kursiveringer.

¹¹³ *Op.cit.*: 9. Mine kursiveringer.

¹¹⁴ *Op.cit.*: 9.

¹¹⁵ *Op.cit.*: 15.

For Caruth kjennetegnes traumet nettopp av at hendelsen ikke erfares som en hendelse idet den gjennomleves: «To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event.»¹¹⁶ Når hendelsene gjennomleves, vil det være mulig å lukke øynene for slik å vende seg vekk fra det som utspiller seg. Bildene som hjemsøker Martinovic kan derimot ikke like problemfritt sperres av. Ifølge Cathy Caruth blir de gjentatte bildene noe som registrerer kraften i en erfaring som ikke fullt ut *kan* eies eller forstås av individet. Nettopp denne følelsen av ikke å forstå, blir understreket av Martinovic flere ganger. Hun beskriver hvordan hun på Sundvolden Hotel blir kontaktet av journalister som vil snakke med henne, hvilket hun sier ja til: «Det hadde ikke enda gått opp for meg hva som var skjedd, jeg hadde ikke forstått det enda.»¹¹⁷ Spenningen mellom forståelse og ikke-forståelse, mellom en villet fortelling og de ikke-villede scenene som spilles av, blir i hennes første fortelling svært tydelig. Der fortellingen faktisk kan velges bort, kan ikke de påtrengende bildene det samme. De faller ned i bevisstheten mot individets eget ønske og står slik i et motsetningsforhold til aktivt å skulle strukturere et narrativ ut fra disse bildene.¹¹⁸

En spenning mellom nærhet og avstand finner altså sted i den første fortellingen. Det kan virke som om Martinovic beskriver sine *flashbacks*, slik de fremtrer for henne i nået, fremfor faktiske hendelser rekonstruert fra hukommelsen. Martinovic gjennomlever overlevelsen og klarer ikke å fri seg fra bildene som fortsetter å bli spilt av i hodet hennes. Martinovic' første fortelling, og de kaotiske vekslingene mellom presens og preteritum, peker mot den hjemløsheten som i Caruths forståelse preger *flashbacks* etter traumatiske hendelser. Hendelsene hører ikke hjemme noe sted, verken i fortiden, der de ikke kunne erfares fullt ut, eller i nåtiden, hvor bildene motsetter seg forståelse og innskriving i et sammenhengende narrativ. Slik kan den kaotiske vekslingen mellom presens og preteritum i Martinovic' beretning fra 24. juli 2011 forstås. I hennes andre fortelling blir det tydelig at avstanden i tid også medfører en større grad av refleksjon og bevissthet rundt hva hun har opplevd. Der den første versjonen bærer preg av å være ufullstendig og fragmentarisk, der minnebildene blir hengende i lufta, fremstår *gjen*fortellingen i større grad som helhetlig og strukturert, og som et aktivt og villet minnearbeid. Med større avstand til hendelsene blir det tydelig at de ufrivillige bildene som hjemsøkte Martinovic ikke lenger oppleves som like påtrengende. Fortellerhandlingen kan i større grad leses som resultat av et rekonstruksjonsarbeid. Samtidig

¹¹⁶ Caruth, «Introduction», i *Trauma*: 4.

¹¹⁷ *Op.cit.*: 12.

¹¹⁸ Caruth, *Unclaimed Experience*: 152.

inngår dette minnearbeidet som en viktig komponent i en større bearbeidelsesprosess som Martinovic nå har påbegynt.

3.1.2 ...og gjennomlevelse

«Jeg skrev hva som skjedde», skriver Martinovic om sin første fortelling, «men hvor er følelsene?»¹¹⁹ Å nedskrive hendelsene igjen, denne gangen med følelser, tanker og stemninger innlemmet, muliggjøres av den påbegynte bearbeidelsesprosessen. Martinovic understreker selv forskjellene mellom sin første og andre fortelling:

Det er ikke sikkert det ser ut som det er noe forskjell i denne teksten i forhold til den første, men det er det. Fordi når jeg skrev den første så var egentlig ting ganske 'mørkt' for meg. Nå har jeg begynt å huske litt bedre, og som sagt – lært meg å kjenne på følelsene jeg følte der og da...¹²⁰

Også i Martinovic' andre versjon forekommer vekslinger mellom presens og preteritum, men i mindre grad. Disse vekslingene synes hovedsakelig å være sakset fra avsnitt i den første fortellingen for deretter å ha blitt utdypet eller omskrevet. Omskrivingene og de nye avsnittene vitner om at ny informasjon har falt på plass i hukommelsen og at Martinovic nå i større grad er i stand til å inkludere beskrivelser av hva hun følte og tenkte mens massakren pågikk. Hun innleder sin andre fortelling med å understreke at hun nå vil forsøke å *gjenskape* sin første fortelling. Med andre ord kan denne leses ikke kun som en gjenskaping av de faktiske hendelsene, men snarere som en gjenskaping av historien slik den allerede er fortalt, basert på de erfaringer, tanker og refleksjoner hun har gjort seg i ettertid. Martinovic' andre fortelling er altså ikke bare en deskriptiv gjengivelse av hendelsene, men også en fortolkning av hennes første. Ettertidens blikk blir lagt over det som opprinnelig ble beskrevet, og bidrar slik til en utdypelse og utvidelse av den første fortellingen. Å nedskrive historien på ny blir en måte for Martinovic å *overleve gjennomlevelsen*. Dermed synliggjør denne andre fortellingen betydningen av å gjøre traumatiske opplevelser om til sammenhengende fortellinger. Det blir mulig å se hvordan fokuset på et begrep som sannhet, forstått som en direkte overensstemmelse med det faktisk hendte, blir forskjøvet. I stedet kan oppmerksomheten vendes mot det som blir husket og hvordan den skrivende uttrykker det som blir husket.

Det mest iøynefallende i Martinovic' andre fortelling er nettopp den rollen hukommelsen, og dermed minnet, spiller i narrative. Et utall setninger innledes med variasjoner over «Jeg husker», «Jeg kan huske at», «Så husker jeg at», «Nå husker jeg at»,

¹¹⁹ Martinovic, *Lever*: 67.

¹²⁰ *Op.cit.*: 74.

«Jeg husker nå at». Nedskrivningen handler i større grad om et *villet* minnearbeid. De traumatiske minnene fremstår ikke lenger som levende til stede i nået. Dette fører samtidig til langt flere beskrivelser av det uvirkelige ved opplevelsen i den andre fortellingen: «Alt er så uvirkelig», «det var så uvirkelig», «det var så fjernt – så spesielt», «Helt uvirkelig», «det var helt uvirkelig», «som i en transe».¹²¹ Koblet sammen med viktigheten av minnets arbeid i narrativet, får disse hukommelses- og uvirkelighetshenvisningene interessante funksjoner i teksten. For det første blir de stående som påminnere om større tidsmessig avstand til hendelsene. For det andre viser de at de ufrivillige bildene som hjemsoekte Martinovic i nedskrivningen av den første fortellingen nå virker mindre påtrengende. For det tredje vitner de om at prosessen med å bearbeide hendelsene enda ikke er fullendt.

Hvordan Martinovic foretar sine omskrivninger i et slikt aktivt minnearbeid blir tydelig om vi ser på forskjellene mellom den første og andre fortellingen der båtturen fra Utøya og ilandsstigningen beskrives. I den første versjonen skriver Martinovic:

Jeg så på han som løftet meg over i båten, han sa: 'Du er trygg', han klemte meg og spurte om det var flere der ute. Vi kjørte ut til venninnen min og guttungen, jeg sa: 'Kom på, det er trygt'. Det var flere AUFere på båten. Alle gråt og alle skrek. Vi var endelig i trygge hender, vi skulle i land og vi skulle hjem.¹²²

I den andre versjonen utdypes dette avsnittet kraftig:

Jeg så på han som løftet meg over i båten, han sa: 'Du er trygg', han klemte meg og spurte om det var flere der ute. Jeg husker at jeg løftet hodet mitt over båtkanten og la merke til flere AUFere der som nikket med hodet som en bekreftelse på at det var trygt. Vi kjørte ut til venninnen min og guttungen, jeg sa: 'Kom på, det er trygt'. Det var flere AUFere på båten. Alle gråt og alle skrek. Vi var endelig i trygge hender, vi skulle i land og vi skulle hjem. Jeg husker jeg følte meg så redd, men at det var så uvirkelig. Jeg følte meg helt i svime, helt borte. Jeg husker det var ei som spurte: 'Skal vi bli kjørt tilbake til Utøya?', og i det sekundet kjente jeg panikken og tenkte: 'Fuck, må gi et tegn på å gjøre oss klar til å hoppe ut igjen', men så sier han som fører båten: 'Absolutt ikke. Vi skal til en trygg plass, dere er trygge', og vi slappet av. Samtidig så klart[e] jeg ikke å puste ut, det var så fjernt – så spesielt.¹²³

Martinovic inkluderer linjene fra den første fortellingen også i den andre, men gjør utdypinger som vitner om en bevisst tilstedeværelse og gjenskaping av fortellingen. En slik bevissthet kunne en tenkt at Martinovic også fremviser når Nordahl Griegs «Til ungdommen» dukker opp i den andre fortellingen. Det blir her tydelig hvordan nået, og omstendighetene rundt nedskrivingsøyeblikket, virker inn. Diktet blir ikke nevnt i den første fortellingen, men får en sentral plass i beskrivelsen av svømmeturen mot land, og ankomsten på brygga, når Martinovic for andre gang forteller sin historie: «Nå husker jeg, at plutselig

¹²¹ *Op.cit.*: 74, 83, 85, 86.

¹²² *Op.cit.*: 11.

¹²³ *Op.cit.*: 83.

begynner jeg og en litt lengre bort å syngte første verset på sangen 'Til ungdommen' så plutselig hører du alle nynner.»¹²⁴ Også når hun beskriver hvordan hun går i land på landsiden og gråter med de andre leirdeltakerne, dukker minnet om nynningen fra svømmeturen opp: «Som da vi var i vannet så begynte jo alle å nynne og syngte på 'Til Ungdommen,' og det samme skjedde da vi var på brygga, det var noen som nynnet sakte men sikkert.»¹²⁵ Det fremstår som usannsynlig at leirdeltakerne skulle nynne en sang som senere kom til å bli et samlende symbol for hendelsene 22. juli 2011. Den ble sunget under rosetoget i Oslo, under minneseremonien i Oslo Spektrum, og var et sterkt symbol for å hedre den kampen de som døde hadde kjempet og som fellesskapet skulle fortsette å kjempe for. At nynningen ikke er tatt med i den første fortellingen, men derimot i den andre, tydeliggjør den kontekstuelle innvirkningen på narrativet og hvordan dette manifesterer seg i utvelgelse og strukturering. Det kan virke som om Martinovic projiserer nyere erfaringer over på minnet.

Cathy Caruth fremhever nettopp den temporale avstanden mellom hendelse og erkjennelse. Først i og gjennom sin forsinkethet lar den traumatiske hendelsen seg forstå, samtidig som det alltid vil være en siste rest som vanskelig lar seg integrere i individets bevissthet: «What returns to haunt the victim (...) is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known.»¹²⁶ Slik vil en traumefortelling ikke blott og bart være en fortelling om å unnslippe døden, men snarere om hendelsens uendelige betydning for et liv.¹²⁷ Selv om Martinovic i den andre fortellingen viser at hun i større grad erkjenner hva hun har vært gjennom, tydeliggjør hun også at det er mye hun ikke kan forstå: «Jeg føler meg like tom enda, hvorfor fyller ikke ting meg? (...) Kommer livet mitt for alltid til å være sånn? Kommer jeg alltid til å være så redd, og kommer jeg alltid til å gå på tå?»¹²⁸

3.1.3 Traumatiske og narrative minner

Forskjellene mellom de to fortellingene til Martinovic kan belyses gjennom Mieke Bals skille mellom traumatiske og narrative minner. I boka *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (1999) skiller hun mellom disse minnetypene, som også kan sies å korrespondere med Dominick LaCapras distinksjon mellom «acting out» og «working through». De traumatiske minnene er ifølge Bal kjennetegnet av sin ufremstillelige karakter, og har likheter

¹²⁴ *Op.cit.*: 73.

¹²⁵ *Op.cit.*: 84.

¹²⁶ Caruth, *Unclaimed Experience*: 6.

¹²⁷ *Op.cit.*: 7.

¹²⁸ Martinovic, *Lever*: 87.

med det Caruth kaller *flashbacks*, eller det LaCapra kaller «acting out». Hendelsene har et innstendig nærvær i individet, og disse lar seg kun formulere som rigide bilder uten å inngå i en narrativ sammenheng. De traumatiske minnene fortsetter å befinne seg «utenfor» individet.¹²⁹ Ifølge Bal skiller disse seg fra det hun kaller narrative minner ved at de traumatiske minnene ikke har noen sosial komponent og ikke er rettet mot noen: «Traumatic reenactment is tragically solitary.»¹³⁰ Ikke bare mangler individet den narrative mestringen av hendelsene, men fortellingen om dem *kan* simpelthen ikke ha en adressat. Den som gjenopplever de traumatiske bildene i sitt eget hode, står uten muligheter for å dele disse med en lytter.¹³¹ Med Caruth ville Bal sagt at det som vender tilbake i individet er det som ikke enda har latt seg reintegrere i bevisstheten. I stedet blir den overlevende overlatt til sine traumatiske minner og fanget i sin formløse smerte uten mulighet til å artikulere, gjøre den indre smerten til noe ytre og delbart.

Til tross for at Bals skille mellom traumatiske og narrative minner kan synes kategoriske, all den tid Martinovic faktisk evner å formidle sine traumatiske minner umiddelbart etter hendelsene, synes skillet likevel å belyse forskjellene mellom de to fortellingene. Martinovic' første versjon preges av brudd, ellipser, gjentakelser, ustrukturerte minnebilder og vekslinger i verbtider. Bal understreker at de traumatiske minnene tar form av livaktige, men like fullt «mekaniserte» bilder som ikke er del av en viljestyrt minneprosess.¹³² Dette gir gjenklang i Martinovic' repetitive språk, som for eksempel når hun beskriver bildene av Breivik som spilles av i hodet: «Jeg ser at alle begynner å kle av seg (...) og der ser jeg jævelen. Han står i politiuniform, han har lyst hår, er hvit i huden, jeg ser politicapsen, jeg ser våpenet.»¹³³

I et av essayene i Cathy Caruths *Trauma*, diskuterer Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart to reaksjonsmønstre typiske for traumatiske minner, nemlig fortregning og dissosiasjon. Førstnevnte beskrives som en vertikal prosess der minnet presses ned i det ubevisste slik at subjektet ikke lenger kan ha tilgang til det. Dissosiasjon er derimot en horisontal prosess. Her spalter minnet seg ut i alternative spor og tar form som en slags kaotisk bevissthetsstrøm.¹³⁴ Bal omgjør disse begrepene til narratologiske kategorier. Hun

¹²⁹ Mieke Bal, «Introduction», i *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. Mieke Bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer (Hanover: University Press of New England, 1999): VIII.

¹³⁰ *Op.cit.*: X.

¹³¹ *Op.cit.*: X.

¹³² *Op.cit.*: VIII.

¹³³ Martinovic, *Lever*: 9.

¹³⁴ Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart, «The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma», i *Trauma*: 168.

påpeker at de fortrenge minnene gjerne tar form som ellipser i fortellingen, mens den dissosiative bevissthetsstrømmen skaper alternative fortellinger eller paralepser.¹³⁵ Der paralepsene er vanskelige å få øye på i Martinovic' første fortelling, er derimot ellipsene svært tydelige og mange. De blir imidlertid først «synlige» idet man leser den andre fortellingen. Her utbroderer Martinovic ellipsene, og inkluderer også helt nye momenter. I den første fortellingen, skriver hun for eksempel at hun folder hendene og ber til Gud. Leseren får ikke vite mer om denne hendelsen, før i den andre versjonen: «Jeg snakket inni meg: «'Kjære Gud. Gi meg nå den styrken jeg trenger, gi oss den hjelpen vi trenger. Vis meg den makten du har og hjelp oss nå og alle rundt meg. Jeg ber på mine knær'.»¹³⁶

Mellom sin første og andre fortelling inviterer Martinovic interessant nok bloggens lesere til å kommentere og respondere på innleggene sine. Ifølge Caruth må en lytter til for at traumet kan falle på plass i bevisstheten, og slik medvirke til at individet får en mer bevisst og erkjent holdning til sine erfaringer. Hun understreker at dette dreier seg om en vei ut av isolasjonen som de ufrivillige minnebildene påfører individet.¹³⁷ 1. august skriver Martinovic at det er «kjempemange» som har stilt spørsmål, og at hun nå vil besvare dem: «Nå gleder jeg meg og gruer meg til spørsmålene. Hva lurere dere der ute i verden på?»¹³⁸ I takt med bearbeidelsen av hendelsene, begynner altså Martinovic å gå i dialog med bloggens lesere. Bal understreker at de narrative minnene, i motsetning til de traumatiske, er grunnleggende «sosiale konstruksjoner». De skapes og videreutvikles i en kulturell kontekst som *muliggjør* minnet. Erfaringene begynner å gi mening for individet nettopp ved at andre relaterer seg til historien som fortelles, sympatiserer med den, forsøker å forstå den og responderer på det som fortelles.¹³⁹ Her sammenfaller Caruths og Bals syn på traumet: Gjennom sin forsinkethet, og ved at de traumatiske minnene gjøres delbare med andre, kan også individet relatere seg til sin erfaring på nye måter. Martinovic svarer altså på en lang rekke spørsmål fra bloggens lesere, om alt fra hvordan hun takler hverdagen, om hvorvidt hun ønsker at Breivik skal få dødsstraff, til hva Norge bør gjøre for å stoppe terror og hvordan det føltes å miste noen hun var glad i. Sagt med Bal, gjenoppretter Martinovic her kontakten med omverdenen, hvilket også blir et ledd i bearbeidelsesprosessen. De narrative minnene er, i motsetning til de traumatiske, en *aktiv* handling som oppretter kontakt mellom individet og omgivelsene. For at de traumatiske og livaktige bildene skal entre minnet, må den

¹³⁵ Bal, «Introduction», i *Acts of Memory*: IX.

¹³⁶ Martinovic, *Lever*: 70.

¹³⁷ Caruth, «Introduction», i *Trauma*: 11.

¹³⁸ Martinovic, *Lever*: 34.

¹³⁹ Bal, «Introduction», i *Acts of Memory*: X.

traumatiske hendelsen gjøres fortellbar, og derigjennom delbar.¹⁴⁰ I et slikt lys er det påfallende hvordan den andre fortellingen begynner nettopp med en henvendelse til leserne: «Husker dere det aller første innlegget mitt?»¹⁴¹

Martinovic' andre fortelling er altså skrevet med større avstand i tid til hendelsene enn den første. Bearbeidelsen er påbegynt og minnebildene struktureres og fremstilles på nye måter. Hennes andre fortelling oppstår i kontakt med bloggens lesere. Martinovic går inn i sitt eget narrativ og fyller inn, stryke, endrer eller kommenterer. På den måten tar hun «kontroll» over sin egen historie, og viser at hun er i stand til å strukturere hendelsene i et kronologisk narrativ som forholder seg til det faktisk hendte, og til egne følelser, reaksjoner og refleksjoner. Det vi ser i Martinovic' andre fortelling er et aktivt og villet forsøk på å skape et sammenhengende narrativ ut av sine traumatiske minner.

3.2 *Hjertet mot steinen*: Min historie og historien om Utøya

Hjertet mot steinen kan leses i lys av Adrian Pracons pedagogiske forpliktelse. Han ønsker en utvidelse av historien om Utøya og at denne skal bli «allemannseie». Gjennom at fellesskapet skal lære av hans historie håper han at fortellingen kan få en virkning i leseren. Hvilke konsekvenser får dette ønsket om å utvide historien om Utøya for fremstillingen? Adrian Pracon har fortalt sin historie til journalist og forlagsredaktør Erik Møller Solheim, som så har nedskrevet den. Fordi *Hjertet mot steinen* skiller seg fra de andre Utøya-utgivelsene ved at det ikke er den overlevende selv som har ført sin historie i pennen, leder dette raskt til et annet spørsmål: Hvilke konsekvenser har den splittede forfatterrollen mellom Erik Møller Solheim og Pracon for hvordan fortellingen utformes?

3.2.1 Den splittede forfatterrollen

På omslaget av *Hjertet mot steinen* står kun Pracons navn oppgitt, hvilket gir inntrykk av at han er bokas forfatter. Undertittelen, «En overlevendes beretning fra Utøya», forsterker dette inntrykket. Først på tittelsiden blir denne entydigheten modifisert: «Adrian Pracon i samarbeid med Erik Møller Solheim». Boka inneholder dessuten et etterord og et «postskript» med takksigelser som begge synes å være skrevet av Pracon. Leseren får videre ingen informasjon om hvordan samarbeidet mellom de to har artet seg. I *Hjertet mot steinen* kamoufleres den egentlige forfatteren fordi den sterke appellen i slike historier ligger i jegets nærkontakt med hendelsene: *Jeg var der, jeg så det, jeg overlevde dette*. Gjennom å dempe

¹⁴⁰ *Op.cit.*: X.

¹⁴¹ Martinovic, *Lever*: 67.

Solheims faktiske bidrag, skaper boka en illusjon om at nærheten til den overlevende bevares. I realiteten møter leseren en litterær rekonstruksjon av Pracons erfaringer. Solheims rolle består i å bidra til at Pracon åpner seg, og at han gjør det indre delbart, men Solheim synes også å ha påvirket Pracons tanker og refleksjoner om seg selv og slik ha bidratt til den selvbiografiske meningsetableringen. I Pracons etterord blir dette tydelig. Han skriver: «Vårt tette samarbeid har gitt meg svar på spørsmål som jeg aldri ville ha kommet fram til alene. Din tilstedeværelse i livet mitt har satt farge på det som for meg har virket svart.»¹⁴² Hvordan skal vi forstå denne hybride forfatterposisjonen? Og hvordan avgjøre forholdet mellom forfatteren og tekstens *jeg*?

I «Autobiography for Those Who Do Not Write» (1989) diskuterer den franske teoretikeren Philippe Lejeune hvordan såkalte samarbeidsbiografier kan forstås. Lejeune argumenterer for at journalist-forfatteren («the journalist-writer») overstyrer autoriteten til fortellingens opphavelige eier («the model»). Pracons rolle blir i et slikt perspektiv redusert til å fortelle det han husker, og til å svare på spørsmål. Dermed blir han også, ifølge Lejeune, fratatt ansvar for teksten som ferdig produkt. I stedet blir han å regne som en journalistisk kilde til informasjon: «By the mere fact that the other listens, notes, questions, and must later take on the composition of the text, the model is reduced to the state of source.»¹⁴³ Lejeune innskriver journalist-forfatteren som fortellingens garantist og autoritet. Det er denne instansen som har «kontroll» over fremstillingen. Slik Lejeune understreker, vil det være journalist-forfatterens oppgave å foreta de nødvendige utvelgelser, trekke historien sammen, skape sammenheng og progresjon i tillegg til å bestemme tekstens stil og toneleie.¹⁴⁴ Lejeunes perspektiver synliggjør med andre ord nødvendigheten av fortolkning og fiksjonalisering når man som forfatter skal leve seg inn i og gjenfortelle en annens historie. På hvilke måter kommer dette til uttrykk i *Hjertet mot steinen*?

For det første bruker Solheim særlig frempek (prolepser) som et virkemiddel for å skape progresjon i fortellingen. Dette gjelder særlig i de to kapitlene forut for kapitlet med tittelen «Angrepet». Disse grepene fungerer hovedsakelig spenningsoppbyggende, gjennom å spille opp under den historien leseren vet skal komme. Samtidig får de tidvis en overdreven

¹⁴² Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 170.

¹⁴³ Philippe Lejeune, «Autobiography for Those Who Do Not Write», i *On Autobiography*, red. Paul John Eakin (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989): 188–89. Lejeune poengterer at forfatterstatus også kan deles mht. juridisk ansvar, intellektuelle rettigheter, litterært eierskap (herunder finansielle rettigheter) og ikke minst signaturen på teksten. Erik Møller Solheim er ansatt som forlagsredaktør i Cappelen Damm. Dette forlaget praktiserer lik deling av forfatterrettigheter og royalty mellom «skriveren» og «fortelleren» i tilfeller av denne typen.

¹⁴⁴ *Op.cit.*: 189.

effekt gjennom hyppige gjentakelser. Dette blir for eksempel tydelig ved understrekingene av at akkurat *dette* årets Utøya-leir skal skille seg fra de foregående. Når Pracon ankommer Utøya, vet han lite om hva som venter. Dette er hans første gang på sommerleir, men straks florerer det av påpekninger om at leirdeltakerne skal «få være med på noe helt spesielt.»¹⁴⁵ Alle gleder seg «til dagene som skulle komme», og den første kvelden er først og fremst preget av «en forventningslykke som satte alt annet i skyggen (...) og ingen kunne ødelegge det.»¹⁴⁶ Slike formuleringer, der det ettertrykkelig understrekes at *ingen* kan rokke ved den sitrende forventningen som preger leirdeltagerne, spiller opp under det faktum at leseren vet hva som vil skje. Dette blir også gjentatt i beskrivelsen av velkomsttalen til AUF-leder Eskil Pedersen: «'Dette skal bli tidenes Utøya-leir!' utbrøt Eskil. Og det var ingen som tvilte på at han mente det.»¹⁴⁷ Pracon er full av begeistring og tenker at «dette skulle bli en av de *beste* sommeropplevelsene noensinne.»¹⁴⁸

For det andre bruker Solheim tidsangivelser for å oppnå en dramatisk effekt. De fungerer også spenningsoppbyggende, og opphører idet de første skuddene avfyres på Utøya. Frem til dette vendepunktet er tidsangivelsene strødd ut over femten sider, og med ett unntak er de plassert slik at de avslutter avsnitt. Dermed blir spenningen hengende i lufta før neste avsnitt begynner: «Nå var hele øya presset inn i Hovedsalen, og det var som du kunne se smitten spre seg gjennom rommet. Klokka var kvart på fem.»¹⁴⁹ Disse tidsangivelsene skjer hyppigere desto nærmere massakrens begynnelse leseren kommer, til kulminasjonen skjer med de første avfyrte skuddene nærmere halv seks: «Klokka var over ett», «Klokka var fire», «Klokka var snart halv fem», «Klokka var kvart på fem», «Klokka var fem», «Klokka var kvart over fem», «Klokka var ti på halv seks.»¹⁵⁰ Tidsangivelsene driver historien fremover og fungerer strukturerende.

For det tredje bruker Solheim motiviske gjentakelser, hvorav særlig én får en viktig strukturerende funksjon: Det døde dyret. Når Pracon kjører tilbake til Utøya torsdag 21. juli etter en kveldsvakt på bar i Skien, må han bråstoppe for en død grevling i veibanen. Beskrivelsen av dyret er uhyggelig, og spiller opp mot det leseren vet skal komme. Dyret i veikanten blir et forvarsel om død:

¹⁴⁵ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 15.

¹⁴⁶ *Op.cit.*: 17–18.

¹⁴⁷ *Op.cit.*: 25.

¹⁴⁸ *Op.cit.*: 25. Min kursivering.

¹⁴⁹ *Op.cit.*: 62.

¹⁵⁰ *Op.cit.*: 52, 59, 60, 62, 64, 66, 66.

Dyret lå der urørlig med en gråspettet rygg vendt mot meg. Var det dødt? Hva skulle jeg gjøre med det? (...). På nært hold kunne man se de oppsperrede øynene. Den gapende kjeften (...). Det var en grevling. Jeg grep tak i bakbeina med et stykke poleringspapir som jeg hadde funnet i bagasjerommet og bar den forsiktig bort til veikanten. Da jeg slapp, rullet den livløse kroppen sakte over ryggen og ble liggende i grøfta.¹⁵¹

Dyremotivet hentes inn igjen ved flere anledninger og får en viktig og overraskende funksjon. Da Pracons hund Mike blir angrepet av en liten terrier idet Pracon går i land på Utøya torsdag kveld, blir dette et frempek om hva som skal komme: «[D]a vi prøvde å gå videre fulgte terrieren etter. Den ville ikke la ham være i fred. Så gikk den plutselig til angrep (...). Hodet til den lille hunden forsvant inn i kjeften til Mike.»¹⁵² Denne tilsynelatende ubetydelige hendelsen får betydning gjennom måten den formidles på. «Kjeften til Mike» henter inn igjen den gapende kjeften til den døde grevlingen med oppsperrede øyne, og setningen «Så gikk den plutselig til angrep» står i direkte forbindelse med det påfølgende kapitlet hvor Breiviks massakre beskrives, og som nettopp har tittelen «Angrepet». Dette dyremotivet hentes ellers inn i situasjoner hvor Pracon er nær døden, eller nettopp har unnsloppet døden, og peker slik tilbake til disse frempekene. Slik bindes historien sammen, den får struktur og sammenheng. Når Pracon gjemmer seg for Breivik og hører skuddsalver bare titalls meter unna, blir han sammenlignet med «et vettskremt dyr» og blir «liggende helt urørlig, altfor utmattet til å foreta meg noe som helst.»¹⁵³ Senere blir dyresammenligningen brukt i forbindelse med beskrivelsen av Pracons forsøk på å spille død i skjul under regnjakka si: «I likhet med dyr, er vi mennesker utstyrt med tre ulike forsvarsmekanismer når livet vårt trues. Noen flykter. Andre går til angrep. Jeg spilte død.»¹⁵⁴ På sykehuset brukes også dyremotivet sammenlignende, da for å understreke en sammenheng mellom personlige erfaringer og det uhyrlige ved det som nå har hendt: «Drapsmannen hadde en pistol og en rifle. Etter å ha gått på jakt med faren min i flere år, visste jeg jo hva slags effekt et rifleskudd har på et dyr, men nå var det jeg som var blitt skutt.»¹⁵⁵ Slike sammenbindende motiver får tyngde i fortellingen, og blir eksempler på hvordan ordene lades med betydning. Samtidig viser de at utvalg av hendelser, og måten å formulere dem på, ikke er tilfeldig.

Lejeune innskriver altså journalist-forfatteren som den tekstlige autoriteten. Samtidig kan en slik autoritet i høyden maskere, og ikke nødvendigvis utslette, den fortellendes erfaringer. Fortellingen har unektelig et opphav i Pracons opplevelser. Det var han som ble

¹⁵¹ *Op.cit.*: 34–35.

¹⁵² *Op.cit.*: 47.

¹⁵³ *Op.cit.* : 81.

¹⁵⁴ *Op.cit.*: 90.

¹⁵⁵ *Op.cit.*: 107.

skutt mot, og det var han som stirret Breivik i øynene på Utøya. Solheims rolle kan dermed best oppsummeres som *både* intervjuer og forfatter. Han stiller spørsmål, avdekker og tilveiebringer informasjon, som en journalist, men skaper også en sammenhengende historie ut av det han blir fortalt, som en forfatter. Selv om journalist-forfatteren står som slike teksters autoritet, understreker Lejeune at de blir *forhandlet* frem mellom de to partene. Grensene mellom hvilke ord som tilhører Pracon og hvilke som tilhører Solheim, synes umulig å trekke på setningsnivå. Fortellingen tilhører verken det selvbiografiske jeget eller journalist-forfatteren, men befinner seg i en flytende og ubestemmelig sfære som innebærer at den som nedskriver historien må gå fra rollen som spørrende journalist til å ta på seg tekstens jeg, og slik skrive *som om* han selv var modellen, *som om* han var forfatter og ikke journalist: «Instead of playing on distance, he must count on identification (...). This job of creation is a literary creation like any other.»¹⁵⁶ Lejeune understreker her slike teksters *litterære* karakter, nærmest som en uunngåelig følge av den splittede forfatterrollen. Hvordan manifesterer denne splittelsen seg språklig i *Hjertet mot steinen*?

For det første synliggjøres splittelsen mellom de to forfatterinstansene i et tidvis overdrevent litterært språk. Dette viser seg for eksempel når jeget, som samtidig med at følelsene raser rundt i kroppen, adrenalinet pumper og kroppen skjelver ukontrollert, tar seg tid til å beskrive landskapet rundt seg: «Tåka lå tungt over åsryggen på den andre siden av sundet.»¹⁵⁷ Da Pracon ligger alene på steinen synes han Utøya virker som det mest forlatte sted på jordens overflate, og tar seg tid til å reflektere over fuglene. Ikke sjelden i litteraturen brukes fugler som et symbol knyttet til frihet. Nå har fuglene stilnet, som et tegn på at all frihet er fratatt Pracon: «Våt, kald og alene (...). Selv fuglene lot til å ha rømt. Fram til denne dagen hadde de fylt øya med sang og spetakkel fra den første strime av dagslys til mørket senket seg. Nå var det ikke et kvitter igjen.»¹⁵⁸

For det andre kommer splittelsen til uttrykk ved at Solheim skriver frem Pracons følelser og tanker. Når Pracon for første gang skal reise tilbake til Utøya etter massakren, føler han seg som «et dyr i et bur, klar til når som helst å rive inventaret i bussen fra hverandre med bare nevene.»¹⁵⁹ Dette fremstår umiddelbart som troverdig – slik må det ha vært. Solheims jobb er å skrive frem det faktiske, men han tvinges til å gjøre dette ved å skrive *som om* han var Pracon. Solheim må leve seg inn i erfaringene det blir fortalt om når

¹⁵⁶ Lejeune, «Autobiography for Those Who Do Not Write»: 190–91.

¹⁵⁷ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 81.

¹⁵⁸ *Op.cit.*: 80.

¹⁵⁹ *Op.cit.*: 146.

han skal skrive dem ut. Som et resultat av dette må han ta i bruk sine fortolkningsevner, og kan sies å jobbe innen et skjæringsfelt mellom faktisk og fiksjonell rekonstruksjon.

For det tredje viser splittelsen seg gjennom en påfallende muntlig tone som tidvis fremtrer i fortellingen. Før massakren begynner, blir for eksempel leiraktivitetene beskrevet slik: «Den kvelden skulle de ha speed-dating og arrangere Quiz på nattkafeen. Særlig speed-datingen ergra det meg at jeg ikke skulle få vært med på. *Kjærlighet er en stor greie på Utøya.*»¹⁶⁰ Denne muntligheten blir innimellom påfallende hjelpeløs, som når Pracon nettopp har sett en leirdeltager bli skutt og frykter sitt eget liv: «Rart å dø nå, som hjelpen var så nær.»¹⁶¹ Slike muntlige markører fremstår som et forsøk på å bevare en ungdommelig og autentisk tone. De kan forstås som Solheims forsøk på å legge språket *nærmere* den talende og slik ta på seg Pracons selverfaring. Samtidig lar det seg vanskelig bevise at Pracon selv ikke har sagt dette i intervjuer med Solheim. Poenget blir uansett at slike grep understreker avstanden mellom forfatterinstansene, heller enn å virke autentisitetens fremkallende.

For det fjerde uttrykkes splittelsen som en manifestasjon av forfatterens umulige tilgang til Pracons opplevelser. I skildringen av Pracons to møter med Breivik på Utøya brukes sammenligningskonjunksjonen «som om» gjentatte ganger. Konjunksjonen understreker hvordan journalist-forfatteren ikke har andre muligheter enn å eufemisere det traumatiske øyeblikket han selv ikke har opplevd. I møtet med synet av ei jente som panisk rister på hodet, påpeker jeget at det var «*som om* hun lette etter en siste utvei.» Hun blir skutt to ganger og faller fremover, «*som om* hun la på svøm». Når jeget hører flere skudd og kjenner kroppene lande over beina hans, beskrives dette «*som om* noen kastet et pledd over meg».¹⁶² Når Pracon selv blir skutt er det «*som om* hele hodet mitt eksploderte» og «*som om* hele ryggen var blåst bort».¹⁶³ I Emma Martinovic' *Lever* finnes svært få språkdempere eller omskrivninger av denne typen. Språklig er disse skildringene preget av en intens direktehet og et språk fritt for metaforer: «Bak meg hørte jeg enda skuddene, jeg hørte skrikene, jeg hørte latteren til jævelen da han skjød, jeg hørte ham skrike etter oss: 'Dere kommer ikke unna!!!', jeg hørte alt.»¹⁶⁴ I Martinovic' fortelling oppstår ingen illusjon om nærhet. Snarere virker skildringene sterkt på leseren nettopp gjennom fraværet av litterarisering.

Sett under ett synes splittelsen mellom skriver og forteller å få store konsekvenser for fremstillingen av Pracons historie. Resultatet blir at leseren aldri kommer på *innsiden* av

¹⁶⁰ *Op.cit.*: 27. Min kursivering.

¹⁶¹ *Op.cit.*: 90.

¹⁶² *Op.cit.*: 90.

¹⁶³ *Op.cit.*: 91. Mine kursiveringer.

¹⁶⁴ Martinovic, *Lever*: 10.

erfaringene som skildres. I hvilken grad Pracons fortelling kan ha status som en «virkelig historie», eller i det hele tatt som «Pracons historie» blir diskutabel. På ett plan er det utvilsomt hans historie leseren får innblikk i, men samtidig nødvendiggjør avstanden en narrativ strategi som åpner for utstrakt grad av fortolkning, fiksjonalisering og litterarisering av Solheim. Dette skjer simpelthen fordi han ikke har den direkte tilgangen til Pracons erfaringer og tanker. Splittelsen mellom de to forfatterinstansene medfører dermed en mer utstrakt bruk av litterære virkemidler enn i de to andre Utøya-utgivelsene. Den direkte koblingen mellom erfaring og fortelling brytes, og resultatet er at fortellingen ikke entydig kan betraktes som «[e]n overlevendes beretning om Utøya», slik bokas undertittel påstår.

3.2.2 Lovens metafor

I *Samtiden*-artikkelen «Å holde 22. juli fast» beskriver Tonje Vold en sterk spenning mellom «min historie» og «historien om Utøya», det individuelle og det kollektive, når hun undersøker hva de overlevendes vitnesbyrd i rettssaken mot Anders Behring Breivik innebar. I sitt vitnemål ble for eksempel AUF-medlem Tonje Brenna bedt om å fortelle hvordan AUF-medlemmer generelt hadde taklet perioden etter massakren. Brenna brukte ifølge Vold anledningen til å problematisere det å skulle la sin stemme tale for andre: «Jeg eier kun min egen historie, men jeg skal allikevel prøve å tegne et bilde av hvordan virkeligheten er for de som overlevde.»¹⁶⁵ Slik Vold påpeker, fremstår det som uklart når Brenna snakker på vegne av seg selv og på vegne av andre, og hun veksler mellom å si «jeg» og «vi». Brennans vitnemål viser dermed ifølge Vold frem ambivalensen knyttet til det å formulere en kollektiv fortelling: «Hun forsøker å sette ord på noe som det ennå ikke er ord for, og selv om hun ikke eier de andres, er det deres ordløse historier som skal fram».¹⁶⁶

Vitneskildringene i rettssaken mot Breivik kan forstås som et viktig element i en kollektiv bearbeiding. Dette perspektivet styrkes ved å se rettssaken som en type gjenopprettende prosess («restorative justice»), slik Vold gjør, ikke ulikt det vi kjenner fra ulike sannhets- og forsoningskommisjoner fra for eksempel Sør-Afrika etter apartheid.¹⁶⁷ Ifølge Vold bidro 22. juli-rettssaken nettopp til et innsnevret fokus på vitnene, ofrene og de pårørende enn vanlig er i norsk rettspraksis. Rettssakens funksjon som et slags kollektivt minnearbeid ble dermed forsterket.¹⁶⁸ Rettssaken gled slik inn i den kollektive fortellingen

¹⁶⁵ Vold, «Å holde 22. juli fast. Rettssaken, traumet og de personlige fortellingene», *Samtiden* 122, nr. 3 (2012): 14.

¹⁶⁶ *Op.cit.*: 15.

¹⁶⁷ *Op.cit.*: 6.

¹⁶⁸ *Op.cit.*: 8.

om 22. juli, og vitnesbyrdene kunne fungere som formidlere mellom det individuelle og det kollektive aspektet ved hendelsen. Men kan Pracons fortelling, forstått som en vitneskildring offentliggjort utenfor de rettslige rammene, leses på samme måte? På hvilken måte kommer spenningen mellom «min historie» og «historien om Utøya» til uttrykk?

Vitnet i en rettssak er forpliktet til å forholde seg til rammene som er satt for vitnemålet av retten. Tonje Brennans mandat som et av fem «oppsummerende» vitner i sluttfasen av rettssaken var nettopp å tale ikke bare på vegne av seg selv, men også på vegne av andre, slik Vold uttrykker det.¹⁶⁹ Som «vanlig» vitne tidligere i rettssaken var hun også bundet av domstolens sannhetsforpliktelse, og til å gjengi så korrekt som mulig det hun hadde opplevd. Utenfor de rettslige rammene blir rommet for hvordan en kan gi form til sine erfaringer utvidet. Her finnes ikke et tilsvarende mandat eller en forpliktelse med hensyn til hvilken form vitnesbyrdet gis. Like fullt er Utøya-fortellingene bundet av en dokumentarisk sannhetskontrakt: De skal fremvise det som skjedde på Utøya i overensstemmelse med de faktiske hendelsene, på etterrettelig vis. Ifølge Leigh Gilmore forholder slike utenomrettslige vitneskildringer seg til det hun kaller «lovens metafor». Med dette mener hun at slike tekster kan komme til å bli vurdert i lys av juridiske termer som skyld og uskyld, som i en rettssak. I *The Limits of Autobiography* understreker hun at til tross for at vitneskildringer kan ha terapeutiske eller pedagogiske siktemål, medfører offentliggjøring at fortellingene entrer en sfære der forfatteren raskt kan komme til å miste kontroll over sin egen historie. Dermed kan den også bli liggende åpen for spørsmål knyttet til hvorvidt forfatteren ivaretar idealer som sannferdighet og etterrettelighet.¹⁷⁰ Leseren blir slik en instans som vurderer og dømmer fortellingen, på samme måte som en dommer i en domstol. Dette gjelder i en viss forstand all litteratur, men det spesielle med slike utenomrettslige vitneskildringer, ifølge Gilmore, er at de i særegen grad knytter seg til vitnets sannhetsforpliktelse, og dermed også til noen rammer der størrelser som autentisitet og autoritet settes på spill. Forfatterens prosjekt kan raskt risikere å bli innsnevret til et spørsmål om troverdighet og verdi.

Eksemplet Gilmore benytter seg av for å illustrere dette, er den guatemalanske menneskerettighetsforkjemperen Rigoberta Menchú selvbiografi, *I, Rigoberta Menchú. An Indian Woman in Guatemala* (1980), som de seneste årene har vært gjenstand for stor oppmerksomhet innen forskning på den latinamerikanske *testimonio*-sjangeren.¹⁷¹ Menchú

¹⁶⁹ *Op.cit.*: 14.

¹⁷⁰ Gilmore, *The Limits of Autobiography*: 7.

¹⁷¹ Ana Douglass, «The Menchu Effect», *Witness & Memory*: 34. *Testimonio*-litteraturen beskrives her som «[t]he chronological narration of recalled experience from a single and unified first-person point of view wholly identifiable with the author, the testifying survivor».

beskrev her hendelser som hun selv ikke hadde vært vitne til. Det ble ikke betvilt at slike hendelser hadde funnet sted, men snarere hvorvidt de hendte foran øynene til Menchú slik hun fremstilte dem. Vitnesbyrdets status som *vitnesbyrd* ble dermed trukket i tvil. Dette understreker for Gilmore et generelt poeng om at utenomrettslige vitneskildringer forholder seg til en «lovens metafor». Samtidig mener Gilmore at Menchús vitnesbyrd synliggjør kompleksiteten knyttet til selvrepresentasjon når det gjerne er kollektive traumatiske hendelser det er tale om. Hennes poeng går ut på at selvbiografiske vitneskildringer gjerne tester biografisjangerens grenser, ikke kun forstått som grensen mellom sannhet og løgn, men selve *representasjonens* grenser. Det selvbiografiske subjektet blir i slike fortellinger gjerne stående som en representant for andre, som både unik og representativ, fordi historien som fortelles blir en formidler mellom det individuelle og det kollektive aspektet ved hendelsen. Skillet mellom «min historie» og «historien» blir vanskelig å opprettholde: «[I]t makes it hard to clarify without falsifying what is strictly ‘my’ experience when ‘our’ experience is also at stake.»¹⁷² Slik mener Gilmore at enhver vitneskildring ikke kun refererer tilbake til selve handlingen å vitne, men også til hvilke *rammer* fortellingen må forholde seg til.¹⁷³

I *Hjertet mot steinen* forenes også forsøket på å representere selvet og hendelsen, selv om dette skjer via mellomledet Solheim. Subjektet blir på én og samme tid stående som unikt og representativt for andre gjennom forsøket på å utvide «sin historie» til også å bli «historien om Utøya». Hvilke konsekvenser for fremstillingen får Pracons ønske om å utvide historien om Utøya i *Hjertet mot steinen*?

3.2.3 Å åpne opp historien

Når Pracon ligger på sykehuset og tar imot journalister for å fortelle sin historie, understreker han: «Jeg skulle fortelle *min historie* fra Utøya.»¹⁷⁴ I etterordet blir det tydelig hvordan denne ambisjonen er oppjustert. Her understreker Pracon for det første at han misliker forsøkene på å «kontrollere «historien om Utøya.» I stedet vil han «vise den i alle sine nyanser».¹⁷⁵ For det andre ønsker han å fortelle for ikke å glemme de døde og hva disse menneskene døde for. Gjennom å fortelle, åpne opp historien, «vil ikke [de døde] ha dødd forgjeves.»¹⁷⁶ Det Pracon i egne øyne gjør med sin utgivelse, er å bidra til en slik åpning av historien om Utøya.

I etterordet til *Hjertet mot steinen* beskriver Pracon et håp om at åpenhetskulturen som

¹⁷² Gilmore, *The Limits of Autobiography*: 4–5.

¹⁷³ *Op.cit.*: 5.

¹⁷⁴ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 119. Min kursivering.

¹⁷⁵ *Op.cit.*: 167.

¹⁷⁶ *Op.cit.*: 167.

ble mantraet etter 22. juli skulle føre til «en rausere holdning til individuelle måter å takle vanskelige opplevelser på.»¹⁷⁷ Hvis ambisjonen går ut på at leseren skal lære noe knyttet til håndtering av vanskelige situasjoner, eller å lære noe om hovedpersonens mot og styrke, må også fortellingen struktureres med dette som utgangspunkt. I *Hjertet mot steinen* gjøres dette ved å ramme inn fortellingen om Utøya i en større og mer kompleks livshistorie som leseren får servert brokker av. Det dreier seg om kampen for anerkjennelse for sin seksuelle legning, og å stå i skvis mellom foreldrenes konservative holdninger og ønsket om å leve ut sin identitet. Det blir understreket at mye av retorikken rundt Utøya etter massakren handlet om å trosse Anders Behring Breiviks intensjoner og at det var viktig ikke å la ham vinne: «At det fremdeles pågikk en kamp mellom AUF og gjerningsmannen, og at dette var en kamp vi kunne gå seirende ut av, var en lindrende tanke.»¹⁷⁸ Boka kan slik leses som en forlengelse av denne kampen, men der det også blir vesentlig å vise at Pracons bok også er en historie om utenforskap og ønsket om aksept. Hvis leseren skal lære noe av fortellingen, er dette knyttet vel så mye til disse sidefortellingene i Pracons bok, som til skildringen av Utøya-hendelsene.

Ønsket om å åpne opp historien om Utøya kan også diskuteres i lys av spennet mellom det Pracon kaller «sin» historie, og «historien om Utøya». For hvor langt kan den overlevende gå i sin gjengivelse også av andres historier? Førsteutgaven av *Hjertet mot steinen* ble trukket tilbake fra forlaget fordi Solheim og Pracon hadde inkludert en rekke beskrivelser av en av de drepte ungdommene, Eivind Hovden. Særlig var det noen angivelig feilaktig gjengitte sitater som vakte oppstyr. Sitatene, som forega å gjengi den avdødes siste telefonsamtale hjem til foreldrene, var ikke klarert med familien. De opplevde det som krenkende og som et etisk overtramp at dette ikke var avtalt med dem, og at telefonsamtalen dessuten ikke var korrekt gjengitt.¹⁷⁹ Tilbaketrekkingen av boka kan forstås som en sanksjonering av forsøket på å fortelle «historien om Utøya». Boka måtte trekkes tilbake fordi representasjonens grenser var overskredet. Ved å inkludere den avdøde gutten i sin historie, og ved feilaktig å gjengi telefonsamtalen mellom familien og den avdøde, overskred Pracon og Solheim rammene for hva som med rette kunne sies å være «hans» historie. Nettopp dette poenget ble understreket da den avdødes storesøster skrev et lengre debattinnlegg i *VG* etter at nyheten om forlagets tilbaketrekking av boka ble kjent. Hun skrev: «Boken handler ikke bare om hans historie, den omtaler også min lillebror Eivind opp til flere ganger (...). Skal det ikke være sakprosa? Da må det i det minste være etterrettelig. Det

¹⁷⁷ *Op.cit.*: 167.

¹⁷⁸ *Op.cit.*: 139.

¹⁷⁹ NTB, «Forlag trekker tilbake Utøya-bok», *Aftenposten*, 24. april 2012.

er det ikke.»¹⁸⁰ Lest opp mot ambisjonen om å hedre de døde, og å åpne opp historien om Utøya, blir spenningen mellom «min historie» og «historien om Utøya» her tydelig. Ønsket om å *dele* ens egen historie gikk på bekostning av en annen families behov for å *verne* om sin historie.

Parallellen til kontroversen rundt Menchús selvbiografi er tydelig. Eksemplet viser hvor lite som skal til før tekstens status som vitnesbyrd, og derigjennom fortellingens autentisitet, trekkes i tvil. Usikkerheten som med ett oppstod, bidro til at hele prosjektet ble trukket i tvil: Hvordan kunne leseren være sikker på at ikke andre overtramp også var begått, eller om ikke også andre hendelser var uriktig gjengitt? Samtidig kan ikke dette, om vi følger Gilmores perspektiver, entydig reduseres til et spørsmål om sant eller usant. Tvilen dreide seg ikke om hvorvidt ungdommer ringte hjem til sine familier, men snarere i selve fremstillingen av situasjonen, som de pårørende ikke kjente seg igjen i og dermed ikke kunne godta. Eksemplet viser slik til de rammene som Gilmore mener enhver vitneskildring må forholde seg til. Selv ikke en utenomrettslig vitneskildring kan formgi hendelsene fritt, men må ta inn over seg vitneskildringens krav til etterrettelighet, og slik forholde seg til noen mer eller mindre eksplisitte grenser for fortellingen. I tilfellet med *Hjertet mot steinen* går en slik grense nettopp ved involveringen av andre menneskers opplevelser. Slik viser eksemplet hvor vanskelig det kan være å fortelle *min* historie når denne også involverer *andres* historier.

Som Dori Laub skriver i *Testimony* dreier det å vitne seg innerst inne om mer enn faktabasert gjengivelse av et hendelsesforløp. Som eksempel beskriver hun hvordan en Holocaust-overlevende hadde gjengitt uriktig antall piper i brann på et krematorium i en konsentrasjonsleir. Flere historieforskere trakk senere kvinnens vitnesbyrd i tvil. Betød dette at hennes vitnesbyrd var verdiløst *som vitnesbyrd*? Nei. Ifølge Felman ligger vitnesbyrdets verdi et annet sted. Minner kan bedra, og vitnesbyrdet handler ikke bare om overensstemmelse med de rent faktiske begivenhetene, men derimot om noe mer radikalt: «[T]he reality of an unimagiabile occurence.»¹⁸¹ Antall piper var ikke det viktige i kvinnens vitnesbyrd, men snarere det faktum *at* pipene brant. Tonje Vold er inne på det samme i gjennomgåelsen av Tonje Brennass vitnesbyrd i rettssaken. Da hun mot slutten av rettssaken vitnet for andre gang, var ikke retten interessert i kartlegging av kronologiske hendelsesforløp, av detaljer om klokkeslett og bevegelsesmønstre. Heller var det slik at «[a]lt

¹⁸⁰ Inger Helen Hovden Aas, «Hva med våre hjerter?», *Verdens Gang*, 20. april 2012.

¹⁸¹ Dori Laub, «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening», i *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*: 60.

var sant for retten i dette tilfellet». ¹⁸² Vitnesbyrdets verdi lå i det radikale og grenseoverskridende ved erfaringen. På samme måte var det i tilfellet med *Hjertet mot steinen* uomtvistelig et overtramp av forlaget ikke å kontakte den avdøde guttens familie for å klarere sitater. Ei heller var det i Pracons tilfeller minnet som bedro, men snarere en feilaktig fortolkning av situasjonen. Til tross for dette, ligger det uhyrlige i Pracons gjengivelse nettopp i at over 500 ungdommer på en øy ringte hjem i vill panikk for å ta farvel med sine familier. Til tross for at forfatterne, og forlaget, overskred rammene for fortellingen, er det dette Pracon bærer vitnesbyrd om.

For kulturen kan et vitnesbyrd, både i og utenfor den rettslige rammen, gli inn i rekken av fortellinger som samlet utgjør et narrativ om, i det norske tilfellet, 22. juli, eller det Pracon kaller «historien om Utøya». Fra den enkelte fortellingens ståsted blir det imidlertid tydelig hvordan spenningen mellom det unike og det representative utspiller seg. Pracon ønsker å fortelle «sin» historie, men samtidig å bidra til en utvidelse av historien. Dermed blir det også et åpent spørsmål hva slags effekt Pracons fortelling kan ha, og hva fellesskapet skal kunne lære av «hans» historie. Skal den først og fremst lære oss noe om Pracons egen måte å håndtere overlevelsen på, eller skal hans historie forstås som et forsøk på å innta en slags representativ posisjon som overlevende, og slik kunne tale på vegne av mange? Når det i tillegg er et faktum at Pracons historie ikke utvetydig kan leses som «hans» historie på grunn av Erik Møller Solheims medvirkning til fremstillingen, blir det tydeligere at det ikke finnes noen uproblematisk overføring mellom hva som er «min» historie og, i dette tilfellet, «historien om Utøya». Den overlevendes enkeltfortelling vil på den ene siden være en personlig erfart og unikt fortalt historie, og på den annen side er det umulig å fortelle denne uten også å involvere andres historier. Ønsket om å utvide historien om Utøya, for at leseren slik skulle lære noe, fikk i tilfellet med *Hjertet mot steinen* konsekvenser som forfatterne ikke overskuet. Hvor grensene for hva som lar seg representere i ens egen historie går, synes ikke å være fastlagt en gang for alle. *Hjertet mot steinen* viser at «min historie» kanskje er en like stor umulighet som en omforent «historie om Utøya».

3.3 Jeg lever, pappa: Fakta og følelser

Både Siri og Erik Sønsteli uttrykker at de deler sine historier for å bidra til at disse ikke blir glemt. De fremholder at det å fortelle er en etisk forpliktelse, og for Erik Sønstelies del er denne forpliktelsen også knyttet til hans lange erfaring som journalist. Han forteller sin

¹⁸² Vold, «Å holde 22. juli fast»: 14.

historie fordi den har nyhetsverdi. Hvilke konsekvenser får denne etiske og yrkesmessige forpliktelsen for fremstillingen av Siri og Erik Sønstelies opplevelser? Jeg vil belyse dette gjennom en undersøkelse av i hvilken grad fremstillingen henger igjen i det Svein Brurås har kalt 22. juli-dekningens seremonielle og samlende fase preget av en «journalistisk unntakssituasjon». Å lese *Jeg lever, pappa* i lys av Brurås' tredeling av mediedekningen bringer interessante spørsmål frem. Hvilke utslag får den journalistiske unntakssituasjonen i ei bok som pretenderer å være et journalistisk arbeid? Og hvilke konsekvenser får Erik Sønstelies journalistiske iscenesettelse for fremstillingen?

3.3.1 En journalistisk unntakssituasjon

Som jeg viste i kapittel 2, tar Erik Sønsteli i bruk sin journalistiske bakgrunn i den kaotiske situasjonen på Sundvolden Hotel. Samtidig blir hans erfaring brukt som en ressurs i nedtegnelsen av historien. På den ene siden forsøker nemlig forfatterne å skrive frem en dokumentarisk bok om hendelsene på Utøya, mens de på den andre siden bruker et sterkt subjektivt og emosjonelt språk som bryter med det journalistiske *ethos*. Tross sine dokumentariske ambisjoner og journalistiske metoder, henger *Jeg lever, pappa* igjen i det Brurås kaller 22. juli-dekningens andre fase. Boka befinner seg i det han kaller «en journalistisk unntakssituasjon.»¹⁸³ I så henseende vil det først være fordelaktig å lese boka opp mot noen sentrale verdier som seriøs journalistikk baserer seg på. I *Etikk for journalister* (2010) forsøker Brurås seg på en definisjon av begrepet journalistikk som «aktuell og sannferdig formidling av fakta og synspunkter, lettfattelig presentert av en uavhengig redaksjon eller journalist.»¹⁸⁴ Hvordan forholder *Jeg lever, pappa* seg til en slik definisjon av journalistikk, og de idealer og krav en slik definisjon stiller til journalisten?

For det første er boka i høyeste grad aktuell. Den ble utgitt kun tre måneder etter 22. juli, på et tidspunkt da hendelsene fremdeles var ferske og offentlighetens sug etter «de virkelige historiene» fortsatt var sterke. Ifølge Erik Sønsteli har hans historie nyhetsverdi, slik han er inne på når han beskriver ventetiden på Sundvolden: «Jeg tenker at hvis dette går bra, så har det jeg nå opplever journalistisk verdi (...). Det kommer til å ha offentlighetens interesse.»¹⁸⁵ Også i forordet til bokas andre del finner vi en lignende selvforståelse hos Erik Sønsteli. Iscenesettelsen av ham selv som journalist er tydelig:

¹⁸³ Brurås, «Det er en tid for alt»: 9.

¹⁸⁴ Svein Brurås, *Etikk for journalister* (Bergen: Fagbokforlaget, 2010): 10.

¹⁸⁵ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 129.

Jeg lurer på hvordan politikere, redningsarbeidere, pressekolleger og helsepersonell har det nå – etterpå? Hva tenker psykologen som møtte Siri på Sundvolden den forferdelige natten? Hvordan går det med Anniken Huitfeldt og de andre politikerne som stilte opp for ungdommene? (...) Hva tenker de om fremtiden og lille Norge? Tenker de fremdeles som meg? At vi ikke må glemme og at 22. juli må fylles med mening hvert eneste år? Selv er jeg fortsatt like opptatt av ikke å glemme. Det meningsløse må fortsatt få en mening.¹⁸⁶

Betoningen av den journalistiske verdien kan bidra til å forklare bokas tidlige utgivelse. For fortsatt å være aktuell måtte den utgis mens opplevelsene fremdeles var ferske. I tilfellet med 22. juli ble det imidlertid tydelig hvordan den åpenbare nyhetsverdien måtte veies med etisk varsomhet. I *Jeg lever, pappa* synes ønsket om å levere en aktuell historie å trumfe hensynet til en mer langsom utgivelsesprosess. der det journalistiske språket avløses av det litterære, journalisten av forfatteren, i en slik grad at det må spørres om den overlevende selv kan sies å være tilstrekkelig ivaretatt. Mot dette kan det innvendes at Siri Sønstelie selv ikke virker nevneverdig bekymret for at hun skal lide ved stadig å gjenfortelle sin historie, til tross for at hun umiddelbart uttrykte motstand mot å fortelle. Dette bringer likevel frem spørsmålet om hvem sin historie som faktisk står i sentrum i *Jeg lever, pappa*.

Hva så med sannferdigheten? Diskusjonen om hvorvidt det finnes andre regler for litteratur enn for journalistikk er ikke ny, og ble senest aktualisert i forbindelse med Marit Christensens bok *Moren*, om Wenche Behring Breivik (2013). Hvor går grensene for hva forfattere kan skildre i en sakprosa-utgivelse? Til tross for at Brurås ikke går dypt inn i spørsmål knyttet til etterrettelighet og sannferdighet i journalistikken, foretar han en viktig avgrensning av sin definisjon som får betydning for lesningen av *Jeg lever, pappa*, ei bok som nettopp pretenderer å være et seriøst journalistisk arbeid. Brurås skriver: «Journalistikken handler om fakta, ikke om fiksjon. Diktning er ikke journalistikk.»¹⁸⁷ Enhver fremstilling av et historisk hendelsesforløp avhenger selvsagt av perspektivering og valg, og den samme hendelsen kan gis ulik form og fremstilling avhengig av hvem som forteller. Idealet om sannferdighet innebærer derfor ikke at journalisten ikke kan ta i bruk litterære virkemidler, eller ikke skal kunne fortelle historier med subjektiv innlevelse. Brurås understreker snarere at det særlig i den såkalte jeg-journalistikken ofte blir vanskelig å følge tradisjonelle og strenge objektivitetskrav. Formidling av følelser og opplevelser lar seg ikke enkelt dokumentere og etterprøve i streng vitenskapelig forstand. Likevel må det i journalistikken holdes et rom åpent også for det subjektive, for tolkning, formidling av personlige opplevelser og vurderinger.¹⁸⁸ Journalisten må altså gjerne ta i bruk litterære

¹⁸⁶ *Op.cit.*: 296.

¹⁸⁷ Brurås, *Etikk for journalister*: 11.

¹⁸⁸ *Op.cit.*: 46.

virkemidler i sin formidling av en opplevelse eller rapportering fra en hendelse, men må likevel alltid gjøre det i troskap mot virkeligheten: «Journalisten har ingen dikterisk frihet. Det journalisten forteller, skal være sant – i alle detaljer.»¹⁸⁹ At *Jeg lever, pappa* forsøker å leve opp til et slikt sannferdighets- eller etterrettelighetskrav, blir tydelig gjennom kildelista som er plassert bakerst i boka, og som det jeg senere kaller de objektive kapitlene i hovedsak baserer seg på. Ved siden av å fortelle en personlig og subjektiv historie, synes målet å være etterrettelig rapportering av fakta.

Når det gjelder de to siste stikkordene i Brurås' definisjon av journalistikk, lettfattelig og uavhengighet, lever *Jeg lever, pappa* særlig opp til førstnevnte. Fortellingen er holdt i et klart og gjennomsiktig språk og henvender seg til et bredt publikum. En kan spørre om ikke ønsket om å få boka ut på markedet raskest mulig, for å holde nyhetsverdien i hevd, har gått ut over kvalitetsvurderingen. Ikke minst kan det virke som om bokas raske vei ut på markedet også har medført at de journalistiske idealene som den forsøker å leve opp til, blir slurvete fulgt opp. Samtidig *kan* det lettfattelige språket i boka simpelthen peke tilbake på den ene forfatterens unge alder, og den andre forfatterens journalistiske bakgrunn – og ønsket om å beholde fortellingens språk på et enkelt og forståelig nivå for slik å nå bredest mulig ut. Når det gjelder uavhengighet som en sentral verdi i journalistikken, er det verdt å merke seg at Erik Sønsteli, som mangeårig journalist i VG og ansatt i Schibsted Media, fikk tilgang til spalteplass i avisa og tilbud om bokutgivelse av sin egen arbeidsgiver etter massakren på Utøya. Likevel finnes det ikke grunnlag for å hevde at fremstillingen av hendelsene er påvirket av disse forholdene.

At *Jeg lever, pappa* forsøker å leve opp til noen journalistiske idealer, er tydelig. De bringer informasjon videre på en faktabasert og nøytral måte samtidig som de henter inn et mangfold av stemmer for å belyse historien fra ulikt hold, som i bokas intervjuseksjon. Den faktabaserte formidlingen er imidlertid kombinert med Siri og Erik Sønstelis personlige rekonstruksjon av det som hendte, der deres subjektive opplevelse av massakren blir vektlagt. *Jeg lever, pappa* kan derfor best oppsummeres som et forsøk på å formidle *både* fakta og følelser på en lettfattelig måte. I et intervju med *Morgenbladet* i forbindelse med utgivelsen, understreker Erik Sønsteli bokas prosjekt slik:

[*Jeg lever, pappa*] ble skrevet da vi var midt oppi det, og har kanskje en nærhet og en umiddelbarhet som de journalistiske dokumentarene ikke har. Det er ingen avisartikler på atten hundre tegn eller tredvesekunders intervjuer som kan formidle hvordan det virkelig var. I boken er det plass til både følelser og tanker, og det gir mer enn bare korte svar.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Op.cit.*: 46.

¹⁹⁰ Maren Ørstavik, «Summen av historiene», *Morgenbladet*, 19. juli 2012.

Mediene oppholder seg på overflaten og makter ikke formidle alvor og dybden i hendelsene, synes Sønstelié å mene. For å formidle «hvordan det virkelig var», det vil si å sikre en sannferdig gjengivelse av hendelsene, må fremstillingen *også* involvere følelsene. Ifølge Svein Brurås ble fakta og følelser to sider av samme sak i den andre fasen av 22. juli-dekningen. De to størrelsene kunne ikke skilles fra hverandre. Brurås understreker at det ikke nødvendigvis ligger noe kritikkverdig i at mediene rapporterer ut fra en rådende stemning i befolkningen. Tvert imot, skriver han, kan det være uttrykk for ansvarlighet og lydhørhet for samfunnets behov. Det ble i stedet naturlig å konsentrere seg om rollen som «offentlig seremonimester», noe som innebar å formidle ritualene som følger en nasjonal katastrofe.¹⁹¹ Medienes eksponering av privat erfart sorg og smerte skapte ifølge Brurås et rom der også de som ikke var direkte berørt kunne komme sammen i et fellesskap og gå fra en passiv tilskuersrolle til en form for seremoniell deltagelse.¹⁹² Journalistens rolle i en krisesituasjon er å innhente og bringe informasjon videre, men etter 22. juli ble journalistiske krav til profesjonell distanse midlertidig tilsidesatt. Det ble *lov* å vise følelser i journalistikken. Der det under andre omstendigheter ville vært en forutsetning at fakta ble formidlet på en saklig og nøktern måte uten at journalisten ble personlig engasjert i saken, ble det i dekningens seremonielle fase en journalistisk hovedoppgave å uttrykke og formidle følelser. Som Brurås skriver: «I den tidlige dekningen av 22. juli finnes ikke fakta uten følelser.»¹⁹³ Hvordan kommer dette til uttrykk i *Jeg lever, pappa?*

For det første kan denne sammenblandingen mellom fakta og følelser på et overordnet nivå spores i vekslingen mellom det jeg kaller *objektive* og *subjektive* kapitler. 21 av de totalt 60 kapitlene i bokas første del er skrevet av Siri Sønstelié, 23 av dem er skrevet av Erik Sønstelié. Vekselvis forteller de to forfatterne sine subjektive versjoner av hendelsene og det de opplevde. Hele 16 av kapitlene i denne første delen har imidlertid ingen klar avsender. I stedet fremstår disse 16 kapitlene som et forsøk på å heve historien til et overpersonlig og objektivt nivå, skrevet i tredjeperson av Erik Sønstelié. En kildeliste plassert bakerst i boka skal gi disse kapitlene dokumentarisk tyngde og troverdighet.

For det andre blir vekslingen det objektive og subjektive, fakta og følelser, tydelig i introduksjonen til bokas andre del, og i bokas tittel. I introduksjonen skriver Erik Sønstelié: «Denne boken måtte handle om oss, datter og far, og vår opplevelse av 22. juli. Men det var

¹⁹¹ Brurås, «Det er en tid for alt»: 17.

¹⁹² *Op.cit.*: 15.

¹⁹³ *Op.cit.*: 15.

fint om den også kunne si *noe mer.*»¹⁹⁴ Med andre ord vil forfatterne både formidle det personlige, og det overpersonlige. Et blikk på bokas tittel synliggjør det samme. I utgangspunktet skulle det ikke være tvil om hvem som er bokas hovedperson: Først og fremst er det Siris historie leseren vil være interessert i. Hun har i kraft av å være overlevende en historie å fortelle som offentligheten ønsker innblikk i. Samtidig er tittelen *Jeg lever, pappa* et sitat fra Siris telefonsamtale til faren, og altså ikke en henvendelse til hvem som helst. Snarere understreker henvendelsen Erik Sønstelies rolle i, og betydning for, boka. Undertittelen, *22. juli – dagen som forandret oss*, forsterker tvetydigheten knyttet til hvem sin historie som fortelles. For hvilket «vi» blir tiltalt her? Undertittelen viser at det ikke utelukkende er Siris historie som fortelles, og spiller samtidig på dobbeltheten i pronomenet «oss», som like gjerne kan referere til far og datter, til den utvidede familien Sønstelié, til alle de overlevende etter Utøya eller til det norske fellesskapet. Samlet viser derfor tittel og undertittel at *Jeg lever, pappa* kan leses som en historie som forsøker å bevege seg på flere nivåer samtidig: det individuelle, det relasjonelle og det samfunnsmessige. Det signaliseres at det ikke utelukkende er far og datters personlige historie som skal fortelles, men også en større historie, *noe mer.*

På den ene siden insisterer altså forfatterne på at å fortelle «hvordan det virkelig var» bare kan gjøres gjennom den personlige tilnærmingen – en følelsesbasert formidling. På den andre siden ønsker de at fortellingen skal tilbakevise det rent subjektive og i stedet være en historie som beveger seg ut over det individuelle – en faktabasert formidling. Denne vekslingen blir problematisk på to måter. For det første tilsidesettes den profesjonelle yrkesetikken, som fremholdes som en sentral verdi for Erik Sønstelié og som boka forsøker å leve opp til, gjennom et klisjéfullt og personlig innlevende språk i bokas intervju-seksjon. For det andre blir forfatternes bruk av litterære virkemidler, som for eksempel fri indirekte tale der tankene og følelsene til gjerningsmannen, andre overlevende og selv døde mennesker skildres, samt forfatternes mangelfulle redegjørelse for kildebruk kritikkverdige. I det følgende skal jeg først se nærmere på noen sekvenser fra bokas intervjudel, i den hensikt å undersøke hvordan *Jeg lever, pappa* kan leses som et eksempel på en «journalistisk unntakssituasjon», slik Svein Brurås understreker var betegnende for den seremonielle fasen etter 22. juli. Deretter vil jeg undersøke de objektive kapitlene, med vekt på åpningskapitlet «Den høflige passasjeren».

¹⁹⁴ Sønstelié, *Jeg lever, pappa*: 297. Min kursivering

3.3.2 Emosjonell innlevelse

Selv om 22. juli-dekningen ved bokas utgivelsestidspunkt Brurås var glidd over i tredje fase og journalistikkens kritiske funksjon gjeninnsatt, blir det tydelig at Siri og Erik Sønstelies fortelling henger igjen i en seremoniell og samlende retorikk, det Brurås kaller en «journalistisk unntakssituasjon». Dette kommer særlig til uttrykk i intervjuseksjonen i *Jeg lever, pappa*. Her iscenesetter Erik Sønsteli seg selv som journalist, og ønsket om å fortelle *noe mer* står sentralt. Som jeg har understreket, ønsker forfatterne at deres historie skal bli stående for ettertiden, og at den ikke skal bli glemt. Ved å inkludere et mangfold av stemmer og perspektiver i intervjuseksjonen, forsøker forfatterne i tillegg å løfte *sin* historie, og å gi den en plass i et *større* narrativ om 22. juli. Samtidig fremviser intervjuene nettopp umuligheten av å opprettholde den profesjonelle distansen som et journalistisk ideal.

Ifølge Brurås var 22. juli-dekningens andre fase preget av noen spesielle kjennetegn. Det oppstod en ærbødighet i mange journalisters dekning av saken, og tonen skilte seg merkbart fra alminnelig nyhetsformidling: «Kaoset og følelsen av ikke å ha kontroll er avløst av en slags stillhet, utmattethet, personlig sorg – og en følelse av ærbødighet overfor nyhetsstoffet som man ellers håndterer med en selvfølgelig profesjonell distanse.»¹⁹⁵ En sterk følelsesmessig involvering ble dominerende. Dette blir tydelig når Erik Sønsteli i intervjuseksjonen iscenesetter seg selv som journalist, samtidig som rollen utfordres av den private sorgen – og lettelsen – han blir stilt overfor i møtet med sine intervjuobjekter.¹⁹⁶ Selv om det fremkommer av introduksjonen til bokas andre del at Erik og Siri Sønsteli har gjennomført intervjuene sammen, er disse ført i pennen av Erik Sønsteli. De kan leses som en type *feature*-intervjuer som sterkt forsøker å appellere til leserens følelser. Samtidig bringes egne subjektive refleksjoner og opplevelser inn i teksten. Dette skjer ofte på en måte som forstyrrer de intervjuedes egne historier. Intervjuene kan forstås som et forsøk på å fullbyrde den journalistiske forpliktelsen Erik Sønsteli opplevde så problematisk på grunn av rollebalanseringen beskrevet i bokas første del.

Flere av intervjuene har avisklingende overskrifter og ingresser, som det innledende intervjuet med tittelen «De mistet sin Fredrik» og ingressen «Monica og Roy Schjetnes sønn mistet livet mens han hjalp andre skadede ungdommer på Utøya.»¹⁹⁷ Slike markører

¹⁹⁵ Brurås, «Det er en tid for alt»: 13.

¹⁹⁶ En lignende scene som illustrerer journalistikkens nedbryting av den profesjonelle distansen i denne fasen, finnes i *Hjertet mot steinen*. På sykesengen blir Pracon intervjuet av en journalist fra TV2. Han greier ikke å holde tårene tilbake: «Jo lenger jeg snakket, jo mer preget så han ut. Da jeg fortalte om de første skuddene som ble løst, ble han blank i øynene. Da jeg kom til det punktet i fortellingen der drapsmannen vendte tilbake til odden, begynte han å gråte.» Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 120–21.

¹⁹⁷ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 298.

illustrerer hvordan intervjuene ønskes oppfattet – som seriøse journalistiske forsøk på å gi stemme til et bredt spekter av mennesker berørt av 22. juli. Samtidig blir dette første intervjuet et godt eksempel på den personlige tonen og følelsesmessige involveringen fra intervjuerens side. Språklige virkemidler tas i bruk for å forsterke den emosjonelle appellen i teksten. Leseren blir dratt med rett inn i de intervjuedes traumatiske kjerne: «Der er han! Nei, der! Fredrik...! (...). De synes de ser Fredrik overalt. Flere ganger er de sikre på at de ser sønnen blant de overlevende. Men det er ikke Fredrik. Hver gang er det noen andre.»¹⁹⁸ Journalisten Erik Sønsteli forsøker etter beste evne å leve seg inn i foreldrenes situasjon gjennom å skildre jakten på sønnen blant de skadde på Sundvolden. Intervjuet veksler mellom foreldrenes refleksjoner over tapet av sønnen kombinert med gjenfortellingen av kontakten med sønnen under hans flukt fra gjerningsmannen. Journalisten bryter inn ved flere anledninger og gir sine sanselige skildringer av omgivelsene: «På et vakkert dekorert bord like ved oss, lyser Fredriks ansikt mot oss på et bilde. Trygt. Vennlig. Mildt. Et lys brenner ved siden av. Det står en blomst der. Frisk. Vakker.»¹⁹⁹ Motsetningen mellom fotografiet – manifestasjonen på at Fredrik er død – og blomsten som fremdeles er full av liv, er klisjefyllt og bærer i seg en sterk appell om empatisk innlevelse til leseren. Men disse avbruddene bidrar først og fremst til å iscenesette journalisten som en lytter i stand til å sette seg inn i foreldrenes situasjon.

Disse innskuddene peker tilbake mot ambisjonen om i større grad å involvere det personlige elementet, og til Erik Sønstelis understreking av at han og datteren har ønsket å intervju mennesker som «har hatt noe å si for vår Utøya-historie.»²⁰⁰ Ambisjonen om å fortelle *noe mer*, underforstått å hente inn også andre stemmer og andre historier, motsies av insisteringen på å koble de andres fortellinger til forfatterens egne. Ulike stemmer med nærhet til hendelsene blir hentet inn først og fremst for å plassere Erik Sønstelis og datterens egen historie innenfor en større ramme. Dette illustreres også tydelig der journalistens avbrytelser blir forstyrrende og sterkt klisjéladde, som når Fredriks foreldre forteller om øyeblikket da håpet om å finne sønnen igjen i live forsvant, og Erik Sønsteli bryter inn:

Det er blitt mørkt utenfor stuevindue til Monica og Roy Schjetne på Dal. Det er oktober. Dagene er blitt betydelig kortere enn de var i juli. Men jeg merker det ikke. Jeg hører bare stemmene til Monica og Roy. Det de forteller. Jeg ser dem inn i øynene. Den nattsvarte fortvilelsen. Savnet. Sorgen. Det er godt å få gråte. Det er godt å se at det ikke gjør noe.²⁰¹

¹⁹⁸ *Op.cit.*: 298.

¹⁹⁹ *Op.cit.*: 301.

²⁰⁰ *Op.cit.*: 297.

²⁰¹ *Op.cit.*: 306.

Spenningen mellom journalistens insistering på at han ikke hører annet enn foreldrenes stemmer og hans egen innskutte avbrytelse i deres fortelling, blir påfallende. Eksemplet viser hvordan den personlige infiltreringen i de intervjuedes historier finner form gjennom litterære virkemidler der mørket på klisjéfullt vis akkompagnerer sorgen. Journalisten trer frem og fullfører sin yrkesplikt, men behovet for å snakke med andre som har vært i befatning med hendelsene 22. juli, synes først og fremst å være befestet i et ønske om å forstå sin egen situasjon – tilfeldighetene som førte til at akkurat *han* fikk datteren hjem, mens foreldrene i sofaen foran ham ikke fikk det: «Her i stolen i stuen på Dal er jeg pappaen som fikk datteren Siri hjem. Monica og Roy er foreldrene som mistet Fredrik, eldstegutten.»²⁰² Intervjuseksjonen speiler altså en ambisjon om å fortelle *noe mer* enn bare det rent personlige, samtidig som det personlige og emosjonelt ladde språket blir dominerende.

3.3.3 Fiksjonaliserte fakta

Også i de objektive kapitlene forsøker forfatterne å fortelle *noe mer*, men her gjøres dette gjennom å løsrive hendelsene fra det personlige og følelsesmessige. I stedet står det overpersonlige og faktabaserte i sentrum. Forsøket på å dokumentere hendelsene er belagt i et, riktignok ufullstendig, kildemateriale bakerst i boka, og språket er mindre klisjépreget enn i de subjektive kapitlene. Der de subjektive kapitlene er utstyrt med en tittel og en undertittel som markerer hvem som er forfatteren av det aktuelle kapitlet, forblir de objektive kapitlenes forfatter skjult og bidrar til å løsrive fremstillingene fra Siri og Erik Sønsteli. Til tross for utgangspunktet om å fortelle det som faktisk skjedde i de objektive kapitlene, blir det tydelig hvordan fortellingen beveger seg vekk fra fakta, og hvordan det ikke utelukkende er «vår» historie, forstått som Siri og Erik Sønstelis historie, som forsøkes fortalt.

Åpningskapitlet «Den høflige passasjeren» synliggjør noen grunnleggende problemstillinger som gjelder for alle de objektive kapitlene i *Jeg lever, pappa*. Her er det Breiviks bevegelser den 21. juli 2011 som står i fokus. Kapitlet starter *in medias res* og leseren blir med drosjesjåfør Arild Tangen på hans korte kjøretur med Breivik dagen før terrorangrepene. Kapitlet er bare halvannen side langt, og skrevet med utgangspunkt i flere avisartikler som står oppgitt i kildelista bakerst i boka. Den retoriske *persona* er aural og står tilsynelatende «over» det som utspiller seg i teksten. I «Den høflige passasjeren» blir gjengivelsen av drosjeturen kombinert med faktaopplysninger om gården Breivik bodde på den siste tiden før 22. juli, geografisk informasjon om gårdens beliggenhet og meteorologiske

²⁰² *Op.cit.*: 301.

opplysninger om været på Østlandet den 21. juli. Opplysningene, som er belagt i et kildemateriale oppgitt bakerst i boka, skal gi den korte teksten autoritet. Leseren skal ikke betvile riktigheten av det som står skrevet. Teksten overskrider imidlertid det dokumentariske gjennom at kildebelagt informasjon fra en av avisartiklene som teksten bygger på, blir omskrevet. De fiksjonaliserte fakta i teksten blir dermed synliggjort.

Ser vi nærmere på avisartikkelen som «Den høflige passasjeren» blir skrevet med utgangspunkt i, blir dette tydeligere. I intervjuet forteller Tangen om hvordan han opplevde turen med Breivik. Han gjengir samtalen de to hadde i bilen: «– Han satte seg inn i taxien, og vi snakket litt om gården han skulle til. Jeg visste ikke hvor det var, navnet på gården var ukjent for meg.»²⁰³ Journalisten gjengir deretter at det i løpet av samtalen kom frem at gården var den samme som hadde huset en stor hasjplantasje i 2006. I «Den høflige passasjeren» gjøres en utdyping og omskriving av denne samtalen, og vi kan lese følgende: «[Breivik] forteller at han har leid gården, og at han har bodd der en måneds tid.»²⁰⁴ Denne informasjonen blir ikke referert i avisartikkelen, og viser at forfatteren tilføyer elementer for å skape et fyldigere narrativ. Informasjonen stemmer overens med virkeligheten, men å hente inn opplysningen er likevel et grep som tydeliggjør et brudd på den dokumentariske kontrakten boka allerede har etablert med leseren. Forfatteren har ikke grunnlag for å si at dette var del av samtalen under den korte drosjeturen. Grepet bygger samtidig opp under tekstens spenning. Leseren vet at Breivik bodde på gården Vrålstad den siste tiden før 22. juli for å ferdigstille bomben han dagen etter plasserte utenfor høyblokka i regjeringskvartalet. Også drosjesjåførens tanker, som ikke er gjengitt i kildematerialet, blir beskrevet: «Drosjesjåfør Tangen *registrerer* at det står en liten, lys varebil på gårdstunet, men *tenker ikke noe mer over det.*»²⁰⁵ I avisartikkelen sier Tangen ingenting om hva han tenkte eller ikke tenkte etter å ha sluppet av Breivik på gården, eller om han la merke til varebilen. I «Den høflige passasjeren» blir imidlertid denne tankegjengivelsen kapitlets vendepunkt.

De ovenstående eksemplene tydeliggjør hva som er retoriske grep i en tekst tydelig strukturert med en introduksjon, et vendepunkt og en avsluttende del som peker frem mot historiens fortsettelse. Normaliteten understrekes tidlig i teksten, når Breivik beskrives som «[e]n ung, lyshåret mann», han er «pent kledd» og ser ut som «en forretningsmann».²⁰⁶ Han er en hvilken som helst passasjer, og ved at navnet hans ikke blir nevnt i teksten, understrekes normaliteten. De to mennene småprater i taxien, som man gjerne gjør, om løst og fast, og alt

²⁰³ Sønsteli oppgir NRK-nettsaken «– Han virket helt normal», 24. juli 2011, i kildelista bakerst i boka.

²⁰⁴ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 11.

²⁰⁵ *Op.cit.*: 11. Min kursivering.

²⁰⁶ *Op.cit.*: 11.

er tilsynelatende slik det skal være. Referansen til den lyse varebilen på gårdstunet og Tangens blikk på denne, understreker også normaliteten i situasjonen. Det finnes ingen grunn til å stusse over en parkert varebil på et gårdstun. Samtidig blir dette vendepunktet i teksten, nettopp fordi leseren vet at den lyse varebilen var bilen Breivik brukte til å kjøre fra regjeringskvartalet til Utøya etter å ha sprengt bomben. Det påfølgende avsnittet spiller videre på diskrepansen mellom det normale og det som skal komme, som et radikalt brudd på alt foregående:

Det har vært en våt sommer på Østlandet, men i dag kan østlendingene endelig juble over å kunne ta på sommerklærne, sette seg på fortauskafeene, på terrassene, ta et svalt bad på ettermiddagen og endelig nyte en deilig, solrik julidag. Men meteorologene kan fortelle at 21. juli bare er en pause fra regnet. Det varsles mer nedbør fredag.²⁰⁷

Det som gir seg ut for å være en dokumentarisk fremstilling av hendelsene, rekonstruert på bakgrunn av kildemateriale, viser seg altså å ha innslag av fiksjonalisering og tar også i bruk litterære grep som fungerer spenningsoppbyggende. I sum bidrar disse små grepene til at teksten får et spenningsdriv som spiller på leserens kjennskap til det som skal fortelles på de kommende sidene. Dette blir ikke minst synlig i kapitlets siste avsnitt, der spenningsklimaket nås: «Norge går på lavbluss. Og snart er det helg.»²⁰⁸ En slik balansegang mellom rekonstruksjon av fakta og narrativ konstruksjon preger de objektive kapitlene i *Jeg lever, pappa*. Denne vekslingen blir problematisk på grunn av den manglende tydeliggjøringen av hva som er fiksjon, og hva som er fakta. Slik bryter de objektive kapitlene også med de journalistiske idealene som Erik Sønstelie etterstreber i boka, særlig med hensyn til Brurås' påpekning om at journalistikk ikke er diktning.

Dette problematiske aspektet ved *Jeg lever, pappa* forsterkes i de objektive kapitlene som fortelles fra synsvinkelen til politifolk, overlevende ungdommer eller hjelpemannskap, og til og med mennesker som døde på Utøya. Rammene for hva som er «vår» historie overskrides. I kapitlet «De første ofrene» beskrives for eksempel Breiviks ilandstigning på Utøya og massakrens to første ofre, Monica Bøsei og Trond Berntsen. Den autorale retoriske *persona* beskriver Bøseis forbindelser til Jens Stoltenberg og hennes rolle som «Mor Utøya», før den beveger seg over grensene for informasjon den har tilgjengelig: «Da MS 'Thorbjørn' slår til kai denne fredag ettermiddagen, og en politimann med iPod-plugger i ørene går i land, har Monica Bøsei allerede dannet seg et inntrykk av ham».²⁰⁹ Slike overskridelser blir

²⁰⁷ *Op.cit.*: 11–12.

²⁰⁸ *Op.cit.*: 12.

²⁰⁹ *Op.cit.*: 56. Min kursivering.

problematiske nettopp fordi det omtalte mennesket ble drept, og hva hun tenkte eller ikke tenkte i det øyeblikket Breivik gikk i land, er umulig å gjenskape. Det er *nærliggende* å tenke seg at Bøsei allerede har dannet seg et bilde av Breivik idet han går i land, men det er umulig å vite med sikkerhet hva hun så, eller hvordan hun opplevde det hun så. I kapitlene «Vill flukt», «Blir vitne til drap», «Legg deg ned!» og «Endelig sammen igjen» gjør forfatteren forsøk på å representere overlevendes historier og flukt fra gjerningsmannen. Tanker, følelser og reaksjoner på hendelsene blir referert, men uten at det tydeliggjøres hvor denne informasjonen er hentet fra. Slik forsøker de å gjenskape tankene og følelsene til de ulike aktørene. Forfatterne redegjør ikke for kildebruken i disse kapitlene, eller de etiske forpliktelsene overfor informantene. *Jeg lever, pappa* har likevel ikke møtt samme motstand som Adrian Pracons bok med hensyn til denne problemstillingen, noe som *kan* skyldes at gjengivelsene av andres historier her har vært avklart med dem det gjelder. Like fullt skapes en usikkerhet knyttet til hvor informasjonen er hentet fra, og hvor grensene mellom hva som er fakta og hva som er fri diktning, skal trekkes.

Også journalist Stian Bromark har anvendt en lignende strategi i sin 22. juli-bok *Selv om sola ikke skinner. Et portrett av 22. juli* (2012). Her nærmer forfatteren seg de overlevendes historier og gjenforteller disse i eget språk. Bromark er, som Sønsteli, nøye på å understreke at det finnes mange historier om 22. juli, og at ingen historie i seg selv kan gjøre krav på å være den ene sanne, heller ikke hans egen. En viktig forskjell mellom hans og Sønstelis bok er imidlertid at Bromark redegjør for sin metode. I bokas etterord skriver han:

Selv om sola ikke skinner er hovedsakelig basert på egne intervjuer. I tillegg er mindre, generell informasjon hentet fra historier overlevende har fortalt til dagspressen eller på egne blogger (...). I den grad det har vært mulig, er informasjon dobbeltsjekket, men mye av boka er bevisst viet hva folk tenkte i ulike situasjoner, for å få frem den menneskelige spennvidden, og tanker lar seg vanskelig etterprøve (...). *Selv om sola ikke skinner* er en journalistisk reportasjebok skrevet med litterære virkemidler.²¹⁰

Bromark tydeliggjør her det *litterære* aspektet ved sin fremstilling og legger ikke skjul på at det å gjengi de overlevendes, og andres, tanker og følelser har vært brukt som et redskap for å få fortalt historien på en mest mulig virkningsfull måte. Det innebærer også at grensene for tilgjengelig informasjon overskrides. En slik tydeliggjøring foretar ikke Sønsteli.

Forfatterne av *Jeg lever, pappa* ønsker å fortelle sin historie for å bidra til at de overlevendes og pårørendes erfaringer bevares for ettertiden. Samtidig forsøker de å fortelle

²¹⁰ Stian Bromark, *Selv om sola ikke skinner. Et portrett av 22. juli* (Oslo: Cappelen Damm, 2012): 235–36.

Også Åsne Seierstad tar i bruk lignende litterære grep i sin nyeste 22. juli-bok, *En av oss. En fortelling om Norge* (2013). I likhet med Bromark redegjør også hun for kildebruk og for sine etiske forpliktelser når hun som sakprosaforfatter tar i bruk litterære virkemidler.

en større historie om Utøya, som står over dem selv og egne opplevelser. Idealet er en journalistisk metode, men forfatterne bryter med flere journalistiske prinsipper. Den profesjonelle distansen settes til side i intervju-seksjonen, og forsøket på å skrive frem fakta i de objektive kapitlene synliggjør at boka gjør bruk av fri diktning ved siden av tradisjonelle journalistiske virkemidler. I siste instans viser dessuten boka frem en ambivalens knyttet til hvem sin historie som faktisk forsøkes fortalt i *Jeg lever, pappa*. Legger vi sammen antall objektive kapitler og den journalistiske intervjudelen, og ser disse i sammenheng med Erik Sønstelies opptatthet av eget yrke i «sine» kapitler og iscenesettelsen av seg selv som journalist i intervjudelen, blir det tydelig at det ikke entydig er Siri Sønstelié som er fortellingens hovedperson. I stedet oppleves boka som formet av journalisten Erik Sønstelié. Siri Sønstelies posisjon som overlevende trengs til bakgrunnen og Erik Sønstelies dominans blir fremtredende.

3.4 Forfatterens metode

Jeg har lest de tre Utøya-fortellingene med et ønske om å undersøke i hvilken grad fremstillingene henger sammen med hensikten bak utgivelsene. Paradokset er at utgivelsen *uten* en programmatisk intensjon om å bevare historien for ettertiden, eller med et eksplisitt uttrykt mål om å forandre noe i leseren, blir stående som utgivelsen med størst potensial til å kunne si noe vesentlig om overlevelseserfaringen. Nettopp fordi Emma Martinovic' *Lever* er så hensynsløs subjektiv, usminket og kaotisk, gir den også et annet, og mer dypsindig, innblikk i den overlevendes erfaringer, formidlet uten hjelp fra, eller av, profesjonelle journalister.

Emma Martinovic forteller sin historie først og fremst for sin egen del, og understreker at det å fortelle har en terapeutisk hensikt. Den *innovervendte* forpliktelsen fører til en tekst som nær sagt er fri for forlagets redigering, et kaotisk og fragmentert språk preget av brudd og ellipser, kort sagt: et språk som oppholder seg *i* traumet. Leseren får et innblikk i bearbeidelsesprosessen, og dermed også det psykologiske ved overlevelseserfaringen. Siri og Erik Sønstelié og Adrian Pracon fremhever i større grad at fortellingene har en sosial hensikt. Det fører til at forfatterne vender sine fortellinger *utover*. I *Jeg lever, pappa* gjør forfatterne intervjuer, og de forsøker å fortolke hendelsene gjennom å hente inn et mangfold av stemmer. De forteller om hendelsene kronologisk og delvis på et overpersonlig nivå som forsøksvis løsriver fortellingen fra det private, selv om det klisjéladde og emosjonelle samtidig viser til en nedbryting av de journalistiske idealene som fremheves som sentrale for Erik Sønstelié.

Når det gjelder *Hjertet mot steinen*, fremhever Adrian Pracon at han forteller som ledd i et pedagogisk prosjekt. Han og Erik Møller Solheim forsøker å åpne opp historien om Utøya. For det første gjennom, riktignok med utilsiktede konsekvenser, å involvere andres historier i sin egen, og for det andre ved å innlemme større brokker av Pracons livsfortelling i narrativet. Der Martinovic tar leseren med inn i nået og det ufullendte, *innover*, blir altså bearbeidelsen hos Adrian Pracon og Siri Sønsteli skildret som fra et sluttunkt, som om bearbeidelsen allerede *har* nådd sin fullbyrdelse. De to skriver og forteller i større grad *ffjernet* fra traumet. Deres fortellinger nedtegnes med større tidsmessig avstand til hendelsene, og fortellingene har større grad av bearbeidelse og struktur. Dette er samtidig medvirkende til at de psykoanalytiske perspektivene i mindre grad oppleves som relevante i møtet med *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa*. Språklig sett finnes få spor av traumet, for å bruke Cathy Caruths terminologi.

Jeg har hittil lest Utøya-utgivelsene i lys av en utover- og innovervendt bevegelse. I det neste kapitlet vil jeg gå nærmere inn på hvorfor denne analysen medfører at tekstene ikke blott og bart kan betegnes som vitneskildringer, men snarere heller bør leses som *vitnebekjennelser*.

Jeg er åpen, ærlig, legger ikke skjul på noe.²¹¹

Jeg skal gå tilbake til der hvor jeg var.²¹²

4 Vitnebekjennelsens retorikk

I de to foregående kapitlene har jeg lest *Lever, Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* i lys av forfatterens hensikt med å fortelle, *hvorfor* de utgir historier. Jeg har også studert de tre bøkene med vekt på *hvordan* de forteller om sine traumatiske erfaringer. I dette kapitlet vil jeg gjøre et forsøk på å diskutere tekstenes sjangertilhørighet. På et overordnet nivå kan Utøya-fortellingene sies å tilhøre kategorien selvbiografiske sakprosautgivelser. De er vitneskildringer, men kan også leses som det Roger Luckhurst i *The Trauma Question* kaller traumememoarer, eller «misery memoirs».²¹³ Disse begrepene setter, som jeg nevnte innledningsvis, fortellingene i berøring med bekjennelsen som litterær uttrykksform. Imperativet om å « snakke ut », som ifølge Peter Brooks finnes i samtidskulturen, har ført til fremveksten av utgivelser der det forsøksvis saklige kombineres med selvutlevering av private smerteerfaringer. Jeg vil i dette kapitlet vise at det ikke er tilstrekkelig å kategorisere denne type utgivelser som vitnesbyrdlitteratur. Snarere vil jeg undersøke i hvilken grad Utøya-fortellingene også kan leses som bekjennelseslitteratur.

Dette kapitlet er delt i to. I kapitlets første del sirkler jeg inn hva som ligger i betegnelsen bekjennelse, både i en litteraturhistorisk og samtidslitterær sammenheng. Videre forsøker jeg å distingvere den moderne bekjennelsesteksten fra vitneskildringen. Jeg lanserer et nytt begrep, *vitnebekjennelse*, i et forsøk på å nærme meg det særegne ved Utøya-utgivelsene. I andre del av kapitlet viser jeg at bøkene kan leses som doble fortellinger, både utovervendte og innovervendte, både som vitneskildringer *og* som bekjennelsestekster. Jeg vil her komme nærmere inn på tre aspekter som kan sies å kjennetegne vitnebekjennelsen: Hovedpersonenes vending innover, deres bevegelse fremover, og betoningen av skam- og skyldfølelse.

4.1 Hva er en bekjennelse?

Mennesket i moderne tid ligner et bekjennende dyr, skriver Michel Foucault i *Seksualitetens historie* (1976–1984 [1999–2002]). Den vestlige kulturen har utviklet seg til å bli et

²¹¹ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 233–34.

²¹² Martinovic, *Lever*: 88.

²¹³ Luckhurst, *The Trauma Question*: 118.

bekjennende samfunn der områder som jus, medisin, utdanning og familie- og kjærlighetsforhold alle er underlagt individets behov for å bekjenne sine feilsteg og synder, sine innerste tanker og begjær, sine sykdommer og bekymringer: «Med mest mulig nøyaktighet bestreber man seg på å si det som er vanskeligst å si.»²¹⁴ Foucault viser hvordan bekjennelsestrangen, som utviklet seg særlig i forbindelse med seksualitet i de kristne bekjennelsesritualene, etter hvert forlot den religiøse sfæren og forflyttet seg over kunsten, litteraturen, men også politikken, økonomien og filosofien. Med andre ord innebærer bekjennelsen, i Foucaults forståelse, ikke bare avsløringer av syndige handlinger, som i den kristne bekjennelsen, men er samtidig et uttrykk for et behov om å gjøre delbart sitt innerste og mørkeste. Det sentrale ved Foucaults gjennomgang av bekjennelsen er at den ikke blott og bart kan forstås som en måte å *uttrykke* selvets sannhet på, men heller som en teknikk for sannhetsproduksjon. Bekjennelsen produserer ikke bare sannheten om et selv, men er samtidig med på å *konstituere* dette selvet. Foucault definerer bekjennelsen slik:

[Bekjennelsen er] et diskursritual hvor det talende subjekt sammenfaller med utsagnssubjektet. Det er også et ritual som utfolder seg innenfor et maktforhold, for man bekjenner ikke uten at det er en annen, i det minste potensiell, person til stede, som ikke ganske enkelt er ens samtalepartner, men den instansen som krever bekjennelsen, påtvinger den, vurderer den og griper inn for å dømme, straffe, tilgi, trøste eller forsoner. Den er et ritual hvor sannheten legitimerer seg ved de hindringer og den motstand den må overvinne for å formulere seg. Endelig er den et ritual der selve uttalelsen, uavhengig av dens ytre konsekvenser, frambringer indre forandringer i den som formulerer den: Den renvasker ham, løskjøper ham, rensker ham, avlaster ham fra hans feil, frigjør ham eller lover ham frelse.²¹⁵

Bekjennelsen er med andre ord både selvreferensiell og relasjonell. Den som bekjenner forteller om seg selv, men vender alltid sin fortelling mot noen, det være seg en eksplisitt lytter, eller for eksempel leserne av en selvbiografisk bekjennelse i bokform. Ifølge Foucault stiller altså den bekjennende seg i en posisjon vis-à-vis lytteren, hvor sistnevnte blir den som kan forløse førstnevnte og slik bidra til at forandring kan produseres. Sannhetsgehalten dreier seg ikke om verifiserbare fakta, men snarere om hvilke hindringer individet har måttet overkomme i sin fortelling. Jo vanskeligere det har vært å fortelle sin historie, desto større autentisitet får fortellingen.

Både Peter Brooks og Chloë Taylor er influert av Foucaults tanker om bekjennelsen. I *The Culture of Confession from Augustine to Foucault* viser Chloë Taylor hvordan troen på at bekjennelsen skal medføre lindring har befestet seg, og særlig har hatt innflytelse i populærkulturen: «[W]e believe that speaking is cathartic, or that it helps «to get things of

²¹⁴ Michel Foucault, *Seksualitetens historie. Viljen til viten* (Oslo: Exil, 1999): 69.

²¹⁵ *Op.cit.*: 72–73.

our chests», that confession is «good for the soul».²¹⁶ Hun ser bekjennelsens samtidslitterære utbredelse som et svar på den populærpsykologiske tanken om at det å fortelle sin historie er en lettvinnt «talking-cure». Dette har blant annet ført til en strøm av selvbiografiske bokutgivelser som tar sikte på å utlevere individets ofte tabubelagte opplevelser som sykdom og seksuelle overgrep, eller traumatiske erfaringer og privat sorg.²¹⁷ Brooks er opptatt av det samme i *Troubling Confessions*, der han ser på bekjennelsen som en autentisitetgaranti, innrettet mot at individer deler sine, ofte smertefulle, historier for slik å få bekreftelse på erfaringene, og ikke minst seg selv: «Western literature has made the confessional mode a crucial kind of self-expression that is supposed to bear a special stamp of sincerity and authenticity and to bear special witness to the truth of the individual personality.»²¹⁸ Ærligheten som ligger i å gjøre delbart sitt innerste, bidrar slik til selvets konstituering, ikke ulikt det Foucault understreker. Det er imidlertid særlig tanken om det terapeutiske ved bekjenneshandlingen Brooks er kritisk til. Han mener troen på bekjennelsens forløsende potensial bygger opp under en antagelse om at selvets identitetsforståelse i for stor grad knytter seg til delingen av private erfaringer. Problemet, slik Brooks ser det, er at dette fører til et kulturelt tyranni der nødvendigheten av å bekjenne hviler i et løfte om renselse og frigjøring. Dette risikerer å gi en innbilt terapeutisk virkning for den som bekjenner og for kulturen som sådan.²¹⁹ Den kontekstuelle rammen for Adrian Pracons *Hjertet mot steinen* er for eksempel at han *ikke* ble bedre etter bokutgivelsen. I januar 2013 ble han innlagt på akuttpsykiatrisk avdeling ved Skien sykehus.²²⁰ Senere fikk han også en voldsdom mot seg, men terrortraumene ble sett på som formidlende omstendigheter og han slapp unna med samfunnsstraff.²²¹ Det å fortelle, og dele, sin historie bidro med andre ord ikke til den etterlengtede forløsningen. Dermed ble gapet, mellom håpet knyttet til fortellingens terapeutiske potensial og erkjennelsen av dette potensialets manglende forløsning, synliggjort.

Til tross for bekjennelsens utbredelse i samtidens populærkultur, er den også en litterær sjanger med lange tradisjoner. Hvordan Utøya-utgivelsene forholder seg til en slik litteraturhistorisk dimensjon ved bekjennessjangeren, fremstår ikke umiddelbart som

²¹⁶ Chloë Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault. A Genealogy of the 'Confessing Animal'* (New York og London: Routledge, 2009): 71.

²¹⁷ *Op. cit.*: 107.

²¹⁸ Brooks, *Troubling Confessions*: 18.

²¹⁹ *Op. cit.*: 5.

²²⁰ Wenche Fuglehaug, «Jeg er sliten og trenger hjelp, men jeg skal ha mitt liv tilbake», *Aftenposten*, 6. januar 2013.

²²¹ Ralf Lofstad, «Utøya-overlevende Adrian Pracon dømt for vold», *Dagbladet*, 20. august 2012.

åpenbart. For å se hvordan Utøya-fortellingene kan sies å ha berøringspunkter til sjangerens konvensjoner, vil det først være nødvendig med et tilbakeblikk på bekjennelsens historie og å vie oppmerksomhet til noen tekster som har vært definerende for dens utvikling.

4.1.1 Fra frelse til forsoning

Slik begrepet bekjennelse brukes i dag, har det lite til felles med dets opprinnelige religiøse betydning. Brooks beskriver, som Foucault, hvordan bekjennelsen har beveget seg fra selvgranskning som religiøs praksis og over i en sekularisert og individualisert sfære løsrevet religiøse overtoner. Han går tilbake til år 1215 og den romersk-katolske kirkens innføring av årlige bekjennelser for alle troende for å understreke hvor dypt bekjennelse av feil, skam og synder stikker i den vestlige kulturen.²²²

Det første bekjennelsesskriftet vi kjenner til kom imidlertid mange hundreår tidligere. Augustins *Bekjennelser*, skrevet omkring år 400 e.Kr., har blitt stående sentralt i sjangerens historie. Ifølge Oddmund Hjelde har *Bekjennelser* verdi ikke blott og bart som et religiøst, men også som et psykologisk dokument.²²³ Verket er utformet som en bønn til Gud, skrevet i første person entall og i preteritum. Forfatteren bekjenner sine tidligere synder og villfarelser, men viser samtidig at han før nedskrivningen har gjennomgått en moralsk forandring og slik kan ta avstand fra sine fortidige handlinger. Peter Axthelm påpeker i *The Modern Confessional Novel* (1967) at Augustins *Bekjennelser* ikke bare representerer sjangerens opprinnelse, men at Augustin også fremviser en spesiell sensitivitet omkring sitt indres konflikter. Dermed kan han regnes som en tidlig eksistensialist. Axthelm understreker likevel at Augustin, til tross for disse eksistensialistiske antydningene, til sist vender seg mot den kristne metafysikken for forløsning. Han hevder at denne vekslingen hos Augustin, mellom å vende seg til det ytre versus det indre for å oppnå en potensiell forløsning, ligger som en dikotomi gjennom hele sjangerens historie.²²⁴

Axthelm knytter utviklingen av bekjennelsen til reformasjonens omskriving av de teologiske reglene knyttet til bekjennelsesakten, der den individuelle tanken etter hvert fikk større plass.²²⁵ Utover på 1600- og 1700-tallet vokste en ny forståelse av bekjennelsen frem. Den ble først og fremst ble ansett som en privat, og ikke nødvendigvis religiøs, praksis for selvutforskning. Dette kom gjerne til uttrykk gjennom dagboklignende litteratur med

²²² Brooks, *Troubling Confessions*: 2.

²²³ Oddmund Hjelde, «Forord», i *Bekjennelser* (Oslo: Bokklubben, 2008): XXI.

²²⁴ Peter Axthelm, *The Modern Confessional Novel* (New Haven: Yale University Press, 1967): 2–3.

²²⁵ *Op.cit.*: 6-7.

intensjon om utgivelse.²²⁶ Hos Jean Jacques Rousseau, som utga sine *Bekjennelser* mellom 1782 og 1789, er vendingen innover i større grad frigjort fra den religiøse dimensjonen. Rousseaus bekjennelser er, som Augustins, skrevet i førsteperson og i retrospekt, men Rousseau henvender seg i mindre grad enn Augustin til Gud for forløsning. Allerede i første setning viser Rousseau at hans bekjennelser skal utlevere det innerste: «I wish to show my fellows a man in all the truth of nature; and this man will be myself.»²²⁷ Rousseau understreker at han vil fremvise det gode og det onde med samme ærlighet: «I have shown myself as I was, contemptible and low when I was so, good, generous, sublime when I was so: I have unveiled my interior as Thou hast seen it Thyself.»²²⁸ Slik blir Rousseau, ifølge Peter Brooks, en emblematiske skikkelse for den moderne tid. Bekjennelsen er blitt selvets uttrykk *per se* og bærer i seg et løfte om selveksponerende sannhet. Å nærme seg denne selvets sannhet innebærer med nødvendighet, understreker Brooks, en bekjennende talehandling, der individet avdekker sitt indre for slik å kjenne seg selv og for å gjøre seg selv kjent.²²⁹

Axthelm understreker videre at utgivelsen av Fjodor Dostojevskijs *Kjellermennesket* i 1864 var den første moderne bekjennelsesromanen. Ifølge Axthelm kjennetegnes bekjennelsesromanen ved at den presenterer en hovedperson som gransker sitt eget liv og sitt indre jeg i forsøket på å komme til en dypere innsikt om seg selv.²³⁰ Både Augustins og Rousseaus selvbiografiske bekjennelser samt Dostojevskijs bekjennelser i romanform kan leses som uttrykk for det Axthelm kaller en vending innover: «[S]incere and single purposed self-analysis».²³¹ Forskjellen mellom dem består i at der Augustin, og delvis Rousseau, beskriver en reise innover i selvet for å finne en guddommelig sannhet, søker Dostojevskijs romanperson til dypet av seg selv for å finne *selvets* sannhet.²³² Denne vendingen innover står som et karakteristisk trekk ved den moderne bekjennelsesromanen, ifølge Axthelm. Han understreker dermed bruddet med tidligere bekjennelsesformer, der den bekjennende søker syndsforlatelse og frelse fra en utenforstående guddommelig makt. I stedet er den moderne bekjennelsesromanen preget av tro på at frelse og forsoning kommer gjennom introspeksjon

²²⁶ *Op.cit.*: 7.

²²⁷ Jean Jacques Rousseau, *The Confessions and Correspondences, Including the Letters to Malesherbes*, red. Christopher Kelly, Roger D. Masters og Peter G. Stillman (Hanover: University Press of New England, 1995): 5

²²⁸ *Op.cit.*: 5.

²²⁹ Brooks, *Troubling Confessions*: 9, 18.

²³⁰ Axthelm, *The Modern Confessional Novel*: 8.

²³¹ *Op.cit.*: 8.

²³² *Op.cit.*: 5.

og selvanalyse som et mål i seg selv. I de sekulære bekjennelsene finnes ingen guddommelig overmakt som kan tilgi eller tilby forløsning.

I antologien *Modern Confessional Writing* (2006) peker Jo Gill videre på en rekke faktorer som kan bidra til å forklare samtidens sterke bekjennelsestrang: romantikkens estetisering av sykdom som instrumentell for moderne forståelser av individet, narsissisme og subjektets vending innover som en konsekvens av ytre krefter og omskiftelige omstendigheter utover på 1900-tallet – som økonomisk stagnasjon, to verdenskriger, den kalde krigen, fremveksten av fascistiske bevegelser og terrorisme. Gill understreker hvordan politiske og sosiale bevegelser i etterkrigstiden, særlig den feministiske bevegelsen, banet vei for nye typer selvbiografiske fortellinger fra marginaliserte grupper.²³³ Også Leigh Gilmore understreker dette i *The Limits of Autobiography* når hun forsøker å forklare samtidens sammensmelting av memoarsjangeren og traumatiske erfaringer. Hun mener de siste tretti årenes identitetspolitikk og sosiale bevegelser har gjort det mulig for stadig flere marginaliserte stemmer å fortelle og utgi sine personlige livsfortellinger (kvinner, homofile og lesbiske, funksjonshemmede). Samtidig påpeker hun at dette er resultat av en mediedrevet utvikling med fokus på vanskelige livsskjebner.²³⁴ Ifølge Peter Brooks har selveksponering, og innrømmelse av skyld- og skamfølelse blitt definerende aspekter ved bekjennelsen som litterær sjanger.²³⁵

I dag brukes begrepet bekjennelse først og fremst om tekster som er intime i sine avsløringer og som går langt i å utsi noe privat. Dette er for eksempel tydelig innenfor det som gjerne kalles for *bekjennelsespoesi*. Med bekjennelsespoesi siktes det til en form for personliggjort og selvbiografisk poesi som ofte utforsker temaer som i sin tid var tabubelagte, for eksempel psykisk sykdom, seksualitet eller selvmord. Noen av de fremste poetene innenfor bekjennelsespoesien var Robert Lowell (1917–1977), Sylvia Plath (1932–1963) og Anne Sexton (1928–1974). De skrev alle innenfor samme tidsbegrensede periode, og de begikk alle selvmord. Begrepet bekjennelse ble også brukt om den såkalte kvinnelitteraturen på 1970-tallet, der bekjennelsesromanen bragte en feministisk problematikk inn i det litterære feltet. Bekjennelseslitteraturen skildret kvinneverfaringer på en autentisk og subjektiv måte, innbakt i parolen om å politisere det private.²³⁶ I Skandinavia har dessuten begrepet bekjennelseslitteratur de siste årene særlig blitt forbundet med Karl Ove Knausgårds

²³³ Jo Gill, «Introduction», i *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*, red. Jo Gill (New York og London: Routledge, 2006): 5–6.

²³⁴ Gilmore, *The Limits of Autobiography*: 16–17.

²³⁵ Brooks, *Troubling Confessions*: 21.

²³⁶ Unni Langås, *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap* (Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 1997): 116.

seksbindsverk *Min kamp* (2009–2011), og Lars Noréns ufullendte flerbindsverk *En dramatikers dagbok* (2008–). Når merkelappen bekjennelse påklistres denne type litteratur, er det fordi forfatteren går langt i å utlevere både seg selv og andre, samt at selve skrivehandlingen, ifølge forfatterne selv, innebærer en form for *katharsis*, som i den religiøse bekjennelsen.

Når Adrian Pracon på Sundvolden Hotel blir kontaktet av journalister med ønske om å høre og videreformidle hans historie, trekkes en parallell til en religiøs skriftesituasjon: «Det var som å sette seg i en skrifteboks. Fortell, sa de. Og jeg fortalte».²³⁷ Utsagnet viser hvordan Pracons valg om å fortelle i denne umiddelbare fasen blir påvirket av et medialt press. Han blir bedt om å fortelle, og han gjør det. Men referansen til skrifteboksen blir samtidig en pekepinn på at *Hjertet mot steinen*, og de andre Utøya-fortellingene, kan forstås ut fra et bakenforliggende kulturelt påtrykk som bidrar til å presse slike private historier frem i offentlighetens lys, det Paul John Eakin kaller «the public airing of private hurt».²³⁸ Det karakteristiske ved bekjennelseslitteraturen er at den lover avsløring om det innerste og mest intime, og har nærhet og autentisitet som ideal. I et avisintervju i forbindelse med utgivelsen av *Jeg lever, pappa* uttrykker Erik Sønsteli selv en slik kobling til det Peter Brooks kaller den moderne bekjenneskulturen: «– Man må kle seg naken, og nå skal alle få lese om følelsene, usikkerheten og sammenstøtene mellom Siri og meg, sier Erik, som har vært opptatt av å være helt ærlig i boka.»²³⁹ Tanken om at alt skal frem, dominerer. For at forfatterne skal kunne beskrive hvordan det virkelig var, som er målet med deres bok, må også det ubehagelige eksponeres. Forfatternes bekjennelser handler her ikke nødvendigvis om anger eller ønsket om å gjøre bot for sin skyld, men snarere om å gjøre delbart noe indre og påtrengende. Slik Hans H. Skei peker på i sin oppsummering av bekjennelseslitteratur i *Store Norske Leksikon*, har begrepet blitt brukt desavuerende i moderne litteraturvitenskap om tekster som «trekker på egne erfaringer og meninger, og ikke evner å skape avstand til disse slik at de når ut over det personlige og private.»²⁴⁰ I en slik forståelse blir bekjennelseslitteraturen værende i et klaustrofobisk privat rom. Leseren blir invitert med inn til forfatterens innerste, men uten at tekstene åpnes opp og erfaringene allmenngjort.

Både Pracons og Erik Sønstelies utsagn spiller på det kulturelle imperativet om å «snakke ut», som Peter Brooks finner som betegnende for samtiden. Ifølge ham henger bekjenneshandlingen sammen med vestlige oppfatninger av identitet, der det å være sann

²³⁷ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 119.

²³⁸ Eakin, «Introduction. Mapping the Ethics of Life Writing», i *The Ethics of Life Writing*: 3.

²³⁹ Karoline Carlsen, «Dette er vår lille historie», *Romerikes Blad*, 9. november 2011.

²⁴⁰ Hans H. Skei, «Bekjennelseslitteratur», *Store norske leksikon*.

mot seg selv har blitt en særegen autentisitetmarkør. Det å fortelle om sin privat erfarte sorg og smerte i et offentlig rom blir for Brooks å regne som en handling som nær sagt kommer til å bekrefte, eller skape, individets individualitet og selvforståelse: «Without confessional talk, one might say, you simply don't exist.»²⁴¹

I dag er det først og fremst innenfor populærlitteraturen vi finner de mest utpregede bekjennelsesuttrykkene. På engelsk går denne type litteratur gjerne under betegnelsen «miserable memoirs», eller lidelseslitteratur, forstått som ikke-fiktive førstepersonfortellinger som fremstiller hovedpersonens seier over personlige traumer. Også i Norge har vi sett en vekst i denne type utgivelser: Individuer forteller om sine erfaringer med kreft, med seksuelt misbruk og incest, om krigsdeltagelse eller næropplevelser med naturkatastrofer.²⁴² På norsk finnes ikke et dekkende begrep for slike bøker, der tragiske historier, selvutlevering og overskridelser av skillet mellom det private og det offentlige står sentralt. Fordi en del av tekstene som faller inn under en slik kategori også kan karakteriseres som vitneskildringer, som Utøya-fortellingene, vil det her være nødvendig å undersøke på hvilke måter den moderne bekjennelsesteksten kan sies å skille seg fra vitneskildringen som litterær uttrykksform. I det følgende skal jeg derfor kort komme nærmere inn på Susannah Radstones diskusjon av skillene mellom vitneskildringen og bekjennelsesteksten i artikkelen «Cultures of Testimony / Cultures of Confession. Turning the Subject Inside Out» i antologien *Modern Confessional Writing* (2006).

4.1.2 Bekjennelsen og vitnesbyrdet

Susannah Radstone understreker at interessen for den moderne og sekulære bekjennelsen løper parallelt med den voksende interessen for traumer og vitnesbyrd i samtidens litterære utvikling. Ifølge Radstone finnes det en tendens til at vitnesbyrdet relateres til eller endog forveksles med bekjennelsen.²⁴³ For å illustrere forskjellen mellom den som vitner og den som bekjenner, mellom vitnesbyrdet og bekjennelsen, sammenligner Radstone litteraturen med en rettssak. Både den tiltalte og vitnets forklaring kan i en rettssak gå under betegnelsen vitnesbyrd, påpeker hun. Like fullt finnes store forskjeller mellom de to subjektposisjonene og uttrykksformene. Vitnets forklaring blir rettet utover, mot en hendelse forut i tid og noe utenfor selvet, kort sagt: det vitnet har vært vitne til. Den tiltalte blir derimot *anklaget* for en

²⁴¹ Brooks, *Troubling Confessions*: 140.

²⁴² Noen eksempler på denne type utgivelser er Astrid Høgevolds *Noe i meg er sterkere enn jeg. En beretning om anoreksi* (2008), John Galts *Døden ved min side. Å leve med hiv* (2008) og Heidi Køhns *Jeg er Ikaros. Min vei tilbake til livet* (2011) som handler om forfatterens tap av mannen og sønnen i tsunamien i 2004.

²⁴³ Susannah Radstone, «Cultures of Testimony / Cultures of Confession. Turning the Subject Inside Out», i *Modern Confessional Writing*: 166–67.

handling. Vitnesbyrdet i rettssaken fungerer slik som et slags forsvar. Det som står på spill, er skyld eller uskyld. Den tiltaltes respons på spørsmål som blir stilt i retten, vil derfor være rettet innover mot selvet, mot dets ansvar, handlinger og intensjoner knyttet til det som har hendt. Spørsmål om skyld og uskyld rettes ikke mot vitnet, men mot den tiltalte.²⁴⁴

Forskjellen består altså i at vitnesbyrdets subjekt ikke står i konflikt med seg selv på samme måte som i bekjennelsen. Gjennom vitnesbyrdet forteller subjektet om skader som er påført vedkommende utenfra, og subjektets fortelling vender seg dermed utover, mot det som allerede har hendt, og den som har forvoldt skaden. I bekjennelsen er det subjektets handlinger og intensjoner som skal vurderes, kritiseres og tas opp til selvrefleksjon. Fortellingen blir dermed vendt innover, og samtidig rettet ikke bare mot det som *allerede* har hendt, men også mot det som *fremdeles* skjer i subjektet. Radstone understreker at fortolkere av litterære vitnesbyrd gjerne har konsentrert seg om det *inter*-subjektive, forstått som selvets vanskeligheter med å kommunisere sine erfaringer til andre. Fortolkeren av en bekjennelsestekst vil derimot være interessert i det *intra*-subjektive, det vil si selvets introspeksjon og selvanalyse.²⁴⁵ For Radstone er konstruksjonen av hovedpersonens selvforandring og kontinuerlige tilblivelse et kjennetegn ved den moderne bekjennelsesteksten. Å fortelle blir i seg selv en medvirkende årsak til subjektets forandring: «[T]he confession describes and performs the *becomingness* which constitutes its very heart.»²⁴⁶

Denne stadige tilblivelsen, eller bevegelsen fremover, som samtidig synliggjør subjektets ustabilitet, tilbakefører Radstone til Michel Foucaults forståelse av bekjennelsen. Han understreker nettopp at bekjennelsen bidrar til å produsere forandring i subjektet, men er samtidig opptatt av den immanente maktstrukturen i «bekjennelsesdiskursen». Med dette mener Foucault at subjektet som bekjenner er fri og ufri på en og samme tid. Valget om å bekjenne tas «nedenfra», og kommer fra subjektet selv, men er samtidig en påtvunget ytring som, «får tilbakeholdelsens og glemselens segl til å sprenges.»²⁴⁷ Ifølge Foucault ligger dermed ikke «herskerinstansen» hos den som taler, men snarere «hos den som lytter og tier; ikke hos den som vet og besvarer, men hos den som spør og anses ikke å vite.»²⁴⁸ Forandringspotensialet ligger hos den som taler, selv om det er lytterens *respons* som kan lede til forandring. Denne ustabiliteten, der den bekjennende påberoper seg å tale fra

²⁴⁴ *Op.cit.*: 168.

²⁴⁵ *Op.cit.*: 170.

²⁴⁶ *Op.cit.*: 171.

²⁴⁷ Foucault, *Seksualitetens historie. Viljen til viten*: 73.

²⁴⁸ *Op.cit.*: 73.

«frihetens ståsted», men likevel betinges av maktstrukturene som påtvinger bekjennelsen, ligger ifølge Radstone som en innbakt ambivalens også i den moderne bekjennelsesteksten. Subjektet vranger nær sagt sitt indre med den hensikt å gjenopprette, eller skape, en ny orden, og konstituerer seg selv som ufullstendig, hele tiden underveis og i bevegelse. I den moderne bekjennelsesteksten befinner subjektet seg på vei mot å bli identisk med, men på samme tid markant forskjellig fra, dets tidligere selv.²⁴⁹ For at denne bevegelsen fremover skal resultere i forandring, vil bekjenneshandlingen like fullt være avhengig av en lyttende instans som kan frigjøre, forsone eller tilgi.

Selv om Radstone ikke mener analogien til jusen kan ha direkte gyldighet for litteraturen, understreker hun at sammenligningen tydeliggjør at vitnet og den som bekjenner inntar ulike subjektposisjoner. Samtidig påpeker hun at grensene mellom dem ikke nødvendigvis er rigide.²⁵⁰ Ifølge Radstone er det for eksempel mulig å identifisere diskursskifter i tekster som befinner seg i en spenning mellom vitnesbyrd og bekjennelsestekst. Med dette mener hun at det som opprinnelig var subjektets indre erfarte skam og skyldfølelse, nå rettes mot og posisjonerer seg mot noe utenfor selvet.²⁵¹ Modusen kan endres fra bekjennelse til vitnesbyrd, og tilbake igjen. Dermed kan ikke tekster som gjerne karakteriseres som vitnesbyrd uproblematisk leses blott og bart *som vitnesbyrd*.

4.2 Utøya-fortellingene som vitnebekjennelser

Når jeg beskriver Utøya-fortellingene som vitnebekjennelser, sikter jeg til at de bevarer vitnesbyrddimensjonen, men samtidig har form- og innholdsmessige karakteristika som setter dem i forbindelse med den moderne bekjennelsesteksten, uten dermed å ha sagt at de *er* bekjennelser. Utøya-fortellingene kan, om vi skal følge Radstones distinksjon mellom vitnesbyrdets bevegelse utover og bekjennelsestekstens bevegelse innover, betraktes som *doble fortellinger*.

På den ene siden kan Utøya-fortellingene leses som *utovervendte vitneskildringer*. Chlöe Taylor understreker i *The Culture of Confession from Augustine to Foucault* at vitnesbyrddet er orientert mot et mål om å forandre både selvet og samfunnet. Eksemplet Taylor bruker, er Sannhets- og forsoningskommisjonene etter Sør-Afrikas apartheid-regime. Vitnene fortalte for å komme videre, men også for å bidra til samfunnets heling. Gjennom å fortelle om de fortidige overgrepene, var ikke målet å gi uttrykk for selvets innerste

²⁴⁹ Radstone, «Cultures of Testimony / Cultures of Confession»: 171–72.

²⁵⁰ *Op.cit.*: 169.

²⁵¹ *Op.cit.*: 169–70.

sannheter, men snarere å bringe frem sannferdige vitnemål som kunne bidra til at lignende overgrep ikke ville skje i fremtiden.²⁵² Dette aspektet blir tydeligst i *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa*, slik jeg har understreket tidligere i oppgaven. For det første finner denne utovervendte bevegelsen her sted gjennom at forfatterne orienterer seg mot fellesskapet og ettertiden. Adrian Pracon og Siri og Erik Sønsteli er tydelige på at deres fortellinger først og fremst har en sosial hensikt. For Pracon dreier dette seg om en pedagogisk forpliktelse. Han ønsker å fortelle for slik å åpne opp historien om Utøya, og for at leserne, i nået og i fremtiden, skal lære noe av hans historie. Dette gjør han ved å insistere på retten til å fortelle *sin* historie, selv om han og Erik Møller Solheim samtidig involverer andres historier i sin egen. For Siri og Erik Sønsteli dreier den sosiale hensikten seg om å bidra til at historiene ikke blir glemt. Dette gjør de blant annet ved å heve historien til et overpersonlig nivå der dokumentasjon av fakta står sentralt, og de gjør det ved å innhente et mangfold av stemmer som kan bidra til å belyse hendelsene fra ulike perspektiver. Slik sett er både *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* uttrykk for det Taylor understreker at skiller vitnesbyrdet fra bekjennelsen, nemlig at vitnesbyrdet først og fremst dreier seg om en utovervendt forpliktelse til å fortelle for å forandre noe i selvet eller samfunnet, og slik potensielt forhindre at lignende overgrep skjer på ny.²⁵³

For det andre er Utøya-fortellingene utovervendte i den forstand at forfatterne forteller om hendelsene og det de var vitne til på øya. Susannah Radstone understreker nettopp hvordan vitnet orienterer seg mot å avdekke sannheten om de fortidige hendelsene vedkommende har vært vitne til, og ikke sannheten om seg selv. I mindre grad enn hos Martinovic gir forfatterne av *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* leseren psykologiske innblikk i overlevelseserfaringen. Vitneskildringene vendes utover i den forstand at det synes å være et hovedanliggende å gi en kronologisk fremstilling av hendelsene slik forfatterne selv opplevde dem. Karakteristisk for begge disse utgivelsene er nettopp at de skildrer bearbeidelsen som fra et sluttpunkt, som om bearbeidelsen av hendelsene allerede *har* nådd sin fullbyrdelse. De vender fortellingen mot det som *allerede* har skjedd, fremfor mot det som *fremdeles* skjer i subjektet. I *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* er fortellingen strukturert rundt et *før*, et *under* og et *etter* Utøya, der begivenhetene på leiren i forkant av massakren skildres med optimisme og glede. Deretter følger detaljerte beskrivelser av selve massakren og forfatternes fluktruter og gjemmesteder. Til sist skildres forsøket på å komme tilbake til hverdagen, med deltagelse i begravelser og minneseremonier, samvær med venner

²⁵² Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault*: 188.

²⁵³ *Op.cit.*: 188.

og familie samt reisen tilbake til Utøya med andre overlevende. Men også Martinovic, som først og fremst fremholder at fortellingen har en terapeutisk hensikt, vender fremstillingen utover i sine to kronologiske fortellinger om hendelsene på Utøya. Dessuten har jeg understreket hvilken betydning den utovervendte *henvendelsen* til leserne får for hennes fremstilling. Kommentarene driver fortellingen fremover, og blir en medvirkende faktor til at Martinovic fortsetter sine private utleveringer om overlevelseserfaringen.

Utøya-utgivelsene kan på den andre siden leses som *innovervendte bekjennelsesuttrykk*. En overlevelseserfaring er utvilsomt av privat art. Å eksponere de tanker og følelser som en slik opplevelse gir opphav til, vil, om ikke være tabubelagt, så i alle fall representere en forskyvning av skillet mellom privat og offentlig. Forfatterne forteller riktignok om hendelsene på Utøya, som vitner, men de vender seg samtidig innover i forsøket på å forstå hva de har vært med på. Dette fører til utleveringer av egen sorg, og tanker og følelser knyttet til overlevelseserfaringen. Store deler av forfatternes fortellinger vies nettopp tiden *etter* massakren, og bevegelsen *vekk fra* hendelsene. Alle forfatterne vektlegger at fortellingene har et terapeutisk siktemål, selv om dette aspektet er sterkest til stede i Martinovic' *Lever*. Bekjennelsen innebærer, slik Michel Foucault og Susannah Radstone understreker, at forfatteren, gjennom å fortelle, avdekker sine indre sannheter, og at fortellerhandlingen kan bidra til å produsere bevegelsen fremover, og forløsning eller forsoning. Der en utenforstående instans kunne tilby frelse i den kristne bekjennelsen, står imidlertid de overlevende alene i sine forsøk på å forholde seg til det indre kaoset overlevelsen har medført. Å fortelle om dette kaoset fremstår som fortellingenes drivkraft.

Dette er tydeligst hos Martinovic. Her fremstår forsøket på å forstå sin egen bearbeidelsesprosess som omdreiningspunktet for fortellingen. Martinovic befinner seg i en prosess, og på vei mot en bedre forståelse av det hun har gjennomlevd. Leseren tas med inn i den ufullendte bearbeidelsen av hendelsene. I *Lever* skrives ikke én sammenhengende fortelling frem, som hos Sønsteli og Pracon, men i stedet foretar Martinovic tilbakeblikk til tiden før massakren i en slags interkalert dagbokform. Martinovic' fortelling føyer seg inn i rekken av personlige blogger som forteller om sykdom, depresjon og kriseerfaringer i en svært utleverende form. Dette viser hvordan bloggfortellingen kan forstås i forbindelse med det Peter Brooks definerer som et sentralt aspekt ved den moderne bekjenneskulturen: behovet for å entre en offentlig scene med sin fortelling med hensikt om å få den, og sin individualitet, bekreftet. Men også *Jeg lever, pappa* og *Hjertet mot steinen* kan forstås som innovervendte i en slik forstand. Siri og Erik Sønstelies fortelling kan leses som en vitneskildring over radikale hendelser, men er samtidig en relasjonell historie om et far-

datter-forhold i en krisesituasjon. Erik Sønstelies rollekonflikt mellom å være henholdsvis far og journalist på Sundvolden kulminerer i en terapeutisk bekjennelsessituasjon der han skal rense seg for sine synder. I *Hjertet mot steinen* går Erik Møller Solheim langt i å åpne opp Pracons historie gjennom å inkludere større deler av hans livsfortelling. Disse sidefortellingene til Pracons opplevelser fra Utøya har et bekjennende preg. Pracon tar avstand fra sitt tidligere selv og renvasker seg gjennom fortellingen. Disse aspektene vil jeg komme nærmere inn på i løpet av dette kapitlet.

Utøya-fortellingene eksisterer altså i et skjæringspunkt mellom en utovervendt og en innovervendt bevegelse. Fordi jeg i dette kapitlet er interessert i å lese utgivelsene i lys av et begrep som bekjennelse, vil jeg i det følgende vende oppmerksomheten mot den innovervendte bevegelsen. Jeg vil se nærmere på hvordan forfatterne skriver seg opp mot bekjennelsen som uttrykksform.

4.2.1 Vendingen innover

Til tross for at Peter Axthelms primære interesse er bekjennelsesromanen, kan hans tanker like fullt være nyttige i møtet med Utøya-fortellingene. Ifølge Axthelm kommer vendingen innover til uttrykk ved at hovedpersonen blir introdusert for leseren som ustabil og i ubalanse, desillusjonert og famlende etter å finne mening med tilværelsen. Han understreker at hovedpersonen ikke ser på sin egen situasjon med sinne, men snarere med dyp, indre smerte.²⁵⁴ To dager etter massakren skriver Emma Martinovic: «Bildene i hodet mitt er uklare, ting har ikke kommet på plass enda.»²⁵⁵ Hun befinner seg i kaosets midte og forsøker desperat å forstå det hun har vært gjennom. Denne desperasjonen, som også kommer klart frem i språket, dempes noe ettersom tiden går, men Martinovic er samtidig åpen om at det hun kaller den siste puslespillbrikken mangler: «Når skal alt stoppe, når skal alt falle på plass som før? Når skal jeg kunne legge hele puslespillet uten å bruke minutter, timer, dager og år på å finne de siste brikkene?»²⁵⁶ Også Adrian Pracon blir presentert for leseren som i ubalanse. I det første kapitlet i *Hjertet mot steinen*, som fungerer som en slags prolog, møter leseren Pracon på badetur med noen venner bare få dager etter at han er utskrevet fra sykehuset. Leseren forledes imidlertid til å tro at han i åpningsscenen befinner seg på Utøya. Åpningssetningen lyder slik: «De første skuddene fra skogen lyder bare noen minutter etter at

²⁵⁴ Axthelm, *The Modern Confessional Novel*: 9.

²⁵⁵ Martinovic, *Lever*: 7.

²⁵⁶ *Op.cit.*: 116.

jeg har satt meg.»²⁵⁷ Snart blir det klart at skuddene kommer fra en skytebane i nærheten. Pracon har ikke sovnet på flere dager og er utslitt. Synet av vennene som stiger ned i vannet for å bade minner ham på opplevelsene bare noen dager i forveien: «Er det nå sammenbruddet skal komme?»²⁵⁸ I *Jeg lever, pappa* introduseres ikke hovedpersonene umiddelbart. Leseren tas i stedet med inn i en kronologisk fortelling av hendelsene, sett fra Breiviks synsvinkel i åpningskapitlet. Massakren representerer imidlertid et vendepunkt for både Siri og Erik Sønsteli, og markerer et tydelig brudd med tilværelsen slik de kjenner den: «Jeg føler meg helt alene, i en verden jeg ikke lenger kjenner.»²⁵⁹ Siri er utslitt, rastløs, alt virker tomt og uvirkelig. For Erik Sønsteli blir telefonsamtalen der Siri forteller at hun er i live, vendepunktet: «Selv er jeg i vill uorden. Jeg bryter sammen i telefonen.»²⁶⁰

Axthelm understreker videre at den moderne bekjennelsesromanen kjennetegnes ved hovedpersonenes forsøk på å gjenopprette en slags orden gjennom å fortelle, og dele, sin historie. Den eneste måten å gjenfinne orden i det indre kaoset, blir å søke innover. Selvfølgelig kommer med den stadige boringen i egne erfaringer, nye spørsmål og forsøk på å forstå seg selv og det vedkommende har vært gjennom. Hovedpersonen avdekker lag på lag av smerte, skyld og ydmykelse i jakten etter et bedre grep om sine indre konflikter.²⁶¹ Et talende eksempel på slik avdekking av ens indre, som og så Michel Foucault understreker at er karakteristisk for bekjennelsen, finner vi i *Jeg lever, pappa* når Erik Sønsteli kommer med flere personlige betroelser som skal bidra til å sette det han nå opplever inn i en større sammenheng. Erik Sønsteli forteller for eksempel om tapet av sin første datter, Eirin, som døde under fødselen i 1990, når han venter på livstegn fra Siri: «Den velskapte, fullbårne babyen er kvalt (...). Ei nydelig tulle, stor, sterk og med masse mørkt og krøllete hår. Vi rakk aldri å bli kjent med henne før hun ble revet vekk fra oss (...).»²⁶² Hensikten er å fremvise for leseren hvor stort tapet av enda en datter vil være, men den intime betroelsen blir først og fremst et eksempel på hvor langt forfatteren går i å åpne opp sitt indre i forsøket på å forstå det kaoset han nå står i.

Axthelm understreker videre at hovedpersonen ikke ser utover for forløsning, for eksempel mot en guddommelig kraft, og ikke lokaliserer årsakene til sine lidelser i et ytre kaos, men snarere i sitt indre.²⁶³ I *Utøya*-fortellingene er selvsagt årsakene til smerten

²⁵⁷ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 7.

²⁵⁸ *Op.cit.*: 8.

²⁵⁹ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 159.

²⁶⁰ *Op. cit.*: s. 143.

²⁶¹ Axthelm, *The Modern Confessional Novel*: 11.

²⁶² Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 101.

²⁶³ Axthelm, *The Modern Confessional Novel*: 9.

lokalisert i noe ytre, selve massakren på øya, men like fullt borer forfatterne i sitt indre i forsøket på å forstå hva de har gjennomlevd. For eksempel understreker Pracon at en orden først kan gjenopprettes når han får svar på det viktigste spørsmålet: «*Hvorfor?*»²⁶⁴ Med dette sikter Pracon til at han ønsker svar på hvorfor Breivik senket våpenet og dermed sparte livet hans. Men spørsmålet kan også forstås indirekte, som et ønske om å forstå hva han har vært med på. Pracon understreker hvordan det å spille død på steinen i vannkanten på Utøya vekket et «ekstremt overlevelsesinstinkt» i ham. Det handlet utelukkende om å komme seg levende fra øya. Dette overlevelsesinstinktet blir sammenlignet med søken etter forklaringer i etterkant av massakren: «I tiden etter 22. juli fikk det samme instinktet form av et behov for å forstå. Det jeg og mine kamerater hadde blitt utsatt for føltes så meningsløst.»²⁶⁵ I et slikt lys blir det å bearbeide minnene og å fortelle sin historie også et element i arbeidet med å gjenopprette en orden. At denne søken etter forståelse kun kan skje gjennom vendingen innover, blir tydelig når Pracon, som kommer fra en konservativ katolsk bakgrunn, avviser familieprestens forsikringer om at det var Guds vilje som gjorde at Breivik valgte ikke å skyte ham da han skjulte seg blant steinene i vannkanten på Utøya. Pracon finner ikke prestens forklaringer tilfredsstillende, og må i stedet vende seg innover i forsøket på å forstå det han har gjennomlevd.²⁶⁶

Dette kommer også frem hos Martinovic, som i liten grad konsentrerer seg om Breivik og selve massakren, men i stedet bruker fortellingen til å reflektere rundt sin egen bearbeidelsesprosess. Gang på gang understreker Martinovic nettopp at hun ikke er i stand til å forstå: «Jeg prøver å forstå meg selv, men jeg klarer det ikke.»²⁶⁷ Når bestefaren til Martinovic attpåtil dør, bare en måned etter massakren, vender hun seg mot Gud i et forsøk på å forstå det meningsløse:

Kjære Gud. Du har tatt så mange mennesker fra meg, og ja – jeg vet, du tar og gir. Men nå de siste dagene så har du bare tatt fra meg uten å gi meg noe tilbake (...). Jeg har så mange spørsmål, og nei. Jeg kommer ikke til å få svar på dem i dag, men en vakker dag (...). Ikke vet jeg. Jeg skulle ønske jeg forsto mer, fordi akkurat nå så forstår jeg bare mindre og mindre...²⁶⁸

Svar på spørsmålene får ikke Martinovic ved å vende seg til Gud. Samtidig er denne vissheten forbundet med en grunnleggende ensomhet. Ingen utenforstående kan sette seg inn i det Martinovic har opplevd, og vendingen innover fremstår som eneste, om enn håpløse,

²⁶⁴ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 137.

²⁶⁵ *Op. cit.*: 156.

²⁶⁶ *Op. cit.*: 136–37.

²⁶⁷ Martinovic, *Lever*: 61.

²⁶⁸ *Op. cit.*: 112.

alternativ: «Alt ligger i det at ingen kommer noen gang til å forstå, og jeg tror det er noe jeg har skjønt.»²⁶⁹ Forsøket på å gjenopprette en orden viser seg dessuten i bevegelsen mellom de to kronologiske fortellingene fra Utøya i *Lever*, som samtidig illustrerer det Susannah Radstone kaller for diskursskifter mellom vitnesbyrd og bekjennelsestekst. Martinovic innleder sin første fortelling slik: «Jeg kommer til å skrive fra det minuttet jævelen begynte å skyte til det minuttet jeg var trygg.»²⁷⁰ I liten grad inkluderer Martinovic tanker eller følelser i denne fortellingen. Den fremstår i hovedsak som en ren deskriptiv gjengivelse av det som hendte på øya. Det er en fortelling som er utovervendt. Når Martinovic går i gang med å skrive ned hendelsene for andre gang, beskriver hun hvordan hun oppdaget at det første innlegget var blottet for beskrivelser av følelser: «Disse har jeg fått tid til å kjenne på nå, og jeg kjenner ikke alle følelsene men jeg skal prøve å gjenskape fortellingen min, med hva jeg følte der og da.»²⁷¹ Fra å ha gått rent deskriptivt til verks, setter Martinovic seg nå fore å omskrive sin fortelling. Hun vektlegger egne følelser og tanker slik hun opplevde dem der og da. Det er en tydelig vending innover, som illustrerer hennes opplevde nødvendighet av å fortelle om, og å dele, sine erfaringer med omverdenen.

Martinovic understreker at hun er opptatt av å være helt ærlig og åpen om alle følelser og tanker rundt det hun gjennomlever: «I morgen så skal jeg fortsette å kjenne på mine følelser og la fortellingen min fortsette. Alt kommer, jeg lover.»²⁷² Det Foucault karakteriserer som «sprengingen av tilbakeholdelsens segl», viser seg her. Martinovic ønsker ikke å holde noe tilbake, til tross for at hun gjentatte ganger uttrykker at det er smertefullt stadig å fortelle. Denne sprengingen, eller det Susannah Radstone kaller vringingen av subjektets indre, viser seg i Martinovic' andre fortelling om hendelsene på Utøya. Her vurderer hun sine handlinger og tanker når hun beskriver hvordan hun reagerte da hun hørte de første skuddene:

Jeg syntes det er ganske 'feil' av meg å si dette, men jeg husker at jeg tenkte inni meg «Det er så typisk utlendinger, garanterer at det er en gjeng med muslimer som har gjort dette.» (...) Så hørte jeg igjen noe som liknet på raketter og tenkte hvem i helvete er det som tuller med dette nå. Jeg husker at jeg igjen tenkte noe skikkelig 'feil' og sa det til Åse: «Det er så typisk oss utlendinger! Alltid tulle med feil ting til feil tid.»²⁷³

Ved at Martinovic kritiserer seg selv og sin motivasjon, ligner denne sekvensen en innrømmelse. For Radstone er det et poeng at subjektet i den moderne bekjennelsesteksten er

²⁶⁹ *Op.cit.*: 133.

²⁷⁰ *Op.cit.*: 7.

²⁷¹ *Op.cit.*: 67.

²⁷² *Op.cit.*: 77.

²⁷³ *Op.cit.*: 67–68.

i konflikt med seg selv. Foucault forstår bekjennelsen nettopp som en uttrykksform der «en person vedkjenner seg sine egne gjerninger og tanker.»²⁷⁴ Martinovic innrømmer at det hun tenkte var «feil», hun vurderer egne motiv og handlinger, og avdekker derigjennom sin skyldfølelse. Men Martinovic' stadige betroelser kan også forstås i lys av Foucaults påpekning av at bekjennelsen er en relasjonell ytring. Bekjennelsen involverer alltid en *henvendelse*. Denne henvendelsen blir svært tydelig i *Lever*. Lovnaden om at alt skal frem får blant annet utslag i at Martinovic inkluderer blogglesernes innlegg i sine egne tekster. Her må hun gjentatte ganger forsvare sin egen måte å takle de vanskelige opplevelsene på:

Jeg må bare skrive litt om kommentarene jeg har fått etter teksten om gjerningsmannen. Til dere som sier at jeg ikke må føle hat for han. Jeg må beklage, men HVORDAN kan jeg ikke føle hat for en mann som tok fra meg så mye? Har jeg ikke den tillatelsen til å føle hat nå? Til dere som sier at jeg ikke må synke ned på hans nivå når jeg sier at jeg ønsker at han skal bli straffet. Jeg beklager igjen. Men jeg klarer ikke å trøste meg med at han bare sitter i en celle, jeg vet at han ikke har noenting, men det betyr ikke noe for meg. Jeg kjenner et så stort sinne inni meg akkurat nå, alt er så tungt, og han tok så mye. Jeg vet at det sinnet kommer til å bli gjort om til et arr, men har ikke jeg da tillatelse til å føle at jeg ønsker å gjøre han noe vondt? Etter alt det vonde han gjorde mot meg og alle mine? Til dere som sier at jeg takler dette på en feil måte. Jeg beklager igjen, men hvilken måte er den riktige å håndtere dette på? Jeg har ikke noe svar på hva som er en riktig måte, men dette er min måte.²⁷⁵

Her påpeker Martinovic hvordan hun føler at egen sorgprosess må «tilpasses» andres forventninger. Samtidig utviser hun en bevissthet rundt at det kun er henne selv som er egnet til å definere hva som er en god måte å håndtere erfaringene på. Martinovic får også kritikk rettet mot seg på grunn av «egoistiske» opptredener i media, og for bare å være trist i innleggene sine. Chloë Taylor understreker at bekjennelsen kan forstås som et uttrykk for et *ønske* om respons, og vedkommendes behov for å *kontrollere* den samme responsen.²⁷⁶ Martinovic' blogginnlegg vender seg mot leserne, men når hun får kommentarer fra dem, må hun ta til motmæle og forsvare egne handlinger og sorgreaksjoner. Dette blir likevel medvirkende til at hun selv får et bedre grep om egen situasjon, og skaper slik muligheter for gjenoppreisning. Det relasjonelle ved bekjennelsen synliggjøres her. Taylor understreker at relasjonen mellom den bekjennende og lytteren, respons og dialog, er av vesentlig betydning for individets potensielle forsoning i og gjennom bekjennelsen: «The subject is understood as requiring the other's confession as recognition of their shared humanity, to feel forgiven by the other (...).»²⁷⁷ Slik Foucault understreker, er det den lyttende instansen som har autoritet til å tilgi eller tilby forsoning til den som bekjenner. For at Martinovic skal kunne bevege seg

²⁷⁴ Foucault, *Seksualitetens historie. Viljen til viten*: 68–69.

²⁷⁵ Martinovic, *Lever*: 32–33.

²⁷⁶ Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault* : 167–68.

²⁷⁷ *Op.cit.*: 168.

videre, blir hun nødt til å få aksept fra sine lesere for måten hun håndterer overlevelsen. Derfor tar hun også så sterkt til motmæle.

Et annet perspektiv vil her være verdt å trekke frem. Taylor understreker nemlig, som Radstone, at vitnesbyrdet og bekjennelsen kan overlape. Dette gjelder særlig, skriver Taylor, når vitnesbyrdet dreier seg om det hun kaller selvets «viktimisering». Å bære vitnesbyrd om egen offerstatus i en bekjennende form, eller som om denne offerstatusen var selvets sannhet, kan resultere i at subjektet blir ute av stand til å se seg selv som noe annet enn offer. Hvis viktimiseringen er det punktet hvorfra subjektet kommer til tale, til tross for at selve talehandlingen i subjektets selvforståelse kan føre til frigjøring og forløsning, kan risikoen bli at subjektet ikke ønsker å oppgi sin posisjon som nettopp en som er i stand til å tale og som har rett til å bli hørt.²⁷⁸ Responsen Martinovic får, blir en bekreftelse på hennes fortelling, selv om hun også må tåle kritikk. Ikke minst blir responsen en oppmuntring til å fortsette å utlevere sorgen og smerten. Avdekkingen av egne følelser knyttet til overlevelseserfaringen kan bidra til at den overlevende tar på seg identiteten som offer, en identitet det kan være vanskelig å gi slipp på, nettopp fordi den gir oppmerksomhet og tilbakemeldinger fra leserne. Slik genereres stadig nye utleveringer, og vedkommende kan risikere ikke å komme seg ut av bekjennelse spiralen.

4.2.2 Bevegelsen fremover

I alle de tre Utøya-fortellingene kan en tydelig bevegelse fremover spores. Slik Radstone understreker, er konstruksjonen av selvet som stadig tilblivende et sentralt kjennetegn i den moderne bekjennelsesteksten. Utøya-forfatterne bruker fortellingene til å skrive seg *vekk* fra hendelsene på øya, men dette kommer til uttrykk på ulikt vis i de tre fortellingene.

Bevegelsen fremover får et konkret uttrykk i *Jeg lever pappa*. Familien Sønsteli har lenge planlagt en tur til Tanzania for å bestige Kilimanjaro i august 2011. Fjellet blir ifølge Erik Sønsteli gjerne betegnet som «den onde åndens fjell» i afrikanske legender. For familien, som bestemmer seg for å reise til tross for det som hendte måneden før, er det ikke tvil om hva datteren Siri skal beseire ved å klatre til topps: «Det er ondskapen. Den onde ånden.»²⁷⁹ Slik skapes en parallell mellom Anders Behring Breivik og Kilimanjaro. Breivik selv skal beseires ved å klatre til topps. Når Siri har nådd målet, understreker hun dette selv: «Jeg har overvunnet frykten, jeg har beseiret det onde. Igjen overvant jeg ham, mannen jeg

²⁷⁸ *Op.cit.*: 275.

²⁷⁹ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 248.

ikke orker å nevne navnet til.»²⁸⁰ Turen til Etiopia blir en tydelig manifestasjon på at Siri beveger seg fremover. Til tross for at flere viktige elementer i bearbeidelsesprosessen gjenstår – for eksempel turen tilbake til Utøya sammen med andre overlevende og den nasjonale minneseremonien i Oslo Spektrum – er det påfallende hvordan klatreturen beskrives som nær sagt kulminasjonen i Siris bearbeidelse. Dette gjelder også for Erik Sønsteli, som uttrykker bevegelsen fremover bokstavelig: «Jeg tar tak i stavene mine. Klyver videre. Oppover. Oppover. Ett steg til. Enda ett.»²⁸¹ Slik Susannah Radstone understreker, skal hovedpersonen i den moderne bekjennelsesteksten bevege seg tilbake til et utgangspunkt, men med vissheten om at denne bevegelsen også innebærer at noe radikalt er endret i og gjennom opplevelsene. Siri Sønsteli beskriver selv at det hele dreier seg om å nærme seg den hun engang var: «Jeg har tatt et nytt skritt på veien mot å bygge meg opp igjen, bli mer lik den Siri jeg en gang var.»²⁸² Bestigning av fjelltopper er ikke et sjeldent topos i litteraturhistorien. For eksempel kan *utsikt* gjerne forstås som synonymt med *innsikt* når det er tale om Dantes Skjærsildsberg eller Petrarca's Mount Ventoux. Erik Sønsteli understreker at datteren nå har vunnet over Breivik, og at alt med ett har forandret seg:

[B]åde Siri og [søsteren] ser sprekere, sterkere og gladere ut enn noen gang tidligere på turen (...). Siri vant over deg Anders, tenker jeg. Hun klarte å beseire frykten du har skapt hos henne (...). Siri ler. Siri peker. Siri er sterk. Hun ligner mer og mer på den Siri som var før 22. juli.²⁸³

I *Jeg lever, pappa* leses altså fjellturen inn i Siris bearbeidelse av hendelsene. Når familien har besteget fjelltoppen, synes også et viktig punkt å være nådd i Siris bearbeidelse.

Som for Susannah Radstone, er det også for Paul John Eakin viktig å understreke at selvet gjennom narrativiseringen bidrar til å *skape* selvet som størrelse, eller snarere det han kaller «registers of self».²⁸⁴ I *How Our Lives Become Stories. Making Selves* (1999) er Eakin opptatt av hvordan et selvbiografisk selv i moderne livsfremstillinger ikke kan leses som en enhetlig og koherent størrelse, men snarere som en bevissthet i utvikling og utfoldelse.²⁸⁵ Et slikt syn sammenfaller med Radstones tanker om at subjektet i den moderne bekjennelsesteksten kan karakteriseres som i bevegelse fremover, og viser også hvor tett sammenvevd narrativ og identitet, det Eakin kaller «story» og «self», er. Et narrativ er ikke blott og bart litterær organisering, men en modus for selvskaping og selverfaring. Det er bare

²⁸⁰ *Op.cit.*: 252.

²⁸¹ *Op.cit.*: 245.

²⁸² *Op.cit.*: 252.

²⁸³ *Op.cit.*: 253.

²⁸⁴ Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories. Making Selves* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999): 100.

²⁸⁵ *Op.cit.*: X.

jegets avtrykk av seg selv vi leser i en selvbiografisk fortelling, men snarere et jeks forsøk på å *konstituere* en identitet. Å nedskrive sin historie blir en anledning til selvskaping i en situasjon hvor selvets verden er forsøkt rasert. Selvbiografiske fortellinger, som Utøya-utgivelsene, handler først og fremst om å bære vitnesbyrd om sin egen selverfaring.²⁸⁶ Å bære vitnesbyrd får slik en dobbelt betydning som knytter an til Radstones understreking av subjektets bevegelse fremover. Fortellingen er ikke kun knyttet til en narrativ *gjenskaping* av faktiske hendelser, men også til narrativ *selvskaping*. Et slikt syn gir særlig gjenklang i møte med Martinovic' *Lever*, som er et sterkt uttrykk for slik bevegelse og gjenoppretting.

I blogginnlegget datert 16. august 2011, der Martinovic forbereder seg til sitt første møte med Utøya etter massakren, avslutter hun med følgende avsnitt: «Jeg skal gå tilbake til der hvor jeg var, sammen med de jeg var sammen med. Kommer jeg til å være en av dem som kommer til å forstå alt der og da, eller kommer jeg enda til å leve i den sirkelen? Den fjerne sirkelen.»²⁸⁷ For det første kan det å gå tilbake til «der hvor jeg var» leses dobbelt. Det viser til Martinovic' nært forestående reise til Utøya med andre overlevende, men kan også, i overført betydning, leses som en referanse til det å skulle gjenreise seg selv etter de ødeleggende erfaringene. Slik blir den første setningen et bilde på bearbeidelsesprosessen Martinovic står i, hvor målet er å komme tilbake *dit* hun engang var, forstått som *den* hun engang var. For det andre er sirkelmetaforen interessant. Martinovic omskriver uttrykket «ond sirkel», som normalt brukes om å ha havnet i noe det er vanskelig å bryte ut av. Dette meningsinnholdet bevares i omskrivingen, men adjektivet «fjern» viser også til paradokset som preger hennes fortelling om Utøya. Hendelsene er nære og fjerne på samme tid. Martinovic er låst fast i en sirkel av nærgående bilder som samtidig føles fjerne. Å bryte sirkelen gjennom å nedskrive erfaringene kan muliggjøre at Martinovic kan gå tilbake til dit hun engang var. Hos Martinovic beskrives ikke bearbeidelsesprosessen fra et sluttunkt, som hos Siri Sønsteli, men som stadig pågående. Martinovic gir gang på gang uttrykk for at forståelsen av det hun har vært med på ikke inntreffer. At denne prosessen enda ikke er fullendt idet boka slutter, gir Martinovic uttrykk for på denne måten:

Det er en kamp å håndtere mennesker rundt meg som forteller om sine problemer til meg. Det er en kamp ikke å gråte rundt andre mennesker. Det er en kamp å forstå spørsmålene. Det er en kamp å lese media. Det er en kamp å se på bilder av mennesker du aldri vil få ta på igjen. Det er en kamp å svelge klumpen i halsen. Det er en kamp å sitte alene. Det er en kamp å legge seg på kvelden. Det er en kamp å se i taket. Det er en kamp å forstå bildene i hodet. Det er en kamp å godta lydene. Det er en kamp å være tom for energi. Det er en kamp å være redd for døden.²⁸⁸

²⁸⁶ *Op.cit.*: 4.

²⁸⁷ Martinovic, *Lever*: 88.

²⁸⁸ *Op.cit.*: 145.

Kampen vender seg innover, og handler om Martinovic' forsøk på å forstå, samtidig som hun i *Lever* fremviser en tydelig bevegelse fremover.

Denne bevegelsen fremover manifesterer seg også i sidefortellingene i *Hjertet mot steinen*. Tidlig avbrytes skildringen av det første døgnet på Utøya av en lengre utlegning om Pracons familiebakgrunn. Leseren får vite at faren arbeidet på en stålfabrikk i en polsk industriby og var aktiv i fagorganisasjonen Solidaritet på 1980-tallet. Etter arrestasjonen av Lech Walesa så foreldrene seg nødt til å flykte, først til Wien, deretter til Norge og Trondheim, og endelig til Skien. Faren fikk jobb på en fabrikk, moren som pleieassistent, og etter hvert tok de begge etterutdanning og avanserte i det norske arbeidslivet. Etter skilsmissen ble Pracon boende hos moren. Den faktaorienterte bakgrunnsinformasjonen glir over i en lengre utlegning om hans forhold til henne. Med en tradisjonell og konservativ oppdragelse var det ikke enkelt for Pracon å fortelle foreldrene om sin seksuelle legning. I femtenårsalderen forsto han at han «ikke var som de fleste andre guttene i klassen», og brukte lang tid på å fortelle foreldrene om dette: «Sommeren mellom første og andreklasser på videregående kom jeg ut av skapet. Fram til da hadde jeg hatt et nært forhold til moren min.»²⁸⁹ Hans fortelling minner her om en bekjennelse i den forstand at den er avslørende. Men deler av denne sidefortellingen ligner også bekjennelsen ved at Pracon, gjennom å holde fremstillingen i preteritum, klarer å formidle at den han er nå, i nedskrivningens øyeblikk, er en som tydelig tar avstand til sine handlinger på denne tiden:

Etter en turbulent kveld hjemme i stua, flytta jeg ut på dagen. Jeg brøt all kontakt med mamma og slutta etter hvert også på skolen. Det var ikke bevisst, men å hoppe av utdanningen min som 16-åring var kanskje den verste måten å straffe foreldrene mine på. I over to år viet jeg livet mitt utelukkende til jobb og fest. Og selv om jeg fikk flere gode venner i løpet av den tiden, vanket jeg i et miljø der begreper som lojalitet og fellesskap ikke stod så høyt i kurs. Noe skjedde med troen min på de som var rundt meg. En stund mente jeg at jeg ikke lenger var en menneskeperson, at jeg skulle bli dyrlege, for dyr kunne ikke lyve slik som vi kunne. Jeg følte meg sviktet og misforstått, av familie og venner. Samtidig var jeg også fryktelig sta og kortsynt.²⁹⁰

Selv fortolker Pracon dette som en «straff» mot foreldrene, som alltid hadde vært opptatt av at han skulle jobbe hardt på skolen. Han mister troen på menneskene rundt seg, føler seg sviktet og misforstått. Over tid finner han og moren tilbake til hverandre, og høsten 2010 vender Pracon tilbake til skolebenken. Han blir involvert i politikk, først som leder i Elevorganisasjonen i Telemark, deretter som aktiv i Landsforening for lesbiske og homofile (LLH) og til sist i AUF. Der blir Pracon møtt med en inkluderende holdning til lesbiske og

²⁸⁹ Pracon og Solheim, *Hjertet mot steinen*: 29.

²⁹⁰ *Op.cit.*: 29–30.

homofile, og han takker ja til stillingen som fylkessekretær: «Det virket som om jeg var i ferd med å få tilbake troen på det gode i mennesket, på verdien i fellesskapet.»²⁹¹ Plasseringen av denne bakgrunnsinformasjonen om familien, og historien om hvordan Pracon kommer inn i AUF, bidrar til at det blir innskrevet et skille mellom den Pracon var før og den han er nå. Det er en fortelling om harde prøvelser, ikke å bli akseptert av sine nærmeste, om et liv som i en periode sklir ut, for deretter å gi en følelse av å «komme hjem» med inntreden i politikken. Gjennom avbruddet i skildringen av hendelsene på Utøya aner leseren at Pracons historie handler om overlevelse i dobbel forstand: Han har overlevd massakren på Utøya, men hans fortelling handler også om løsrivelse fra en konservativ familiebakgrunn som ikke tillot ham å leve ut seg selv. Det er en fortelling om å finne sitt eget ståsted i livet og å overleve harde prøvelser, om å bevege seg fremover.

4.2.3 Skam- og skyldfølelse

I Utøya-fortellingene er bekjennelsesaspektet ikke først og fremst knyttet til begrepet religiøse betydning, som syndsforlatelse, men heller, som Hans H. Skei er inne på, knyttet til tekstenes preg av å være intime fortellinger om sorg og smerte. Samtidig er betoningen av skam og skyldfølelse det aspektet som i størst grad knytter tekstene til bekjennelsens litteraturhistoriske konvensjoner, i tradisjonen etter Augustin og Rousseau, og til den opphavelige religiøse betydningen. I Utøya-fortellingene beskriver forfatterne skam og skyldfølelse over selve overlevelsen. De har dårlig samvittighet for ikke å ha gjort nok for andre mennesker i livsfare mens massakren pågikk. Adrian Pracon skriver: «Full av skyld og skam som jeg var, tenkte jeg at det var jeg som burde ha ligget i kisten den dagen. Hvorfor var jeg i live?»:

I dagene før hadde skyldfølelsen vokst seg sterkere og mørkere hos meg (...). Det var så mye jeg kunne ha gjort annerledes. Hver gang jeg la hodet på puta for å sove, kom nye situasjoner til overflaten. Da jeg lå der på holmen, lå det flere små og store steiner rett foran meg. Hvorfor plukket jeg dem ikke opp? Hvorfor gjorde jeg ikke motstand? Det var først etter flere uker at jeg klarte å legge disse tankene bort. At jeg klarte å overbevise meg selv om at det kun var drapsmannen selv som var ansvarlig for handlingene på Utøya. Det var dessuten ingen måte å finne ut hva som hadde skjedd om jeg hadde handlet annerledes. Kanskje hadde enda flere dødd hvis jeg hadde ropt til Khalid at han skulle løpe. Kanskje de som stod på odden druknet om jeg hadde bedt dem om å svømme, kanskje tok de avgjørelsen helt uten min innflytelse. Og hva hvis jeg hadde gjort motstand?²⁹²

Omdreiningspunktet flyttes fra Pracons refleksjon rundt hvilket ansvar han selv skal måtte bære for andres død, hans skam, skyld og dårlige samvittighet, og mot en erkjennelse av at

²⁹¹ *Op.cit.*: 32.

²⁹² *Op.cit.*: 134–35.

han ikke er ansvarlig for det som hendte på Utøya. Han har, som vitne, sett og erfart gjerningsmannens herjinger, og denne mannen er alene ansvarlig for hendelsene. Diskursskiftet mellom bekjennelsen og vitnesbyrdet tar form fra en vending innover mot en vending utover, og blir en illustrasjon på den bekjennendes posisjonering *som vitne*.

Også Martinovic gir i *Lever* uttrykk for sterk skyldfølelse: «Når jeg drømmer kommer de forferdelige marerittene mine. Mesteparten handler om at jeg dør, eller at jeg om og om igjen ser de som jeg så bli skutt, og at de kommer mot meg og sier: 'Hvorfor hjalp du meg ikke?'"²⁹³ Også i en avisartikkel etter massakren gir Martinovic uttrykk for dette: «Hva kunne jeg gjort annerledes? Kunne jeg fått med meg flere til å svømme? Skulle jeg løpt til teltplassen i stedet for skogen? Da jeg fikk melding om at Breivik var i skolestua, burde jeg løpt for å finne flere av mine?»²⁹⁴ Når Martinovic i kapitlet «Forsvarsposisjonen» må gå i rette med bloggernes kommentarer om at hun må «get over it», skriver hun:

Jeg har hørt folk si: 'HADDE JEG VÆRT PÅ UTØYA SÅ VILLE JEG TATT MED KOMPISENE MINE OG STORMET MOT HAN OG SKAMSLÅTT HAN!!!!' og da tenker jeg: 'Ja, ok. Det tror jeg også...', samtidig som jeg kjenner noe som stikker i meg fordi det ikke er så lett som dere skal ha det til. Løper du 10 stk mot en som har maskingevær? Nei – du gjør ikke det. Står du og truer en som har maskingevær? Nei – du gjør ikke det. Løper du for livet samtidig som du prøver å få med deg noen? Ja – du gjør det. Man leker ikke superhelt der og da, man samler følelsene og får overlevelsesinstinktet i gang.²⁹⁵

Selv om Martinovic innrømmer at det finnes en teoretisk mulighet for at hun kunne handlet annerledes, går hun raskt over til å understreke at dette fremsto som en menneskelig umulighet i den gitte situasjonen. Hun besvarer sine spørsmål, og viser dermed at hun, som Pracon, har en bevissthet rundt hvem som bærer ansvaret for hendelsene. Også Siri Sønsteli beskriver skyldfølelse i *Jeg lever, pappa*: «Så kommer skyldfølelsen. Den borer seg fast i meg, plager meg. Jeg spør meg stadig hvorfor det ikke var jeg som døde, i stedet for barn ned i 14–16-årsalderen?»²⁹⁶ Skyldfølelsen kommer til uttrykk gjennom en vending innover:

Jeg har det vondt og føler meg tom, samtidig som jeg er rammet av forferdelig dårlig samvittighet. Stadig overmannes jeg av spørsmålene: Hvorfor hjalp jeg ikke flere? Hvorfor måtte han eller hun dø, mens jeg fikk leve? Det er smertefullt å gå inn i slike tankebaner. Skyldfølelsen jeg har fordi jeg overlevde, mens andre døde, unner jeg ingen.²⁹⁷

²⁹³ Martinovic, *Lever*: 61.

²⁹⁴ Henrik Ihme, «Føler seg rammet av Eskil Pedersen-kritikk», *Fædrelandsvennen*, 17. september 2012

²⁹⁵ Martinovic, *Lever*: 106.

²⁹⁶ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 196.

²⁹⁷ *Op. cit.*: 244. Det samme er tydelig hos Prableen Kaur. En gråtkvalt gutt som er skutt ber henne flere ganger om hjelp mens hun forsøker å spille død. Kaur bestemmer seg for å hjelpe, men blir så grepet av frykt: «Hva om morderen kom tilbake? Hva om vi ble skutt alle sammen? (...) Nei, jeg skal ikke gjøre noe som helst. Jeg skal gjemme meg.» Kaur, *Jeg er Prableen*: 117. Når Kaur i Oslo domkirke deltar på en av mange minneseremonier,

Hvordan skal betoningen av forfatterens skam- og skyldfølelse forstås? For Peter Brooks innebærer bekjennelsen nettopp at subjektet søker etter sannhet. Dette er imidlertid ikke en søken etter sannhet om *hendelsene* i seg selv, men snarere om sannhet om *selvet*.²⁹⁸ Også Dennis A. Foster er inne på bekjennelsens sannhetsbegrep i *Confession and Complicity in Narrative* (1987). Her understreker han at bekjennelsen skaper en felles forventning om, og et begjær etter, sannhet, hos den som taler, og den som lytter. Her er det heller ikke tale om et referensielt sannhetsbegrep forstått som overensstemmelse med faktiske omstendigheter. Sannheten i bekjennelsen er en personlig og introvert sannhet, selvets sannhet, som nettopp ikke kan verifiseres.²⁹⁹ Når de overlevende skildrer sin egen skyldfølelse knyttet til overlevelsen, og skammen ved at de ikke klarte å redde andre mennesker i nød, handler dette om en selvpålagt forpliktelse om å utlevere alle sider ved overlevelseserfaringen. Alle steiner skal snus. Selv skylden og skammen må inkluderes i fortellingen. I et slikt perspektiv blir det ikke nødvendigvis relevant for leseren å vurdere de ytre begivenhetene, det som faktisk skjedde, og hvorvidt de overlevende *kunne* handlet annerledes. Snarere illustrerer de overlevendes betoning av skam- og skyldfølelse et poeng om at fortellingens sannhetsgehalt avgjøres av bekjennelsens form heller enn muligheten for å verifisere dets innhold i henhold til ytre begivenheter. Ifølge Foucault er for eksempel bekjennelsen kjennetegnet av de hindringene subjektet har måttet overkomme ved å fortelle sin historie. Det skal ikke være behagelig å utlevere sitt innerste, og jo vanskeligere det har vært å fortelle om noe, desto sterkere blir sannhetsgehalten.³⁰⁰ Poenget er altså at sannheten avhenger av bekjennelsens utsigelse, som nettopp reflekterer subjektets innerste sannhet. Denne sannheten, følelsen av skam og skyldfølelse, kan ikke betviles. Peter Brooks' poeng i så henseende er ærligheten som forfatterne fremviser blir en autentisitetgaranti som skal gi fortellingen legitimitet og autoritet.³⁰¹

Men betoningen av skam- og skyldforståelse kan også forstås i lys av Brooks' skille mellom bekjennelsens performative og konstitutive karakter. Med det konstitutive mener Brooks det som bekjennelsen handler *om*. Med det performative mener han derimot bekjenneshandlingen eller -ytringen.³⁰² Når de overlevende sier til seg selv, og leseren, at

spør hun seg selv: «Hvorfor meg? Hvorfor skjøt han ikke meg når han skjøt så mange rundt meg? Hvorfor var jeg så feig? Hvorfor hadde jeg ikke hjulpet den gutten?» Kaur, *Jeg er Prableen*: 138.

²⁹⁸ Brooks, *Troubling Confessions*: 4.

²⁹⁹ Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987): 18.

³⁰⁰ Michel Foucault, *Seksualitetens historie. Viljen til viten*: 69.

³⁰¹ Brooks, *Troubling Confessions*: 53–54.

³⁰² *Op. cit.*: 52.

de kunne gjort mer på Utøya, er dette det konstitutive innholdet i bekjennelsen. Den performative meningen i bekjennelsen er derimot, ifølge Brooks, den implisitte bønningen om å bli frikjent for sine synder, for at de nettopp ikke gjorde mer. Ifølge Brooks bærer skyldsbekjennelsen alltid denne dobbeltheten i seg, hvilket åpner for muligheten til å betrakte selve handlingen, det performative, som det som *skaper* det konstitutive innholdet, det bekjennelsen handler om. Bekjennelsen skaper, og forsterker, med andre ord den skam og skyldfølelsen som bekjenneshandlingen krever.³⁰³

Det sterkeste uttrykket for skam og skyldfølelse finner leseren imidlertid ikke hos de overlevende, men hos Erik Sønsteli. I håp om å finne frem til en god måte å være far på i en vanskelig situasjon for hele familien spør Erik Sønsteli en psykolog om råd. Samtidig synes det egentlige motivet for å oppsøke psykologen å være behovet for å bli «renvasket»: «[Jeg ville] drøfte hvordan jeg hadde opptrådt som pappa da jeg lot [Siri] bli en del av mediebildet.»³⁰⁴ Erik Sønsteli ønsker å bli lettet for sin dårlige samvittighet knyttet til handlingene på Sundvolden. Han reflekterer rundt sin opptreden, og gjør en innrømmelse: «[J]eg må innrømme for meg selv at på Sollihøgda og på Sundvolden var jeg pappa, men samtidig så tenkte jeg også som journalist.»³⁰⁵ I møtet med psykologen er Erik Sønsteli opptatt av å være fullstendig åpen. Han har ingen kvaler med å utlevere sin dårlige samvittighet, eller å fremvise skyldfølelsen knyttet til at han eksponerte datteren for mediene. Behovet for å få en annens innspill på hvorvidt vurderingene han gjorde seg var gode og fornuftige, virker sterkt. Samtidig er dette også et spørsmål om retorikk. Erik Sønsteli bygger ned sin egen status gjennom de mange innrømmelsene av at han burde handlet annerledes. Dermed blir også møtet med psykologen et retorisk grep der leseren er ment å belønne ærligheten. Han skriver seg selv ned for at oppturen skal bli desto større:

Jeg er redd jeg ikke har vært en god pappa for henne, at jeg har vært mer journalist enn far (...). Jeg så at jeg kunne rapportere derfra om min egenopplevelse som far, jeg så at hvis Siri var sterk nok, kunne hun dele sin historie med leserne i VG. Det kunne gi folk en større forståelse og en nærhet til det grusomme som hadde skjedd. Siri hadde virket så sterk (...). Vi syntes det virket som en forsvarlig og rett beslutning at hun skrev saken sin ferdig og at vi deretter reiste hjem til familien. I detalj går vi gjennom resonnementene mine. Jeg er åpen, ærlig, legger ikke skjul på noe (...). – Erik, det er ingen tvil om at du først og fremst var pappa oppe i alt dette. Det er du fremdeles. Psykologen ser på meg med milde øyne. – Du gjorde gode vurderinger, du gjorde det beste for Siri, satte henne først. Det du og Siri delte med oss andre var viktig og bra. Og Siri var sterk nok til å gjøre det. Journalisten i deg gjorde det mulig for Siri å bidra og det gjorde det mulig for oss andre å forstå, sier hun. Det hadde vært vanskelig. Men jeg hadde balansert hensynene. Det gjorde godt.³⁰⁶

³⁰³ *Op.cit.*: 21.

³⁰⁴ Sønsteli, *Jeg lever, pappa*: 233.

³⁰⁵ *Op.cit.*: 233.

³⁰⁶ *Op.cit.*: 233–34.

Fremstillingen av seansen mimer en bekjennelsessituasjon, satt i en terapeutisk ramme, der psykologen blir den som potensielt kan dømme, forstå, tilgi, vise sympati og empati. Siri Sønsteliie opplever farens rolleblanding som problematisk, og Erik Sønsteliies møte med psykologen viser hvordan det er psykologens tilbakemeldinger som letter ham for hans dårlige samvittighet. Han går fra en bekjennende modus, der han selv vurderer og kritiserer sine egne handlinger og motivasjoner, til å understreke sin rolle som journalist og som vitne til det som utspilte seg på Sundvolden Hotel. Psykologen overtar rollen som skriftefar og blir den som skal forløse Erik Sønsteliie for hans feiltrinn.

Ifølge Brooks ligger nettopp det å ta verbalt ansvar for sine handlinger i kjernen av bekjenneshandlingen. Det å være ærlig og åpen om sine intensjoner, og de vurderingene Erik Sønsteliie gjorde seg, skal gi autoritet og legitimitet til hans fortelling og slik bidra til at den bekjennende ikke diskrediteres, men snarere blir ansett som et individ med ansvarsfølelse: «Confession of wrongdoing is considered fundamental to morality because it constitutes a verbal act of self-recognition and hence provides the basis of rehabilitation.»³⁰⁷ Brooks' poeng er at det å erkjenne skyld eller tidligere feil, ikke nødvendigvis svekker en fortellings troverdighet, men snarere kan bidra til å styrke den ved å understreke forfatterens ærlighet og selvrefleksjon. Bekjennelsen fungerer slik sett både kontrollerende og forsonende, ved å ha en moralsk disiplinerende og lindrende kraft. For den bekjennende kan bekjenneshandlingen være et skritt på veien mot å rense seg for sin dårlige samvittighet, og samtidig setter han eller hun seg i en posisjon hvor lytteren, i dette tilfellet psykologen, vurderer vedkommendes handlinger, motivasjoner og troverdighet, for deretter å kunne tilgi eller forsikre om at vurderingene han gjorde var riktige. Det er lytterens respons, i dette tilfellet psykologen, som produserer forandringen i den som bekjenner. I tillegg til å være rettet mot psykologen, er imidlertid Erik Sønsteliies bekjennelse også rettet mot leseren av *Jeg lever, pappa*. Behovet for å revaske seg virker så sterkt hos Erik Sønsteliie at det er vanskelig å lese hans stadige understrekinger av egen yrkesetikk og journalistiske rolleforståelse, beskrevet i kapittel 2, som annet enn et forsvar for sine handlinger og mulige overtramp ved å la datteren bli en del av nyhetsbildet. At møtet med psykologen oppleves frigjørende for Erik Sønsteliie, er forståelig, uten dermed å ha sagt at det gjør handlingene hans uproblematisk. Erik Sønsteliie *skaper* bekjennelsessituasjonen, og gjennom den kan han både legitimere sine handlinger og frikjenne seg selv.

³⁰⁷ Brooks, *Troubling Confessions*: 2.

4.3 Ubehaget ved bekjennelsen

Jeg har i dette kapitlet vektlagt den doble bevegelsen i Utøya-utgivelsene og vist at de kan leses som vitnebekjennelser. Betegnelsen bekjennelse har, slik Hans H. Skei understreker, negative konnotasjoner knyttet til seg: Bekjennelsen er utleverende, privat, og evner ikke å allmenngjøre erfaringene som skildres. Ved å bruke betegnelsen vitnebekjennelse om Utøya-utgivelsene, bevares tekstenes status som vitnesbyrd, men samtidig tydeliggjøres koblingene til bekjennelseskulturen på den ene siden og den moderne bekjennelsesteksten på den andre siden.

De negative assosiasjonene som hefter ved begrepet, kan også bidra til å forklare noe av kritikernes tilbakeholdenhet i møte med disse tekstene. Til tross for at Utøya-utgivelsene skildrer de overlevendes, og pårørendes, erfaringer som vitner, er de samtidig svært utleverende fortellinger om forfatternes sorg, smerte, skam og skyldfølelse. Forfatterne insisterer på å være åpne og ærlige, og tekstene risikerer dermed å bli uangripelige for fortolkeren. For hvordan er det for eksempel mulig å diskutere forfatternes skam- og skyldfølelse uten å gjøre seg skyldig i å betvile de enkeltes valg og handlinger? Gjennom å innrømme at de *kunne* handlet annerledes, kler forfatterne seg nakne og gjør seg sårbare. Dette ligger i bekjennelsestekstens natur. Til tross for at forfatterne gir uttrykk for skyldfølelse over å ha overlevd, og skamfølelse over ikke å ha hjulpet andre i tilstrekkelig grad, kan de vanskelig klandres for å ha gjort noe galt. Deres skyldfølelse er subjektivt erfart og opplevd, men den er ikke nødvendigvis moralsk. Like fullt oppleves dette som en sterk konflikt i forfatterne, som uttrykker seg i bekjennelsens form: *Jeg kunne handlet annerledes*. Det er denne indre konflikten de må overvinne i sine bearbeidelser av hendelsene.

Det vil alltid hefte seg noe ubehagelig ved bekjennelseslitteraturen. Ubehaget ved Utøya-utgivelsene knytter seg først og fremst til vissheten om at forfatterne, som bortsett fra Erik Sønstelie og Erik Møller Solheim er svært unge, utleverer sine private erfaringer. Særlig for unge mennesker kan det være vanskelig å overskue konsekvensene av å gjøre sine historier delbare med offentligheten, og lesbare for ettertiden. De overlevende bar riktignok på historier som offentligheten ønsket tilgang til, men den etiske problematikken knyttet til det å ha en historie som *forventes* å bli fortalt, gjør at det kan stilles spørsmål ved om de overlevende i tilstrekkelig grad ble skjermet. Som Chloë Taylor understreker, kan ikke forfatterne selv kontrollere responsen på sine fortellinger. I denne oppgavens siste kapittel vil jeg reflektere over min egen respons på disse utgivelsene.

Det har gått en stund nå, og vi har som samfunn brukt en god del tid til å reflektere. Kanskje det er på tide å bearbeide bearbeidelsen, altså det som har vært skrevet.³⁰⁸

5 Betydningsfulle fortellinger – for hvem?

19. oktober 2013 ble Norsk Sakprosafestival arrangert for første gang på Litteraturhuset i Oslo. Emma Martinovic og Adrian Pracon var, sammen med Kjetil Østli og Stian Bromark, invitert til festivalen for å lese utdrag fra sine 22. juli-bøker.³⁰⁹ Kristian Lykkeslet Strømskag hadde dramatisert seansen og leste selv fra Aage Storm Borchgrevinks *En norsk tragedie. Anders Behring Breivik og veiene til Utøya* (2012). Strømskag oppsummerte opplesningene som et forsøk på å vise frem historien om 22. juli fra et mangfold av perspektiver. Håpet var at det å sette skildringene mot hverandre kunne åpne for nye sammenhenger. Opplesningene var, som denne oppgaven, et forsøk på å «bearbeide bearbeidelsen», slik festivalens programkoordinator Ivo de Figueiredo uttalte til Dagsavisen. For meg, som har brukt snart et år på å skrive om Utøya-utgivelsene, ble det en spesiell opplevelse å se Martinovic og Pracon på scenen. Å holde avstand til menneskene bak bøkene og til hendelsene, slik jeg har forsøkt å gjøre for slik å kunne lese tekstene *som tekst*, ble med ett umulig. Det slo meg: Disse kroppene har løpt for livet. Med ett ble nærheten påtakelig. Det var dørgende stille i salen, og de overlevende leste bruddstykker fra sine historier med selvsikre stemmer.

Jeg innledet denne oppgaven med å spørre: *Hva vil det si å ha en betydningsfull stemme og en historie å fortelle om 22. juli? Hvilke stemmer lytter vi til? Hvordan kan vi nærme oss litteratur skrevet som respons på et individuelt og kollektivt traume? Slik Stian Bromark understreker i *Selv om sola ikke skinner*, finnes det mange sannheter om 22. juli.³¹⁰ Historiene om denne dagen fortelles, og vil bli fortalt, på divergerende måter avhengig av *hvem* som forteller, *når* historiene fortelles, og *hvem* de blir fortalt til. Det er naturlig at vitneskildringer og hendelsesberetninger utgjør de første forsøkene på å bearbeide hendelsene. Analyse krever avstand, og de mer dyptgående refleksjonene kommer på senere tidspunkt. I den mangfoldige floraen av 22. juli-litteratur vil Utøya-fortellingene bli stående i en særstilling nettopp fordi de er skrevet, eller fortalt, av overlevende selv. Fortellingene gir offentligheten innblikk både i hva som hendte på Utøya, og i hvordan de overlevende selv*

³⁰⁸ Bente Rognan Gravklev, *Dagsavisen*, 16. oktober 2013.

³⁰⁹ Kjetil Østli har skrevet *Rettferdighet er bare et ord. 22. juli og rettssaken mot Anders Behring Breivik* (Oslo: Cappelen Damm, 2013). Boka er basert på forfatterens artikler for *Aftenposten* i forbindelse med 22. juli-rettssaken.

³¹⁰ Bromark, *Selv om sola ikke skinner*: 235.

håndterer sin egen overlevelse. I denne oppgaven har jeg forsøkt å gå inn i disse tidlige forsøkene på bearbeidelse for å undersøke hvilken hensikt fortellingene har, og for å vise at hva slags virkning de kan få avhenger av hvordan fremstillingene er formet. Det kan synes som en noe banal understreking, men likevel: Selv om historiene er dramatiske, betyr ikke dette nødvendigvis at det blir stor, og dermed varig, litteratur av det. Likevel har jeg ønsket å vise at det finnes interessante innganger til disse tekstene også fra litteraturvitenskapelig hold. Ved første øyekast synes Utøya-fortellingene enkle å forholde seg til. Bøkene holdes i et tilgjengelig språk, historiene har umiddelbar appell, og det finnes ingen kompliserte handlingstråder eller dyptloddende karakterskildringer som egner seg for tradisjonell litteraturvitenskapelig analyse. Samtidig har jeg vist at tekstene fremviser en større grad av kompleksitet enn de umiddelbart gir inntrykk av. Analysene av det aktive og vilde minnearbeidet i Emma Martinovic' *Lever*, den splittede forfatterrollen mellom Adrian Pracon og Erik Møller Solheim i *Hjertet mot steinen*, Erik Sønstelies journalistiske iscenesettelse i *Jeg lever, pappa*, og tekstenes koblinger til et begrep som bekjennelse, viser at en litteraturvitenskapelig lesning kan gjøre det klarere hvordan disse tekstene bør forstås og forklares.

At de overlevendes stemmer er betydningsfulle, synes å være utvilsomt. Spørsmålet blir i så fall på hvilken måte, når og for hvem de kan være betydningsfulle? Utøya-utgivelsene har diskutabile, og varierende, litterære kvaliteter. Av de tre bøkene jeg har lest, står Martinovic' *Lever* i en særstilling. Formidlet uten bistand fra profesjonelle journalister eller skribenter gir blogg-boka et enestående innblikk i kaos og sorg der leseren tas med til traumets midte. Martinovic gjør intet forsøk på å sette terroren i sammenheng, slik Erik og Siri Sønsteli forsøker med sin bok, og det er nettopp dette fraværet av analyser og fortolkning som gjør hennes bok spesiell. For at litteraturen skal kunne ha en kvalitativ virkning må den også frembringes i et språk som utsier noe vesentlig, og som ikke oppleves flatt og uengasjerende. Dette evner Martinovic, gjennom et opphugget, direkte og ikke-litterært språk som like fullt får litterære kvaliteter. Den journalistiske fremstillingsmåten i *Jeg lever, pappa*, og konsekvensene av den splittede forfatterrollen i *Hjertet mot steinen*, frembringer ikke samme effekt, til tross for forfatterens hensikt om å bidra til at deres historier kan lære leseren noe, eller bli stående for ettertiden.

Et krav som gjerne stilles til sakprosautgivelser, er at de skal være sannferdige, etterrettelige og bringe vesentlig og ny informasjon til offentligheten. Slik jeg har vist, kan både *Hjertet mot steinen* og *Jeg lever, pappa* leses kritisk i lys av de to førstnevnte momentene. Dessuten kunne de som ønsket det allerede fra 23. juli få tilgang til beretninger

fra overlevende etter Utøya-massakren, i aviser, på TV, i radio eller på blogger. Hva tilføyde Utøya-utgivelsene de historiene offentligheten allerede hadde fått tilgang til? Det kan argumenteres for at bokmediet gir forfatterne større spillerom til å dele sine historier. Forfatterne gis bedre plass og blir ikke begrenset av journalistenes spørsmålsstilling eller av avisreportasjens trange rammer. Bøkene gir mulighet til å fortelle en sammenhengende historie, som også kan involvere større brokker av forfatterens livsfortellinger. I *Jeg lever, pappa* blir for eksempel fortellingen om familien, og særlig far–datter-relasjonen, en ramme for Utøya-historien. I *Hjertet mot steinen* får leseren også innsikt i andre aspekter ved Adrian Pracons liv. Det kan stilles spørsmål ved om boka utelukkende bør leses blott og bart som en «Utøya-fortelling» idet den også antar selvbiografiens form i forsøket på å beskrive Pracons kamp for kjærligheten, løsrivelsen fra foreldrene og forsøket på å finne fotfeste i eget liv. Slik jeg har vist, innebærer imidlertid både den splittede forfatterrollen i *Hjertet mot steinen*, og Erik Sønstelies dominans i *Jeg lever, pappa*, en begrensning av, de overlevendes fortellinger. Førstnevnte kan ikke utvetydig leses som en overlevelsesberetning på grunn av Erik Møller Solheims status som medforfatter. Når det gjelder *Jeg lever, pappa*, er det verdt å spørre om ikke Erik Sønstelies dominans i fortellingen bidrar til å overskygge Siri Sønstelies overlevelshistorie. Selv om bøkene gir mulighet til å fortelle større og mer sammenhengende historier om de overlevendes liv enn det en avisreportasje kan, blir denne tilsynelatende friheten samtidig innskrenket av medforfatterens bidrag til, og forming av, historiene.

Videre var det ikke tilfeldig at offentligheten fikk nettopp disse Utøya-fortellingene i bokform. Ifølge forlagene ble både Emma Martinovic og Siri og Erik Sønstelié kontaktet fordi de allerede hadde opptrådt i mediene med sine historier. Slik hadde de allerede vist at de var trygge og sterke i formidlingen av sine erfaringer. De etiske avveiningene knyttet til det å ta kontakt med forfatterne ble dermed enklere å håndtere. Også Adrian Pracon var en sentral kilde for mediene i den umiddelbare fasen etter massakren, men i motsetning til Martinovic og Sønstelié initierte han selv utgivelsen overfor Cappelen Damm. Likevel mener jeg dette kan illustrere et poeng om at det ikke var hvem som helst som ble forespurt om bokutgivelse. I stedet var det overlevende som ble vurdert som «sterke nok» av forlagene. Dermed er det heller ikke hvilke som helst historier offentligheten fikk med disse bøkene. Tvert imot er dette historier skrevet eller fortalt av mennesker med en beundringsverdig evne til å reise seg og kjempe videre. Det er historier om pågangsmot og vilje, om seier over personlige traumer, om bevegelsen fremover. Dette muliggjør at vi kan stille oss undrende til hvilke historier om Utøya vi faktisk sitter igjen med, og dermed vil huske, om noen tiår. Bøker er, tross alt, et

mer varig medium enn for eksempel enn bloggfortelling, Til tross for at jeg har argumentert for at det kan stilles spørsmål ved hvorvidt disse tekstene vil få status som «historiske dokumenter», for å bruke Tonje Volds uttrykk, vil de likevel være tilgjengelige, og verdifulle, kilder for fremtidige forskere som ønsker å undersøke den tidlige bearbeidelsen av hendelsene fra de overlevendes perspektiv. Slik jeg har vært inne på, forholder utgivelsene seg, om enn i ulik grad, til den offentlige retorikken etter terrorangrepene. De kan leses som oppbyggelige og reparerende fortellinger, der et vi forsøkes etablert på nytt, og der forfatterne gjentar budskapet fra statsministerens, og andres taler, i forbindelse med hendelsene. Dette er særlig tydelig i *Jeg lever, pappa*, men kan gjenfinnes også i *Hjertet mot steinen* og *Lever*. Risikoen ved at forlagene prioriterte historier med en slik positiv grunntone, slik Svein Brurås understreker at var sentralt i den seremonielle og samlende fasen i medienes arbeid etter angrepene, kan være at det fester seg et bilde av at det finnes en «riktig» måte å forholde seg til den dramatiske hendelsen. Vi vet at ikke alle overlevende ønsket, eller klarte, å formidle sine historier til offentligheten simpelthen fordi hendelsene var så ødeleggende for dem. Historier som avviker fra normen, som ikke tar til seg den utpregede positive grunntonen og bevegelsen fremover som dominerte den offentlige retorikken, kan risikere å bli ekskludert fra den kollektive bevisstheten omkring hva overlevelsen innebar for dem som opplevde massakren.

Jon Rognlien er inne på dette i en *Dagblad*-kommentar i forbindelse med utgivelsen av *Hjertet mot steinen*. Han spør om motviljen mot Pracons bok kan ha noe å gjøre med at «disse taleføre super-overlevende» setter andre overlevende i forlegenhet:

Alle de hundrevis av ungdommer som kanskje ikke «takler» traumene så godt – kan de oppleve en tilleggsbelastning av igjen og igjen å bli eksponert for disse som derimot klarer å kommunisere sin historie og fortvilelse, disse som betjener forlagenes og NFFs vilje til bøker, medienes sult etter ansikter og skjebner, publikums fortvilte behov for å knytte det uforståelige til virkelige mennesker?³¹¹

Om Rognliens kommentar er spissformulert, setter den likevel fingeren på noe av ubehaget jeg selv har kjent i arbeidet med disse tekstene. De kan ikke blott og bart leses som vitnesbyrd, eller i lys av offentlighetens ønske om informasjon, men må også forstås som tidstypiske for det Peter Brooks kaller den moderne bekjennelseskulturen. Jeg har forsøkt å vise at det er mulig å knytte tekstene til en slik utvikling på flere måter. For det første ved å understreke at de kan de forstås som produkter av et mediant og kulturelt påtrykk der det *forventes* at historiene blir fortalt. Medienes press, forlagenes forespørsler om utgivelser og

³¹¹ Jon Rognlien, «Boka som ikke skulle ut», *Dagbladet*, 14. april 2012.

forfatternes eksplisitt uttrykte intensjon om å bringe sine historier ut til offentligheten, kan ikke alene utgjøre grunnlaget for hvordan disse tekstene forstås. Fortellingene er også uttrykk for et tilsynelatende påtrengende behov forfatterne har med hensyn til å gjøre sine historier offentlige: alt skal fortelles. For det andre finnes både implisitte og eksplisitte bekjennelser i tekstene. Lovnaden om at «alt kommer», slik Martinovic uttrykker det, reflekterer disse tekstenes preg av å være svært utleverende om unge menneskers tap av gode venner, og om egen sorg, smerte og traumer. Samtidig understreker Susannah Radstones poeng om subjektets bevegelse fremover at denne type «lidelseslitteratur» dreier seg vel så mye om å løsrive seg fra de traumatiske hendelsene, som om hendelsene i seg selv. De eksplisitte bekjennelsene finnes særlig i Adrian Pracons sidefortellinger, i Erik Sønstelies personlige betroelser eller når forfatterne fremhever sin skam- og skyldfølelse. Utleveringene fremstår ikke alltid like godt motivert innenfor de enkelte prosjektenes rammer, men synes snarere å være innlemmet som et noe klamt grep for å gi fortellingene et enda større preg av nærhet og autentisitet. Samtidig har jeg ønsket å understreke at tekstenes koblinger til bekjenneskulturen og den moderne bekjennelsesteksten også er egnet til å stille kritiske spørsmål til hvorvidt en slik åpenhetskultur er av det gode. Slik Rognlien understreker, kan dette for det første bidra til at andres historier neglisjeres og eventuelt viskes vekk fra den kollektive hukommelsen. For det andre gir det å fortelle ingen garantier for forløsning eller lindring, slik Peter Brooks understreker. Hva er så alternativet? Stillhet? Selv er jeg ambivalent til dette spørsmålet. Jeg ser verdien i at historiene ble gjort delbare, nettopp fordi de gir oss som står på utsiden av katastrofen et innblikk i hvordan den fortonet seg fra innsiden. Samtidig kan det være vanskelig å se hensikten med Utøya-utgivelsene når den øvrige eksponeringen av de overlevendes opplevelser har vært så dominerende i andre kanaler. Spørsmålet som fremdeles står åpent, blir derfor hvem disse fortellingene først og fremst er betydningsfulle for.

Uavhengig av de negative assosiasjonene knyttet til begrepet bekjennelse, glir Utøya-fortellingene inn i et større narrativ om 22. juli. De vil bli stående, simpelthen fordi de er tekster skrevet, eller fortalt, av forfattere med førstehåndserfaring knyttet til hendelsene på Utøya. Samtidig beveget, og beveger, den kollektive bearbeidelsesprosessen seg videre. Det som ble betraktet som viktige, og til og med nødvendige historier, blir nå betraktet fra avstand med en viss 22. juli-fatigue. Behovet for historier med *nærhet* til hendelsene heftet ved seg ble snart avløst av mer dyptloddende forsøk på å forstå og forklare hendelsene, hva som førte frem til dem, og hva som er effektene av dem, både på individnivå og for samfunnet som helhet. De tidlige Utøya-utgivelsene vil dessuten avløses av andre og mer

omsegripende forsøk på å skildre overlevelseserfaringen. Ali Esbati, overlevende fra Utøya og daglig leder i Manifest Analyse, skal utgi sin historie. Det vil sikkert komme flere. Med avstanden i tid vil også vitneskildringene endre karakter. I større grad tror jeg at kommende Utøya-utgivelser vil være analyserende og evne å sette egen erfaring inn i en større samfunnsmessig sammenheng. Og forhåpentligvis vil klisjeene forsvinne.

Forskjellen mellom de to overlevendes og de tre andre opplesernes tekster på Litteraturhusets scene 19. oktober kan oppsummeres slik: Martinovic' og Pracons opplesninger var *fortellende*, og historiene kom fra *innsiden* av katastrofen, mens de tre andres opplesninger var *fortolkende*, og forholdt seg i større grad til hendelsene fra *utsiden*. De tre sistnevnte ga tilskuerne historien om Anders Behring Breivik, om hans vei inn i dataspillenes verden og tilbake til gutterommet på Skøyen. De forsøkte å forstå hvem han var, hvorfor han drepte, og de analyserte og reflekterte over hendelsene og deres betydning. De to førstnevnte fortalte, om flukten fra Breivik, om gjemmestedene, om tapet av venner og om å vende tilbake til et normalt hverdagsliv. Sidestilt med de overlevendes opplesninger på Litteraturhusets scene, ble de tre andres opplesninger et eksempel på hvordan det *fortolkende* avløser det *fortellende* desto større tidsmessig avstand vi får til hendelsene. Kan hende speiler de tidligste Utøya-utgivelsene at offentligheten har behov for ulike typer fortellinger i ulike faser av den kollektive bearbeidelsesprosessen. *Jeg lever, pappa, Hjertet mot steinen* og *Lever* vil bli stående som tidlige beretninger om den mest alvorlige hendelsen i nyere norsk historie, og på samme tid reflektere en samtidskulturell og litterær utvikling. Kanskje er svaret at Utøya-fortellingene mer enn noe annet var betydningsfulle i den umiddelbare fasen etter 22. juli, og at de først og fremst er betydningsfulle for forfatterne selv.

6 Litteratur

Augustin. *Bekjennelser*. Oversatt av Oddmund Hjelde [1961]. Oslo: Bokklubben, 2008.

Axthelm, Peter. *The Modern Confessional Novel*. New Haven: Yale University Press, 1967.

Bal, Mieke. «Introduction». I *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, redigert av Mieke Bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer. Hanover: University Press of New England, 1999.

Berg, Kristoffer. *21. juli. En kjærlighetshistorie fra Utøya*. Oslo: Aschehoug, 2012.

Berger, James. «Trauma and Literary Theory», i *Contemporary Literature* 38, nr. 3 (1997): 569–582.

Bokmålsordboka. «Vitnesbyrd» <<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=vitnesbyrd&ordbok=begge>> [Lest 22. september 2013].

Bromark, Stian. *Selv om sola ikke skinner. Et portrett av 22. juli*. Oslo: Cappelen Damm, 2012.

Brooks, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Brurås, Svein. *Etikk for journalister*. Bergen: Fagbokforlaget, 2010.

Brurås, Svein. «Det er en tid for alt». I *Mediene og terroraksjonen. Studier av norske mediers dekning av 22. juli*, redigert av Svein Brurås. Oslo: Unipub, 2012.

Carlsen, Karoline. «Dette er vår lille historie». I *Romerikes Blad*. 9. november 2011.

Caruth, Cathy, red. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

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

Deren, Maya og Tracy Moffatt. «The Ethics of Witnessing». I *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, redigert av E. Ann Kaplan. Piscataway: Rutgers University Press, 2005.

Douglass, Ana. «The Menchu Effect». I *Witness & Memory. The Discourse of Trauma*, redigert av Ana Douglass og Thomas Vogler. New York: Routledge, 2003.

Douglass, Ana og Thomas Vogler. «Introduction». I *Witness & Memory. The Discourse of Trauma*. New York: Routledge, 2003.

- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.
- Eakin, Paul John. «Introduction. Mapping the Ethics of Life Writing». I *The Ethics of Life Writing*, redigert av Paul John Eakin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2004.
- Felman, Shoshana. «The Return of the Voice. Claude Lanzmann's *Shoah*». I *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Shoshana Felman og Dori Laub. New York: Routledge, 1992.
- Foster, Dennis A. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Seksualitetens historie. Viljen til viten. Bind 1*. Oversatt av Espen Schaaning. Oslo: Exil forlag, 1976 – 1984 [1999 – 2002].
- Fuglehaug, Wenche. «Jeg er sliten og trenger hjelp, men skal ha mitt liv tilbake.» *Aftenposten*. Publisert 6. januar 2013. <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/Jeg-er-sliten_-og-trenger-hjelp_-men-jeg-skal-ha-mitt-liv-tilbake-7083944.html>
- Gill, Jo, «Introduction». I *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*, redigert av Jo Gill. London: Routledge, 2006.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca, N. Y: Cornell University Press, 2001.
- Gravklev, Bente Rognan. «22. juli-tekstene hjelper oss». *Dagsavisen*. Publisert 16. oktober 2013. <<http://www.dagsavisen.no/kultur/22-juli-tekstene-hjelper-oss/>>
- Ihme, Henrik. «Føler seg rammet av Eskil Pedersen-kritikk». *Fædrelandsvennen*. 17. september 2012.
- Kaur, Prableen, *Jeg er Prableen*. Oslo: Gyldendal, 2012.
- LaCapra, Dominick. *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001.
- Langås, Unni. *Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap*. Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, 1997.
- Lofstad, Ralf. «Utøya-overlevende Adrian Pracon dømt for vold». I *Dagbladet*. Publisert 20. august 2012. <http://www.dagbladet.no/2012/08/20/nyheter/innenriks/adrian_pracon/vold/utoya/23046428/>
- Laub, Dori. «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening.» I *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Shoshana Felman og Dori Laub. New York: Routledge, 1992.

- Lejeune, Philippe. «Autobiography for Those Who Do Not Write». I *On Autobiography*, redigert av Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London og New York: Routledge, 2008.
- Martinovic, Emma. *Lever*. Kristiansand: Portal forlag, 2012.
- Miller, Nancy K. og Jason Tougaw. «Introduction. Extremities». I *Extremities. Trauma and Testimony*, redigert av Nancy K. Miller og Jason Tougaw. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Modlinger, Martin og Philipp Sonntag, red. *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*. Oxford: Peter Lang, 2011.
- Nissen, Ida Dahl. «AUF ville hindre Utøya-bok». NRK. Publisert 3. april 2012.
<http://www.nrk.no/norge/_-auf-ville-hindre-utoya-bok-1.8061885>
- NOU 2012:14. *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*. Oslo: Departementenes servicesenter, 2012.
- NRK. «Han virket helt normal.» NRK. Publisert 24. juli 2011.
<http://www.nrk.no/ho/_-kjorte-breivik-til-garden-torsdag-1.7725628>
- NTB. «Forlag trekker tilbake Utøya-bok». *Aftenposten*. Publisert 24. april 2012.
<<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/22juli/Forlag-trekker-tilbake-Utoya-bok-6810207.html>>
- Pracon, Adrian og Erik Møller Solheim. *Hjertet mot steinen. En overlevendes beretning fra Utøya*. Oslo, Cappelen Damm, 2012.
- Radstone, Susannah. «Cultures of testimony / Cultures of Confession. Turning the Subject Inside Out». I *Modern Confessional Writing*, redigert av Jo Gill. London: Routledge, 2006.
- Radstone, Susannah. «Trauma Studies. Contexts, Politics, Ethics». I *Other People's Pain. Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, redigert av Martin Modlinger og Phillip Sontag. Oxford: Peter Lang, 2011.
- Rognlien, Jon. «Ekko av massakrene». *Dagbladet*. Publisert 17. mars 2012.
<<http://www.dagbladet.no/2012/03/17/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/20714742/>>
- Rognlien, Jon. «Boka som ikke skulle ut». *Dagbladet*. Publisert 14. april 2012.
<<http://www.dagbladet.no/2012/04/14/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/21076351/>>
- Rousseau, Jean Jacques. *The Confessions and Correspondences, Including the Letters to Malesherbes*. Oversatt av Christopher Kelly. Redigert av Christopher Kelly, Roger D. Masters og Peter G. Stillman. Hanover: University Press of New England, 1995.

- Sennett, Richard. *Intimitetstyranniet*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen, 1992.
- Skei, Hans H. Skei. «Bekjennelseslitteratur». Store norske leksikon. <<http://snl.no/bekjennelseslitteratur>> [Lest 22. september 2013]
- Stoltenberg, Jens, «Sjokkerende og feigt». Publisert 22. juli 2011. <<http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/smk/taler-og-artikler/2011/sjokkerende-og-feigt.html?id=673127>>
- Stoltenberg, Jens, «Statsministerens tale ved nasjonal minnesmarkering for 22.07.2011». Publisert 21. august 2011. <<http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/smk/taler-og-artikler/2011/statsministerens-tale-ved-nasjonal-minne.html?id=652655>>
- Stoltenberg, Jens «Tale ved minnekonsert på Rådhusplassen». Publisert 22. juli 2012. <<http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/smk/taler-og-artikler/2012/tale-ved-minnekonsert.html?id=696944>>
- Sønsteli, Siri Marie Seim og Erik Sønsteli. *Jeg lever, pappa. 22. juli – dagen som forandret oss*, Oslo: Schibsted, 2011.
- Tal, Kali. *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Thanselle, Thomas G. «The Problem of Final Authorial Intention». I *Textual Criticism and Scholarly Editing*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1990.
- Taylor, Chloë. *The Culture of Confession from Augustine to Foucault. A Genealogy of the 'Confessing Animal'*. New York og London: Routledge, 2009.
- Universitetet i Agder. «Traumets litteraritet. Erindring og skapelse.» Publisert 1. oktober 2012. <http://www.uia.no/portaler/om_universitetet/humaniora_og_pedagogikk/nordisk_og_mediefag/forskning/traumets_litteraritet>
- Van der Kolk, Bessel A. og Onno van der Hart. «The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma». I *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Vold, Tonje. «Kulturanalyse og 22. juli». I *Norske medier. Journalistikk, politikk og kultur*, redigert av Kristin Skare Orgeret. Kristiansand: Cappelen Damm Høyskoleforlaget, 2012.
- Vold, Tonje. «Å holde 22. juli fast. Rettssaken, traumet og de personlige fortellingene». *Samtiden* 122, nr. 3 (2012): 5–18.
- Von der Fehr, Drude. «Hemningsløs subjektivitet og klisjefylt skjønnmaling», i *Prosa* 15, nr. 2 (2009): 44–50.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Ørstavik, Maren. «Summen av historiene». *Morgenbladet*. Publisert 19. juli 2012.
<http://morgenbladet.no/boker/2012/summen_av_historiene>

Aas, Inger Helen Hovden «Hva med våre hjerter?» *Verdens Gang*. Publisert 20. april 2012.