

«Hvis du ikke sier det, går det aldri over»

En traumeorientert lesning av Johan Harstads *Osv.* (2010)

Frida Johanne Gullaksen



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

Nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2021

«Hvis du ikke sier det, går det aldri over»

En traumeorientert lesning av Johan Harstads *Osv.* (2010)

«Eller kanskje er det slik at verden bare fortsetter, vi fortsetter, de enorme lidelsene, livene, vi gir hverandre gaver og elsker hverandre og myrder hverandre om nettene og så videre og så videre, til det ikke finnes flere igjen av oss.»

(Harstad, 2010, s. 462)

© Frida Johanne Gullaksen

2021

«Hvis du ikke sier det, går det aldri over». En traumeorientert lesning av Johan Harstads *Osv.*
(2010)

Frida Johanne Gullaksen

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven er en traumeorientert lesning av Johan Harstads skuespill *Osv.* (2010). Jeg undersøker hvordan traumene til to av karakterene, Zimmer og Nola, fremstilles. Oppgaven vil i hovedsak besvare tre spørsmål: Hva er bakgrunnen for traumene til Zimmer og Nola, og hvordan blir de presentert i boken? Hvordan opplever karakterene traumene, og hvilke estetiske og formmessige valg tar Harstad i fremstillingen av disse? Og til sist, hva blir løsningen for Zimmers og Nolas traume, og hvilke muligheter har de for helbredelse? Hypotesen er at Harstad gir en realistisk fremstilling av hvordan traumer kan oppleves, og gjennom verkets form oppnår en spenningsskapende effekt hos leseren, som speiler den spenningen den traumatiserte selv utsettes for. Oppgaven inneholder også et analysekapittel som undersøker hva Harstad ønsker å oppnå med boken, samt hvordan det å lese en traumefortelling kan påvirke leseren. Her argumenterer jeg for at leseren får en rolle som lytter til traumet, og på den måten kan bli medeier til det vonde. De nevnte spørsmålene blir besvart ved hjelp av traumeteori. Det teoretiske utgangspunktet for oppgaven er basert på litteratur fra Cathy Caruth, som er en av de mest anerkjente forskerne innenfor temaet traumer og litteratur, E. Ann Kaplan, som blant annet skriver om «traumekultur» og hvordan fremstillinger av traumer kan påvirke mennesker, Dori Laub, som har skrevet om vitnesbyrdets betydning og Unni Langås, som skriver om traumer i norsk samtidslitteratur. Oppgaven viser hvordan *Osv.* er et eksempel på en traumefortelling gjennom Harstads fremstilling av Zimmer og Nola. Den drøfter òg hvordan Zimmers og Nolas traumer fungerer i verket som helhet, og hvordan deres løsning står i tråd med verkets tematikk.

Forord

Jeg vil gjerne takke veilederen min Elisabeth Oxfeldt. Takk for nyttige, lærerike og hyggelige veiledninger. Jeg setter pris på at du har utfordret meg med nye tanker og ideer, og gitt meg konstruktive og gode tilbakemeldinger. Og ikke minst takk for at du introdusere meg for *Osv*.

En stor takk går også til Marcus for støtte, motivasjon og heiarop.

Takk til korrekturleser Katrine.

Til slutt vil jeg takke jentene på kontor 126 og alle på lesesalen som har bidratt til å gjøre denne tiden ganske fin til tross for mye arbeid.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1 Presentasjon av <i>Osv.</i> og problemstilling.....	1
1.2 Begrunnelse for valg av oppgave	2
1.3 Forfatterskap.....	4
1.4 Resepsjon.....	5
1.5 Sjanger.....	6
1.6 Metode, teori og disposisjon.....	7
2. Teori	9
2.1 Historisk blick	9
2.2 Traumatisk minne	9
2.3 Det temporale rommet	11
2.4 Vitnesbyrdet.....	13
2.5 Estetiske fremstillinger av traumer.....	14
3. Traumer hos Zimmer og Nola	16
3.1 Traumets bakgrunn	16
3.1.1 De traumatiske hendelsene	16
3.1.2 Taushet som forsterkende effekt	18
3.1.3 Zimmer – offer eller overgriper?.....	21
3.2 Traumets opplevelse	23
3.2.1 Traumat som forsinket respons	23
3.2.2 Fortrengning og dissosiasjon – å skape en alternativ fortelling	25
3.2.3 Drømmer og flashbacks – å gjenoppleve traumat	28
3.2.4 Meningsløshet, håpløshet og følelsesløshet	31
3.3 Traumets løsning	33
3.3.1 Vitnesbyrdet	33
3.3.2 Muligheter for helbredelse	35
4. Leseren som lytter til traumat	40
4.1 Vikarierende traumatisering	40
4.2 Harstads prosjekt	42
4.3 Leserens opplevelse	43
5. Avslutning	45
5.1 Traumene i verket som helhet	45
5.2 Oppsummering og konklusjon.....	48
6. Litteratur	51

1. Innledning

1.1 Presentasjon av *Osv.* og problemstilling

Året er 1994. Folkemordet i Rwanda fører til at mellom 800 000 og en million tutsier blir brutalt myrdet. Bosniakrigen som tar livet av rundt 100 000 (derav 35-40 prosent sivile), herjer på sitt tredje år. Den russiske føderasjon invaderer Tsjetsjenia, og starter en krig som tar livet av opp mot 100 000 sivile.¹ Likevel ser det ut til at det eneste mediene og resten av verdenssamfunnet bryr seg om er OL på Lillehammer, O.J. Simpson som rømmer fra politiet og Kurt Cobain som skyter seg i garasjen. Dette danner rammen rundt handlingen i Johan Harstads 500 siders lange skuespill *Osv.* Boken ble utgitt i 2010, mens en forkortet versjon av skuespillet hadde sin debut som teateroppsetning på Torshovteateret i 2013.

Handlingen bygges rundt den amerikanske familien Zimmer. Faren Joseph Zimmer (heretter omtalt som Zimmer) er vietnamveteran og jobber som revisor. En dag flytter han ut av hjemmet, og blir uteligger i Washington D.C.s Constitution Gardens. I parken bruker han dagene på å vaske The Vietnam Memorial Wall med alle de 58 000 navnene over krigens amerikanske ofre. Der møter han Edward Bowman, en annen vietnamveteran, som driver en kiosk i parken. Zimmers plutselige flytting skyldes krigstraumer som innhenter han 25 år etter hjemreisen fra Vietnam. Bowman spiller en sentral rolle i Zimmers håndtering av traumene.

Zimmers sønn Alan er freelance krigsfotograf. Han reiser verden rundt for å dokumentere lidelsene som skjer. Vi møter han først i Sarajevo mens byen er under beleiring. Der blir han vitne til at en dansk journalist som han deler hotellrom med, blir drept av en snikskytter. Videre møter vi Alan i Rwanda, Tsjetsjenia og Irak der han går tett på lidelsene de sivile blir påført som følge av krigene. Han er ute lenge av gangen, og synene som møter han preger han sterkt. Zimmers datter Nola bor i London og jobber som klipper i BBC. Under en t-banetur blir Nola, mannen hennes og sønnen deres angrepet av en krigstraumatisert mann. Nolas mann og sønn blir knivstukket og drept med Nola som vitne. Hun blir igjen alene og forsøker så godt hun kan å leve videre i en tilværelse som føles meningsløs.

Kay er kona til Zimmer, og mor til Alan og Nola. Hun prøver desperat å holde familien samlet. Men i resten av familiens sorger og tragedier, er det ingen som bryr seg med å spørre om hvordan hun har det. Kay tilbringer et år i London og prøver så godt hun kan å hjelpe datteren med å håndtere sorgen. I tillegg til de nevnte karakterene møter vi flere som på

¹ Tallene er hentet fra *Store Norske Leksikon*.

ulike måter berøres av krig. Vi møter blant annet journalistkolleger av Alan, bosniske Salko som driver hotellet i Sarajevo, hutuen Pascal som deltok i folkemordet, den franske hjelpearbeideren Lefèvre og tsjetsjenske Yoosuf og hans familie.

Bokens overordnede tema er krig, men den beveger seg innom flere temaer som blant annet traumer, skyld, ansvarsfølelse, sorg, folkemord og krigsforbrytelser. *Osv.* handler kort sagt om hva krig gjør med mennesker. Den handler om hvordan krig preger soldater, sivile, overgripere, ofre, de som venter hjemme, hjelpearbeidere og journalister. Boken kan også leses som en kritikk av mediene, FN og andre hjelpeorganisasjoner og verdenssamfunnet generelt. Boken handler også om at hvem som helst er i stand til å gjøre grusomme ting. Dette underbygger Harstad i et intervju: «Vi har alle potensial til å gjøre helt jævlige ting. Det fantes mange intellektuelle i Rwanda som smadret barns hoder mot trær. Det lot seg gjøre fordi fiendebildet ble solid etablert over tid og fienden ble avhumanisert. Fienden var ikke mennesker, men kakerlakker» (Harstad, i Bromark, 2010, s. 23).

En av tingene krig kan gjøre med mennesker er å gi dem traumer, og nettopp det er en sentral del av boken. Traumer blir særlig synliggjort i karakterene Zimmer og Nola. Zimmers traumer stammer fra hans deltakelse i Vietnamkrigen, mens Nola blir traumatisert etter å ha vitnet drapet på sønnen og mannen sin. I denne oppgaven skal jeg gjøre en traumeorientert lesning, og undersøke følgende problemstilling: Hvordan blir karakterene Zimmers og Nolas traumer fremstilt i Johan Harstads *Osv.*? Oppgaven vil ta for seg *Osv.* som et litterært verk, ikke som teaterforestilling. Fokuset er på karakterene Zimmer og Nola, ettersom traumene kommer spesielt til syne hos dem. Hypotesen er at Harstad gir en realistisk fremstilling av hvordan traumer kan oppleves, og gjennom verkets form oppnår en spenningsskapende effekt hos leseren, som speiler den spenningen den traumatiserte selv utsettes for. Oppgaven vil i hovedsak besvare tre spørsmål: Hva er bakgrunnen for traumene til Zimmer og Nola, og hvordan blir de presentert i boken? Hvordan opplever karakterene traumene, og hvilke estetiske og formmessige valg tar Harstad i fremstillingen av disse? Og til sist, hva blir løsningen for Zimmers og Nolas traume, og hvilke muligheter har de for helbredelse? Avslutningsvis ønsker jeg å løfte blikket, for å undersøke hva Harstad ønsker å oppnå med boken, samt hvordan en traumefortelling som *Osv.* kan påvirke leseren.

1.2 Begrunnelse for valg av oppgave

Johan Harstad har skrevet mange kritikerroste og verk vunnet blant annet Ungdommens kritikerpris, Brageprisen, Wesselprisen, Ibsenprisen og Sultprisen. Likevel er han for mange en ukjent forfatter, og både forfatteren og *Osv.* fortjener å løftes frem. Det er skrevet flere

masteroppgaver om verk av Harstad, men ingen om *Osv*. Så vidt meg bekjent, finnes det kun én som har skrevet om skuespillet på et litterært analytisk nivå. I sin bok *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016) har Unni Langås skrevet et delkapittel om *Osv*, der hun i likhet med denne oppgaven har en traumeorientert tilnærming til verket.² I lys av den begrensede litteraturen som finnes om verket, vil denne oppgaven ytterligere bidra til å belyse et litterært sterkt verk innenfor fagfeltet.

Boken tar dessuten opp et svært viktig tema. Vi lever i en tid hvor vi blir stadig mer eksponert for katastrofer og lidelser. Med hjelp av medier og teknologi kan vi se film av grusomme hendelser hvor som helst på jorden, kun sekunder etter hendelsen inntreffer. Dette har ført til et økt fokus på hvordan katastrofene påvirker mennesker psykisk. Forskning og kunnskap om traumer har de siste tiårene økt blant både vitenskapsfolk og vanlige mennesker. Dette har igjen ført til at traumer er et stadig økende tema i samtidslitteraturen. I USA har hendelser som Vietnamkrigen, terrorangrepet 9/11 og Irakkkrigen ført til både individuelle og kollektive traumer, og disse hendelsene er mye brukt som eksempler i traumeforskningen. I Norge har terroren 22. juli 2011 satt sine spor både i traumeforskningen og i norsk samtidslitteratur. Anne Gjelsvik har, som flere andre, kalt 22. juli for det største nasjonale traumat siden andre verdenskrig (2020, s. 19). I hennes bok *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder* (2020), har hun samlet ulike tekster som dikt, romaner, sanger, taler og tv-serier, som handler om 22. juli, og diskuterer sammen med verkets bidragsyttere hvordan disse har bidratt til å forme våre forestillinger om terrorangrepet. Langås henviser òg til litteratur om 22. juli, og mener den «mante til samhold og kjærlighet som et kollektivt svar», og fremhever at litteraturen kan gi oss «forståelse av hvordan traumer blir opplevd og fortolket, og hvordan de inngår i sosiale, politiske og kulturelle prosesser» (2016, s. 12-13).

Langås har med sin ovennevnte bok gitt en oversikt over norske verk som omhandler temaet traumer, og hvilken betydning de har hatt i samtidslitteraturen. Felles for bøkene til Langås og Gjelsvik er at de fremstiller verk som viser hva traumatiske hendelser kan gjøre med et individ eller en gruppe mennesker. Begge vektlegger relasjonen mellom traumer og kunst. De viser at traumer kan oppleves ulikt, og dermed fremstilles på ulike måter. På baksiden av Gjelsviks bok står det: «Våre forestillinger om 22. juli er formet av bilder vi har sett og ord vi har lest. [...] Vi trenger kunst når kriser rammer. Og vi trenger innsikt i

² Det som skiller min analyse fra Langås', er at jeg går i dybden på fremstillingen av traumer hos Zimmer og Nola, mens Langås gir en bredere analyse som inkluderer flere karakterer og hendelser fra boken. Jeg er ikke uenig i Langås' analyse, men mener at jeg likevel kan tilføye ny og mer detaljert innsikt om *Osv*., ettersom jeg gjør en lengre og grundigere analyse.

kunstens ulike betydninger». Det vi ser og leser har en makt til å påvirke våre forestillinger og tanker om et spesielt emne. Å lese om traumer kan også gjøre det lettere å forstå og håndtere dem. Langås forteller at «[t]ematikken [traumer] skaper [...] et presserende behov for kritisk analyse av sosiale og politiske forhold» (2016, s. 12). Dette er *Osv.* et godt eksempel på, som retter kritikk på flere samfunnsplan, og viser hvordan sosiale forhold påvirkes av traumer.

1.3 Forfatterskap

Johan Harstad ble født i 1979 og er fra Stavanger, men har senere bosatt seg i Oslo. Han har en bachelor i litteraturvitenskap og vant i 2000 et arbeidsstipend fra Gyldendal. Harstad ble i 2009 ansatt som husdramatiker på Nasjonalteateret, og arbeidet han gjorde der førte til utgivelsen av *Osv.* Han har fått gode kritikker i en rekke ulike sjangre, og skrevet romaner, noveller, kortprosa, drama, sakprosa og ungdomslitteratur. I tillegg til å være forfatter jobber Harstad med grafisk design. Under navnet LACKTR har han produsert alle omslagene til bøkene sine (Gyldendal, u.å.). Krig er et gjennomgående tema i hans forfatterskap og flere av verkene hans handler om lidelser, død og forbrytelser i forbindelse med krig.

Allerede som 22-åring debuterte Harstad med kortprosasamlingen *Herfra blir du bare eldre* (2001). Prosatekstene handler om død, krig og redsel, og mennesker som på ulike måter forsøker å oppnå en form for redning fra de ulike utfordringene livet bringer dem. Boken tar for seg opptrappingen til krigen i Jugoslavia, og videre «skildrer fortelleren grusomheter han har hørt om fra Vietnam-krigen, massakren i Srebrenica og fra mennesker som sulter i Groznyj» (Granlund, 2008, s. 4). Dette er alle kriger og hendelser som også skildres i *Osv.* Et år senere utgir Harstad novellesamlingen *Ambulanse* (2002), og flere anmeldere har påpekt slektskapet mellom denne samlingen og debutverket (f.eks. Granlund, 2008; Jensen, 2002). Også i dette verket er ensomhet, død og krig sentrale temaer, og Vietnamkrigen og traumer er handlingen i en av novellene. I 2005 kom Harstads første roman: *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* Boken handler om Mattias som lever et tilsynelatende rolig og tilfreds liv som en «anonym toer», men etter hvert får et psykisk sammenbrudd og må få hjelp til å håndtere tilværelsen. Krig og traumer får også en plass i denne boken, gjennom fremstillingen av en traumatisert krigsfotograf som biperson. I 2015 kom *Max, Mischa & Tetoffensiven*, en roman på hele 1104 sider, som høstet gode kritikker og flere terningkast seks. Boken er en oppvekstroman som følger Max fra Stavanger som flytter med familien til New York, der han får kjæreste og venner, og ender opp som dramatiker og teaterregissør. Også i denne boken spiller Vietnamkrigen en viktig rolle, gjennom blant annet Max' onkel Ove som vervet seg til krigen. *Dagsavisens* anmelder Gerd Elin Sandve (2015) mener romanen også kan kalles en

«krigs- eller kanskje helst antikrigs-roman, med Vietnamkrigen som hovedspor».

I tillegg til de nevnte verkene har Harstad skrevet romanen *Hässelby* (2007), ungdomsromanen *Darlah – 172 timer på månen* (2008), skuespillet *Bsider* (2008), sakprosaverket *Motorpsycho – Blissard* (2012), prosaverket *Manifest for folk flest* (2013) og romanen *Ferskenen* (2018). Gjennom sitt forfatterskap har Harstad beveget seg gjennom ulike sjangre og fortellermåter. Han skaper komplekse og interessante karakterer som på ulike måter reflekterer over verdens og egen eksistens. Fokuset ligger på individet og dets kraft til å handle/mangel på handling i en verden som åpenbart trenger det. Temaer i verkene hans er blant annet ensomhet, katastrofer, død, krig og lengsel. Krig, spesielt Vietnamkrigen, er et stadig tilbakevendende tema. Harstad forteller i et intervju at han er svært fascinert av Vietnamkrigen, og har brukt 20 år av livet sitt til å lese om den (Korsvold, 2015). I et annet intervju forteller han at han skrev en 18-siders roman om Vietnamkrigen da han var 10 år gammel (Haga, 2002). Til det sa han: «Jeg påførte meg litt skade der. Vietnam har fulgt meg siden» (Harstad, i Haga, 2002). Krigstematikken i verkene hans, kan derfor tenkes å stamme fra personlig interesse, og et ønske om, eller kanskje til og med et behov for, å belyse krigene og følgene av dem gjennom forfatterskapet.

1.4 Resepsjon

Osv. har vekket sterke reaksjoner og mottatt gode kritikker. Den ble i 2010 nominert til Brageprisen i klassen for voksen skjønnlitteratur, og i 2014 vant Harstad Ibsenprisen for teateroppsetningen av boken. Anmeldelsene i avisene har vært varierende, men overveiende positive. *Dagbladets* anmelder Cathrine Krøger (2010) mener boken er i det «lengste laget, og som litterær tekst [...] ikke av de beste [hun] har lest». Hun mener det er noe «skjematisk over de mange skiftene» (Krøger, 2010). Samtidig viser hun til Harstads styrker, og målet om å vekke leseren. Hun hevder at Harstad vil at «vi skal se det vi vet, men ikke vil se» (Krøger, 2010). Krøger (2010) anser Harstads forfatterskap som «[e]t av samtidas viktigste forfatterskap».

I 2010, tre år før *Osv.* hadde premie på Torshovteateret, skrev *NRKs* anmelder Knut Hoem: «Denne teksten er ikke oppført som skuespill, og det er forståelig. Isolert sett er mange av replikkene påfallende flate og klisjéfylte». Senere skriver han: «For meg er ikke *Osv.* et skuespill. Det minner mer om en dreiebok basert på manus skrevet av tidsvitner som var nær da det smalt» (Hoem, 2010). Hoem ser dialogene i boken som rekonstruksjoner av tidsvitners stemmer. Dette er delvis sant, ettersom flere av karakterene er basert på ekte vitneutsagn. Selv om Hoem av denne grunn ikke anser boken som et skuespill, mener han at boken fungerer

fordi det hele er sydd godt sammen. Han avslutter med å peke på det samme som flere anmeldere – at «leseren sitter hudløs og rystet tilbake» (Hoem, 2010).

Dagsavisens anmelder Ellen Sofie Lauritzen konstaterer at man allerede kjenner til konfliktene i Rwanda, Vietnam og Sarajevo og stiller spørsmålet: «Hva kan 'Osv.' bidra med som ikke allerede er blitt gjort?» (2010, s. 25). Til det svarer hun: «Det kan riste litt i oss. Harstad snur og vender på konfliktene, dveler ved stoffet, gir rom for å fortelle historier fra ulike vinkler og sper på med ironi og humor av den bekmørke sorten» (Lauritzen, 2010, s. 25). Avslutningsvis legger også Lauritzen vekt på hva boken gjør med oss som leser. Den vil at vi skal se og forstå hva som skjer rundt oss, og vekke et ubehag.

Som teateroppsetning fikk *Osv.* også varierende, men overveiende positiv kritikk. *Aftenpostens* anmelder Therese Bjørneboe (2013) kaller oppsetning «et dristig og provoserende teatereksperiment». Chris Erichsen (2013) skriver i nettavisen *Scenekunst* at Harstads prosjekt er «[å] vise frem jævelskapen». Videre skriver Erichsen (2013) at den «i liten grad blir vist», men «vert imot fortalt, gjennom lange monologiske beretninger og faktautredninger». Avslutningsvis lurert han på:

hva som er vitsen med å lage teater av en tekst som står til de grader på egne bein. Det kan være en plage å lese dramatik med alle sine detaljerte anvisninger om møblement, bevegelser og ansiktsuttrykk. I den trykte utgaven av *OSV.* legger man knapt merke til dem, nettopp fordi helheten er så medrivende skrevet. (Erichsen, 2013)

Erichsen (2013) roser hvor godt boken fungerer som et lesedrama, og mener overføringen til teateret ikke fungerer like godt.

Flere anmeldere trekker frem sjangervalget og de lange, tunge dialogene som noe som svekker verkets kvalitet (f.eks. Krøger, 2010; Hoem, 2010). De aller fleste legger dog vekt på bokens budskap og hva den gjør med leseren. Som flere anmeldere har pekt på ønsker Harstad å få leseren til å tenke gjennom å vise frem grusomhetene ved krig. De fleste peker på dette som noe Harstad mestrer svært godt.

1.5 Sjanger

Valget av skjønnlitterær sjanger basert på faktaorientert innhold gjør at *Osv.* kan betraktes som et dokudrama. Dokudramaer fremstiller et virkelighetsbasert innhold i fiktiv form (Rhodes & Springer, 2006). De kommer ofte i form av film eller tv-serier, men sjangeren kan også brukes om litterære verk. Hendelsene i *Osv.* er basert på ekte hendelser, og karakterene er inspirert av ekte vitneforklaringer. Dette presiserer Harstad i bokens sluttord:

Osv. tar utgangspunkt i alvorlige konflikter på nittitallet, og flere av hendelsene baserer seg på veldokumentert stoff. Men krig er uoversiktlige greier, og feil kan ha oppstått som følge av misforståelser, desinformasjon eller manglende kunnskap fra min side. Enkelte bevisste avstikkere fra virkeligheten finnes også i skuespillene, eksempelvis er Markale-massakren blitt flyttet noen uker i tid for å passe inn med resten av handlingen. Videre beskriver flere scener hva som kunne ha hendt, eller de er en sammenslåing av flere hendelser, med utgangspunkt i virkeligheten. Salkos fortellinger fra Bosnia og Pascals beskrivelse av folkemordet i Rwanda er ikke utsatt for en slik litterær behandling, men henter sitt innhold fra dokumentert materiale. (Harstad, 2010, s. 507)³

I et intervju forteller han at «[f]iksjonen har en voldsom kraft som kan påvirke mennesker, kanskje mer enn sakprosa» (Harstad, i Bromark, 2010, s. 23). Valget av sjanger virker dermed som et bevisst grep fra forfatteren for å fange leserens oppmerksomhet.

Flere anmeldere har henvist til *Osv.* som et politisk drama. Krøger (2010) skriver blant annet at *Osv.* er en «politisk tekst», mens Lauritzen omtaler det som «[e]t krigsdrama», men legger senere til at det er politisk (2010, s. 25). Bromark omtaler, i et intervju med Harstad, boken som «politisk litteratur» ettersom den «utvide[r] og belyse[r] den offentlige debatten» (2010, s. 23). I samme intervju forteller Harstad selv: «Det er helt klart politiske ytringer i dette stykket, men fortellingen er ikke moralistisk. Det blir ikke gitt noen løsninger i den. Det er mer et forsøk på å formidle en opplevelse av hvordan denne verden ser ut. Dette er politikk på resignasjonens rand» (Harstad, i Bromark, 2010, s. 23). *Osv.* kan også leses som et historisk drama, ettersom store deler av innholdet er basert på historiske hendelser. Formmessig kan man dermed konkludere med at *Osv.* er et drama/skuespill, nærmere bestemt et dokudrama, og innholdsmessig kan boken omtales som politisk-, historisk- og krigsdrama.

1.6 Metode, teori og disposisjon

I denne oppgaven skal jeg utføre en litterær analyse med fokus på fremstillingen av traumer i *Osv.* Jeg vil gjøre en nærlesing av hvordan traumene kommer til syne, gjennom å studere fremstillingen av personenes handlinger og replikker. For å undersøke dette aspektet i litteraturen skal jeg bruke traumeteori, hentet fra både psykologivitenskapen og litteraturvitenskapen. Denne fremgangsmåten vil gi meg generell innsikt i traumer som et psykologisk fenomen, samt innsikt i hvordan traumer blir fremstilt i litteraturen.

Unni Langås har med sin nevnte bok gitt ut det verket som gir en mest grundig oversikt over traumer i norsk samtidslitteratur. Den kommer dermed til å være sentral i oppgaven. Jeg skal også bruke professor Cathy Caruth, som regnes for å være en av de mest

³ Senere henvisninger til hovedverket *Osv.*, vil kun refereres med sidetall.

innflytelsesrike forskerne innenfor feltet litteratur og traumer med bøkene *Trauma: Explorations in Memory* (1995) og *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996).⁴ En annen som har skrevet viktige verk om litteratur og traumer er litteratur- og medieforsker E. Ann Kaplan, med boken *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (2005). To andre forskere som har vært svært betydningsfulle med sin forskning på traumer og vitnesbyrdet er Dori Laub og Shoshana Felman, som i stor grad har hentet sin empiri fra holocaust-overlevende sine vitnesbyrd. Med boken *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) har de muligens skrevet det litteraturvitenskapelige verket som er mest brukt innenfor feltet vitnesbyrd. Jeg kommer også til å bruke Colin Davis og Hanna Meretoja sitt verk *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (2020), som fungerer som et oversiktsverk over temaet. Boken inneholder blant annet traumeforskningens historie, nøkkelkonsepter innen traumer, traumer knyttet til ulike sjangre og til konkrete steder og hendelser. Ettersom jeg vektlegger fremstillingen av traumer, vil jeg ikke ha plass til en grundig sjangeranalyse i oppgaven. Der jeg likevel ser det relevant å presentere dramateori, vil jeg benytte meg av litteraturviterne Frode Hellands og Lisbeth Pettersen Wærps *Å lese drama: Innføring i teori og analyse* (2015).

Jeg vil i kapittel to starte med å presentere den teorien som vil være sentral for analysen min. Her vil jeg først gi et historisk blikk på traumer, før jeg presenterer traumeteorien videre. Kapittel tre består av tre deler: «Traumets bakgrunn», «Traumets opplevelse» og «Traumets løsning». Analysen vil svare på de spørsmålene jeg stilte innledningsvis: Hva er bakgrunnen for Zimmers og Nolas traumer, hvordan oppleves disse og hvilke muligheter har de for helbredelse? Dette vil ses i sammenheng med estetiske og formmessige valg Harstad tar, for å gi en realistisk fremstilling av traumer, samt skape en spenningseffekt for leseren. Oppgaven vil også inneholde en analyse i kapittel fire der jeg ser *Osv.* fra et metaperspektiv. Der diskuterer jeg hva Harstad ønsker å oppnå med boken, samt hvordan den kan påvirke leseren. I kapittel fem vil jeg presentere tre andre karakterer som også kan knyttes til temaet traumer, samt diskutere andre stilistiske trekk Harstad bruker, for å gi et mer helhetlig blikk på boken. Avslutningsvis vil jeg gi en oppsummering og konklusjon.

⁴ Jeg bruker i denne oppgaven «20th Anniversary Edition» av *Unclaimed Experience*, som ble utgitt i 2016. Den har et nytt etterord, men er ellers lik som førsteutgaven fra 1996.

2. Teori

2.1 Historisk blikk

Ordet «traume» stammer fra det greske ordet «trauma» som betyr «sår», og blir brukt om sår på både kropp og sinn. Opprinnelig har ordet blitt brukt om fysiske skader på kroppen, men nå brukes det som oftest om sår på sinnet. Traumeforskningens historie deles ofte i to epoker, der den første delen kan spores tilbake til 1860-tallet. Da undersøkte forskere en tilstand kalt «railway spine», som oppsto hos mennesker involvert i togulykker, men som tilsynelatende ikke hadde noen skader (Sütterlin, 2020, s. 11). Selv om ofrene ikke hadde fysiske skader, oppdaget man at flere fikk psykiske skader i etterkant av ulykken. Mot slutten av 1800-tallet introduserte nevrologen Hermann Oppenheim begrepet «traumatisk nevrose» («traumatic neurosis»), og slik ble det greske ordet for «sår» for første gang brukt om en psykisk skade (Sütterlin, 2020, s. 12). Psykoanalytiker Sigmund Freud var òg svært betydningsfull innen traumeforskningen, og har dannet grunnlaget til mye av moderne psykoterapi. Etter første verdenskrig forsket han på krigsnevrosene (ofte kalt «shell-shock»), som var psykiske skader som soldatene opplevde etter deres hjemkomst.

Den andre delen av traumeforskningen knyttes til hjemkomsten av vietnamveteraner og opprettelsen av posttraumatisk stresslidelse (PTSD) som en diagnose. Traumeforskningen var også sentral etter andre verdenskrig da hjemvendte soldater led av «combat fatigue», og ofre av blant annet nazi-forfølgelser led av såkalt «survivor syndrome» (Sütterlin, 2020, s. 16). Da vietnamveteranene kom hjem med lignende symptomer, økte fokuset på denne typen lidelser. Fra begynnelsen møtte traumeforskningen motstand og skepsis, og mange stilte seg kritiske til om de traumatiserte personene faktisk led. I mangel på en diagnose fikk ikke veteranene hjelp. Helsearbeidere i psykiatrien som jobbet på vegne av traumatiserte veteraner, ble dermed en viktig pådriver for opprettelsen av PTSD, som The American Psychiatric Association i 1980 oppførte som en diagnose (Sütterlin, 2020, s. 16). Anerkjennelsen av PTSD som en diagnose førte til at traumatiserte veteraner og andre ofre av traumatiske hendelser «fikk juridiske og økonomiske rettigheter» (Langås, 2016, s. 22), samt en anerkjennelse som *ofre*, snarere enn utroverdige fortellere av *fantasier* (Sütterlin, 2020, s. 17).

2.2 Traumatisk minne

Traumer kan deles i to grupper: individuelt traume og kollektivt traume. Eksempler på kollektive traumer er holocaust, Vietnamkrigen, tsunamien i Japan 2011 og terrorangrepene

11. september i New York og 22. juli i Oslo og på Utøya. Langås ser kollektive traumer som effektene av en hendelse som rammer mange mennesker, og blir en del av en gruppes eller nasjons historieskriving, uten å nødvendigvis traumatisere hver enkelt i psykologisk forstand (2016, s. 20). Individuelt traume er derimot mer komplekst og varierer i stor grad fra person til person, men dreier seg om en persons respons eller påkjenninger på kroppen, som en effekt i etterkant av en traumatisk hendelse, og ikke hendelsen i seg selv.

Som nevnt har Caruth bidratt med sentrale verk til forskningen på traumer og litteratur. Hun forklarer PTSD som:

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

Dette ofte gjengitte sitatet av Caruth gir et godt bilde på hva traumer er. Hun vektlegger at traume er en *respons* på eller *effektene* av en traumatisk hendelse. Dette oppleves som oftest gjennom hallusinasjoner, drømmer, tanker eller en spesiell atferd (ofte en nummenhet) i tilknytning til den traumatiske hendelsen. Hun forteller videre at symptomene kan variere fra person til person, og oppstå både etter små og store hendelser. Det sentrale i hennes forståelse av traume er ikke graden av katastrofen eller opplevelsen av effektene, men «strukturen av opplevelsen»: at hendelsen ikke blir forstått fullt ut der og da, men at den senere opptar tankene til den traumatiserte på en forstyrrende måte (Caruth, 1995, s. 4). Videre skriver hun: «To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event» (Caruth, 1995, s. 4-5). Hun forklarer traumer som å være *besatt* av bilder eller tanker knyttet til den traumatiserte hendelsen.

Et traumatisk *minne* er det som skaper effektene av den traumatisertes opplevelse. Langås forklarer at et traumatisk minne «består i at traumatiske hendelser i fortiden vedvarer å okkupere bevisstheten, enten ved en voldsom livaktighet eller ved at de motsetter seg å bli integrert i den viljestyrte minneprosessen» (2016, s. 25). Videre forteller hun at slike typer minner også ofte er en form for *kroppsminner*; minner som er mer knyttet til kroppen og «består av bilder, lyder, lukter og andre sterke sansninger» (Langås, 2016, s. 25). De er ofte «utenfor mental kontroll, og produserer sinne, angst, gråt og en følelse av at kroppen ikke henger sammen» (Langås, 2016, s. 25). Traumer er altså en psykisk lidelse som først og fremst påvirker sinnet, men også kan gi fysiske symptomer. Traumatiske minner kan oppleves på mange måter, og kan forekomme i form av mareritt, hallusinasjoner, flashbacks eller angst.

Andre opplevelser kan være bevisst eller ubevisst glemsel, fornektelse eller rekonstruksjon av minnene etter den vonde hendelsen.

Psykolog Pierre Janet plasserte på slutten av 1890-tallet *dissosiasjon* som et vanlig symptom på psykologisk traume (Sütterlin, 2020, s. 12). Han forklarte dissosiasjon som «the process by which the mind ‘splits off’ an event that is so violent or shocking that it cannot be integrated (‘synthesized’) into consciousness» (Sütterlin, 2020, s. 13). Janets forskning ble banebrytende, og dissosiasjon blir i dag regnet som «the core pathogenic process that gives rise to posttraumatic stress» (van der Kolk, Weisaeth & van der Hart, i Sütterlin, 2020, s. 13). Mens tidligere forskere som Janet og Freud kun har sett på dette ene reaksjonsmønsteret, har van der Kolk og van der Hart (1995) funnet to ulike: «repression» og «dissociation» (jeg bruker videre Langås’ (2016) oversettelser: «fortrengning» og «dissosiasjon»).

Langås presenterer, i tråd med van der Kolk og van der Hart, de to reaksjonsmønstrene: «Fortrengning er [...] en vertikal prosess der et minne skubbes nedover til det ubevisste, slik at subjektet ikke lenger har tilgang til det. [...] Dissosiasjon er en horisontal prosess der et minne utspalter seg i et annet spor og materialiserer seg som en alternativ fortelling» (2016, s. 25-26). Hun legger til at disse kan forekomme samtidig eller som en slags blanding. Disse begrepene har blitt overført til narratologiske begreper, der «de fortrenge minnene vil fungere som *ellipser* (avbrudd) i fortellingen, mens de dissosiative utspaltingene skaper *paralepser* (sidefortellinger)» og en «mental flashback kan [...] kalles en *analepse* (tilbakeblikk)» (Langås, 2016, s. 26).

2.3 Det temporale rommet

Caruth legger, i likhet med andre forskere, vekt på det temporale rommet i forbindelse med traumer. Med «det temporale rommet» mener hun den tiden som går fra den traumatiske hendelsen inntreffer, til pasienten begynner å oppleve hendelsens effekter på kroppen eller i sinnet. Dette var sentralt også i Freuds forskning, og han kalte denne perioden «inkubasjonstid» (Caruth, 1995, s. 7). Et annet begrep han brukte var «latency», som kan oversettes til «latenstid» eller «ventetid». Denne tiden beskrev han som en gradvis bevegelse fra hendelsen inntraff, til traumets undertrykkelse og til traumets ankomst hos pasienten (Caruth, 1995, s. 7). Caruth beskriver traumet som en forsinket respons: «[T]rauma is not experienced as a mere repression or defense, but as a temporal delay that carries the individual beyond the shock of the first movement. The trauma is a repeated suffering of the event, but it is also a continual leaving of its site» (1995, s. 10). Hun ser traumet som en gjentakende opplevelse av det vonde, samtidig som det er en vei vekk fra det.

Basert på Caruth og Freud beskriver Langås traumet som «en forsinket reaksjon» (2016, s. 23). Hun skriver også om «temporale forstyrrelser» og viser til litteraturforsker Lawrence Langer som hevder at «traumatiske minner ikke beveger seg fremover eller følger kronologisk tid, men kjennetegnes av det han kaller ‘durational time’, varig tid» (Langås, 2016, s. 31). Traumet har en slags «ikke-tid», som er forstyrret av forsinkede symptomer, flashbacks og lignende (Langås, 2016, s. 31). Laub kan sies å ha en lignende forståelse av tid:

Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. (1992a, s. 69)

Videre skriver Laub at den traumatiserte er *fanget* i den traumatiske realiteten og en repetisjonstvang (eller det Laub kaller «the fatedness of its reenactments») (1992a, s. 69). Slik Laub forstår traumer, så forsvinner de aldri, bare gradvis endrer seg, og vil for alltid være en del av den traumatisertes liv.

Det temporale rommet kan vi også knytte til *taushet* som er et sentralt kjennetegn ved traumer, ettersom mange traumatiserte ikke snakker om hendelsene de har opplevd. Tausheten dominerer i det temporale rommet, ettersom traumene da er undertrykt, men fortsetter hos mange etter at traumet blir anerkjent. At vitnet til en traumatisk hendelse ofte forholder seg taus i en lengre periode er et kjent fenomen, noe blant annet Laub viser i sin forskning. Et forskningsprosjekt ved Yale University (som Laub var en del av), samlet vitneskildringer av holocaust-overlevende. Disse viste at de fleste aldri hadde snakket om hendelsene før (Laub, 1992b, s. 79). De hadde altså forholdt seg tause om holocaust i over 40 år.

Tausheten kan ha mange årsaker, som for eksempel et ønske om å ikke fortelle på grunn av skam eller skyldfølelse. Det kan også være et resultat av bevisst eller ubevisst undertrykkelse av minnet, som jeg omtalte i forrige delkapittel. En annen grunn kan være at tausheten fungerer som en slags forsvarsmekanisme for den som forteller: «That the speakers about trauma on some level prefer silence so as to protect themselves from the fear of being listened to—and of listening to themselves» (Laub, 1992a, s. 58). Tausheten kan altså komme av et ønske om å beskytte seg selv fra å bli påmint de vonde minnene, eller for å beskytte en lytter fra å høre på dem. En siste grunn kan være vanskeligheten med å fortelle slik som holocaust-overlevende opplevde: «In this case as in many others, the imperative to tell the story of the Holocaust is inhabited by the impossibility of telling and, therefore, silence about the truth commonly prevails» (Laub, 1992b, s. 79). Når man er vitne til eller er offer for

grusomme hendelser, kan det ofte være vanskelig å sette ord på dem. Traumatiserte kan derfor oppleve at de mangler et språk for å fortelle om de vonde minnene.

2.4 Vitnesbyrdet

Tidligere skrev jeg at Laub ser den traumatiserte som *fanget* mellom den traumatiske realiteten og en repetisjonstvang. Videre skriver Laub: «To undo this entrapment [...] a process of constructing a narrative, of reconstructing a history and essentially, of *re-externalizing the event* – has to be set in motion» (1992a, s. 69). Han forteller at måten å befri seg fra «fangenskapet» er å videreføre historien til noen andre, for å senere kunne ta den tilbake. Litteraturviter Anne Whitehead fremhever i boken *Trauma fiction* at Janet mener omtrent det samme som Laub: at den traumatiserte må gjøre om sitt traumatiske minne til et fortalt minne, slik at hendelsen kan plasseres kronologisk inn i den traumatisertes livshistorie (2004, s. 140). Vitnesbyrdet er derfor sentralt i traumeforskningen, som en del av traumets løsning.

Freuds tidlige forskning på krigsnevrosener etter første verdenskrig førte til en «talking cure», som gikk ut på at de PTSD-lignende symptomene ville minske om pasienten snakket om de traumatiske hendelsene (Jensen, 2020, s. 66). Etter første verdenskrig brukte derfor flere psykiatere behandlingsmetoder som bygget på Freuds forskning. De oppfordret soldatene til å fortelle om hendelsene, gjerne flere ganger, for å «desensitiz[e] themselves to the stressful memory» (Jensen, 2020, s. 66). Forskningen har siden Freuds tid utviklet seg videre, og vitnesbyrdet som en mulig løsning på traumene er i dag er kjent fenomen.

Felman vektlegger vitnesbyrdets relasjon til en spesiell, traumatisk hendelse, og forteller at:

As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. (1992, s. 5)

Et vitnesbyrd knyttet til en spesiell hendelse kan være sammensatt av ulike minner som ikke fullt ut er forstått eller erkjent. Felman forteller at vitnesbyrdet er en prosess, en spesiell språkhandling, der vitnet sverger til å fortelle sannheten (1992, s. 5). Vitnesbyrdet handler om å fortelle det man *husker*, med avstand til da hendelsen fant sted (Jensen, 2020, s. 70).

Vitnesbyrdet til en traumatisert person kan påvirkes av psykiske forstyrrelser som påvirker det personen husker, og sannhetsaspektet blir dermed komplekst (Jensen, 2020, s. 71). Sannheten man forteller gjenspeiler derfor ikke nødvendigvis den sannheten som fant sted, men det er en

sannhet av det den traumatiserte husker.

Som nevnt kan vitnesbyrdet føre til en befrielse eller overvinnelse av det traumatiske minnet. Det er likevel ikke alltid tilfellet. Det å fortelle om hendelsen kan også føre til retraumatisering hos vitnet: «The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is *re-living*; not relief, but further retraumatization» (Laub, 1992a, s. 67). Ifølge Laub, er vitnesbyrdet også en prosess som inkluderer en lytter, og lytteren har en viktig oppgave i å ta imot vitnesbyrdet (1992a, s. 70). Lytteren blir en «medeier» til den traumatiske hendelsen, og vil delvis kunne oppleve traumet selv (Laub, 1992a, s. 57).

2.5 Estetiske fremstillinger av traumer

Kunst og litteratur har helt siden sin opprinnelse fremstilt menneskelig lidelse, både i form av fysisk og mental smerte. Som nevnt har teknologi og mediene ført til en økt fremstilling av lidelse, også i samtidslitteraturen. Krig og dens effekter er ofte et tema i samtidslitteratur, og andre verdenskrig og holocaust er spesielt mye representert (Whitehead, 2004, s. 83).

Professor i nordisk litteratur Christine Hamm forteller i boken *Lidelsens estetikk* at ulike fremstillinger av lidelse ofte er knyttet til konkrete og erfarte hendelser (2017, s. 12).

Eksempler på dette er kollektive traumer som Vietnamkrigen eller terroren 22. juli, men det kan òg dreie seg om individuelle traumer. Hun skriver videre at en av grunnene til at lidelse blir estetisk fremstilt, er «et presserende etisk krav om å rette oppmerksomheten mot andres lidelser» (Hamm, 2017, s. 11). Kunstneren kan fremstille både egen og andres smerte, og «[n]år det gjelder fremstillinger av andres smerte, kan man tolke dem som et uttrykk for kunstnerens samfunnsengasjement» (Hamm, 2017, s. 13).

Flere forskere legger vekt på at estetiske fremstillinger av traumer er komplekse fortellinger (f.eks. Caruth, 2016; Kaplan, 2005; Langås, 2016). Langås forteller at traumematikken ofte blir «komplekst behandlet, idet den litterære teksten fletter mange hendelser og personer inn i hverandre og framstiller lag på lag av traumer» (2016, s. 13). Hun legger òg vekt på at «[e]n traumatisk hendelse skaper en tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon med mange interesser og stemmer» (2016, s. 13). Dette kan knyttes til alle de ulike reaksjonsmønstrene og symptomene traumer kan føre til, som også kommer til syne i litteraturen. Litteraturforskere undersøker ofte sammenhengen mellom et verks innhold og form. Et komplekst innhold, som traumer ofte er, krever dermed en kompleks fremstilling. Ved å flette sammen ulike hendelser, personer, stemmer og traumeopplevelser, slik som Langås viser til, gjenspeiles kompleksiteten i verkets form og innhold. Kaplan understreker også kompleksiteten i traumefortellinger, og mener blant annet at traumeestetikken viser

traumer som «narration without narrativity» (2005, s. 65). Med dette mener hun at traumefortellinger ikke følger en typisk kronologi som leder opp mot en forventet slutt. I likhet med traumer, der minnene kan oppstå bruddvis og oppstykket, blir ofte traumefortellinger fremstilt på samme måte, gjennom blant annet flashbacks eller drømmer.

Langås vektlegger også temporaliteten som et kjennetegn ved estetiske fremstillinger av traumer. Dette gjøres ved at fokuset i fortellingene ikke ligger på den traumatiske hendelsen, men tiden etterpå, i samsvar med det som er fokus i sentral traumeforskning. Dette gjør «at traumet bare kan fortelles gjennom sine effekter» (Langås, 2016, s. 13). Hun presiserer:

Litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det sjokkerende og vonde som har hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende livssituasjon i nåtiden. Men det litterære fokuset er vendt mot nåtid og framtid fordi teksten leverer fortolkninger av det som har hendt, og dermed kritiske perspektiver og ideer til reparerende handlemåter på individuelt og sosialt plan. (Langås, 2016, s. 13)

Fokuset på nåtiden gjør at litteraturen muligens presenterer en overvinnelse av traumet. Hamm forteller at «[i] estetiske fremstillinger av lidelse finnes det [...] som oftest et forsøk på lindring» (2017, s. 22). De litterære fremstillingene kan dermed presentere mulige løsninger eller forslag til hvordan man kan overkomme traumet. Hamm skriver videre at «[k]unstneriske uttrykk har spilt en særlig viktig rolle [i traumeforskningen], fordi man har ment at traumer, takket være den kunstneriske formen, kan presenteres på måter de ellers ikke kan gjøres tilgjengelige på» (2017, s. 16). Estetiske fremstillinger av traumer kan altså gi et innblikk i hvordan traumer oppleves, på en annen måte enn hva psykologisk teori for eksempel ville gjort. Dette skyldes kunstneres frihet, og mulighet til å skildre personers tanker og følelser. Jeg vil nå bruke den presenterte teorien, i min analyse av fremstillingen av Zimmers og Nolas traumer i *Osv*.

3. Traumer hos Zimmer og Nola

3.1 Traumets bakgrunn

Som nevnt i teori-delen er traumeforskningen mer opptatt av *opplevelsen* som følger den traumatiserte i senere tid, enn *bakgrunnen* for traumet. Det å undersøke traumets bakgrunn vil likevel være viktig for å kunne forstå både traumets opplevelse og løsning. Bakgrunnen for traumet fremstilles som oftest til sist i verket, som en spenningsskapende gåte som skal løses, ikke bare for personen i verket, men også for leseren. I analysen kommer jeg til å gå omvendt til verks ved å presentere karakterenes *story* kronologisk, ikke karakterenes *plot* slik den blir presentert i boken.⁵ Dermed vil jeg først presentere Zimmers og Nolas traumatiske hendelser, som i boken blir presentert mot slutten, før jeg videre undersøker hvordan traumet oppleves og den eventuelle løsningen.

3.1.1 De traumatiske hendelsene

Osv. starter med en prolepse (også kalt flashforward), i form av en prolog. Den er satt til februar 1995 og tar for seg Zimmers begravelse. Etter prologen flyttes fortellingen et år tilbake, til februar 1994. Dette er like etter at Zimmer har flyttet ut i parken, og omtrent et halvt år etter Nolas traumatiske hendelse på t-banen. Etter dette følger boken en kronologisk rekkefølge, som i stor grad tar for seg året 1994, men ender med en epilog som finner sted i oktober 2004. Selv om mesteparten av historien er fortalt kronologisk, inneholder den flere tilbakeblikk.⁶ Disse fremstilles gjennom Zimmers og Nolas vitnesbyrd, samt Zimmers flashbacks, som finner sted i nåtid, men forteller om hendelser fra fortiden. De traumatiske hendelsene blir fremstilt *narrativt*, ikke *scenisk*, som vil si at de blir fortalt av andre karakterer, og ikke vist som en handling som skjer i nåtid. Hendelsene blir dermed *fortalte* tilbakeblikk og *skjulte* handlinger.⁷ Det å skjule bestemte hendelser, som for eksempel sex eller vold, har av praktiske, etiske og estetiske grunner lenge vært en del av dramahistoriens tradisjon (Helland & Wærp, 2015, s. 78-79). Zimmers og Nolas traumatiske hendelser skjules trolig av praktiske grunner, fordi volden gjør det vanskelig å fremstille handlingen scenisk, og

⁵ «[S]tory [betegner] den strengt kronologiske orden av hendelsene det fortelles om, mens plot referer til hendelsene slik de faktisk presenteres i teksten» (Helland & Wærp, 2015, s. 63). *Story* og *plot* brukes i likhet med begrepene *historie* og *fortelling*.

⁶ Jeg bruker begrepet *tilbakeblikk* når jeg skriver om tilbakeblikk som et narratologisk virkemiddel, og begrepet *flashback* når jeg skriver om tilbakeblikk som et symptom ved traumer.

⁷ «En handling som allerede er utført, og som det utelukkende fortelles om i et drama, kalles en *skjult handling* [...] nettopp fordi den aldri fremstilles direkte, scenisk, men utelukkende kommer indirekte fram som narrativt formidlet av en av de dramatiske personene» (Helland & Wærp, 2015, s. 78).

av etiske grunner, fordi hendelsene ville vært svært vonde og ubehagelige å lese om, og ikke minst for skuespillere å gjennomføre. Den viktigste grunnen er likevel den estetiske. Handlingene fremstilles gjennom vitnesbyrdene til de traumatiserte, i form av fortalte tilbakeblikk. Dette retter fokuset mot den traumatisertes opplevelse i etterkant av hendelsen. Bokens oppbygging følger med andre ord en typisk traumelogikk.

Leseren forstår tidlig at noe av stor betydning har hendt Zimmer og Nola, men får ikke vite hva det er før de selv forteller det relativt sent i boken. Dette skaper en virkningsfull spenningseffekt. Spenningsmomentet, kombinert med fokuset på karakterenes indre liv og følelser, gjør at *Osv.* kan leses som en psykologisk thriller. En slik fortelling vil vektlegge spenningsmomentet knyttet til karakterenes indre liv, fremfor den ytre handlingen. I *Osv.* står den ytre handlingen sentralt, eksempelvis gjennom krigene som blir fremstilt, men de knyttes alltid til hvordan handlingene påvirker karakterene i boken psykisk. Dette gjelder særlig Zimmer og Nola, og fokuset ligger på deres indre liv i etterkant av hendelsene.

Som nevnt kort i innledningen, er bakgrunnen for Zimmers traumer hans deltakelse i Vietnamkrigen. Det ser ut til å ha bakgrunn i et spesielt oppdrag. Enheten hans skulle evakuere sivile fra Song Ve-dalen, slik at de ikke skulle kunne forsørge Vietcong med mat. De fleste nektet å dra, men ordrene var å få dem bort uavhengig av hvordan det måtte gjøres. Etter flere ukers forsøk på å skremme de sivile til å flytte, eskalerte situasjonen og løsningen ble å drepe alle sivile som stod i veien for dem. Uvæpnede sivile vietnamesere ble skutt og drept på grusomme måter. Et av minnene som opptar Zimmers drømmer, er knyttet til drap av sivile. Flere sivile, både barn og voksne, gjemte seg i en tunnel under jorden, da Zimmer uten forvarsel slapp en granat ned i tunnelen. I dagene som fulgte kunne Zimmer og medsoldatene høre hjelpeløse skrik fra de som lå levende begravet i tunnelen. I vitnesbyrdet forteller også Zimmer om hvordan de begynte å skalpere lik, for å skremme vekk de som fremdeles nektet å dra. Det hele toppe seg da Zimmer innrømmer å ha voldtatt og drept en tolv-tretten-år gammel jente. Han kuttet av henne ørene, som han senere tok med seg hjem og oppbevarte i en eske på loftet.

Nolas traumatiske hendelse foregår på en t-bane i London. Hun var på vei hjem fra dyrehagen med mannen Roger og sønnen Simon. På perrongen ser de en ustabil mann som roper ut i luften og ser ut til å krangle med noen som ikke er der. Han er en tilsynelatende krigstraumatisert mann fra «østblokklandene», og Nola forklarer det som om han «levde i krigen enda» (s. 386). Når de senere ser han på samme t-bane som dem, virker han fremdeles ustabil og forvirret. Plutselig kutter han en tilfeldig mann i magen med en stor kniv. Nola blir vitne til at mannen desperat forsøker å holde innvollene sine på plass med hendene. Den

ustabile mannen beveger seg videre mot Nola, som blir vitne til drapene av sine kjære. Han kutter strupen til Roger, som også desperat forsøker å lukke åpningen med hendene. Mannen beveger seg videre og knivstikker Simon flere ganger før han til slutt blir stukket i hjertet. Han rekker å skade en til, før han blir overmannet av andre passasjerer.

Zimmers traume kommer 25 år etter hjemkomsten fra Vietnam, men det er ikke tilfeldig at det kommer akkurat da. Hans traumatiske minne blir reaktivert etter det som skjer med Nola på t-banen. Kaplan forteller i sin bok *Trauma Culture* (2005) om sine egne opplevelser av å få traumatiske minner reaktivert. Hennes minner fra bombingene av London under andre verdenskrig ble reaktivert etter terrorangrepet 9/11. Noen av symptomene hun følte etter krigen, men som senere dempet seg, kom tilbake etter terroren (Kaplan, 2005, s. 3). Van der Kolk og van der Hart støtter òg opp under ideen om at minner kan bli reaktivert: «memories are reactivated when a person is exposed to a situation, or is in a somatic state, reminiscent of the one when the original memory was stored» (1995, s. 174).

Selv om drapene på Roger og Simon ikke rammer Zimmer direkte, rammer det nær familie, og hendelsen gjør at Zimmers traumatiske minner blir reaktivert. Dette antydes i *Osv.* når Kay forteller Nola om hvorfor Zimmer flyttet ut: «etter det som hendte deg ... her ... jeg tror ikke pappa hadde godt av det» (s. 47, se også s. 417 og 456). Like etter hendelsen på t-banen begynner Zimmer å tenke på Vietnam igjen. Det resulterer i at han flytter ut til parken. Det kan ha vært flere grunner til at Zimmers minne ble reaktivert akkurat etter knivdrapene på t-banen, men antakelig er det fordi han trakk likheter til sin egen traumatiske hendelse. Roger døde etter å ha fått strupen skåret over, og det var akkurat slik Zimmer drepte den unge jenta i Vietnam. Roger og Simon ble drept i en tunnel, og det kan knyttes til Zimmers minne om de uskyldige vietnameserne som han drepte med en granat i den underjordiske tunnelen. Med disse likhetene kan Zimmers egne minner bli forsterket. Reaktivering kan enten komme fra Zimmers underbevissthet, eller av en frykt for å ende opp som Roger og Simons morder, som også var krigstraumatisert. Ettersom denne hendelsen utløser Zimmers traume, blir det også en del av hans bakgrunn.

3.1.2 Taushet som forsterkende effekt

Som nevnt er taushet vanlig hos traumeofre. Det kan både dreie seg om at den traumatiserte ikke snakker om den traumatiske hendelsen, og en mer omfattende taushet som hindrer den traumatiserte fra å kommunisere med andre om hverdagslige ting. Tausheten er ofte gjeldende i tiden før et vitnesbyrd, men kan òg dominere i tiden etter. Den kan både komme som et bevisst valg ved å ikke ønske å snakke, eller et ubevisst valg som følge av glemsel eller

fortrengning. Ettersom det å *bryte* tausheten, altså snakke om den traumatiske hendelsen, ofte er løsningen for å befri seg fra traumet, kan det å forholde seg taus være noe som forverrer eller forsinker traumet og dets løsning. Mer presist blir det å si at tausheten *forsterker* traumet eller *forlenger* det temporale rommet. Jeg har derfor plassert tausheten som en del av traumets bakgrunn, selv om det også kan anses som en del av traumets opplevelse.

Både Zimmer og Nola forholder seg tause om det traumatiserende de har opplevd frem til de blir presset til å snakke. De er ikke bare tause om de traumatiske hendelsene, men blir i stor grad innesluttet og asosiale. Zimmer blir presset av Bowman til å fortelle kona om hendelsene, noe som til slutt fører til Zimmers vitnesbyrd. Bowman er vietnamveteranen som driver en kiosk i parken, og han blir en viktig støtteperson for Zimmer. Kort tid etter at Bowman og Zimmer blir kjent, spør Bowman om hvor lenge det er siden han snakket med noen om hva han opplevde i Vietnam:

ZIMMER: Jeg vet ikke. Ti ... femten år. Kanskje lenger.

BOWMAN: Og hva fortalte du den gang?

ZIMMER: Ingenting.

BOWMAN: Og så kommer du hit? Etter alle disse årene.

ZIMMER: Jeg visste ikke hvor jeg skulle gå.

BOWMAN: Oppsøkte du aldri en psykiater? Det er tjuefem år siden nå, Zimmer.

ZIMMER: Jeg ... jeg trodde ikke jeg trengte det. Lenge. Lenge trodde jeg det skulle gå helt greit. Hvis jeg bare ikke tenkte på det.

BOWMAN: Men du måtte tenke på det, måtte du ikke? (s. 66-67)

Gjennom dialogen får vi vite at Zimmer aldri snakket med noen om det som skjedde i Vietnam. I en annen samtale mellom de to veteranene sier Bowman: «uansett hvor du drar, så følger det med deg. Vietnam. Du slipper ikke unna» (s. 101). Han forteller videre at man aldri slipper fri fra minnene, men må lære seg å leve med dem, og Zimmer må lære seg å se på verden han lever i nå, og se at han er trygg. Da Zimmer spør: «Hvorfor vil jeg se på det?», svarer Bowman: «Fordi du blir bedre av det. Du blir bedre» (s. 101-102). Laub ser, som nevnt i teorikapittelet, traumatiske hendelser som «an event that [...] has no ending» (1992a, s. 69). Dette samsvarer med det Bowman forteller, om at de aldri kommer til å unnslipe Vietnam. Hendelsen vil aldri ta slutt, bare endre seg i effektene som følger.

Bowman presser Zimmer til å fortelle Kay om det som skjedde i Vietnam, noe Zimmer er sterkt imot:

BOWMAN: Hvis du ikke sier det, går det aldri over. Si det, da. Si det til henne, når hun kommer.

ZIMMER: HOLD KJEFT!

[...]

BOWMAN: Alt kan tilgis, Zimmer. Du må bare be om det. Du må tilgi deg selv. [...]

ZIMMER: Du er sinnsyk!

BOWMAN: Nei, Zimmer. Det er du som er i ferd med å bli det. Fortell henne det. [...]
(s. 312-313)

Gjennom gjentatte forsøk prøver Bowman å hjelpe Zimmer å bryte tausheten. Han mener det er den eneste løsningen for å komme seg videre.

BOWMAN: Det kommer ikke til å gå over. Det går ikke over av seg selv, det bare vokser. Hvor lenge har det vokst nå, femogtyve år? Hvor mye større vil du at det skal bli?

ZIMMER: Jeg vil bare ha livet mitt tilbake!

BOWMAN: Det kan du ikke få. Det er over, det livet der. Men du kan få et annet. Kan være greit det òg. Det er i alle fall et liv. (s. 314)

Vi ser i sitatene over at byrden av å bære på traumet alene tynger Zimmer. Bowman beskriver de traumatiske minnene som noe som vokser, og ikke vil stoppe å vokse før man prater om dem. Dette viser hvordan tausheten kan bidra til å forsterke traumet. Opplevelsen av traumet blir verre enn det antakelig hadde vært om tausheten hadde blitt brutt tidligere.

I tillegg til å være en støtteperson for Zimmer, fungerer Bowman også som en kontrastfigur. For Bowman har det å prate om Vietnam vært redningen. Han forteller om problemer med kona som dukket opp etter Vietnamkrigen og førte til at han begynte å snakke: «Til slutt måtte vi bare punktere ballongen. I tre dager, dag og natt, snakket vi ikke om noe annet enn Vietnam» (s. 170). Denne samtalen reddet forholdet, og ga Bowmans kone en mulighet til å forstå hvordan han hadde det. Vi får også vite at Zimmer aldri har deltatt på noen veteranmøter eller hatt kontakt med noen fra enheten hans, mens Bowman har deltatt jevnlig. Å snakke om krigen har hjulpet for Bowman, og derfor presser han Zimmer, som åpenbart ikke har det bra, til å gjøre det samme. Gjennom Bowman ser vi dermed hvordan Zimmers sinnstilstand kunne ha vært, dersom han hadde brutt tausheten tidligere. Zimmer og Bowman kan likevel ikke sammenlignes uten å se på bakgrunnen for traumene deres. Zimmer deltok i en rekke krigsforbrytelser, noe vi ikke får vite at Bowman gjorde, og dette kan naturligvis være en grunn til de ulike reaksjonene.

Nola prater heller ikke om hva hun opplevde før hun blir presset til det. Etter drapene opplever Nola en meningsløshet som fører til at hun blir innesluttet og ikke går ut av huset med mindre hun skal handle mat. Moren Kay prøver desperat å få Nola til å snakke om det som skjedde. Kay er fortvilet over Nolas manglende innsats til å prøve å bearbeide sorgen og fortsette livet: «Skal du bare gi opp, da? Legge deg ned og dø?» (s. 50). Nola ser ikke meningen med å fortsette, og Kay forsøker å oppmuntre henne: «Det kan ikke fortsette slik

som dette. Vi må begynne å snakke sammen. Du må begynne å snakke. Om hva som helst» (s. 51). Kay fortsetter å presse Nola til å snakke og en dag henter hun en båndopptaker og skruer den på: «Tiden er inne nå. Du må snakke om det før eller senere, vet du» (s. 264). Da Nola fremdeles ikke vil, sier Kay: «Skal du aldri snakke om det, da? Det blir ikke bedre av det, vet du» (s. 265). Kay forsøker, i likhet med Bowman, å presse frem et vitnesbyrd.

Både Zimmer og Nola har en hjelper som presser dem til å snakke om hendelsene. Kay og Bowman virker overbevist om at det ikke blir bedre uten å bryte tausheten. Laub skriver: «None find peace in silence, even when it is their choice to remain silent» (1992b, s. 79). Sitatet representerer Zimmer og Nola godt. Selv om de selv har valgt å tie, vil det aldri gi dem fred. Som nevnt kan tausheten ha mange årsaker. For Zimmer fungerer tausheten både som en forsvarsmekanisme for seg selv og den eventuelle lytteren. Ved å tie slipper han å bli påmint de vonde hendelsene. Om traumet er veldig vondt, kan det også være vanskelig å sette ord på minnene. For Zimmer veier trolig også skammen og skyldfølelsen sterkt som en grunn til at han ikke ønsker å fortelle. Bakgrunnen hans samsvarer ikke med rollen som familiefar, og han blir slikt sett nødt til å tie om hendelsen eller gi opp familierollen. For Nola har trolig frykten av å høre på seg selv, sette ord på hendelsene og bli påmint de vonde hendelsene, veid tyngst som grunner til at hun ikke forteller. Tausheten kan imidlertid ha ført til et verre traume og en senere løsning, og slik sett har den en forsterkende effekt.

3.1.3 Zimmer – offer eller overgriper?

Traumer rammer mennesker som har opplevd traumatiske hendelser. Det er ikke nødvendigvis ofre, men kan også være gjerningsmannen i den traumatiske situasjonen. Gjerningsmannstraume («perpetrator trauma») har fått liten plass i traumeforskningen, og en mulig forklaring er at gjerningsmenn som har handlet umoralsk og påført andre smerte, og som lider av følgene, ikke oppfattes som verdt å bekymre seg over (McGlothlin, 2020, s. 100). Litteraturforsker Erin McGlothlin (2020) mener at en bekymringsfull utfordring rundt gjerningsmannstraume, er den enkelheten som ligger i begrepet, sett i forhold til alle de ulike opplevelsene som finnes. Hun ser «perpetration» som et paraplybegrep som inkluderer:

the collective commission of mass crimes and cruelties, whether punctual or sustained, intentional or structural (such as military violence; state-sanctioned mass atrocity; genocide; oppression and expropriation associated with colonization; terrorism; and institutionalized racism, sexism and economic inequality) and violence originating with and committed against individuals (including murder, sexual assault, domestic violence and other forms of personal terrorism, such as bullying). (2020, s. 101)

Handlingen bak et gjerningsmannstraume kan altså være alt fra en enkelt person som skader en annen, til et folkemord planlagt og iverksatt av landets høyeste ledere. Det er heller ingenting som sier noe om handlingen har vært ønsket eller påtvunget gjerningsmannen, eller om gjerningsmannen føler anger eller ikke. Det finnes altså få retningslinjer for hva et slikt traume inkluderer, og hva som skiller det fra traumer hos ofre.

Selv om forskning på gjerningsmannstraume har vært minimal, inkluderte Freud i sin tidlige forskning på traumer, eksempler der de traumatiserte var gjerningsmenn (McGlothlin, 2020, s. 102). Han skilte ikke mellom traumer opplevd hos ofre og gjerningsmenn, men undersøkte traumet likt. Da forskere undersøkte traumer hos veteraner etter første verdenskrig, mente de at alle PTSD-symptomer må relateres til hva fienden gjorde, ikke hva soldaten gjorde (McGlothlin, 2020, s. 104). Det var altså ikke fokus på hva soldatene måtte gjøre og livene de måtte ta, men kun hva som ble gjort mot dem. Da PTSD ble opprettet som en diagnose etter Vietnamkrigen, lå fremdeles fokuset på hva ofrene hadde vitnet og opplevd, heller enn moralske konflikter, skam og skyld en soldat følte etter å ha tatt liv (McGlothlin, 2020, s. 104). Professor i sosialpsykologi Rachel MacNair kan sies å ha opprettet en slags definisjon på gjerningsmannstraume, gjennom hennes introduksjon av begrepet «perpetrator-induced traumatic stress» (PITS) (McGlothlin, 2020, s. 105). Hun mener PITS har samme symptomer som PTSD, men at skillet ligger i årsaksforklaringen

Zimmer har en spesiell plass i *Osv.*, ettersom han er både overgriper/gjerningsmann og offer. Han er et offer i den grad at han ble kalt ut i krig, vitnet, opplevde og overlevde grusomme og faretruende krigshandlinger, og har som krigsveteran måttet leve med traumer. Rollen hans som overgriper knyttes til krigsforbrytelsene han deltok i. Mer spesifikt er dette knyttet til drap på sivile og lemlestelse av likene, samt voldtekten og drapet på den unge jenta. Zimmers situasjon er svært spesiell, fordi han handler på ordre fra befalet. Hans ugjerninger er knyttet til hans rolle som soldat, ikke sivil. Under vitnesbyrdet forteller Zimmer: «våre ordre var å gjøre det, få dem bort derfra. Så ... hovedkvarteret brydde seg ikke om hvordan vi fikk dem bort ... så lenge de ble borte, og aldri kom tilbake» (s. 417). Han fikk indirekte ordre om å drepe sivile, og hadde han ikke gjort det, ville det vært å nekte å utføre en militær ordre. Men den brutale retningen drapene tok, samt voldtekten av jenta var til syvende og sist Zimmers eget valg. Sannsynligvis et valg han tok under enorm fysisk og psykisk påkjenning og utmattelse, som gjorde at han ikke lenger kunne skille mellom rett og galt.

Noe annet som tynger Zimmer, som kan knyttes til hans rolle som gjerningsmann, er det faktum at han aldri ble straffet for handlingene sine. Dette får vi vite under vitnesbyrdet han gir til Kay. Da han forteller at han skalperte liket til en gammel mann, sier han:

Jeg vet at Ackerman og Boyle ikke ville – de mente vi burde, at det, at det kom til å komme tilbake til oss, ikke sant, fra hovedkvarteret. Når toppene fant ut hva som foregikk i den dalen. Men det skjedde ikke. De brydde seg ikke. De visste hva som foregikk og de så en annen vei, det eneste de var opptatt av var å få jobben gjort. (s. 419-420)

Ackerman og Boyle er Zimmers tidligere medsoldater som også tok del i krigsforbrytelsene i Song Ve-dalen. Mot slutten av vitnesbyrdet, da Zimmer har fortalt Kay alt, sier han: «Og ingen stanset meg. Ingen anmeldte meg. Vi ble oppfordret til å holde det gående, de bare sendte meg til Da Nang for resten av tjenesten ... (*Stille, overrasket*) Og så kom jeg hjem» (s. 422). Etersom Zimmer aldri ble rettslig straffet for sine forbrytelser, kan det ha ført til en slags psykisk straff istedenfor. Zimmers mangel på straff kan ha hindret han fra å komme seg videre i livet, og kan også være en grunn til at traumene innhenter han lang tid senere.

Det er grunn til å tro at traumet til Zimmer bunner i hans rolle som overgriper, ikke hans deltakelse i krigen generelt. Begge deler er sannsynligvis påkjennende, men minnene som hjemsøker han i drømmene, er knyttet til forbrytelsene hans. Traumet rammer han ekstra hardt fordi han i tillegg må leve med skylden og skammen rundt handlingene sine. Rollen hans som overgriper blir dermed også en del av traumets bakgrunn.

3.2 Traumets opplevelse

Som nevnt er opplevelsen av traumet, altså hvordan den traumatiske hendelsens respons eller effekter utspiller seg i etterkant, det mest sentrale i traumeforskningen. Jeg skal i dette delkapittelet ta for meg hvordan traumene til Zimmer og Nola kommer til syne gjennom fortrenning og dissosiasjon, drømmer og flashbacks, meningsløshet og håpløshet, samt diskutere traumets temporalitet.

3.2.1 Traumet som forsinket respons

Som forklart i teorikapittelet er temporalitet et sentralt aspekt ved traumeforskning. Det temporale rommet er det samme som Freud kalte latenstid, og representerer en gradvis bevegelse fra den traumatiske hendelsen inntraff til traumets ankomst hos pasienten (Caruth, 1995, s. 7). Caruth og andre forskere ser altså traumet som en forsinket respons.

Traumet til Zimmer kommer 25 år etter at han kommer hjem fra Vietnam, og han har dermed en relativt lang latenstid. De traumatiske hendelsene fant sted hovedsakelig i 1967, og traumet hans begynner å vise seg like før han flytter ut i parken i februar 1994. Kays respons da Zimmer flytter ut, tyder på at han aldri har gjort noe liknende før. Bokens tidligste scene er satt til februar 1994, og vi vet derfor ikke hvordan Zimmer har opplevd tiden før det. Vi kan

likevel få et innblikk gjennom fortalte tilbakeblikk. I en dialog mellom Kay og Nola, forteller Kay om en episode som fant sted i 1979. Da var Kay og Zimmer på kino og så *Apokalypse nå!* Nola spør moren om hun trodde det var sånn for faren. Kay svarer:

Han sa det lignet. Men han virket også helt uberørt av det. Som om vi bare hadde sett en krigsfilm. [...] Jeg tror han sa et eller annet, da vi gikk hjem den kvelden, et eller annet om at han kunne kjenne igjen luktene da han så filmen, luktene fra Vietnam, er det ikke rart? (s. 111)

Man kunne kanskje tenke seg at å se en film om Vietnamkrigen, ville bringe tilbake de vonde minnene, men Zimmer virket lite berørt. Han kunne dog *lukte* Vietnam. Zimmer hadde det Langås (2016) kaller kroppsminner. Hans manglende respons på filmen indikerer at minnene hans er så undertrykte, at han ikke blir berørt av filmen. Dette tyder på at Zimmer har, bevisst eller ubevisst, fortrenget minner fra krigen. Det at han fremdeles kan lukte Vietnam, viser likevel at minnene ikke er helt fortrenget.

Nola har en betydelig kortere latenstid enn Zimmer. Vi får ikke vite akkurat når traumet hennes begynner, men traumet ser ut til å være der da vi møter henne for første gang, et halvt år etter hendelsen. Vi kan dermed ikke si med sikkerhet at Nolas traume kommer som en forsinket respons, slik som med Zimmer. Siden det temporale rommet ser ut til å være et viktig kjennetegn på traumer, kan dette føre til en diskusjon om det i det hele tatt er traumer Nola opplever, eller om det er en komplisert sorgprosess. Traumatisk sorg er en type komplisert sorgprosess «som impliserer at det er former for tap som ikke regnes for å være traumatiske» (Brask-Rustad, 2006).⁸ Om et tap er traumatisk eller ikke, vil avhenge av omstendighetene rundt tapet, forholdet mellom den avdøde og etterlatte, og om den etterlatte utvikler symptomer på PTSD i etterkant (Brask-Rustad, 2006). Det kan være vanskelig å skille mellom det å oppleve traumatisk sorg og det å være traumatisert, ettersom symptomene som regel er like (Brask-Rustad, 2006). Selv om Nola ikke har den temporale forsinkelsen som ofte kjennetegner traumer, mener jeg at det finnes grunnlag for å si at Nola er traumatisert. Både omstendighetene rundt tapet og hennes nærhet til ofrene, gjør dette til en svært traumatisk hendelse. Hun har, som vi skal se, også andre kjennetegn for traumer som gir oss grunnlag til å anse henne som et traumeoffer.

⁸ Fagartikkelen til Brask-Rustad handler om kognitiv parterapi etter å ha mistet et barn. Den beveger seg litt utenfor mitt tema, men gir likevel relevant informasjon om traumatisk sorg.

3.2.2 Fortrengning og dissosiasjon – å skape en alternativ fortelling

Som tidligere nevnt er dissosiasjon et vanlig symptom ved traumer. Dissosiasjon betyr «atskillete» eller «spalting», og i psykiatrien handler dette om en spalting av den traumatisertes minner. Å ha vitnet eller opplevd noe traumatisk kan føre til at minner kan bli rekonstruert eller utilgjengeliggjort (van der Kolk & van der Hart, 1995). Da Freud forsket på minner på 1890-tallet mente han at traumatiserte pasienter aktivt fortrengte minner og at de etter eget ønske ikke lenger var tilgjengelige (van der Kolk & van der Hart, 1995, s. 165-166).⁹ Nyere forskning hevder at dissosiasjon mest sannsynlig *ikke* er en aktiv prosess, men noe som skjer utenfor den traumatisertes kontroll (van der Kolk & van der Hart, 1995, s. 168).

Fortrengning og dissosiasjon blir et symptom på Zimmers traume. Det kommer til uttrykk gjennom samtaleene han har med Bowman, der han forneker hendelser som skjedde i Vietnam. Sceneutdraget nedenfor utspiller seg relativt kort tid etter at Zimmer flytter ut i parken. Bowman hevder at han møtte en med navnet Joseph Zimmer i Vietnam i 1967 og lurer på om det var han:

BOWMAN: Jo ... Det var det samme navnet, jeg er helt sikker på det. Joseph Zimmer. Det var snakk om et helt spesielt LRRP-opdrag i nærheten av Dak To høsten 1967. Nei?

ZIMMER: Jeg var ikke der oppe.

BOWMAN: Hvilken enhet var det du sa du tilhørte igjen?

ZIMMER: 25. infanteri, 1. bataljon. (*Kort pause*) Bravo-kompaniet.

BOWMAN: Hm. Nei, da så. Du var ikke i landet i -67 heller, da?

ZIMMER: Nei. -68. (s. 201)

Sitatet ovenfor viser første gangen Zimmer nekter for at han var i Vietnam i 1967, noe leseren senere i boken får vite at han var. Etter at Zimmer har bodd omtrent et år i parken, konfronterer Bowman han igjen med at det var han som så i Vietnam i 1967:

BOWMAN: [...] Jeg vet hvem du er, Zimmer. Jeg vet hva du gjorde der borte, og jeg tror jeg vet hvorfor du har forsøkt å late som om det aldri hendte. Men det gjorde det, vet du. Jeg har hørt deg om natten. Har hørt deg snakke. Til deg selv. Du husker meg ikke i det hele tatt, gjør du vel? Kanskje ikke så rart, det var et kort møte den gang, noen minutter, bare. Men jeg glemte deg aldri. Vi møttes, vet du? I 1967, sensommeren.

ZIMMER: Jeg var der ikke da, jeg dro først i januar -68.

BOWMAN: Gjorde du? Eller skulle du bare ønske at du gjorde det? Hm? Du var i Vietnam i 1967, Zimmer. Jeg vet det fordi jeg møtte deg der da, i september. [...]
[...]

ZIMMER: Du husker feil, du blander meg sammen med en annen!

⁹ Freuds forståelse og bruk av aktiv fortrengning endret seg underveis i hans forskning, og i senere tid brukte han fortrengning i likhet med dissosiasjon (van der Kolk & van der Hart, 1995).

BOWMAN: Hva var det egentlig som skjedde, Zimmer? Hva var det dere gjorde?
ZIMMER: Har ikke gjort noen ting. (s. 309-311)

Dialogen fortsetter, og Zimmer blir svært opprørt over Bowmans konfrontasjon. Til slutt innrømmer Zimmer at han var i Vietnam i 1967, ikke med ord, men han slutter å fornekte det.

Når Zimmer hevder at han ikke kom til Vietnam før 1968, utelukker det at han deltok i krigsforbrytelsene. Zimmers tilfelle kan sies å være en blanding av fortrenkning og dissosiasjon. Han skubber minnet sitt nedover, som ved en fortrenkning, men ikke helt til det ubevisste. Det blir derfor mer riktig å si at reaksjonsmønsteret til Zimmer er å gjøre om minnet ved å lage en alternativ fortelling, som ved en dissosiasjon. Den alternative fortellingen er at han kom til Vietnam i 1968, og dermed ikke var med på de hendelsene som hjemsøker han. Det er usikkert om Zimmers dissosiasjon er bevisst eller ubevisst, men på grunn av hans rolle som overgriper, og hans skyld- og skamfølelse knyttet til dette, er det muligens snakk om en aktiv rekonstruksjon av minnet, altså en bevisst handling fra Zimmers side. Gjennom vitnesbyrdet får vi vite at han husker alt fra Vietnam, også det han helst vil glemme. Hans detaljerte vitnesbyrd er likevel ikke et bevis for at dissosiasjonen var bevisst, ettersom minner kan bli glemt og senere reaktivert. Som nevnt pekte òg van der Kolk og van der Hart på at dissosiasjon mest sannsynlig er en automatisk prosess, ikke noe den traumatiserte selv kan kontrollere (1995, s. 168). Fornektelse er ofte et vanlig symptom hos traumatiserte gjerningsmenn (McGlothlin, 2020, s. 107). Dette kan bunne i en overlevelsestrategi eller forsvarsmekanisme, for å klare å leve med minnene, slik det trolig har gjort i Zimmers tilfelle. Fornektelsen er ikke nødvendigvis et bevisst forsøk på å slette ansvar og skyld, men kan òg være en ubevisst sletting av minnene (McGlothlin, 2020, s. 107). Der det altså kan virke som Zimmer ikke bryr seg om handlingene han har gjort, kan dette være et resultat av den traumatiske hendelsens undertrykkelse, heller enn at han ikke bryr seg.

Nolas traumer utspiller seg også i form av fornektelse, ettersom hun nekter å innse at Roger og Simon er døde. Første gang Roger presenteres i boken, vet ikke leseren at han er død. Scenen starter med at Nolas morgen blir beskrevet i sceneanvisningen. Et frokostbord er dekket til tre, og hun setter seg ved bordet med en tekopp i hånda. Videre står det:

Omsider hører vi lyden av en barnestemme fra etasjen over, etterfulgt av lyden av skritt ned trappen. ROGER hennes mann, kommer inn på kjøkkenet, kledd i dress. Han gir henne et kyss på kinnet, men uten å berøre henne direkte. Han fortsetter til kjøkkenbenken, hvor han plasserer to usynlige brødsiver i brødristeren, venter, tar dem ut og legger dem på tallerkenen. Han setter seg, strekker ut en hånd mot tekannen, men heller ikke denne berører han. I stedet løfter han en usynlig tekanne som åpenbart står ved siden av, skjenker og drikker fra en like usynlig kopp. Videre

smører han marmelade på brødsnivene sine og spiser, uten at vi ser annet enn at han mimer alle handlingene. En uhyggelig følelse av at han egentlig ikke er i rommet i det hele tatt. Han leser avisen som ligger åpen foran ham, men blar aldri om. Disse tingene skjer mens NOLA drikker te fra en fysisk kopp, småspiser en toastskive og blar i avisen eller på annet vis benytter de fysiske rekvisittene. (s. 41-42)

Videre har Nola og Roger en dialog der de snakker om hverdagslige ting. Nola spør om Simon har kledd på seg, når Roger kommer hjem fra jobb og om hva de skal i helgen. Vi får videre vite gjennom sceneanvisningen at Simon roper at han er på vei ned trappene, vi hører skrittene, men han kommer aldri. Leseren har her allerede fått en mistanke om at noe ikke stemmer. Da Kay kommer på besøk blir det bekreftet, blant annet ved at Nola sier «jeg savner dem sånn» (s. 44) og begravelsen deres blir nevnt (s. 47). Videre gjennom sceneanvisninger og dialogene med Roger, forstår leseren at Nola ikke har akseptert at de er borte. Sengen er blant annet redd til to som om Roger skulle vært der, og klærne hans ligger fremme (s. 68).

Selv om Roger er død, har han likevel en «ekte» plass i boken, på lik linje med de andre karakterene. Alle replikker han har i boken og alle gangene han nevnes i sceneanvisningene, er han kun synlig og hørbar for Nola. De har flere samtaler, og han hjelper henne med sorgen ved å holde humøret hennes oppe og trøste henne når hun er lei seg.

NOLA: [...] Burde det ikke snart bli bedre?

ROGER: Hva mener du?

NOLA: At det endrer seg. Denne følelsen. Jeg går rundt på dette kjøkkenet og venter på at fargene skal komme tilbake igjen.

ROGER: Det blir lettere.

NOLA: Men ikke nå?

ROGER: Nei. Det er en stund til enda. (s. 261-262)

Selv om Nola prater og ser Roger som om han skulle vært der, er Nola klar over at han er død. Dette er ikke tilfellet tidlig i boken, men senere, i takt med Nolas bearbeiding av sorgen. Det at Nola vet at Roger er død kommer frem blant annet her:

NOLA: Å, jeg hater jazzmusikk, Roger. Jeg våget aldri si det mens du var i live, men ... jeg hater virkelig jazz. [...] Jeg hører aldri på det lenger. Ga platene dine til Frelsesarmeen.

ROGER: Å ...

NOLA: Ikke noe å være lei seg for. Hører ikke du hjemme i himmelen, da? Får du ikke all musikken du ønsker deg der, møter du dem ikke alle sammen? [...] (s. 458)

Det at Nola har samtaler med Roger virker i starten å være resultat av fornektelse over at de virkelig er døde. Nola bryr seg om hvordan Roger og Simon har det, spør om hva Roger vil ha til middag, når han kommer hjem og om de skal reise vekk i helgen (s. 42-43). Dette vitner

om at Nola ikke har innsett, eller vil innse, at de er borte. De senere samtaleene ser ikke ut til å være fornektelse, men heller et hjelpemiddel for å komme ut av traumet.

I likhet med Zimmer, kan Nolas opplevelse ses på som en blanding av fortrenkning og dissosiasjon. I starten av boken, da Nola viser omsorg og bekymring for Roger og Simon som om de skulle vært i live, kan tilfellet sies å være en fortrenkning, ettersom minnet om deres død er skubbet ned til det ubevisste. Men samtaleene kan òg være et tegn på dissosiasjon, i den grad at hun har skapt en alternativ fortelling der Roger og Simon fremdeles er i live, en fortelling hun foretrekker fremfor realiteten. Nolas fortrenkning og dissosiasjon fungerer som en forsvarsmekanisme for henne, ettersom hun slipper å gi helt slipp på sine kjære og sitt gamle liv. Spesielt i den første fasen kan illusjonen om at Roger og Simon er i live, ha hjulpet Nola fra å oppleve sorg og ensomhet. I den neste fasen har samtaleene hjulpet henne, ikke for å fornekte sannheten, men for å komme seg videre og få en slags avslutning til livet med Roger.

3.2.3 Drømmer og flashbacks – å gjenoppleve traumet

Den traumatiske hendelsen blir sjeldent forstått fullt ut når den skjer, men senere som en forsinket respons. Traumet kan senere utfolde seg i form av gjentakende flashbacks eller mareritt, noe som er et vanlig symptom ved PTSD. Dette er spesielt vanlig hos krigsveteraner som har opplevd og sett grusomme ting (Caruth, 2016, s. 60), og hos traumatiserte gjerningsmenn (McGlothlin, 2020, s. 107). Drømmene vil da være gjenopplevelser av selve den traumatiske hendelsen, og den traumatiserte tvinges tilbake i tid til da hendelsen fant sted. Jeg har tidligere vist til van der Kolk og van der Hart (1995) som har forklart hvordan traumatiske minner kan bli rekonstruert. Men i deres undersøkelser av mareritt, ble scener fra den traumatiske hendelsen gjenopplevd gjentatte ganger om nettene, uten noen form for modifikasjon. Hos traumatiserte pasienter så de at de umodifiserte gjenopplevelsene kunne komme både ti, tjue og tretti år etter den traumatiske hendelsen (van der Kolk & van der Hart, 1995, s. 172). Caruth vektlegger, ved hjelp av Freud, samme kjennetegn ved drømmer; at de er umodifiserte gjenopplevelser av en hendelse:

Dreams occurring in traumatic neuroses have the characteristic of repeatedly bringing the patient back into the situation of his accident, a situation from which he wakes up in another fright. This astonishes people far too little. . . . Anyone who accepts it as something self-evident that dreams should put them back at night into the situation that caused them to fall ill has misunderstood the nature of dreams. (Freud, i Caruth, 1995, s. 5)

Freud var overrasket over at de traumatiske drømmene ikke inneholder noen form for underbevisst mening, men fremstår som en sann reprise av den traumatiske hendelsen. Nyere

forskning viser òg at drømmene ikke inneholder symboler, men er sanne repriser (Caruth, 1995, s. 5). Dette gjør at drømmene også er flashbacks, altså gjenopplevelser av hendelsene.

Zimmers traume kommer tydeligst frem gjennom hans drømmer og flashbacks. I drømmene tas han med tilbake til Vietnam, der han ser tidligere medsoldater. Drømmene er scenisk fremstilt, og leseren presenteres dermed for de samme drømmene som Zimmer selv. Dette er fra sceneanvisningen i siste scene i del 1, og Zimmers første drøm:

(Washington D.C. ZIMMER alene i parken. Natt. Han står stille midt på scenegulvet, stirrer framfor seg. Holder blikket. Bak ham begynner buskene å vokse, scenerommet tettes noe til, uten at han ser ut til å registrere det. De nye vekstene hører ikke hjemme i D.C. Dette er floraen fra Sørøst-Asia. Vi hører lyden av regn, men det regner ikke. Sikader. Antydning til bevegelse og lyder i buskaset bak ham. Skygger. ZIMMER ser livredd ut.) (s. 206)

Denne scenen inneholder kun én replikk, Zimmer som sier «Nå begynner det», før alt går i svart og første del av skuespillet avsluttes (s. 207). Replikken til Zimmer kan tyde på at det ikke er første gang han har et slikt mareritt, og at han vet hva som kommer. Den andre drømmen fremstilles på liknende måte som den første:

(Washington D.C. Det er natt i parken. ZIMMER sover på benken. Det regner kraftig. Scenen blir mørkere, nesten umerkelig først, men vi kan skimte/høre jungelen som begynner å tre fram i parken, busker, trær, lyden av sikader, fluer, etc., sakte forandres scenebildet fra park til vietnamesisk jungel. ZIMMER puster tyngre, sover urolig. En skikkelse, ACKERMAN, kryper mot ham, kledd i militær regnponcho over en amerikansk infanteriuniform fra sekstitallet. ZIMMER våkner plutselig da ACKERMAN røsker ham i skulderen og får han på beina. Vi ser at også ZIMMER er kledd i poncho/uniform. Han skynder seg å få på hjelmen. En annen soldat, BOYLE, kommer også til syne i det blålige nattelyset.) (s. 291-292)

Scenens første replikk er den samme som i første drømmen, men her uttalt av Ackerman: «Nå begynner det!», før vi gjennom en sceneanvisning får vite at granater faller rundt dem (s. 292). I denne scenen er karakterene Ackerman og Boyle med for første gang. Navnene er nevnt tidligere i boken, i en dialog mellom Zimmer og Bowman, men her fremstår de som to karakterer i skuespillet. Resten av scenen veksler mellom replikkene til de tre soldatene og sceneanvisninger. I Zimmers tredje drøm starter scenen på samme måte som forrige drøm. Vi får gjennom en sceneanvisning vite at scenebildet sakte forandrer seg fra parken i Washington, til jungelen i Vietnam, men denne gangen mer omfattende enn tidligere. I denne drømmen fremstår Zimmer svært redd og opprørt. Han blir presset av Ackerman og Boyle til å se noe han ikke vil se:

ACKERMAN: Gå inn dit, da, Zimmer.

ZIMMER: Jeg vil ikke.

ACKERMAN: Det er ingenting å være redd for.

ZIMMER: Det er ikke sant. Det er noe å være redd for. Jeg har vært der inne før.

BOYLE: Så du vet det på forhånd, hva? Si det, da. Hva er det som fins der inne?

ZIMMER: Jeg vil ikke snakke om det. (s. 358)

I denne scenen er det uklart hva de tre snakker om, men da Zimmer senere kommer med vitnesbyrdet sitt, forstår vi at drømmen er knyttet til hendelsen med tunnelen og granaten.

Caruth forteller, som tidligere nevnt, at det å gjenoppleve traumet i form av flashback kan være retraumatiserende og dermed også livstruende, for den traumatiserte (2016, s. 65). Mange som overlever traumatiske hendelser, som for eksempel Vietnamkrigen eller opphold i konsentrasjonsleirer, tar livet sitt etter at de befinner seg i trygghet, som følge av vonde og retraumatiserende flashbacks (Caruth, 2016, s. 65). Selv om den rammede er fysisk trygg, vil den traumatiserte fremdeles være fanget i gjenopplevelsene av traumene. Drømmene til Zimmer fungerer også som et «bevis» for at den alternative fortellingen han har konstruert, ikke stemmer. Tankene han har om at han ikke var i Vietnam i 1967, blir motbevist når drømmene hans innhenter den virkeligheten han har forsøkt å glemme.

Narrativ fremstilling kan «farges [...] av andres subjektive blikk», noe som kan gi en mer upålitelig fremstilling (Helland & Wærp, 2015, s. 79). Den sceniske fremstillingen gjør dermed at hendelsen oppfattes som mer pålitelig, ettersom hendelsene oppleves direkte, ikke indirekte gjennom for eksempel en gjenfortelling. Påliteligheten kan i dette tilfelle diskuteres, ettersom scenen utspilles i en drøm, men som traumeteoretikere viser til, så er disse ofte sanne repriser. Drømmene til Zimmer fungerer dermed også som sceniske tilbakeblikk, noe som gjør det lettere for leseren å leve seg inn i hans traume. Gjennom drømmene får leseren et autentisk inntrykk av Zimmers redsel og desperasjon, noe som ikke ville vært synlig ved en narrativ fremstilling. Leserens får oppleve den samme kaotiske situasjonen som soldatene opplever, med granater som faller og fiender som kommer mot dem. Gjennom den sceniske fremstillingen følger leseren, i likhet med Zimmer, drømmene hans med spenning. Leserens spenning knyttes til et ønske om å få vite hva som har skjedd og hva som er bakgrunnen for Zimmers traume. Zimmers spenning knyttes til et omvendt ønske. Han ønsker ikke å få hendelsene avslørt. Drømmene er vonde flashbacks som bringer tilbake frykten og redselen han følte i Vietnam.

3.2.4 Meningsløshet, håpløshet og følelsesløshet

Hittil i underkapitlet «Traumets opplevelse» har jeg diskutert det temporale rommet, samt hvordan fortregning, dissosiasjon, drømmer og flashbacks er en del av Zimmers og Nolas traume. Avslutningsvis skal jeg diskutere andre måter Zimmers og Nolas traumer kommer til syne på, hovedsakelig gjennom meningsløshet, håpløshet og følelsesløshet.

Psykologene Claudia Herbert og Ann Wetmore presenterer i boken *Å bekjempe traumatisk stress* (2013) ulike reaksjonsmønstre traumatiserte kan ha. Et vanlig symptom hos traumatiserte er unnvikende atferd og manglende kontakt med andre mennesker (Herbert & Wetmore, 2013, s. 33). Dette skjer både med Zimmer og Nola. Når traumet til Zimmer inntreffer, flytter han ut og kutter kontakten med resten av familien. Nola unngår også kontakt med mennesker, og holder seg hjemme uten å ta kontakt med venner, legen sin eller familien. Moren flytter til London og blir den eneste Nola har kontakt med, men denne kontakten skjer aldri på Nolas initiativ. Herbert og Wetmore nevner også en annen form for unnvikelse, nemlig det å unngå steder, personer eller ting som minner om den traumatiske hendelsen (2013, s. 33). For Nola blir dette t-banen, stedet der Roger og Simon ble drept.

En annen form for unnvikelsesreaksjon er følelsesløshet, noe Herbert og Wetmore beskriver som «en følelse av å være tom eller av å leve i et vakum» (2013, s. 34). Dette kan blant annet utspille seg i vanskeligheter med å føle glede eller kjærlighet. Både Zimmer og Nola opplever en slik følelsesløshet, og de viser aldri noe form for livsglede. Herbert og Wetmore forteller òg at «[i] de tidlige stadiene etter en traumatisk hendelse opplever enkelte at de får lyst til å sove hele tiden» (2013, s. 37). Dette kan henge sammen med følelsesløshet og mangel på glede, og hvis det er langvarig, være et tegn på depresjon. Nola forteller Roger:

Jeg gjør ingenting. Jeg er bare hjemme og jeg gjør ingenting. Likevel er jeg trøtt hele tiden. Jeg blir så trøtt, Roger. Og når jeg endelig gir meg lov til å sove, så ... det er den beste tiden på døgnet, ligger i sengen og vet at jeg snart kommer til å sovne fra alt sammen. Noen timer fri fra å tenke. Og så våkner jeg igjen, av postbudet som smeller lokkene igjen nede i oppgangen. Det går noen sekunder før det skjer – et øyeblikk av forvirring – og så er jeg tilbake i virkeligheten igjen. Her. Eller ikke her, men her uten deg. Som om all hjerneaktivitet har demmet seg opp i løpet av natten og ingenting kan holde tilbake for trykket. (s. 75)

Søvnen er for Nola en flukt fra hverdagens harde virkelighet, og som hun sier: «Noen timer fri». Hun lider altså ikke av mareritt, slik mange traumatiserte gjør. I motsetning til Zimmer som opplever vonde flashbacks om nettene, er nettene for Nola en tid hun kan slappe av.

Alle de nevnte reaksjonene kan også være kjennetegn på depresjon eller traumatisk sorg. Depresjon eller sorg er vanlig å oppleve hos traumatiserte personer, spesielt de som har

mistet noen som stod dem nær. Et vanlig kjennetegn er da at det er umulig å se for seg livet videre uten den de mistet (Herbert & Wetmore, 2013, s. 37). Nola føler en slik håpløshet og har mistet troen på at ting vil bli bedre. Hun ser ikke lenger en mening med livet, og forstår ikke hvorfor hun skal fortsette uten Roger og Simon: «Hvorfor ender ikke verden? Jeg venter på at verden skal gå under, men den gjør ikke det, det er det som er så forbanna. [...] Jeg skulle ønske verden gikk under. Jeg skulle ønske at jeg ikke våknet om morgenene. Roger, hvorfor fortsetter det bare!?» (s. 68-69). Videre snakker de om verdens undergang, noe som blir et gjentakende tema i samtalene deres.

Både Zimmer og Nola har en monolog der de retter blikket mot publikum, som viser meningsløshet, håpløshet og følelsesløshet hos begge to. Monologene er *sidereplikker*, der den som taler vender seg bort fra en dialog (Helland & Wærp, 2015, s. 166). Monologene fremstiller «en dramatisk persons indre» (Helland & Wærp, 2015, s. 165), og vi får dermed en unik innsikt i hva karakterene tenker og føler. De kan også styre leseren i en bestemt retning, for å fremheve et poeng. Nolas monolog er knyttet til hennes tanker om verdens undergang. Midt i en dialog med Kay, vender hun seg mot publikum og forteller:

(Snur seg plutselig mot publikum.) Jeg har sett det. De siste ukene, månedene. Det har startet, og det kan ikke stanses. Jeg ser det hver kveld nå, gjennom øynene til mitt eget speilbilde, stående på badet. Brennende gater, døde fugler i havnebassengene. Seks millioner jøder, to millioner vietnamesere, én million rwandere, alle sammen i gatene, også de i flammer, skrikende. Umulig å låse dørene, trappene gir etter og bygningene velter. Og over det hele, på himmelen over byene, gigantiske høyttalere som dunderer ut den samme Beach Boys-sangen om og om igjen. Good vibrrrrrrrations. (s. 181)

Sitatet viser hvilke dystre og mørke tanker som opptar Nolas sinn. Hun knytter sitt eget traume til andre vonde hendelser som har skjedd i verden. Zimmer har en liknende monolog, med mørke og triste tanker. Gjennom sceneanvisningen får vi vite at Zimmer vasker The Vietnam Memorial Wall. Før han gjør seg ferdig, snur han seg mot publikum og begynner å snakke. Han innleder med å fortelle en rekke fakta om minneveggen, som når den ble avduket og hvordan den ble finansiert. Videre ramser han opp en rekke fakta om navnene på veggen:

Den yngste personen drept i Vietnam var antakeligvis Dan Bullock, femten år.
Den eldste personen var sannsynligvis Dwaine Griffith, sekstitre år.
Minst fem personer på seksten år ble drept og minst tolv i en alder av sytten.
Hundreogtjue av navnene på listen var ikke amerikanske statsborgere.
Minst tjuefem tusen av de drepte var under tjue år.
Sytten tusen av de drepte var gift.
Nihundreogtjue personer ble drept i løpet av sin første dag i Vietnam.
Ettusenfirehundreogførtiåtte døde samme dag som de skulle reise hjem. (s. 304)

Sitatet viser kun et utdrag av Zimmers monolog, og han ser ut til å kunne all fakta om de drepte under krigen. Akkurat som Zimmers overdrevne vasking av veggen, kan dette være et forsøk på å vaske sin egen samvittighet. Monologen gir oss også et bilde på hvor mye tid Zimmer har brukt ved minneveggen. Ved å lære seg å «kjenne» de døde, blir dette en måte å hedre dem på og kanskje også renske sin skyld. Som nevnt er det et vanlig symptom å unngå steder som minner om den traumatiske hendelsen. I motsetning til Nola som unngår t-banen, oppsøker Zimmer et sted som minner han om Vietnam. På den måten konfronterer han, snarere enn å unngå minnene. Dette kommer òg til syne ved at Zimmer stadig går opp til loftet for å sitte med esken med de avkuttete ørene til hans offer. Dette henter om at Zimmer har dype følelser knyttet til krigen, som han ikke klarer å komme unna.

3.3 Traumets løsning

I denne delen vil jeg vise hvordan Zimmer og Nola finner forskjellige løsninger på sine traumer, basert på sin bakgrunn og opplevelse av traumet. Som nevnt er vitnesbyrdet ofte en del av denne løsningen. Derfor tar jeg først for meg både Zimmers og Nolas vitnesbyrd, samt lytterens respons, før jeg undersøker i hvilken grad de har mulighet for helbredelse.

3.3.1 Vitnesbyrdet

Tanken om vitnesbyrdet som en mulig behandling av traumer, strekker seg som nevnt tilbake til første verdenskrig, da Freud introduserte en «talking cure». Siden har vitnesbyrdet vært en sentral del for å befri seg fra traumer. Både Laub (1992a) og Whitehead (2004) forteller at en mulig løsning er å gjøre de traumatiske minnene om til fortalte minner, og videreføre historien til andre. Slik får den traumatiserte mulighet til å befri seg fra «fangenskapet». I motsetning til Zimmers drømmer som er sceniske tilbakeblikk, fungerer vitnesbyrdene som fortalte tilbakeblikk. Både Zimmer og Nola gir vitnesbyrdene sine mot slutten av boken, der de avslører for andre karakterer og for leseren hva som er bakgrunnen for deres traumer.

Zimmers vitnesbyrd kommer etter press fra Bowman. Han avtaler at Kay skal komme til parken, uten at Zimmer vet om det. Da Kay kommer andre juledag, får Zimmer et pledd i julegave. Kay begynner forsiktig å fortelle om hennes og Nolas jul, mens Zimmer er helt stille. Kay sier: «Det er du som må velge nå Joseph, hvordan du vil fortsettelsen skal bli», og prøver forsiktig å oppmuntre Zimmer til å fortelle (s. 415). Da Zimmer forblir stille, sier Kay:

[...] KAN DU FOR FAEN FORTELLE HVA DU HAR SETT SOM HAR
TRAUMATISERT DEG SÅ JÆVLIG AT DU IKKE ENGANG KAN BRY DEG OM
DITT EGET LIV!

(KAY reiser seg, gir opp, skal til å gå. ZIMMER ser på henne nå, redd. De ser på hverandre. Han vil fortelle, men får det ikke til. Tårer i øynene. Flere ganger skal han til å starte, trekker pusten, men ingen ord kommer. Han holder pusten, slipper den ut.)

Jeg elsker deg, Zimmer, uansett hva du har opplevd, jeg vil bare ha deg tilbake, forstår du det? Jeg vil bare ha dere alle sammen tilbake.

(På ny prøver han å komme i gang, frustrert over at han ombestemmer seg hele tiden, samtidig desperat etter å få det sagt.) (s. 416)

Zimmer vil gjerne fortelle, men sliter med å sette ord på hendelsene. Det at han bevisst oppsøker minnesveggen, er også et tegn på at han ønsker å fortelle. Vitnesbyrdet til Zimmer kommer omtrent 27 år etter de traumatiske hendelsene. Etter å ha blitt presset av både Bowman og Kay, og hørt Kays lovord om at hun vil elske han uansett, åpner han seg endelig opp og forteller om alt som skjedde i Vietnam: oppdraget i Song Ve-dalen, drapet på de sivile, hendelsen i tunnelen, skalperingen og voldtekten og drapet på den unge jenta. Etter at Zimmer er ferdig å fortelle oppstår en lang pause før Kay sier:

KAY: Jeg vil ha pleddet mitt tilbake. / *(ZIMMER gir henne motvillig pleddet. Hun bretter det sammen. Pause)* / Tror du på Gud, Joseph?

ZIMMER: Nei.

KAY: Bra. Så har du heller ingen håp om å få tilgivelse. *(Lang pause)* Jeg vet ikke hva jeg skal si. Du har kastet bort så mange liv. Også Alans, og Nolas. Og mitt. Jeg tror tiden er inne for at du kaster bort ditt eget. / *(KAY forlater parken)* (s. 423)

Etter vitnesbyrdet er Kay så sjokkert at hun tar tilbake sine lovord om å elske han, tar tilbake gaven og ber Zimmer kaste bort livet sitt.

Nolas vitnesbyrd kommer også som følge av press, omtrent halvannet år etter hendelsen. Moren Kay ønsker at hun skal fortelle hva som skjedde og spille det inn på en båndopptaker. Dialogen som innleder Nolas vitnesbyrd starter slik:

KAY: Jeg har ventet på deg i måneder nå, Nola. Hva blir det til? *(Pause)* Du trenger bare fortelle det én gang.

NOLA: Og så skal jeg ... liksom høre på den kassetten i årevis framover, er det det?

KAY: Ikke i årevis. Bare til ... du blir bedre.

NOLA: Ok.

KAY: Ok?

NOLA: Jeg vil ikke.

KAY: Gjør det likevel. (s. 379-380)

Når Nola er ferdig med å fortelle, takker Kay henne og sier: «Sånn. Nå er du ferdig. Nå trenger du aldri mer fortelle den historien» (s. 387). Mot slutten av vitnesbyrdet kommer Roger inn i rommet uten at Nola merker det. Da hun er ferdig å fortelle, sier Roger smilende

til Nola: «Vi merket nesten ingenting» (s. 387).

Før diskusjonen går over til hvilke muligheter vitnesbyrdene gir, skal jeg først se på Kays rolle som mottaker av begge vitnesbyrdene. Som Laub (1992a) forteller blir lytteren til traumet en medeier til hendelsen, og kan delvis oppleve traumet selv, noe Kay trolig gjør. Laub forteller òg om de ulike farene ved å lytte til traume, og at lytteren kan utvikle ulike «defensive feelings» (1992a, s. 72). Dette kan for eksempel være sinne eller opprørthet mot den som forteller, eller en tilbaketrekking og nummenhet (Laub, 1992a, s. 72-73). I Kays reaksjon på Zimmers vitnesbyrd oppstår alle de fire overnevnte punktene. Kays første reaksjon er nummenhet, taushet og sjokk. Deretter forlater hun Zimmer i sinne, og sier at hun håper han aldri finner tilgivelse. Dette står i stor kontrast til det Kay sier før hun hører vitnesbyrdet. Responsen til Kay antyder at det Zimmer forteller var verre enn antatt. Kays reaksjon kan både komme av sjokk over det hun nettopp har hørt, og en psykisk påkjenning etter å ha lyttet til både Zimmer og Nola fortelle om sine traumatiske hendelser. I tillegg til å være lytter til både datterens og mannens vitnesbyrd, blir hun også vitne til terrorangrepet 9/11 sammen med sønnen Alan. Hun blir alvorlig, på gråten og ytrer at hun ikke vil bo i landet lenger. Hun flytter like etter til Guadalcanal. Stedet er kjent for kampene under andre verdenskrig, der 40 000 mennesker mistet livet mens de kjempet om en flyplass. Hun reiser dit for å skrive en bok om Stillehavskrigen. Krig og lidelser har altså fulgt henne videre i livet, ikke direkte, men indirekte gjennom å høre på, se og lese om lidelser. Dette kan knyttes til bokens tittel *Osv.*, som henviser til at krig og lidelser aldri tar slutt. Det ser det heller ikke ut til å gjøre for Kay. Hun redigerte aldri boken ferdig, og lever til sist et rolig liv på stranden, mens hun reflekterer over verdens kriger (s. 478-479 og 498-499).

3.3.2 Muligheter for helbredelse

Zimmers vitnesbyrd gjør at han kommer seg ut av den tilsynelatende apatiske tilstanden han har levd i et helt år i parken. Vi får vite lite om Zimmers tanker og handlinger i dagene etter vitnesbyrdet. Alt vi får vite er at han setter seg på et fly for å besøke Nola og Kay i London. På flyet sitter han ved siden av våpenhandleren Richard. Han begynner å snakke om ulike typer rifler, forteller detaljert om hvordan man bør skyte en hjort og på et tidspunkt knytter han samtalen til riflene som ble brukt under Vietnamkrigen. Mens Richard prater om dette, blir Zimmer gradvis dårligere:

ZIMMER blir sittende alene, stadig mer uvel. Han legger en hånd over hjertet sitt, brystet, kjenner etter uten å finne ut av det. Han lener seg framover mot stolsetet foran, setter seg tilbake, lener seg mot vinduet og faller litt sammen. Magasinet

RICHARD ga ham lander på gulvet. ZIMMER blir liggende nesten urørlig. (s. 447-448)

Zimmer får hjelp av en flyvertinne til å håndtere det som kan ligne et panikkanfall. Uvelheten kan skyldes at Zimmer opplever en retraumatisering. For å gjenta Laub: «The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is *re-living*; not relief, but further retraumatization» (1992a, s. 67). Retraumatiseringen kan både skyldes vitnesbyrdet, der han snakker om hendelsene for første gang i sitt liv, og flashbacks han har hatt det siste året. I kombinasjon med dette kan det Richard forteller om rifler og drap av hjort føre til en retraumatisering for Zimmer, som igjen kan ha medført hans akutte uvelhet på flyet.

Zimmer opplever aldri helbredelse fra traumet, ettersom han dør kun få dager etter vitnesbyrdet. Vi får ikke vite hvordan eller hvorfor han dør, kun at han tar inn på et hotell i London og dør første natten der. Tidligere den kvelden, gir Zimmer også vitnesbyrdet sitt til sønnen Alan over telefon. Det er neppe tilfeldig at Zimmer dør rett etter å ha fortalt familien om hendelsene. Det at han kvitter seg med hemmeligheten og byrden han har båret alene i alle de årene, kan ha gitt kroppen ro til å slappe av, og ført til at han sovnet inn. En annen mulighet er at han har blitt retraumatisert etter flashbacks og vitnesbyrdet, og i kombinasjon med Kays respons, kan dette ha ført til at Zimmer valgte å ta sitt eget liv. Som nevnt er det mange vietnamveteraner som tar selvmord som følge av retraumatisering (Caruth, 2016, s. 65). Når Kay sier: «Jeg tror tiden er inne for at du kaster bort ditt eget [liv]» (s. 423), sier hun at han like gjerne kan dø. Tidlig i boken, i en samtale med Bowman, forteller Zimmer: «Iblant tenker jeg at det er så mye lettere å overleve en krig enn det er å klare å ta seg selv av dage» (s. 102). Zimmer har altså tidligere vært inne på tanken om å ta sitt eget liv, men aldri gjennomført det. En annen ting som får oss til å lure på om Zimmer tok sitt eget liv er prestens tale i begravelsen. Han starter med å si: «Jaa ... Ja. Ja, da Joseph Zimmer la seg for å sove tirsdag i forrige uke, så han ikke stjernene» (s. 27). Det at presten sier at Zimmer ikke så stjernene, kan både være en direkte henvisning til at det var Zimmers første natt inne på over et år, og en henvisning til at Zimmer ikke så noe lys inni seg, kun mørke. Det at han «la seg for å sove» kan både være en konkret beskrivelse av det han faktisk gjorde, eller så kan søvnen være en henvisning til døden, og slik kan det se ut som det var et aktivt valg. Zimmers død forblir et åpent spørsmål for leseren.

I motsetning til Zimmer som aldri oppnår noen løsning eller helbredelse, får vi kjennskap til hvordan Nola har det ti år senere. Omtrent en måned etter vitnesbyrdet, er Nola på bedringens vei. Da går Nola ut av huset for første gang uten den hensikt å gå på butikken,

eller gå en tur med moren. Hun går ut for å møte en venninne, og på vei dit reflekterer hun over livet: «Det føles som om jeg er en plante. Ikke en blomst, ikke en sånn skjør blomst som trenger konstant tilsyn i vinduskarmen, [...] men en enorm, grønn plante ... fotosyntetiserende oppover i sollyset» (s. 435). Nola har flere replikker som dette, som viser at hun har kommet videre og føler seg sterkere. Videre reflekterer hun:

En gang trodde jeg på muligheten av helbredelse, altså ikke i den guddommelige forstand av ordet, mer en ... menneskelig måte å se det på – at ting ble bedre, over tid. Sårene leget og framtid ble nåtid ... noe slikt. En slags progresjon. Jeg ville i alle fall tro på det. At det ikke var forgjeves, alt sammen. (s. 435)

På det tidspunktet tror ikke Nola lenger på noen ting, men hun sier videre at det får henne til å føle seg lettere. Nola tar t-banen for å møte venninnen, noe som også er et tegn på hennes vei til helbredelse. T-banen har vært noe hun bevisst har unngått, fordi det har minnet henne på hendelsen. Hun forteller til venninnen at hun planla å ta taxi, men bestemte seg for å gå ned mot t-banen: «Først var det ... umulig, jeg ville bare snu, gå opp igjen, til overflaten, men ... men jeg tvang meg til å bli» (s. 438). Videre forteller hun at en eldre dame spurte henne hvordan det gikk. Da Nola svarte: «*Jeg hater denne t-banen*», svarte damen: «*Det må du ikke gjøre. Denne t-banen reddet livet mitt*» (s. 438). Den eldre damen måtte bruke t-banen som fluktsted under andre verdenskrig, og hjalp Nola å overkomme frykten. I samme scene får vi også vite at Nola planlegger å begynne å jobbe igjen, noe som også viser Nolas fremgang.

Et annet viktig tegn på Nolas helbredelse er at hun gir slipp på Roger. Samtalene Nola har med Roger etter hans død er en del av traumet hennes, men de er også en del av løsningen. Nola kunne ha fortsatt de betryggende samtalene, men velger selv å avslutte dem, noe som viser hennes vei ut av traumet. En dag Nola har handlet, tilsynelatende med Roger, sier hun på vei ut av butikken:

NOLA: Roger?

ROGER: Mm?

NOLA: (*Smiler*) Jeg tror vi er ved veis ende nå.

ROGER: Hva mener du?

NOLA: Du får ikke bli med meg hjem mer, du forstår det? Det er på tide at du blir borte nå.

ROGER: Men, jeg ...

NOLA: Du får ikke komme hjem til meg mer. (s. 459-460)

Da Roger får høre dette, begynner han igjen å snakke om verdens undergang: «Og hvor lenge har du igjen, da? To år? Hm? Skulle ikke verden gå under? Det var i oktober 1996, sa du ikke? Eller er det også avlyst?» (s. 460). Da svarer Nola: «Jeg tror det. Hvis jeg har lært noe,

er det at verden ikke ender, uansett hvor mye man skulle ønske det, uansett hvor hardt man forsøker» (s. 461). Nola venter ikke lenger på at verden skal ende, slik som hun gjør tidligere i boken. Idet Nola finner en konklusjon på sine funderinger om verdens undergang, finner hun også en løsning til sitt eget liv. Hun aksepterer at livet ikke ble som hun hadde sett for seg, og er klar til å leve det livet hun fikk.

Neste gang vi møter Nola er oktober 2004, og hun jobber i et telefonselgerbyrå. Nola har fått en ny kjæreste, Jonathan, og en stesønn Noah. At Nola har stiftet en ny familie viser hennes fremgang, men hun er likevel ikke helt helbredet. Mens hun sitter på jobb roper kollegaen Natalie at hun har fått en telefon, og Nola ber henne sette den over:

NATALIE: Tror kanskje det er best om du tar den inne hos meg, det ... det gjelder Alan, det ... har vært en ulykke.

NOLA: [...] Hva er det som har skjedd?

NATALIE: Jeg vet ikke ... en eksplosjon, i Irak, han -

NOLA: (*Setter seg tilbake i stolen sin.*) Ok. Vel, det ... jeg kan ikke ta den telefonen nå, forstår du? Det er ... jeg skal, Noah opptrer på musikkskolen i dag ... jeg, vi, Jonathan og jeg, vi skal ... jeg må være der. Jeg kan ikke ta den telefonen. Ikke nå. (s. 495-496)

Nola orker ikke ta imot dødsbudskapet om broren, noe som kan tyde på at hun ikke er helt helbredet. Å lytte til dødsbudskapet om broren kunne også fått henne retraumatisert. Alans død bekrefter også Nolas tidligere refleksjoner om verden, at lidelsene bare forsetter og aldri stopper, noe som står i tråd med bokens tittel. Nola finner en form for løsning, men en full helbredelse vil en traumatisert sjeldent ha. Som både Laub og Caruth har skrevet vil traumet aldri forsvinne, bare endre seg i form, og traumet vil derfor alltid være en del av Nola.

Som nevnt oppnår Zimmer aldri noen løsning på traumet sitt. Hans traume bunner i hans rolle som gjerningsmann og knyttes til krigsforbrytelsene han tok del i, i motsetning til Nola som har rolle som vitne og uskyldig offer. Zimmer lider også mer av traumene enn Nola. Zimmer gjenopplever de minnene han helst vil glemme, gjennom gjentakende mareritt. Nola har òg vonde opplevelser, blir innesluttet og asosial, men hennes samtaler med Roger ser ut til å ha en positiv effekt, heller enn å være vonde påminnelser. Roger fungerer som en støtteperson ved å trøste og hjelpe Nola. Hans rolle kan likevel være tvetydig, ettersom hans «tilstedeværelse» også er et symptom på traumer, og kan ha ført til at Nolas løsning har kommet senere. Hans tilstedeværelse har gjort at Nola holder ut som asosial og arbeidsudyktig, fordi hun har han å snakke med. Gjennom disse samtalene får Nola også en avslutning, noe hun ikke fikk da livene deres så brått tok slutt. Til slutt er vitnesbyrdene og responsen avgjørende for videre helbredelse. Zimmers vitnesbyrd førte trolig til

retraumatisering, og Kays respons var hard og nedslående. Han ble ikke møtt med trøst eller forståelse, kun avsky. Nola kan mane frem denne trøsten, men grusomheten i Zimmers handlinger gjør det samme umulig for han. Nola ble møtt med takknemlighet, og fra Roger en forsikring om at de ikke led. Traumets bakgrunn og opplevelse, samt karakterenes vitnesbyrd og dets mottakelse, må ses i sammenheng med traumets løsning. Zimmer kunne ikke lenger leve med traumene, og for han ble løsningen død, enten for egen hånd eller fordi kroppen ikke orket mer. For Nola har løsningen vært å akseptere at livet ikke ble som forventet.

I kapittel 2.5 skrev jeg, med henvisning til Langås, at traumefortellingens fokus på nåtiden, gjør at teksten leverer «ideer til reparerende handlemåter» (2016, s. 12), og med henvisning til Hamm, at slike fortellinger ofte viser «et forsøk på lindring» av lidelsen (2017, s. 22). Selv om *Osv.* gjennom vitnesbyrdene viser et *forsøk* på lindring og en idé til hvordan håndtere traumer, mangler boken i stor grad et perspektiv på lindring. Dette kan forklares med Harstads mål med boken (som jeg omtaler i neste kapittel), og hele bokens tematikk. Bokens mangel på løsning og lykkelig slutt, står i tråd med bokens tittel: *Osv.* – og så videre. På bokryggen står følgende: «Vietnam, Bosnia, Rwanda, Tsjetsjenia, Somalia, Darfur, Afghanistan, Irak, osv.», der sistnevnte forkortelse danner tittelen. Tittelen blir dermed en henvisning til at kriger og lidelser fortsetter, og aldri tar slutt. Det står også i tråd med bokens handling og tematikk, og kommer tydelig frem i flere replikker i boken, eksempelvis hos Nola: «[...] Eller kanskje er det slik at verden bare fortsetter, vi fortsetter, de enorme lidelsene, livene, vi gir hverandre gaver og elsker hverandre og myrder hverandre om nettene og så videre og så videre, til det ikke finnes flere igjen av oss» (s. 462). Selv om *Osv.* skildrer død og kriger, er det tvert imot ikke en bok som tematiserer dommedag. Den tematiserer derimot mennesker som lider til den grad at de *ønsker* dommedag, men ikke får det. Harstad omtaler dette i et intervju, og kaller det «en omvendt dommedagsproblematikk» (Harstad, i Røyset, 2009, s. 41). Det at handlingen ikke har en løsning, men heller ser ut til å gjenta seg selv, gjør at dramaet har *et åpent plot*. Denne typen plot kjennetegnes ved at «det som lukker, det vil si fullstendigheten og enhetligheten, mangler» (Helland & Wærp, 2015, s. 72). Dette står i tråd med Kaplans (2005) forståelse av traumefortellinger. Som nevnt i teorikapittelet, mener hun at slike fortellinger ikke følger en typisk kronologi som leder til en forventet slutt. Det aller siste som skjer i boken er at Bowman går gjennom parken i Washington D.C. og finner en ny person på benken der Zimmer pleide å sitte (s. 502). Leseren forstår at dette er en ny veteran som innhentes av gamle minner, og at hele fortellingen skal gjentas. Zimmers og Nolas løsning på traumet må altså ses i sammenheng med boken som helhet.

4. Leseren som lytter til traumet

Analysen har hittil handlet om fremstillingen av karakterene Zimmers og Nolas traumer. Nå skal jeg å rette fokus mot leseren av *Osv*. Som nevnt har lytteren til traume en viktig rolle, og kan selv bli delvis traumatisert. Hvordan kan *Osv*. påvirke leseren? Kan lytteren i dette tilfelle være leseren av boken? Kan leseren bli medeier til det vonde, slik som lytteren til et vitnesbyrd? Jeg ønsker i denne analysedelen å svare på de ovennevnte spørsmålene, ved å utforske teori som omhandler dette, undersøke hva Harstad har ønsket å oppnå med boken, samt diskutere hvordan leseren kan oppleve den.

4.1 Vikarierende traumatisering

Psykologene Laurie A. Pearlman og Karen W. Saakvitne har sammen forsket på vikarierende traume, noe de definerer som en skadelig effekt på en terapeut som følge av traume-terapi (Kaplan, 2005, s. 40). De ledet en undersøkelse som viste at terapeuter ble negativt påvirket av å lytte til pasientenes traumefortellinger (Kaplan, 2005, s. 40). Gjennom undersøkelsen rapporterte terapeutene om en rekke symptomer, som Pearlman og Saakvitne oppsummerer på følgende måte: «social withdrawal, increased sensitivity to violence, cynicism, generalized despair and hopelessness, and nightmares. Also changes in identity, world view, or spirituality; intrusive imagery, dissociation, and depersonalization» (Hoffman & Friedman, i Kaplan, 2005, s. 40). Laub omtaler som nevnt også ulike farer for lytteren til traume (1992a, s. 72-73), der flere minner om de overnevnte resultatene til Pearlman og Saakvitne.

Kaplan (2005) argumenterer for at vikarierende traumatisering ikke bare rammer terapeuter, men også lesere, lyttere og seere av film, bilder eller andre fremstillinger av traumatiske hendelser. Hun presiserer at vikarierende traumatisering ikke nødvendigvis handler om at lytteren opplever traumet selv, men en empatisk smerte (Kaplan, 2005, s. 90). Videre stiller hun spørsmål ved hvor ubehagelig opplevelsen må være for at det skal regnes som vikarierende traumatisering, og lurer på om begrepet også bør gjelde kortvarige ubehag (Kaplan, 2005, s. 91). For å diskutere dette videre rangerer hun ulike typer traumer etter følgende forhold:

- 1) direct experience of trauma (trauma victim);
- 2) direct observation of another's trauma (bystander, one step removed);
- 3) visually mediated trauma (i.e., moviegoer, viewing trauma on film or other media, two steps removed);
- 4) reading a trauma narrative and constructing visual images of semantic data (news reader, three steps removed);
- 5) hearing a patient's trauma narrative (perhaps the most complex of all the positions, since it not only involves both visual and semantic channels, but includes

the face-to-face encounter with the survivor of the bystander while involving the intimacy of the counseling session). (Kaplan, 2005, s. 91-92)

Kaplan viser med denne rangeringen at traumer finnes i mange former. Man må ikke ha vært til stede der den traumatiske hendelsen fant sted, og traumer kan også oppleves indirekte gjennom for eksempel media. Leseren av *Osv.* vil trolig befinne seg på nivå fire: tre steg vekk fra den direkte hendelsen. Kaplan refererer i dette punktet til leseren av nyheter, men jeg mener at det også kan gjelde andre traumefortellinger, som for eksempel dokudrama.

Ettersom historien baseres på fakta, kan leseren muligens få en liknende sannhetsfølelse som ved nyheter. Kaplans rangering er dog kompleks, og *Osv.* kan i tillegg til nivå fire, føre til vikarierende traumatisering gjennom nivå tre og fem. Teaterforestillingen av *Osv.* kan for eksempel føre til traumer gjennom nivå tre: «visually mediated trauma». I *Osv.* får man også høre pasienters traumenarrativ (nivå fem), men indirekte ved å lese om dem, ikke direkte i en «face-to-face»-situasjon, slik som Kaplan viser til. Skuespillet kan derimot ligne en «face-to-face»-situasjon, når publikum får lytte til karakterenes vitnesbyrd og tanker. Dette gjelder spesielt under monologene, da skuespillerne vender seg mot publikum.

Kaplan lurer videre på hvordan vikarierende traumatisering kan føre til individuell eller kulturell endring: «Arguably, being vicariously traumatized invites members of a society to confront, rather than conceal, catastrophes, and in that way might be useful. On the other hand, it might arouse anxiety and trigger defense against further exposure» (2005, s. 87).¹⁰ Hun undersøker også hvordan seeren av film får en rolle som vitne: «These works position the viewer as a ‘witness’ to trauma in an elusive, disturbing, perhaps haunting way that nevertheless provokes in the viewer a need to take responsibility» (Kaplan, 2005, s. 124). Reaksjonene hos mottakeren kan altså både føre til økt samfunnsengasjement, og angst og et ønske om å ikke bli videre eksponert. Når det gjelder Kaplans nivå tre og fire, vil seeren eller lytterens opplevelse av vikarierende traume avhenge av hvilke filmatiske eller litterære virkemidler og teknikker som er brukt (2005, s. 90). Harstad gir en ærlig, brutal og direkte fremstilling av lidelser, noe som altså kan øke opplevelsen av vikarierende traume. Om mottakeren har opplevd en lignende opplevelse som den som blir fremstilt, vil det også kunne gi en mer kraftfull vikarierende traumatisering (Kaplan, 2005, s. 90).

¹⁰ Jeg vil her trekke frem et eksempel fra egen erfaring. Da min medstudent leste *Osv.*, fortalte hun at hun synes boken var så opprørende at hun kastet den i veggen. Hun orket aldri fullføre den, fordi den var for vond å lese. Som Kaplan peker på som en mulig reaksjon, ønsket hun å ikke bli videre eksponert for stoffet. Min opplevelse var òg at boken var vond å lese, men min reaksjon var annerledes. Jeg ble oppslukt av fortellingen, og ønsket å vite mer. Da jeg var ferdig å lese, begynte jeg å søke opp og lese om flere av hendelsene beskrevet i boken. Min opplevelse var altså mer i tråd med det Kaplan skriver om at vikarierende traume kan føre til individuell endring.

4.2 Harstads prosjekt

Som nevnt tror Hamm at det finnes et «etisk krav om å rette oppmerksomheten mot andres lidelser» (2017, s. 11). Når det gjelder fremstillinger av *andres* smerte, er de ofte et uttrykk for kunstnerens samfunnsengasjement (Hamm, 2017, s. 13). Harstad har vært interessert i Vietnamkrigen siden han var et barn, og brukt mye tid på å lese om de ulike krigene som nevnes i *Osv*. Boken kan dermed ses på som et resultat av hans samfunnsengasjement og interesse, hans egen fordypelse i stoffet og et etterlengt ønske om å videreformidle krigene.

Gjennom et intervju skrevet av Erlend Røyset (2009) kan man videre anta hva Harstad har ønsket å oppnå med boken:

I rollen som dramatiker er jeg nødvendigvis en kjempekyniker, jeg synes ikke synd på skuespillerne og ville ikke skrevet det mildere for å skåne dem. Men det gjelder å finne ut hvor smertegrensa går, for alle de involverte. Der grininga blir konstruktiv, og ikke bare syting og tuting. Det var vel først med disse lesningene at jeg forsto hvor tungt dette var for folk, dette stoffet.¹¹ Og da sitter jeg jo der og gnir meg i hendene. (Harstad, i Røyset, 2009, s. 40)

Her kommer det frem hvor tungt stoffet er for skuespillerne, og det er akkurat det Harstad ønsker å få frem. Videre sier han: «Jeg håpa også at jeg skulle klare å formidle det uten at det ble for underholdende. At man skulle plukke opp noe, lære noe» (Harstad, i Røyset, 2009, s. 40). Videre forteller han om krigskorrespondentens rolle:

Journalistens observatørrolle er også interessant for meg personlig, i arbeidet med stykket; jeg tenker at den skammen disse journalistene føler, fra tid til annen, ligner min egen i skriveprosessen: Man kommer over hendelser så jævlige at man knapt nok tror på det – men samtidig så man har funnet stoff som åpenbart vil gjøre artikkelen/skuespillet bedre! *Osv*. er et forsøk på å skrive politikk forkledd som underholdning. (Harstad, i Røyset, 2009, s. 40-41)

Underholdningsverdien har altså ikke vært det primære målet, men å skrive boken som et middel for å få frem det politiske, i håp om å kunne påvirke, forandre og engasjere. Videre, i sammenheng med spørsmålet om man har lov til å la seg underholde av krigshistorier, sier Harstad:

Samme hvor jævlige disse krigene og konfliktene er, så må man også akseptere at det er historier inni der som er verdt å fortelle. Det er litt umoralsk, og kynisk, men i dette ligger også et håp. Hvis vi blir for redde for å bli umoralske og dermed tenker at vi ikke må fortelle disse historiene for det blir bare underholdning, så blir alt stillhet. Dette, teatret, litteraturen, er min kanal, min mulighet til å si fra, gjøre noe med

¹¹ Her henviser Harstad til en dramatisert lesning av en nedkuttet versjon av *Osv*., kalt *Screen Test 9*. Den ble fremført på Samtidsfestivalen i 2009, året før boken ble utgitt.

problemene. Jeg kan bare håpe at jeg yter tematikken rettferdighet. (Harstad, i Røyset, 2009, s. 41)

Videre spør Røyset om hvem som bør se *Osv.* Til det svarer Harstad: «Jeg tenker ikke målgruppe når jeg skriver. Jeg vil naturligvis at mest mulig folk, og mest mulig forskjellige folk, skal komme. Men, jeg tror kanskje mitt sekstenårige jeg burde ha sett forestillingen» (Harstad, i Røyset, 2009, s. 41). Da Røyset spør om det ikke er tunge saker for en sekstenåring, svarer Harstad:

Jo, men kanskje enda hardere for en førtiåring. Sekstenåringen lever ennå i troen, har ennå muligheten til å gjøre noe. Hva er så mest interessant: å provosere en sekstenåring til handling, enten det er å skrive selv eller å gjøre noe annet, eller å få en førtiåring til å føle seg avmechtig umoralsk? Jeg tror veldig på det første. (Harstad, i Røyset, 2009, s. 41)

Harstad ønsker tydelig at boken skal skape engasjement. Som nevnt viser flere anmeldere til *Osv.* som et politisk drama. Hvis Kaplans teori om at vikarierende traumatisering kan føre til engasjement stemmer, kan Harstad med den smerten *Osv.* viser, få leserne til å bli deltakere i samfunnet som ønsker å skape handling. Det vonde boken inneholder fungerer dermed godt som et virkemiddel for å oppnå bokens mål: å smerte, belære og oppfordre til handling.

Osv. kan også leses som Harstads eget vitnesbyrd. Harstad kan selv ha blitt påvirket og vikarierende traumatisert, indirekte, gjennom fordypning i Vietnamkrigen og andre kriger. Han har selv hatt posisjon som lytteren til traumefortellinger, og kan dermed ha blitt medeier til det vonde. Boken kan dermed ses på som hans vitnesbyrd, og hans måte å befri seg fra sitt eget traume på.

4.3 Leserens opplevelse

Sjangervalget har trolig stor betydning for leseren. Eksemplene Kaplan bruker i sin bok er hovedsakelig sakprosa: dokumentariske bilder og dokumentarfilmer. Det at *Osv.* er et dokudrama som i stor grad baserer seg på ekte hendelser og vitneskildringer, gjør at vi opplever boken som delvis sann. I tillegg til å basere boken på ekte hendelser, gjør Harstad små grep som styrker vår oppfatning av at boken inneholder fakta. Han har for eksempel med en collage, som finnes på innsiden av bokomslaget.¹² Dette er et dokumentarisk fotografi fra en flyktningleir i Goma i Zaire fra juli 1994.¹³ Bildets motiv er armen til en gravemaskin som

¹² Denne collagen finnes kun i utgaven med hard perm, ikke pocketutgaven.

¹³ «Collagen [...] inneholder en avfotografert, bearbeidet versjon av et fotografi av Gilles Peress, hentet fra boken *The Silence*» (Harstad, 2010, s. 507).

henger like over en likhaug. Fra den ene taggen henger en død barnekropp. Akkurat samme motiv blir beskrevet som et bilde Alan fotograferer i Rwanda: «Et spedbarn hang fra en av taggene i grabben, hang fast i pysjamasen et øyeblikk før det løsnet og landet på haugen av de døde igjen» (s. 255). Det at Harstad paratekstuelte knytter bokens handling til virkeligheten øker vår opplevelse av at boken er basert på sannhet. Det er likevel ikke sikkert at leseren får med seg dette. Tilleggsinformasjonen som forteller at boken baseres på fakta er plassert helt bak i boken, og collagen finnes ikke i alle utgavene og er ikke synlig ved første øyekast. Det sanne i boken kan gi leseren en mer kraftfull og vond opplevelse, men det er viktig å presisere at dette er i kombinasjon med det fiktive. Som nevnt har også Harstad pekt på i et intervju at «[f]iksjonen har en voldsom kraft som kan påvirke mennesker, kanskje mer enn sakprosa-bøker» (Harstad, i Bromark, 2010, s. 23). Det at boken er fiksjon gir Harstad en frihet i form og innhold, og det gir leseren en innsikt i karakterenes tanker og indre følelsesliv. Det at leseren forstår at disse hendelsene faktisk har skjedd, samtidig som det finnes karakterer man kan identifisere seg med og føle med, gir trolig leseren den største muligheten for å leve seg inn i traumene.

Resepsjonen av *Osv.* indikerer hvordan boken oppleves å lese. Som nevnt skriver Hoem (2010) at «leseren sitter hudløs og rystet tilbake». Krøger (2010) skriver at «[d]et er umulig ikke å bli berørt, ja opprørt». Lauritzen skriver at *Osv.* viser hva moderne dramatik kan være: «[m]edrivende, politisk, smertefullt og lærerikt på en og samme tid» (2010, s. 25). Videre skriver hun at «'Osv.' er et verk som ikke gir slipp, det biter seg fast, blir værende som ubehagelig, men nødvendig bakgrunnsstøy. Kanskje er det ikke så mye vi kan gjøre, men Johan Harstad gjør det i det minste vanskelig for oss å glemme» (Lauritzen, 2010, s. 25). Anmelderne kommer alle inn på det rystende, brutale og ubehagelige ved å lese *Osv.*

Etter Kaplans rangering er som nevnt leseren av *Osv.* trolig på nivå fire: å lese et traumenarrativ. Når leseren visualiserer deler av narrativet i boken, kan det føre til et ubehag hos leseren. Men er dette ubehaget vikarierende traumatisering eller kun en midlertidig ubehagelig følelse? Som nevnt kan vikarierende traume handle om å føle empatisk smerte, noe resepsjonen viser at *Osv.* lykkes med å få leseren til å føle. På bakgrunn av sjangervalget, resepsjonen og teori av Kaplan og Laub om hvordan traumefortellinger påvirker lytteren, vil jeg påstå at *Osv.* kan føre til at leseren blir medeier til det vonde og til en viss grad vikarierende traumatisert.

5. Avslutning

5.1 Traumene i verket som helhet

Ved å begrense temaet i oppgaven til traumer hos Zimmer og Nola, har jeg analysert en avgrenset del av *Osv*. Jeg vil her ta for meg tre andre karakterer som forsterker verkets gjennomgående krigstematikk med fokus på traumer. Til slutt vil jeg diskutere andre innholds- og formmessige valg Harstad tar for å underbygge tematikken.

En av karakterene er Benjamin, en ung mann i begynnelsen av tjuårene. En dag besøker han kiosken til Bowman for å kjøpe en hjelm. Han ønsker å ha den på for å føle hvordan soldatene hadde hatt det. Bowman blir fornærmet, og nekter å selge den til Benjamin. Dette utvikler seg til en diskusjon om Vietnamkrigen, der Benjamin sier: «Dere er den største klisjeen i moderne amerikansk historie» (s. 126). Benjamin har sett alle filmene om Vietnam og lest alle bøkene, og på den måten blitt indirekte eksponert for krigen. Etter Kaplans rangering kan han sies å bli eksponert for traumer på nivå tre (*visually mediated trauma*) og fire (*reading a trauma narrative*). Denne scenen kan knyttes til en diskusjon om kollektivt traume. Det nevnes eksplisitt i boken, da Benjamin sier følgende om Vietnamkrigen: «Et nasjonalt traume, men dere tillater ingen andre å ta del i det» (s. 128). Benjamin fungerer som et speilbilde på forfatteren, noe Harstad selv innrømmer i et intervju: «Benjamin er vel det nærmeste jeg kommer meg selv og min egen stemme i skuespillet. Han mener han har rett til å ytre seg og mene noe om Vietnamkrigen nettopp fordi den har påvirket ham så mye, gjennom media» (Harstad, i Røyset, 2009, s. 40). Scenen med Benjamin gir grunnlag for en diskusjon om hvordan Vietnamkrigen har blitt et kollektivt og nasjonalt traume, samt hvordan eksponering av krig gjennom ulike medier kan påvirke mennesker gjennom generasjoner.

En annen karakter som har en sentral rolle i boken, er Zimmers sønn Alan. Som nevnt er han krigsfotograf og reiser til blant annet Bosnia, Rwanda, Tsjetsjenia og Irak for å dokumentere lidelsene der. Han er vitne til traumatiske hendelser, som etter Kaplans rangering er nivå to (*direct observation of another's trauma*). Det er ikke klart om Alan selv blir traumatisert, men han blir tydelig påvirket. Han har en klar negativ utvikling gjennom boken, som jeg ønsker å vise gjennom tre eksempler. Det første eksempelet er fra Rwanda, der Alan er for å dokumentere folkemordet. Når han skal fotografere, står det i sceneanvisningen: «Myrene er fullstendig overstrødd av lik, klær, sko. Kroppsdeler. Det stinker. Han brekker seg, men unngår å kaste opp. Han tar fram kameraet, forsøker å ta noen bilder, men hendene hans skjelver for mye» (s. 298). Senere snur Alan seg mot publikum,

tydelig forvirret: «Jeg vet ikke hva jeg gjør. Jeg skal fotografere. Jeg skal ikke fotografere. Jeg skal skrive en artikkel. Jeg skal hjem igjen. Jeg vet ikke. Jeg vet virkelig ikke lenger» (s. 301). I det andre eksempelet forlater Alan kameraene sine på en flyplass. Da en sikkerhetsvakt lurert på hvorfor han ikke vil ta dem med, svarer han: «De hadde ikke den virkningen jeg trodde de skulle ha» (s. 403). Det siste eksempelet er fra 2004 da han reiser til Irak på sin siste pressetur. Han skal følge med amerikanske soldater på en husundersøkelse. I et av husene oppstår en kaotisk situasjon, og soldatene finner ulovlige våpen. Alan mister gradvis kontrollen, og får panikk. Til slutt blir han ustyrlig, slår rundt seg og roper: «Jeg orker faen ikke mer! Jeg orker det faen meg ikke mer!» (s. 493). Like etter kommer en mann frem og utløser en hjemmelaget veibombe. Alan og flere andre mister livet. Han er et eksempel på hvordan det å vitne grusomme hendelser over en lang periode kan påvirke en person. Han kan også ses som et speilbilde på forfatteren. Harstad har i likhet med journalister blitt eksponert for lidelser, men indirekte gjennom sin fordypning i krigene. I det ene sitatet fra kapittel 4.2 trekker han også en likhet mellom seg selv og «journalistenes observatørrolle», og den skammen man bærer etter å ha fått kjennskap til grusomme hendelser. I likhet med journalistene føler Harstad trolig en forpliktelse til å formidle informasjonen videre, noe han gjør gjennom å skrive *Osv*.

Den siste karakteren jeg ønsker å nevne er hutuen Pascal. Hans rolle er gjerningsmann og overgriper, og i boken forklarer han detaljert hvordan og hvorfor han bidro i folkemordet. Han er uten anger og skyldfølelse, og viser ingen tegn til gjerningsmannstraume. Det er derimot ikke usannsynlig at han opplever det senere i livet, ettersom hendelsen trolig påvirker han i stor grad. Etter å ha flyttet til London, blir han sint når hans venn Pio (også hutu) forsøker å prate om det som skjedde i Rwanda, noe som tyder på at han ønsker å glemme det. Pascal og Zimmer kan sammenlignes, ettersom begge har rolle som overgriper. De har begge blitt instruert av en høyere makt til å utføre grusomme handlinger (dette gjelder kun noen av Zimmers handlinger). Handlingenes alvorlighetsgrad gjør at det likevel er deres ansvar. Pascal er overbevist om at han har gjort en god gjerning, mens Zimmer forstår, i alle fall når traumet inntreffer, hans ansvar og skyld knyttet til handlingene. Fortellingene deres flettes sammen gjennom Harstads bruk av kryssklipping. Dette gjør at kontrastene mellom Zimmers og Pascals forhold til sine egne handlinger tydeliggjøres, og Zimmers traume fremheves. Diskusjonene som Alan, Pascal og den franske hjelpearbeideren Lefèvre har i boken, danner også grobunn for politiske, etiske og historiske diskusjoner.

Fokuset i analysen har vært på Harstads forståelse og representasjon av traumatiserte personer, ikke på andre stilistiske og innholdsmessige elementer som også kjennetegner *Osv*. Et grep Harstad ofte benytter seg av i sitt forfatterskap er intertekstualitet, noe blant annet

Langås (2016, s. 11) og Whitehead (2004, s. 89) trekker frem som vanlige virkemidler i litterære behandlinger av traumer. Harstad refererer hyppig til filmer og sanger, og gjengir sitat fra kjente personer som en del av fremstillingen av *Osv*. I tillegg til alle intertekstuelle referanser i hovedteksten, hovedsakelig til amerikansk film og litteratur, inkluderer han tre sitater utenfor hovedteksten: et i starten av boken, et midt i og et i slutten. Det siste er av artisten Björk og lyder som følger: «I thought I could organize freedom / How Scandinavian of me». De tre sitatene bidrar til å danne en ramme rundt handlingen, og sier noe om verkets politiske og kritiserende del. Sitatene står òg i tråd med verkets tematikk og tittel, som gir et pessimistisk syn på verden. Bakerst i boken skriver Harstad om sin kildebruk og sine intertekstuelle referanser, der han avslutter med et sitat av Hermann Göring (s. 507-508). Intertekstualiteten i *Osv* fungerer blant annet som en tids- og stemningssettende faktor, og bidrar til å fremstille karakterenes interesser og fokus. Den understreker også det globale og universelle perspektivet, og viser at vi ser på de samme filmene, hører den samme musikken og snakker om de samme tingene over hele verden. Harstads bruk av intertekstualitet blir understreket i masteroppgavene til Bente Lothe Orheim (2012), Anniken Ørndal Lien (2013) og Eirin Haug Bordal (2014). Bordal skriver om «Felleskap og nettverk» i Harstads *Ambulanse* (2002), og hevder at *Ambulanses* intertekstualitet er et «uttrykk for en i hovedsak engelskspråklig, vestlig kulturarv, som opptreer både seriøst og parodierende i teksten, ladet med kritikk og ironi» (2014, s. 40). Jeg mener sitatet kan overføres til *Osv*. Bordals oppgave inkluderer òg et delkapittel som heter «Krig og katastrofer som populærkultur» (2014, s. 54). Der stiller hun blant annet følgende spørsmål: «Hvem har rett til å fortolke og presentere fortidens hendelser? Kan krig og katastrofer belyses gjennom underholdning og kunst?» (Bordal, 2014, s. 54). Som vi har sett er disse spørsmålene òg relevante for *Osv*.

Osv danner også grobunn for diskusjon rundt de tingene Harstad retter kritikk mot. Det gjelder mediene og deres dekning (eller mangel på dekning) av krigene i verden, FN, andre hjelpeorganisasjoner og statslederes håndtering av kriger og verdenssamfunnet generelt. En lignende diskusjon er det Langås, i sin analyse av *Osv*., kaller «Dokumentasjonens dilemmaer» (2016, s. 150). Denne handler om journalistenes tunge og etiske beslutninger om når og hva de skal ta bilder av, og når de skal gripe inn. Dette dilemmaet får, som jeg har vært inne på, en sentral plass i boken gjennom Alan og hans journalistkollegaer. Et eksempel er da Peter, en dansk journalist, blir skutt av en snikskytter på hotellrommet i Sarajevo. En annen journalist, Helmut, henter videokameraet sitt for å dokumentere. Da sier Alan: «Han lever ennå, dere har lagt merke til det?! (*Til HELMUT*) Legg bort det der jævla kameraet!» (s. 79). Videre følger en lang diskusjon om fordeler og ulemper ved å sende nyheten om Peters død.

I innledningen skrev jeg at OL på Lillehammer, O.J. Simpson og Kurt Cobain bidrar til å danne rammen rundt fortellingen. OL får et spesielt stort fokus gjennom fremstillingen av feiden mellom skøyteløperne Tonya Harding og Nancy Kerrigan. Dette fokuset danner en kontrast til krigenes brutalitet. Over hele verden snakkes det om de tre ovennevnte hendelsene, mens krigene i Bosnia og Tsjetsjenia, og folkemordet i Rwanda, så vidt blir nevnt. Dette kan tolkes som et tegn på forargelse overfor menneskene som heller interesserer seg for OL og lignende nyheter, fremfor nyheter om kriger. Kontrastene mellom disse hendelsene kan ses på som en direkte representasjon av hvordan Harstad opplever verden.

Harstad bruker også mørk humor, ved å skrive om krig og død på en tidvis lett og humoristisk måte. Humoren er der trolig for å dekke over det vonde, både for leseren, men òg for karakterene. Uten humoren kunne boken blitt ulidelig, og både leseren og karakterene trenger å bli avledet av humor. Eksempelvis sier Helmut: «Kanskje Tonya Harding burde ta over som leder for Serbia. Da hadde krigen vært over i morgen. Alle sammen hadde kommet for sent, og når de først dukket opp, ville de ha klaget på utstyret og nektet å skyte på noe som helst» (s. 156). Denne samtalen finner sted mens Peter blør i hjel i samme rom (s. 157). For karakterene i boken er samtalen en nødvendig avledning fra den virkelige verdenen, og for leseren blir det et brutalt bilde på to ulike verdener. Samtalene Nola har med Roger etter hans død, inneholder også humor. Eksempelvis kler Roger seg en dag i en blanding av dress og superheltdrakt, og sier at det er «Påkrevd antrekk for medlemmer av ‘Den Intergalaktiske Trøstekomiteen’» (s. 76). Som vi har sett er samtalene med Roger en del av Nolas traume, men humoren gjør tilværelsen mer holdbar for Nola. Som jeg har vært inne på har underholdningsverdien trolig ikke vært Harstads mål. Humoren er likevel nødvendig for å beholde leseren, samtidig som den sier noe om hvordan karakterene overlever sine mørkeste dager. De tre nevnte karakterene i starten av kapittelet viser hvordan *Osv.* handler om traumer utover fremstillingen av Zimmer og Nola. Avslutningsvis har jeg sett på andre karakteristiske grep i *Osv.* for å gi et mer helhetlig bilde av boken.

5.2 Oppsummering og konklusjon

Innledningsvis skrev jeg at jeg ønsket å undersøke hvordan Zimmers og Nolas traumer blir fremstilt i *Osv.* Hypotesen var at Harstad gir en realistisk fremstilling av hvordan traumer kan oppleves, og at han gjennom formen oppnår en spenningskapende effekt hos leseren, som speiler spenningen den traumatiserte selv utsettes for. Jeg vil her oppsummere analysen og vise hvordan den svarer på problemstillingen og hypotesen. Avslutningsvis vil jeg fortelle hva oppgaven min kan bidra med, samt se på bokens rolle som en traumefortelling.

Analysen i kapittel tre har vært tredelt, og tatt for seg traumets bakgrunn, opplevelse og løsning hos Zimmer og Nola. Jeg har fulgt karakterenes *story*, ikke *plot*, og dermed startet med å fortelle om deres traumatiske hendelser. Vi får innsikt i hendelsene gjennom Zimmers drømmer og vitnesbyrdene. Zimmers traume har bakgrunn i hans rolle som overgriper og gjerningsmann under Vietnamkrigen, mens Nolas traume har bakgrunn i at hun ble vitne til at sønnen og mannen hennes ble brutalt myrdet av en krigstraumatisert mann. Jeg har også diskutert hvordan Nolas traumatiske hendelse ble avgjørende for at Zimmers traume kom etter 25 år. I denne delen diskuterte jeg også Zimmers og Nolas taushet, og hvordan den kan ha forsterket og forsinket traumet. I delen om traumets opplevelse diskuterte jeg først det temporale rommet. For Zimmer kommer traumet som en forsinket respons, omtrent 25 år etter han returnerer fra Vietnam. Nola ser ikke ut til å ha et tydelig temporalt rom, noe som kan tyde på at hun ikke er traumatisert, men heller opplever traumatisk sorg. På bakgrunn av Nolas nærhet til ofrene, den brutale hendelsen og symptomer hun får, finnes det likevel nok tegn til å kunne se henne som traumatisert. Videre diskuterte jeg hvordan fortrenkning og dissosiasjon var gjeldende hos begge to. De skapte en alternativ fortelling som på ulike vis «slettet» den traumatiske hendelsen. Jeg undersøkte også hvordan flashbacks, gjennom drømmer, er en sentral del av Zimmers traume. Til slutt så jeg på mer generelle reaksjonsmønstre hos traumatiserte, slik som meningsløshet, håpløshet og følelsesløshet. Dette var spesielt gjeldende hos Nola som lengter etter verdens undergang. I analysens tredje del undersøkte jeg hvilke muligheter Zimmer og Nola har for helbredelse basert på deres bakgrunn, opplevelse av traumet, vitnesbyrd og mottakelse av vitnesbyrd. Zimmer fant aldri en løsning på traumet, mens Nola kan sies å ha blitt delvis helbredet. Zimmers vonde opplevelser av traumet, bakgrunnen, skyld og skam knyttet til hendelsen, mottakelsen av vitnesbyrdet og trolig retraumatisering, kan ha ført til Zimmers død og dermed mangel på løsning. Nola lengter ikke lenger etter verdens undergang og har fått en ny familie, noe som viser hennes løsning. Men da hun nekter å ta imot brorens dødsbudskap, indikerer det at hun er delvis helbredet. Bokens mangel på løsning og lykkelig slutt, underbygger bokens tittel og tematikk.

Analysen støtter blant annet hypotesen om at Harstad gir en realistisk fremstilling av traumer. Opplevelsen av traumer er naturligvis individuelt, men som jeg har vist, har flere av Zimmers og Nolas opplevelser, samt vitnesbyrdet, gjenspeilet teorien. Når mange av opplevelsene kan underbygges med traumeteori, gir dette en troverdig og realistisk fremstilling av traumer. I teorikapittelet skrev jeg også om kjennetegn ved estetiske fremstillinger av traumer, og flere av disse representeres også i *Osv*. Dette gjelder blant annet

fokuset på nåtid, fremfor fortid. Traumefortellinger fokuserer ikke på de traumatiske hendelsene mens de skjer, men fokuserer på den traumatisertes situasjon i ettertid, som også er fokus i traumeforskning. Fokuset på nåtid gjør også at de traumatiske hendelsene ikke blir avslørt før mot slutten av boken, noe som fører til en spenningskapende effekt. Spenningen leseren opplever gjenspeiles i karakterenes oppbygging mot vitnesbyrdet. Vi følger altså ikke bare den spenningen som leder til avsløringen av de traumatisertes hendelser, men også spenningen knyttet til de traumatisertes indre kamp. Som nevnt i teorikapittelet, er traumefortellinger komplekse polyfone fortellinger. Dette er *Osv.* et godt eksempel på, med flere karakterer som er traumatisert i ulik grad og av ulike grunner, som blir fremstilt gjennom kryssklipping og fletting av historiene.

I kapittel fire gjorde jeg en kort analyse av *Osv.* fra et metaperspektiv. Laubs teori om at lytteren til traumet delvis vil kunne oppleve traumet selv, fikk meg til å lure på om det også gjaldt leseren av *Osv.* Gjennom å vise til Kaplans presentasjon av vikarierende traumatisering, Harstads uttalte mål med boken, sjangervalget og resepsjonen, kunne jeg reflektere rundt leserens opplevelse. Vikarierende traumatisering vekker et ubehag hos mottakeren, som både kan føre til et ønske om å ikke bli videre eksponert, og et engasjement og ønske om å gjøre en endring. Det er tydelig at Harstad har hatt et mål om å vekke ubehag hos leseren, og dette har han lyktes med, ifølge anmeldere og egne erfaringer med skuespillere.

Til slutt har jeg diskutert stilistiske trekk ved verket som er karakteristiske for Harstads forfatterskap, så som bruken av intertekstualitet og mørk humor. Oppgaven er dermed et bidrag til forskningen på et verk som inntil videre ikke har fått så mye akademisk oppmerksomhet. Den er dernest et bidrag til forskningen på Harstads forfatterskap mer generelt. Og til slutt bidrar den til forskning på nyere norsk traumelitteratur. Jeg har fokusert på hvordan *Osv.* kan leses som en traumefortelling, og jeg har pekt på estetiske grep som er sentrale i slike fortellinger. Krig er som nevnt et gjentakende tema i Harstads forfatterskap. *Osv.* er det mest omfattende verket han har skrevet om dette temaet, og det verket som inneholder flest kriger og konflikter. Harstad gir med dette verket et nytt bidrag om traumer i samtidslitteraturen. Slike fortellinger kan gi oss informasjon om hvordan traumer kan oppstå og oppleves, både individuelt og kollektivt, og hvordan de kan håndteres. De viser ofte et forslag til løsning, men det er ikke tilfellet i *Osv.* Harstads verk viser i liten grad helbredelse, men det viser at krig og lidelser fortsetter og aldri tar slutt, og oppfordrer indirekte leseren til å handle, engasjere seg og bry seg om å ende verdens kriger.

6. Litteratur

- Bjørneboe, T. (2013, 11. september). Dristig og provoserende om krigsforbrytelser. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/8XqQ/dristig-og-provoserende-om-krigsforbrytelser>
- Bordal, E. H. (2014). «Hvorfor gi opp nå?»: Fellesskap og nettverk i Johan Harstads *Ambulanse (2002)* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/40082/Bordal_master.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Brask-Rustad, T. (2006). Traumatisk sorg og kognitiv parterapi. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, 43(8), 805-812. <https://psykologtidsskriftet.no/fagartikkel/2006/08/traumatisk-sorg-og-kognitiv-parterapi>
- Bromark, S. (2010, 29. oktober). Krigsdrama i vår tid. *Dagsavisen*, s. 23.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (2. utg.). The Johns Hopkins University Press.
- Davis, C. & Meretoja, H. (2020). *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Erichsen, C. (2013, 13. september). Å vise jævlskapen. *Scenekunst*. <http://www.scenekunst.no/sak/a-vise-jaevlskapen/>
- Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Felman, S. (1992). Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, (s. 1-56). Routledge Taylor & Francis Group.
- Gjelsvik, A. (2020). *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder*. Universitetsforlaget.
- Granlund, M. R. (2008). *Forfatterhefte: Johan Harstad*. Biblioteksentralen.
- Gyldendal. (u.å.). *Johan Harstad*. <https://www.gyldendal.no/forfattere/harstad-johan/a-16589-no/>
- Haga, S. G. (2002, 23. desember). Den nye stemmen. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/den-nye-stemmen/65856903>
- Hamm, C. (2017). Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier: Introduksjon til etiske, epistemologiske og estetiske spørsmål. I C. Hamm, S. H. Lindøe & B. Markussen (Red.), *Lidelsens estetikk: Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, (s. 11-26). Alheim & Eide Akademiske Forlag.
- Harstad, J. (2001). *Herfra blir du bare eldre*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2002). *Ambulanse*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2005). *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* Gyldendal.

- Harstad, J. (2007). *Hässelby*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2008a). *Bsider*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2008b). *Darlah: 172 timer på månen*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2010). *Osv*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2012). *Motorpsycho - Blissard*. Falck forlag.
- Harstad, J. (2013). *Manifest for folk flest*. Flamme forlag.
- Harstad, J. (2015). *Max, Mischa & Tetoffensiven*. Gyldendal.
- Harstad, J. (2018). *Ferskenen*. Gyldendal.
- Helland, F & Wærp, L. P. (2015). *Å lese drama: Innføring i teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Herbert, C. & Wetmore, A. (2013). *Å bekjempe traumatisk stress* (P. Røen, Overs.). Akademika forlag. (Opprinnelig utgitt 1999).
- Hoem, K. (2010, 15. november). Rykker 1994 på plass. *NRK*. <https://www.nrk.no/kultur/osv.-1.7381915>
- Jensen, M. (2020). Testimony. I C. Davis & H. Meretoja (Red.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (s. 66-78). Routledge Taylor & Francis Group.
- Jensen, S. (2002, 3. september). Johan Harstad: Ambulanse – Fallet inn i det reddende. *Stavanger Aftenblad*. <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/rm31a/johan-harstad-ambulanse-fallet-inn-i-det-reddende>
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press.
- Korsvold, K. (2015, 7. november). Johan Harstad: Forfatter med fascinasjon for dommedag og krig. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/7j33/johan-harstad-forfatter-med-fascinasjon-for-dommedag-og-krig>
- Krøger, C. (2010, 6. november). Likhaug på likhaug. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/likhaug-pa-likhaug/64284959>
- Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget.
- Laub, D. (1992a). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, (s. 57-74). Routledge Taylor & Francis Group.
- Laub, D. (1992b). An Event Without A Witness: Truth, Testimony and Survival. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, (s. 75-92). Routledge Taylor & Francis Group.
- Lauritzen, E. S. (2010, 19. november). Ut av bobla. *Dagsavisen*, s. 25.
- Lien, A. Ø. (2013). «Fuck you, Albert Åberg»: *Velferdsstatens posisjon i Johan Harstads Hässelby* (2007). [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/37278/lien-master.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

- McGlothlin, E. (2020). Perpetrator trauma. I C. Davis & H. Meretoja (Red.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (s. 100-110). Routledge Taylor & Francis Group.
- Orheim, B. L. (2012). *Å kome vekk til seg sjølv: Identitetsskaping i Johan Harstads Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/35110/xxkomexvekkxtilxsegxsjxlvpdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rhodes, G. D., & Springer, J. P. (2006). Introduction. I G. D. Rhodes & J. P. Springer (Red.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (s.1-11). McFarland & Company, Inc.
- Røyset, E. (2009). Fyren i hettegenser. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 09(4), 39-42.
- Sandve, G. E. S. (2015, 11. november). Enestående epos. *Dagsavisen*.
<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/enestaende-epos-1.433887>
- Sütterlin, N. A. (2020). History of trauma theory. I C. Davis & H. Meretoja (Red.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (s. 11-22). Routledge Taylor & Francis Group.
- van der Kolk, B. A. & van der Hart, O. (1995). The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. I C. Caruth (Red.), *Trauma: Explorations in Memory* (s. 158-182). The Johns Hopkins University Press.
- Whitehead, A. (2004). *Trauma fiction*. Edinburgh University Press.