

**Unnveig Aaserud Stokke**

---

**«Ordene mine ville ikke skrives, de  
måtte tvinges ut»**

**Det språkløse i fem romaner om 22. juli 2011**

**Masteroppgave 2024  
Master i bibliotek-og informasjonsvitenskap**

## **Sammendrag**

I denne masteroppgaven undersøker jeg fem romaner som alle handler om terrorangrepet og massakren i Oslo og på Utøya 22. juli 2011. Jeg argumenterer for at berøringsangsten, ordknappheten og vanskelighetene med å finne de rette ordene etter terroren viser seg i hvordan forfatterne bruker litterære virkemidler som ekfraser, intertekstualitet og stemningsbeskrivelser. Virkemidlene etterligner et traume, og gjør terroren nærværende for leseren uten å direkte beskrive hendelsen.

Narrativene er preget av sjokk-og uvirkelighetsfølelsen som terroren førte med seg. Dette viser seg i hvordan 22. juli indirekte skrives fram blant annet gjennom beskrivelser av fotografier, karakterenes fysiske og psykiske reaksjoner, referanser til andre litterære verk og ulike stemningsskildringer. Slik føles terroren ubeskrevet og språkløs.

## **Abstract**

In this master's thesis, I am analyzing five novels that describe the terrorist attack and massacre in Oslo and Utøya on 22 July 2011, in various ways. I argue that the «lack of words» and difficulties in representing such traumatic events are demonstrated in how the writers use literary techniques/devices, such as ekphrasis, intertextuality, and mood-descriptions, making the trauma and shock present for the readers without directly describing the actual event.

Ultimately, the narratives are affected by the unbelievable nature and vastness of the terror. 22 July is filtered through photographs, the character's emotional and physical reactions, intertextual references and mood descriptions. Whereas, the terror attack and massacre is rarely, or never, directly described. This demonstrates how the event feels indescribable.

# Innhold

<b>Innledning</b>	<b>5</b>
Traumebegrepet – noen overveielser	7
Problemstilling og forskningsspørsmål	9
Etikk og motivasjon	9
<b>Tidligere forskning</b>	<b>10</b>
<b>Analysemateriale: 22. juli-romanene</b>	<b>13</b>
<b>Teorigrunnlag</b>	<b>16</b>
Traumets narrativ – Caruth og Felman	16
Traumets effekt – Langås og Whitehead	19
Ekfrase	21
Intertekstualitet	23
Stemmingsbeskrivelser	26
<b>Metode</b>	<b>27</b>
<b>Funn</b>	<b>28</b>
<b>Ekfraser i 22. juli-romanene</b>	<b>28</b>
Tre typer ekfraser	28
Fotografiske ekfraser	29
Tause reaksjoner på fotografiene	31
Fotografiet som virkelighetssjokk i 15:25	35
Fotografiets konnotasjoner	37
Fotografiet som representasjon	40
Fotografier fra før terroreren	43
Levende bilder	46
TV-sendinger og nummenhet	46
Levende bilder som alluderer til terroreren	49
Videoopptak og tenkte videoer som virkelighetsdistanse	53
Videoopptak og iscenesettelse – tvetydig erindrings- og kommunikasjonssituasjon	55
Munchs kunst i <i>Sju dager i august</i>	56
<b>Intertekstualitet i 22. juli-romanene</b>	<b>59</b>
Intertekstualitet som invaderende, repetitive minner	62
Intertekstualitet som distanse og allmengjøring	66
Intertekstualitet og litterær selvbevissthet	70
Skrivemotivet i <i>Resten av dagene vil drukne i fjorden</i>	73
Intertekstualitet som dissosiativ søken i <i>Elskere</i>	76
Radiointervjuet i <i>Velkommen til oss</i> – metafiksjon, indirekthet og distanse	78
<b>Stemmingsbeskrivelser i 22. juli-romanene</b>	<b>81</b>
Sanselige beskrivelser – søken etter virkelighet, følelse av håp	81
Beskrivelser av regn – et sensorisk minne om 22. juli	85
Skildringer av Høyblokken – kollektive minner om terroreren	88
<b>Avslutning: «Ordene mine ville ikke skrives, de måtte tvinges frem» – det språkløse i fem romaner om 22.juli 2011</b>	<b>91</b>

<b>Oppsummering: De viktigste funnene, videre forskning</b>	<b>92</b>
<b><i>Litteraturliste</i></b>	<b>95</b>
Tilleggsnotat – tidligere arbeid	97

## Innledning

Det lå en avgrunn her, noe uoverstigelig det ikke var mulig å sette ord på, og fotografiene fra den fredagen bare bekreftet dette gapet. Byen lå åpen og skamfert, en brennende ruin i restene av eksplosjonen. Ambulansepersonalet løp frem og tilbake. De skadde kom blødende ut fra røyken og støvet. Og så ropene, de gjennomtrengende ropene om det var noen som trengte hjelp. Øya derimot, lå alene og lukket, uberørt, omgitt av vann og regn, som om det som hadde skjedd der ikke lot seg billedlegge. Som om det som hadde skjedd der bare kunne representeres av metaforer. Som øya selv var blitt en metafor. (Øybø, 2016, s. 182-183)

Slik beskrives bildene fra 22. juli 2011 i romanen *Elskere* av Mattis Øybø. I romanen skildres en tapsopplevelse på flere plan. Romanens hovedkarakter Mikkel mister elskerinnen Anna i en bilulykke, samme dag som til sammen 77 mennesker blir drept i terrorangrepet i regjeringskvartalet og massakren på Utøya. På den måten får Øybø formidlet tapet av en nær person uten at noen av romankarakterene er direkte berørt av terrorangrepet. Mikkel er en reflektert mann i førtiårene, han omgir seg med TV-sendinger, fotografier, musikk og litteratur. Beskrivelsene av, og dialogene om disse tingene, blir ofte også måten 22. juli språkliggjøres i *Elskere*. Mikkels opplevelse av 22. juli blir dermed fortalt gjennom noe annet, og sjeldent direkte språkliggjort. Denne indirekte måten å beskrive 22. juli på går igjen i flere skjønnlitterære skildringer av terrorangrepet. I Brit Bildøens *Sju dager i august* (2014) brukes Edvard Munchs kunst til å skildre hovedkarakterens sorg etter at datteren ble drept på Utøya. Mens i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* (2018) av Rune Salvesen blir karakterenes tanker om terrorangrepet beskrevet gjennom litteraturreferanser og fiktive videoopptak.

Journalist Sven Egil Omdal i Stavanger Aftenblad omtaler 22. juli-bøkene som et «forsøk på å beskrive det ubeskrivelige», for «den vanligste klisjeen når det virkelig onde skal beskrives, er at ordene kommer til kort» (Omdal, 2021). Videre spør han: «Hvordan kan bokstaver fange den belgmørke dybden i en situasjon der en tungt bevæpnet mann systematisk forsøker å drepe så mange ungdommer som mulig?» (Omdal, 2021). I en nyere artikkel i *Klassekampen*, fra 22.07.2024, hevder kunsthistoriker Mathias Danbolt at 22. juli er et sensitivt tema, og at kunsten om terroren preges av en *berøringsangst* (Thorvik &

Winterthun, 2024). Vanskeligheter med å forstå og å *finne de rette ordene* preger både debatten og litteraturen som kom i kjølvannet av terroren.

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvordan berøringsangsten og ordknappheten viser seg i fem romaner som på ulike måter omhandler 22. juli 2011. For å unngå å rote meg bort i for mange ulike definisjoner (allerede har jeg brukt *berøringsangst*, *ordknapphet*, *vanskeligheter med å finne de rette ordene* og *sensitivt tema*), vil jeg videre benytte meg av ordet *språkløshet*. Med *språkløshet* mener jeg ikke en direkte mangel på språk, men hvordan litteraturen uttrykker vanskeligheten med å sette ord på terroren.

I undersøkelsen av romanene vil jeg blant annet la meg inspirere av litteraturviter Unni Langås. Når hun tolker litteratur om 22. juli, går hun til litteraturvitenskapelig traumeforskning. Dette er et tverrfaglig felt som ved hjelp av psykologi, undersøker hvordan litteratur uttrykker traumatiske hendelser. Langås forklarer at reaksjonsmønstre som fortrenning og dissosiasjon er vanlige symptomer på traumer, symptomer som vil kunne skape en følelse av å savne språk for å beskrive det som har hendt (Langås, 2016). Gjennom litterære virkemidler som etterligner symptomene vil forfatterne skrive frem en følelse av det språkløse.

De fem utvalgte romanene er utgitt mellom 2014 og 2019. De skiller seg fra hverandre ganske mye både i form, handling og karaktergalleri. Likevel er det svært mange fellestrekk i hvordan terrorangrepet behandles i dem, spesielt i hvordan de alle bruker litterære virkemidler som ekfraser og intertekstualitet. En rekke likheter finnes også i hvordan forfatterne benytter seg av vær og sanselige beskrivelser for å skrive frem en følelse av melankoli og sjokk.

Oppgaven består av ni kapitler: Innledning, tidligere forskning, prosjektets materiale, teori og begrepsforklaringer, metode, tre analysekapitler og til slutt en oppsummering av de viktigste funnene. De tre analysekapitlene tar for seg tre måter det språkløse viser seg i romanene: ved bruk av ekfraser, intertekstualitet og stemningsbeskrivelser. Før jeg presenterer problemstillingen vil jeg først reflektere rundt traumbegrepet, og hvordan det brukes i litteraturvitenskapelig forskning.

## Traumbegrepet – noen overveielser

Å lese litteratur fra et traumevitenskapelig ståsted er tolkningsavhengig. At bøker tematiserer traumer vil sjeldent være uttrykt direkte, hverken i forlagets beskrivelse av boken eller i selve teksten. Dette gjelder også de utvalgte romanene om 22. juli. Uten at ordet *traume* nevnes i de fem romanenes hovedtekster, paratekster eller forlagets omtaler, ser jeg det naturlig å lese bøker om 22. juli fra et traumeorientert perspektiv, dette av to grunner. 1. De litterære teknikkene og virkemidlene i de utvalgte romanene er typisk for teorier innen litteraturvitenskapelig traumevitenskap. 2. 22. juli er et «kollektivt traume» (Langås, 2016, s. 20). Det vil si en hendelse som rammer en stor gruppe mennesker. Hendelsen vil ikke nødvendigvis sterkt eller direkte traumatisere alle, likevel skrives den inn i historien som en «sjokkartet hendelse med dype og langvarige virkninger» (s. 20).

I en traumetolkning undersøkes de skjønnlitterære tekstene som estetiske objekter, og poenget er ikke å stille en traumediagnose, men å undersøke hvordan litteraturen fortolker dramatiske erfaringer. Unni Langås forklarer:

Traumets litterære egenart er dets kunstneriske uttrykk som tekst, og de hermeneutiske vilkårene er å studere tematiseringens narrative form, metaforiske språk og kulturelle betydning. Målet skal være å komme fram til tolkninger som åpner og perspektiverer teksten, samt å få et inntrykk av litteraturens bidrag til traumets erkjennelse, det vil si hvordan det traumatiske blir forstått og uttrykt i vår tid.

(Langås, 2016, s. 21)

Langås har blant annet latt seg inspirere av de teoretiske verkene *Trauma: explorations in memory* og *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history* av Cathy Caruth (1995, 1996). Caruth bruker psykoanalytiske teorier for å få en forståelse av hvordan traumet viser seg i kunstneriske uttrykk. Det traumatiske minnet, hevder Caruth, er delvis utilgjengelig og språkløst for den traumatiserte, og skrives kun ut i en annen tid, i et annet sted. Litteraturen om traumet vil forsøke å etterligne traumet på ulike måter. En traumeorientert lesning er riktignok ikke fri for kritikk, og det er viktig for meg å påpeke at jeg ikke går inn i 22. juli-litteraturen uten å være klar over dette.

I boken *Stemmene etter 22. Juli* hevder litteraturprofessor Ingvild Folkvord at en traumeorientert måte å lese tekstene på vil føre til at «hendelsen holdes fast som noe som nærmest per definisjon er utilgjengelig eller uforståelig» (Folkvord, 2020, s. 9), noe som ikke

kan settes ord på. Hun påpeker riktignok at følelsen av å miste språk ikke er reell, men hevder at 22. juli-litteraturen heller handler om en søken. En søken etter språk og rammer for å forstå det som skjedde. Hun problematiserer måten traumeteorier har fokus på individuelle erfaringer, istedenfor viktige relasjonelle og sosiale prosesser.

Litteraturforsker Alan Gibbs argumenterer for et lignende synspunkt i boken *Contemporary American Trauma Narratives*. Han mener også at det individuelle overskygger samfunnsmessige og kontekstuelle vilkår: «the event's context, not at least a society's propensity for understanding trauma according to a widely circulated symptomatology, is an element thoroughly overlooked in mainstream trauma studies» (Gibbs, 2014, s. 13). Gibbs kritiserer videre de *Caruthianske teoriene* for å være for rigide i sin oppfatning om forsinkelse og språkløshet, mens i realiteten er traumet mer komplekst. Komplexiteten viser seg i hvordan litteraturen bryter med Caruths formulaiske teorier. Dette gjør den blant annet ved at den traumatiserte faktisk husker hendelsen, eller ved at de litterære skildringene tematiserer hvordan individer reagerer forskjellig på traumet. Slik kan ikke traumet forstås utelukkende ut ifra «prescriptive aesthetic models» (s. 29).

Jeg mener at teoriene til Langås og Caruth ikke nødvendigvis motsetter seg Folkvords og Gibbs sine, men at det viser to forskjellige måter å gå inn i materialet på. En traumetolkning vil blant annet ha språklige virkemidler og narrativ form som sitt hovedfokus. Relasjonelle og sosiale prosesser overses derfor naturlig ved at teksten systematisk undersøkes som et estetisk objekt. Langås skriver:

I stedet for å innta en avvisende holdning til å kunne sette ord på de forferdelige handlingene pekes det på estetiske strategier som ikke søker å beskrive realiteter, men i stedet sikter mot å vekke affekt og engasjement. (Langås, 2016, s. 30)

Der den klassiske litteraturvitenskapelige traumeforskningen ofte henger seg fast i det utilgjengelige og språkløse traumet, tar nyere forskning for seg mer komplekse måter dramatiske hendelser representeres i litteraturen. Til tross for at Langås henter mye av teoriene sine fra blant andre Caruth, gransker hun også en rekke moderne måter traumer representeres i litteraturen. Blant annet hvordan medier spiller en stor rolle i hvordan traumet både oppleves og gjenoppleves.



I denne oppgaven skriver jeg ikke om individuelle erfaringer eller relasjonelle prosesser, men om hvordan språket brukes for å fortelle om 22. juli. For meg føles det derfor riktig å ta utgangspunkt i teorier som undersøker hvordan litterære virkemidler kan etterligne opplevelsen av en traumatisk opplevelse. Jeg må allikevel være klar over at fremstillinger av traumatiske hendelser i litteraturen kan tolkes og forstås på flere måter.

## Problemstilling og forskningsspørsmål

Denne oppgaven undersøker hvordan vanskeligheter med å sette ord på 22. juli kommer til uttrykk i fem romaner som omhandler terroren. Dette gjør jeg ved å lese romanene i lys av litteraturvitenskapelige traumeteorier. Problemstillingen for oppgaven er:

*Hvordan viser det språkløse seg i fem romaner om 22. juli 2011?*

Jeg har i tillegg formulert to underordnede forskningsspørsmål. For å knytte traumeteoriene opp til problemstillingen er et av disse underordnede spørsmålene: *Hvordan kan litterære virkemidler som ekfraser, intertekstualitet og stemningsskildringer gi inntrykk av at det er en traumatisk hendelse som bearbeides i romanene?* (FS1)

Et viktig aspekt ved oppgaven min er likhetstrekkene ved de fem romanene. Så vidt jeg vet er det ikke tidligere gjort en omfattende studie av en sangers måte å bearbeide terroren, og slik tilfører jeg noe nytt til forskningen på 22. juli-litteraturen. Mitt andre forskningsspørsmål er derfor: *Hvilke likheter er det i hvordan fem romaner om 22. juli behandler hendelsen?* (FS2)

## Etikk og motivasjon

Det føles riktig å nevne at dette ikke var et enkelt tema å behandle i en masteroppgave. Terrorangrepet og massakren tok ufattelig mange menneskeliv, og preger fortsatt livene til de pårørende og berørte. Under skrivingen forsøkte jeg så godt jeg kunne å forholde meg til at analyse materialet mitt omhandler fiktive personer, og fortolkninger av en historisk

hendelse. Jeg anså det heller ikke relevant om forfatterne selv på en eller annen måte ble direkte berørt av terrorangrepet. For meg stod tekstene og språket i sentrum.

Som ung og politisk engasjert tjuåring ble jeg sterkt grepet av terroren. Jeg kjente ingen som ble direkte berørt, men jeg visste om flere på Utøya via felles venner. De fleste som ble drept på Utøya var jevngamle, det kunne vært noen jeg kjente. Det var så alt for mange mennesker å miste. Nå tenker jeg på 22. juli som et skille i livet mitt. Det var et møte med en ondskap jeg ikke trodde fantes. Terrorangrep var bare noe jeg hadde hørt om, på TV, og i nyhetene, og ikke minst, i land langt langt borte. Og selv over tretten år etter klarer jeg ikke finne ord som kan favne det som hendte den dagen og hvordan det føltes å ta innover seg nyheten.

Motivasjonen min for denne oppgaven bunner i en dyp respekt for forfatterne som har turt, og fått til å skildre terroren. De må ha stått ovenfor et vanskelig prosjekt når de skulle skrive en så forferdelig, og reell hendelse, inn i et fiktivt litterært univers. Dette, i tillegg til at jeg anser det som viktig å fortsette behandle 22. juli i kunst og litteratur, samt undersøke disse kunstneriske bearbeidelsene. For at vi aldri skal glemme. Med denne oppgaven får jeg (forhåpentligvis) uttrykt den respekten, samtidig som jeg får undersøkt hvordan skjønnlitteraturen har behandlet terrorangrepet.

## Tidligere forskning

Foreløpig finnes det lite forskning på skjønnlitterære skildringer av 22. juli, men et lite utvalg bøker er utgitt de siste årene. Felles for den eksisterende forskningen er: 1. Den utforsker ulike faser av bearbeidelse. 2. Den tar for seg flere litterære sjangre og/eller kunstformer. Likevel har de tre teoretikerne jeg vil presentere i dette kapitlet ganske ulike måter å nærme seg materialet – blant annet i hvilke teoretiske ståsted de tar, og slik også hvordan de fortolker tekstene. Jeg har tidligere referert til Folkvord (2020) og Langås (2016), men jeg vil i dette kapitlet redegjøre ytterligere for deres lesning av 22.juli-litteratur.

Langås var en av de første til å undersøke 22.juli-litteraturen. I boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* tar hun for seg flere verk i norsk samtidslitteratur, deriblant et kapittel om skjønnlitterære skildringer av 22. juli. Langås deler inn den litterære responsen på 22. juli i fire faser: «1. gamle dikt, 2. nye dikt, 3. litteratur på nært hold, 4.

litteratur på langt hold» (Langås, 2016, s. 75). Inndelingen tilsier at hun både undersøker litteratur som allerede eksisterte før terrorangrepet, brukt for å sette ord på sorgen, og litteratur som ble nyskrevet i etterkant. Jeg vil gi en kort oppsummering av Langås sine lesninger av litteraturen skrevet i etterkant, ettersom det er det min oppgave vil dreie seg om.

Langås anser det kollektive sjokket som svært tydelig i de nye diktene og prosatekstene, publisert kort tid etter 22.juli<sup>1</sup>. Terroren oppleves i disse tekstene som uforståelig, tekstenes språk virker trøstende og samlende, men samtidig med det Langås omtaler som «et vokabular som til dels kan virke klisjefylt i det ordene blir så velbrukt at de mister sin styrke» (Langås, 2016, s. 82). I undersøkelsene av *litteratur på nært hold* baserer hun seg på antologien *Respons 22/7*, en samling tekster utgitt allerede august 2011. Langås hevder disse tekstene ofte tar en metatematisk holdning til språket, i det de direkte uttrykker vanskeligheten med å sette ord på terroren. Referanser og alluderings til andre litterære verk er også til stede i enkelte av tekstene i *Respons 22/7*. I lesningen av litteraturen på langt hold tar Langås utgangspunkt i romanene *Sju dager i august* av Brit Bildøen og *Velkommen til oss* av Erlend Hofstad Evjemo, begge fra 2014. Ettersom de to romanene er skrevet med flere års avstand til hendelsen hevder Langås at de har en mer kompleks måte å skildre terroren, blant annet ved at forfatterne inkorporerer tanker om terrorens ettervirkning. I sin lesning av *Sju dager august* og *Velkommen til oss* trekker Langås frem to fellestrekk i hvordan romanene skildrer 22. juli: Traumet som skrives frem både temporalt og metaforisk, og at håpsretorikken fra de første litterære skildringene fortsatt i stor grad er til stede.

Menneskestemmen og det performative er utgangspunktet for undersøkelsen til Folkvord. I *Stemmene etter 22. juli* undersøker hun taler, radioessays, telefonstemmer, rettsalstemmer, facebook-innlegg, sakprosa, dikt og romaner. Hun er opptatt av hvordan stemmer i ulike rom, samt litteratur i ulike sjangere fremstiller terroren. I sin lesning av 22. juli-skjønnlitteraturen tar Folkvord to tematiske utgangspunkt: Hvordan forfatterne står ovenfor en utfordring når de forholder seg til «den massive voldsutøvelsen» (Folkvord, 2020, s. 141) og hvordan romaner med 22.juli-tematikk behandler hendelsen på svært ulike måter.

---

<sup>1</sup> Skrevet av blant andre Jon Fosse, Tove Nilsen og Helge Torvund, og publisert på [viglemmerikke.no](http://viglemmerikke.no) (Langås, 2016).

Folkvord gjør en lesning av diktsamlingen *Prosjekttil* av Endre Ruset, samt et utdrag fra romanen *Bergernes* av Tomas Espedal som begge omhandler massakren på Utøya. Hun trekker frem repetisjon, subjektløshet og fragmentering som trekk. I undersøkelsen av *Prosjekttil* tar Folkvord seg i tillegg tid til å vurdere paratekstuelle elementer. Forsiden, i svart og sølv, mener hun vekker inntrykk av noe hellig og alvorlig. Dette, i kombinasjon med de sterke voldsskildringene i boken, gir følelser av at volden er noe leseren *må* ta innover seg. Hun inkluderer også sine egne følelser i møte med Rusets diktsamling: «Jeg leser, svelger, blar, leser videre – og ønsker meg at denne teksten snart skal være slutt» (Folkvord, 2020, s. 140).

Videre undersøker Folkvord romanene *15:25* (2019) av Aina M. Ertzeid, *Leve Posthornet* (2012) av Vigdis Hjorth og *Berge* (2017) av Jan Kjærstad. Disse tre romanene leser hun med tanke om et «flerstemt minnearbeid» (Folkvord, 2020, s. 143) – og hevder at de alle tematiserer terroren på svært ulike måter. *Berge* og *Leve posthornet* er ikke 22. juli-romaner i den forstand at de direkte omhandler terroren<sup>2</sup>. Hun skriver:

Begge trekker veksler på stemmer fra virkelighetens hendelser, men disse stemmene er inndratt i et romanplott som ikke i streng forstand handler om 22. juli. Det er snarere slik at de gjennom disse virkelighetsstemmene *blir* 22. juli-romaner. (Folkvord, 2020, s. 144)

Ved å eksperimentere med virkelighetens hendelser hevder Folkvord at *Berge* og *Leve Posthornet* åpner for kritiske refleksjoner, da spesielt av mediernes håndtering av terroren, samtidig som de vender fokus vekk fra gjerningsmannen og volden. *15:25* av Aina M. Ertzeid er den eneste av de tre romanene Folkvord undersøker som handler om de faktiske hendelsene. Folkvord mener *15:25* skiller seg ut ved at den omhandler en ansatt i regjeringskvartalet som blir utsatt for bomben – dermed bidrar den til å utvide og utdype denne fortellingen om 22. juli. Samtidig vitner den om skillet som oppstod mellom de to åstedene, der bomben i regjeringskvartalet ikke har fått like stor plass i fortellingen etterpå.

I boken *Bearbeidelser* (2020) er det nettopp bearbeidelsen som står sentralt, hvordan ulike kunstformer har bidratt til vår forståelse av terroren, og *hva* som har blitt bearbeidet i

---

<sup>2</sup> *Berge* handler om et fiktivt terrorangrep, satt i 2008, men med klare referanser til 22. juli i form av blant annet avisoverskrifter, sangtekster og offentlige dokumenter. *Leve posthornet* bruker sitater fra en tale holdt av politiker Tore Eikeland på Arbeiderpartiets landsmøte i april 2011. Navnet hans nevnes ikke, men han fremstilles ifølge Folkvord som «levende handlende aktør» (Folkvord, 2020, s. 162). Eikeland ble drept på Utøya.

denne kunsten. I boken undersøker redaktør Anne Gjelsvik, sammen med rekke andre kunstteoretikere, ulike kunstneriske fremstillinger av 22. juli. Alt fra skulpturer, minnesmerker, malerier, film, tv-serier, taler og skjønnlitteratur. I kapittelet «Medierte minner – tre romaners fortellinger om terrorisme» foretar Gjelsvik en nærlesning av romanene *Sju dager i august* (2014) av Brit Bildøen, *Elskere* (2016) av Mattis Øybø og *Berge* (2017) av Jan Kjærstad. Hun drøfter hvordan mediene skildres i romanene, samt hvordan ulike medier diskuteres av og påvirker romankarakterene i møtet med terroren. Gjelsvik mener at romanenes medieskildringer fungerer som en gjendiktning og fortolkning av mediene, dette ved at de trekker dem ut av sine vante former. Hva slags funksjon medieskildringene har i de ulike romanene varierer riktignok. Gjelsvik hevder at romanenes hyppige bruk av medieskildringer viser hvor stor rolle mediene spilte i vår oppfattelse av terroren.

Det finnes i tillegg en rekke eksempler på forskjellige tolkninger av romanen *Sju dager i august*. I doktoravhandlingen «Vondt, valdsamt, vedvarande» (2023) tolker Irene Garnes Hareide Bildøens bok med utgangspunkt i litteraturvitenskapelig traumeteori, men også med innslag av forskning på gotisk dystopi. Her ligger fokuset på det *hjemsekende* traumat og post-apokalyptiske tendenser. To masteroppgaver undersøker sorg og melankoli i Bildøens roman (Brandal, 2021; Bærvahr, 2021). Hverken Hareides doktoravhandling eller de to masteroppgavene har 22. juli som hovedtema, men det blir naturligvis nevnt.

## Analysemateriale: 22. juli-romanene

Hensikten med prosjektet mitt er å undersøke hvordan det språkløse kommer til uttrykk i fem romaner som handler om terrorangrepet og massakren 22. juli 2011. Utvalget på fem er ikke langt fra alle norske romaner som skildrer hendelsen direkte. Med direkte mener jeg at 22. juli behandles i romanene som en faktisk hendelse, og som handlingen helt eller delvis opptas av. Jeg har derfor valgt bort romaner som forteller historier med alluderings eller referanser til 22. juli, slik som blant annet Kjærstads *Berge* og Hjorts *Leve posthornet*.

Å undersøke hvordan 22.juli beskrives innenfor ulike sjangre kunne helt klart vært interessant, og i utvelgelsen vurderte jeg å ta med to poesisamlinger – *Deretter* (2021) av

Endre Ruset og Harry Mann<sup>3</sup> og *Over alt på jord* (2021) av Kristian Bergquist, samt den grafiske romanen *Ubesvart anrop* (2020) av Nora Dåsnes. Jeg endte til slutt opp med å kun inkludere bøker i romansjangeren, dette fordi en undersøkelse av 22.juli-litteratur innenfor én sjanger ikke tidligere er gjort.

Fem romaner er et stort utvalg, og med hensyn til oppgavens lengde vil jeg ikke kunne gå helt i dybden av dem. Men ved å undersøke såpass mange bøker, vil det kunne gi meg mulighet til å finne språklige likheter i hvordan 22. juli blir behandlet i romansjangeren. De utvalgte romanene er *Sju dager i august* (2014) av Brit Bildøen, *15:25* (2019) av Aina M. Ertzeid, *Velkommen til oss* (2014) av Erlend Hofstad Evjemo, *Resten av dagene vil drukne i fjorden* (2018) av Rune Salvesen og *Elskere* (2016) av Mattis Øybø. Jeg vil videre gi en kort introduksjon av romanenes tema og handling.

*15:25* og *Sju dager i august* er de eneste romanene som fremstiller mennesker direkte berørt av terrorhandlingene. *15:25* (2019) handler om Agnes som var i Høyblokken da bomben gikk av. Hun kommer seg uskadd ut, og ingen hun kjenner godt er blant de omkomne. Avdelingen hennes flyttes til midlertidige lokaler, og kollegaer og venner lar livet gå videre. Men Agnes får ikke til å komme seg videre. Hun sliter med å finne en plass i fellesskapet som oppstod etter terroren. Hun fanges i minner om Høyblokken, om barndommen sin, samtidig føler hun at hun ikke har like stor rett til å sørge som de pårørende. Øyeblikket da bomben gikk av gjenleves og rekonstrueres av Agnes flere ganger i løpet av romanen, men i forskjellige versjoner. Etter hvert sliter hun med å forstå hvordan den egentlige historien er.

*Sju dager i august* (2014) legger handlingen til 2019, og følger ekteparet Sofie og Otto. Det har gått åtte år siden Sofie mistet dattera si, og Otto stedatteren sin, Marie, på Utøya. De har tatt bevisste valg av nytt bosted og jobb for å holde minnene og sorgen på avstand. Sofie jobber på Munch-museet i Bjørvika og Otto er leder for Foreningen for romfolket. I en uke i august blir Sofie og Otto utsatt for en rekke små ulykker – en storm herjer over Østlandet som fører til materielle skader på hytta deres, Sofie får et betent flåttbitt, Ottos sønn sliter økonomisk, en utagerende kunstner setter Sofies jobb i et dårlig lys og Otto faller i trappa og pådrar seg hjernerystelse. De små ulykkene gjør at tankene om

---

<sup>3</sup> Deretter er en utvidet versjon av Rusets bok *Prosjekttil*, som Folkvord gjør en lesning av i *Stemmene etter 22. juli*.

Marie trenger seg på, og de erkjenner at de har håndtert sorgen etter henne på helt forskjellige måter.

I likhet handler *Velkommen til oss* (2014) òg om en mors tap av et barn. I romanen fungerer nyhetene om nabojenta som ble drept på Utøya som en katalysator for minner om et eget tap. Åtte år tidligere mistet Sella og Arild adoptiv sønnen Kim i et terrorangrep ombord på en ferje i Filippinene. Der nabofamilien synes å være ressurssterke, og står reflektert frem i mediene etter tapet av datteren, så sitter Sella igjen med en følelse av at hun ikke har klart å håndtere tapet av sin sønn på samme måte. Romanen fortelles gjennom en rekke erindringer fra Sellas liv, med et tidsspenn fra 1985-2014. Disse minnene preges av hennes tanker om å ikke ha vært en god mor, eller medmenneske. Spesielt ønsker hun å vise støtte til nabofamilien, men hun er usikker på hvordan hun kan gjøre det, hun føler hun ikke kan ta plass i den samme sorgen som dem.

*Elskere* (2016) og *Resten av dagene vil drukne i fjorden* (2018) omhandler også personer som i den kollektive sorgen må håndtere sin egen sorg. *Elskere* åpner 22. juli 2011, bare timer før terrorangrepet. I tretten år har elskerne Mikkel og Anna møttes i hemmelighet hver fjerde fredag i måneden, men denne fredagen dukker ikke Anna opp. Seinere får Mikkel vite at Anna har omkommet i en bilulykke. I den nasjonale sorgen må Mikkel sørge over Annas død. En sorg han ikke kan dele med noen. Historien om han og Anna føles ikke lengre virkelig når han ikke har noen å dele den med. Han dykker ned i tanker om da han var psykisk syk i studieårene, om hans sytten år gamle sønn i ferd med å bli voksen, og om hans egen mor som er gammel og syk. Det er en roman om hemmeligheter, og følelsen av tap av kontroll over eget liv.

*Resten av dagene vil drukne i fjorden* handler om 16 år gamle Vilde. Sommeren 2011 er hun i gang med tester for å finne ut om hun er rammet av den samme genetiske sykdommen som sin mor. Kjæresten hennes, Stig, velger å ikke reise på Utøya den sommeren for å støtte henne. I starten kjenner de på en lettelse over at han ikke dro, men etter hvert begynner Stig å slite med skyldfølelse ovenfor vennene han mistet. Dette gjør at han trekker seg mer og mer unna Vilde. Mot slutten av romanen mister Stig livet i en drukningsulykke, og moren til Vilde blir sendt på pleiehjem der hun etter hvert dør. Vildes frustrasjon og sorg farger hele romanen, og opplevelsen av tap står igjen som romanens hovedmotiv. Men den dreier seg også om unge mennesker som blir utsatt for vanskelige prøvelser alt for tidlig i livet.

I *Elskere, Resten av dagene vil drukne i fjorden* og *Velkommen til oss* havner 22.juli-tematikken delvis i bakgrunnen for hovedhistoriene, allikevel fremstår terroren som en viktig del av romanene. Enten eller både i hvordan karakterene sørger, og diskuterer terrorens meningsløshet seg imellom, og også i hvordan nyhetene om terroren vekker minner om egne tapshistorier. Opplevelsen av tap er slik fremtredende i alle de fem romanene. 15:25 skiller seg litt ut ved at den ikke handler om tapet av en nær person, men likevel er tapstematikken til stede i måten Agnes føler hun mister seg selv og sin egen historie etter terrorangrepet.

## Teorigrunnlag

I denne masteroppgaven argumenterer jeg for at det språkløse viser seg i de utvalgte romanene på tre måter; ved bruk av ekfraser og intertekstualitet, samt ved ulike stemningsbeskrivelser. Dette er litterære virkemidler som forfatterne benytter seg av for å beskrive 22. juli. I litteratur som omhandler ekstreme hendelser, slik som 22. juli, er traumet og det *språkløse* tett sammenvevd. Følelsen av å mangle et språk springer ut av at hendelsen er sjokkerende og opprivende, og etterlater et traume.

For å undersøke hvordan de litterære teknikkene og virkemidlene kan minne om og etterligne et traume vil jeg støtte meg på litteraturvitenskapelige traumeteorier. I korte trekk baserer teoriene seg på Freuds forskning på nervroser fra tidlig 1900-tall, der fortrenning og dissosiasjon ble identifisert som forsvarsmekanismer på traumatiske opplevelser, samt forskning på posttraumatiske stresslidelser (PTSD), som ble særlig utforsket i USA i 1970-årene etter Vietnamkrigen (Langås, 2016). Jeg vil først redegjøre kort for de viktigste punktene i litteraturvitenskapelige traumeteorier, før jeg utdyper ulike måter traumets effekt skrives frem litterært.

### Traumets narrativ – Caruth og Felman

Cathy Caruth og Shoshana Felman er sentrale teoretikere innenfor litteraturvitenskapelig forskning på traumer. Begge skriver under en dekonstruktiv teoritradisjon, og er spesielt opptatt av tekstenes brudd, selvmotsigelser og unnvikelser. I deres lesninger ligger



oppmerksomheten på det som forsvinner fra tekstene, det som utelates eller beskrives indirekte – og hvordan traumet bidrar til å forme fortellingen (Langås, 2016; Pederson, 2018).

Felman forstår traumet som «an event without a referent» (Felman & Laub, 1992, s. 102). Dette fordi den traumatiserende hendelsen forblir utilgjengelig for den som opplevde det, og blir til idet den forsøkes rekonstruert og fortelles om – i det Felman omtaler som *vitnesbyrdet*. Den som lytter blir en «participant and a co-owner of the traumatic event through his very listening» (s. 57). Et meningstap vil slik oppstå idet den lyttende innskriver seg selv og sine erfaringer i historien. Traumets språkløshet ligger dermed både i vanskeligheten med å fortelle om erfaringen, men også i meningstapet som vil oppstå når det fortelles om.

Forholdet mellom narrativ og historie er i sentrum av Felmans teorier. Historie definerer hun, enkelt nok, som noe som har hendt, og som får form gjennom et narrativ. Med eksempler fra litteratur om andre verdenskrig undersøker hun hvordan forholdet mellom disse har forandret seg – dette på grunn av de voldsomme hendelsenes «unreality», og «unbelievability» (Felman & Laub, 1992, s. 103). Litteraturen spiller en særlig rolle i denne endringen, nettopp på grunn av dens evne til å eksperimentere:

(...) traditional relationships of narrative to history *have changed* through the historical necessity of involving literature in action, of creating a new form of *narrative as testimony* not merely to record, but to rethink and, in the act of this rethinking in effect *transform history* by bearing literary witness (...) (Felman & Laub, 1992, s. 95)

Gjennom allegorier, metaforer og «indirect expressions» (Felman & Laub, 1992, s. xviii) bidrar de litterære tekstene til å omdanne historien. Og gir en følelse av traumet uten å nødvendigvis være direkte:

The specific task of the literary testimony is, in other words, to open up in that belated witness, which the reader now historically becomes, the imaginative capability of perceiving history – what is happening to others – *in ones own body*, with the power of sight (of insight) usually afforded only by ones own immediate physical involvement (Felman & Laub, 1992, s. 108)

Litteraturen blir slik i følge Felman en «performative engagement between consciousness and history» (Felman & Laub, 1992, s. 114). Traumet forsvinner fra minnet, og litteraturen speiler dette i sin «backwardness» – det vi si i hvordan den kan reflektere over og spille ut historien i etterkant.

Caruths teorier dreier seg i større grad om traumets påvirkning på enkeltindivider, og ulike måter dette viser seg i de litterære bearbeidelsene. Med bakgrunn i forskning på PTSD utforsker hun hvordan overveldende hendelser fører til «repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that begun during or after the experience» (Caruth, 1995, s. 4). Opplevelsen av traumet motsetter seg delvis eller helt forståelse og språk, hevder Caruth, dette ved at det gjentar seg «through the unknowing acts of the survivor and against his very will» (Caruth, 1996, s. 2). I form av fragmentere minner og sakte realisering vil opplevelsen synke inn. Ofte som plutselige og overveldende bilder den traumatiserte ikke har kontroll over, eller forstår. Slik vil den traumatiserte kunne få følelsen av å være hjemsøkt av hendelsen.

Med flere eksempler fra litteratur og kunst, undersøker Caruth hvordan traumet viser seg i et traumenarrativ. Historien om traumet kan stoppe opp, ikke komme videre, aldri bli fortalt, eller bli fortalt gjennom metaforer og allegorier, forklarer hun. Typisk er blant annet «recurring words or figures» (Caruth, 1996, s. 5) og «repetitive reenactments» (s. 1), som viser hvordan den traumatiserte stadig vender tilbake til hendelsen. Men historien kan også stoppe helt opp i form av brudd i narrativet – som tidshopp, eller stillhet<sup>4</sup>. Dette vitner ikke bare om vanskelighetene med å sette ord på hendelsen, hevder hun, men også om vanskeligheten med å forstå hendelsen idet den skjer:

(...) this understanding of trauma in terms of its indirect relation to reference, does not deny or eliminate the possibility of reference but insists, precisely, on the inescapability of its belated impact  
(...) The story of trauma, then, as the narrative of a belated experience, far from telling of an escape from reality — the escape from a death, or from its referential force—rather attests to its endless impact on a life. (Caruth, 1996, s. 7)

---

<sup>4</sup> Caruth bruker blant annet et eksempel fra Freuds *Mannen Moses og den monoteistiske religion*, der Tyskernes invasjon av hans hjemby Wien kun blir fortalt med ordene «verliess ich» (jeg dro), deretter et hopp fremover i tid der han har bosatt seg i London. Traumeopplevelsen forblir slik ufortalt. Et annet eksempel er fra filmen *Hiroshima Mon Amour* der karakterene finner seg selv ute av stand til å fortelle om traumene sine fra 2. verdenskrig og Vietnamkrigen.

Den traumatiske opplevelsen vil synke inn i etterkant, og hjem søker den traumatiserte i ofte måten den *forblir ukjent*, fremfor i sin voldsomhet, forklarer Caruth. Traumet vises slik i tekstens utelatelser og tvetydigheter, nettopp fordi det ikke forstås umiddelbart:

(...) literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is, indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet. (Caruth, 1996, s. 3)

Språket, hevder Caruth, «does more than it knows» (Caruth, 1996, s. 90) – traumet forsvinner fra narrativet, men kan føles gjennom «the impact of reference» (s. 90). Språk og representasjon står i sentrum av Caruths og Felmans teorier. Deres tolkninger av traumenarrativer vektlegger blant annet hvordan språkets indirekthet, gjentagende ord, og narrative brudd gjør at traumet føles nærværende for leseren.

### Traumets effekt – Langås og Whitehead

Unni Langås og Anne Whitehead jobber ut ifra samme teoretiske ståsted som Felman og Caruth, men har større fokus på konkrete måter de traumatiske minnene får form i litteraturen. I boken *Trauma Fiction* tar Anne Whitehead et strukturelt utgangspunkt i lesningen av traumenarrativer og søker etter å identifisere stilistiske virkemidler som er gjentagende i traumefiksjonen. Langås fokuserer mer på temporale forhold i teksten, og hvordan traumets forsinkede og fragmenterende effekt tar form i de litterære bearbeidelsene.

Et traume synker sakte inn, og fortelles om og forsøkes forstått i etterkant. Langås betrakter derfor forholdet mellom fortid og nåtid som særlig relevant i en traumeorientert lesning. Selve den traumatiske hendelsen er daterbar, forklarer Langås, men den forsinkede reaksjonen vil kunne tilsløre tidsforståelsen. Nummenheten som oppstår gjør den traumatiserte ute av stand til å rekonstruere hendelsen – slik oppstår en følelse av å miste seg selv, og sin egen fortid. Analysene forholder seg derfor ofte til tekstenes temporalitet. Langås forklarer det slik:

Litteratur om traumer tematiserer på den ene siden bevisst og ubevisst glemsel, og på den andre siden aktiv erindring og rekonstruksjon. Den temporale avstanden mellom fortidens hendelser og nåtidens reaksjoner skaper en referensiell situasjon som innebærer at traumet bare kan fortelles gjennom sine effekter. (Langås, 2016, s. 13)

Traumets effekt, viser seg i litteraturen på ulike måter. Karakteristisk, hevder Langås, er eksperimentering med narrative strukturer – for eksempel i form av paralepser (sidehistorier) eller flashbacks (tilbakeblikk). Langås argumenterer for at denne eksperimenteringen vil kunne speile opplevelsen av traumet. Hun trekker blant annet frem fotografiske ekfraser (beskrivelser av fotografer) som en av måtene sidehistoriene og tilbakeblikkene kan skrives frem. Tilbakeblikkene viser til de «tvangsmessige» (Langås, 2016, s. 31) gjenopplevelsene hos den traumatiserte, mens paralepsene kan vise til traumets kompleksitet og hvordan fortellingen får mange lag idet:

En traumatisk erfaring kan vekke til live minner om tidligere traumer. I litteratur blir tematikken ofte komplekst behandlet, idet den litterære teksten fletter mange hendelser og personer inn i hverandre, og fremstiller lag på lag av traumer. (Langås, 2016, s. 13)

Langås viser, og argumenterer for at litteratur med traumetematikk er preget av en «estetisk kompleksitet» (Langås, 2016, s. 177). Dette blir ofte uttrykt i hvordan tekstene behandler flere traumer på én gang. I tillegg kan traumet fortelles på flere ulike måter innad i en tekst:

Noe blir fortalt verbalt; noe blir fortalt med bilder og fortellerstil; og noe blir åpenbart ikke fortalt. Det er dermed effekten av traumet som blir tydeliggjort i og med fortellerens kroppslige reaksjoner og skriftlige beretning, mer enn det er en oppklarende, rasjonell og målstyrt skrift som foreligger. (Langås, 2016, s. 40)

Som Langås er Whitehead også opptatt av temporale forhold i traumenarrativene. Av virkemidlene og teknikkene Whitehead undersøker, og omtaler som typiske for traumefiksjon er repetisjon, fragmenterte fortellerstemmer og referanser til andre tekster (intertekstualitet).

Virkemidlene, forklarer Whitehead, brukes av forfatterne for å «mirror at a formal level the effects of trauma» (Whitehead, 2004, s. 84). Hun poengterer at fokuset for

lesningene hennes ligger på den litterære teksten, og ikke å skulle lage «a generalisable set of rules» (s. 84) for traumefiksjonen:

My readings seek to remain attentive to the nature of trauma itself, which refuses abstractions and remains tied to the specificity of terms, figures and conceptual movements that differ from text to text. (Whitehead, 2004, s. 84)

Fortellingene om traumet er altså mangfoldige og komplekse. Lesningene vil følge «sporene traumet setter» (Langås, 2016, s. 13), og identifisere hvordan språket kan speile og etterligne traumets effekt.

## Ekfrase

En ekfrase er en skriftlig representasjon av et visuelt objekt. Målet med en ekfrase er å skape et språklig levende bilde av det visuelle – og slik fryse tiden, fange et øyeblikk. Det visuelle objektet som beskrives i en ekfrase trenger ikke nødvendigvis være basert på noe reelt, det kan også dreie seg om et imaginært objekt (Karlsen & Danbolt, 2011; Langås, 2016). Ekfrasen forbindes ofte med lyrikk der klassiske kunstverk beskrives, men i nyere litteraturforskning undersøkes begrepet fra et mer digitalt-visuelt ståsted<sup>5</sup>.

I sine tolkninger av traumelitteratur undersøker Langås fotografier, levende bilder, samt kunstverk-og installasjoner. Langås beskriver ekfrasen som et ofte brukt virkemiddel i traumefiksjon. Hun er særlig opptatt av fotografiet, fordi det i sin natur ligner traumet. Dette ved at det «gir et øyeblikks glimt fra en fortidig hendelse» (Langås, 2016, s. 99). I de litterære tekstene kan de fotografiske ekfrasene slik ligne på og få frem effekten av et traumatisk minne, hevder Langås.

Langås knytter effekten en ekfrase har i en tekst, direkte opp til følelsen av en språklig friksjon – dette fordi ekfrasen tiltaler noe stumt: «ekfrasen skaper inntrykk av friksjon mellom den betegnede teksten og det betegnede objektet; og det foregår også ofte en kamp mellom ord og bilde» (Langås, 2016, s. 105). Traumereaksjoner, forklarer hun, er affektive og «tilhører en egen type erfaring som avviker fra den vanlige måten å knytte

---

<sup>5</sup> Diktet *Ode on a Grecian Urn* av John Keats og beskrivelsen av Zevs skjold i Homers *Iliaden* er kanskje de mest kjente (og brukte) poetiske eksemplene på en ekfrase.

betydningsforbindelser på mellom det man ser, og det man vet, mellom syn og viten» (s. 99). Ekfrasen blir derfor effektiv for å skrive frem et brudd mellom opplevelse og syn.

Innledningsvis i artikkelsamlingen *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* utbroderer Langås, med Charles Armstrong, det språklige bruddet og friksjonen i ekfrasen. De setter ekfrasen i direkte sammenheng med Shoshana Felmans teorier om vitnesbyrdet, med begrunnelse av at et språklig bilde aldri helt vil kunne beskrive det visuelle fullt ut. Det vil dermed oppstå en forsinkelse mellom det visuelle objektet og den språklige responsen:

The two phenomena are closely related. The deferred manifestation (...) of trauma is akin to the temporal lapse that typically occurs between the ekphrastic image and its verbal response. In addition, the visual element of ekphrasis essentially connects with the traditional conception of trauma as associated with particularly harrowing mental images. Ekphrasis becomes a literary mediation of the act of witnessing. (Armstrong & Langås, 2020, s. 5).

En ekfrase kan altså leses som en etterligning av traumet i måten den gir følelse av en forsinket reaksjon, samt at den kan ligne vitnesbyrdet i meningstapet som oppstår i overføringen mellom bilde og språk.

I en av artiklene fra *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* redegjør Lazlo Munteán for hvordan dette meningstapet vil kunne oppleves enda mer intenst i møte med fotografier fra traumatiske hendelser, nettopp på grunn av traumets utilgjengelighet<sup>6</sup>. Fotografier og levende bilder med traumatiske motiver fra krig, terror eller til og med personlige og private bilder som opprører kan oppleves vanskelige å ta innover seg og forstå. De kan dermed gi en følelse av nummenhet, og at ordene ikke strekker til for å kunne beskrive det som sees på:

Although the photographs themselves are nothing more than representation of events, it is through language that they are invested with meaning. Once words falter in describing them, they occupy a blind spot of meaning, a terrain of semiotic indigestibility, which is key to the structure of trauma. (Munteán, 2020, s. 87)

---

<sup>6</sup> I *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* undersøker en rekke teoretikere hvordan ekfrasen brukes i møte med «terrorizing images» (Armstrong & Langås, 2020, s. 1). Litteratur med handling fra 9/11, AIDS-krisen, andre verdenskrig og Vietnamkrigen er blant verkene som undersøkes i artikkelsamlingen.

Den språklige friksjonen oppstår både i hvordan ekfrasen kan gi leserne en følelse av meningstap, forsinket reaksjon og plutselige invaderende minner – men skrives også fram i de litterære karakterenes, eller forfatterens, reaksjoner på bildene. Langås forklarer at moderne bruk av ekfraser ofte har flere nivåer innad i teksten:

I mange tilfeller glir teksten mellom ulike nivåer, i det den innledningsvis kan være en tilnærmet objektiv gjengivelse av et bilde, for så å endre seg til en beskrivelse av tilskuerens subjektive opplevelser av det. (Langås, 2016, s. 105)

I traumenarrativene, forklarer Langås, har disse opplevelsene en tendens til å opptre som «kroppslige ubehag og mentale forestillinger» (Langås, 2016, s. 106), som kan speile opplevelsen av en traumatisk reaksjon.

Langås tolker ekfrasene både med utgangspunkt i motivene som beskrives og karakterenes reaksjoner, men hun er også opptatt av konnotasjonene til det beskrevne mediet. De ulike billedtypene knyttes opp til «ulike aspekter ved traumet» (Langås, 2016, s. 95), forklarer Langås. Fotografiene forbindes med tanker om tap, dødelighet, og det som en gang var. De levende bildene, og massemediene, vil ofte gi en følelse av kaos ved at de «skaper en overflod av representasjoner» (s. 173), mens beskrivelser av abstrakte malerier preges av forfatterens og/eller den litterære karakterens «subjektive tolkning av verkets mening» (s. 105). Jeg vil forklare de ulike aspektene nærmere i analysekapitlet om ekfraser.

## Intertekstualitet

Med intertekstualitet menes, enkelt forklart, et forhold mellom tekster. Termen kan vise til en tanke om at alle tekster er et nettverk av ytringer, andre tekster og kulturelle referanser, og slik blir polyfoniske, ambivalente og dobbeltstemte. Eller på en mer håndfast måte, kan det forstås som henvisninger til andre tekster innføyd i et verk. For eksempel i form av direkte sitater, henvisinger til eller allusjoner (Allen, 2011). I min analyse vil jeg ta utgangspunkt i sistnevnte, altså hvordan romanene mer eller mindre direkte viser til andre litterære verk.

Whitehead omtaler intertekstualitet som et «key stylistic device of trauma fiction» (Whitehead, 2004, s. 89). Hun undersøker både litterære verk som siterer fra eller refererer

til andre tekster, samt intertekstualitet som er mer skjult – der det blir opp til leserne å «unravel the references in order to make sense of the narrative» (s. 93). Hun forklarer termen intertekstualitet som «the notion that every text constructs itself as a tissue of quotations, absorbing and transforming material from other texts» (s. 89). Alle typer tekster bruker eller er intertekstualitet, hevder Whitehead, men forfatterne av traumefiksjon trekker de stilistiske virkemidlene til sine ytterpunkter:

Both trauma theory and trauma fiction are committed to exploring new modes of referentiality, which work by means of figuration and indirection (...) the features of trauma fiction are the same as in other novels: intertextuality, the narrator, plot and story. Because of the subject matter, however, these standard features are 'brought to their limit, taken literally, defamiliarized or used self-consciously'. (Whitehead, 2004, s. 83)

Bruken av intertekstualitet tillater forfatterne å etterligne traumet på flere måter. De litterære referansene kan blant annet skape kronologiske brudd og repetisjon i narrativet, forklarer Whitehead.

De kronologiske bruddene skapes ved at intertekstualitet gir følelsen av at fortidens stemmer dukker opp igjen i nåtiden, og slik «suggest the surfacing to consciousness of forgotten or repressed memories» (Whitehead, 2004, s. 85). Whitehead trekker her inn Caruths teorier om belatedness:

(...) such temporal disruption resonates with the symptomatology of trauma. For Caruth trauma is defined by 'the peculiar, temporal structure, the belatedness of historical experience', which is 'fully evident only in connection with another place, and in another time'. Caruth's phraseology is richly suggestive for intertextual fiction. Writing in another place and at another time, the modern novelist is able to make fully evident that which was only partially available to the author of the source text. (Whitehead, 2004, s. 91-92)

Repetisjon er i følge Whitehead et av hovedvirkemidlene i traumefiksjon, og skapes ved at «key images and motifs» (Whitehead, 2004, s. 125) gjentas gjennom narrativet. Whitehead forklarer at dette også kan dreie seg om gjentatte intertekstuelle referanser til samme tekst



gjennom en roman<sup>7</sup>. Bruk av repetisjon, forklarer Whitehead, «suggests the insistent return of the event» (s. 86), og speiler hvordan den traumatiserte hjemsesøkes av minnene sine.

En følelse av «repetition-compulsion» (Whitehead, 2004, s. 90) kan også skapes ved bruk av intertekstualitet, forklarer Whitehead. Av hensyn til leservennlighet vil jeg bruke Langås sin forklaring av dette begrepet. Hun oversetter det til «gjentagelsestvang» (Langås, 2016, s. 24), eller «repetisjonstrang» (s. 44). Begrepet viser til hvordan: «Traumatiserte personer strever med å holde minnet om hendelsen på avstand, men blir besatt av bilder som han eller hun vegrer seg for å se» (s. 24). Bildene invaderer personens minne, og tvinger dem til å gjenleve den traumatiske opplevelsen.

Ved at leseren kjenner til det litterære verket det refereres til, skapes følelsen av at den litterære karakteren gjentar en historie som allerede har vært. Dette, forklarer Whitehead, kan gi inntrykk av at «the decisions and fate of the character are predestined from the outset» (Whitehead, 2004, s. 89). Som ekfrasen kan intertekstualitet ligne traumet i måten det er «caught in a curious and undecidable wavering between departure and return» (s. 90). Vekslingen mellom originalnarrativet og de refererte tekstene kan etterligne hvordan den traumatiserte stadig hjemsesøkes av og gjenopplever fortiden.

To ord som er sentrale i Whiteheads undersøkelse av intertekstualitet er *filtrering* og *distanse*. Et av de litterære eksemplene hun bruker i sin analyse av intertekstualitet er romanen *The nature of blood* av Caryl Phillips. Phillips bruker blant intertekstuelle referanser fra Anne Franks dagbok og *The Shawl* av Chyntia Ozick for å sette ord på Holocaust. Whitehead skriver: «his representation of the Holocaust is filtered through previous literary sources and he's able to signal his own position as a writer (...) and cultural remove from the events that he portrays» (Whitehead, 2004, s. 107). Også Langås er kort inne på denne tematikken når hun hevder at «Ekko fra andre litterære verk skaper historisk og estetisk resonans rundt [traume]tematikken» (Langås, 2016, s. 13). Ved at forfatterne filtrerer den traumatiske hendelsen gjennom andre litterære bearbeidelser med samme tematikk, vil teksten føles distansert fra forfatterens subjektive erfaring.

Distanse skapes også dersom de intertekstuelle grepene er selvbevisste eller selvrefleksive, forklarer Whitehead. Selvbevisstheten kan vise seg på flere måter. Blant annet ved at teksten tilsynelatende bevisst beveger seg til de litterære referansene, for

---

<sup>7</sup> Whitehead tar først og fremst for seg romansjangeren i *Trauma Fiction*.

eksempel for å forklare eller finne ord for noe. Eller at teksten tydeliggjør seg selv som litteratur ved å ha metafiktive innslag. Med metafiksjon menes at en tekst har språklige grep som fungerer selvbevisst eller selvreflekterende. Dette ved at teksten vender oppmerksomheten mot sin egen form, bevisstgjør seg selv, reflekterer over seg selv eller referer til seg selv som fiktiv (Nicol, 2009; Waugh, 1984). Whitehead skriver: «A self-conscious use of intertextuality can introduce reflexive distance into the narrative and (...) problematize the relation of fiction to the world.» (Whitehead, 2004, s. 92).

Når det fiktive tydeliggjøres, brytes følelsen av at de litterære tekstene omhandler en virkelig hendelse. Slike virkelighetsbrudd er typisk for traumefiksjonen, forklarer Whitehead. Bruddene signaliserer til leserne en følelse av at det virkelige ikke lenger kan «appear directly or be expressed in a conventional realist mode» (Whitehead, 2004, s. 84), og etterligner hvordan en traumatisk opplevelse kan gi følelsen av å miste kontakten med seg selv og virkeligheten. Samtidig, hevder Whitehead, kan også selv-refleksiviteten vise til forfatterens ubehag og uro når de skal representere traumatiske hendelser de selv ikke har opplevd.

## Stemningsbeskrivelser

Langås og Whitehead undersøker hvordan ulike litterære virkemidler etterligner effekten av et traume. Traumet blir i følge Whitehead, «evoked rather than represented» (Whitehead, 2004, s. 117) i traumefiksjonen. Hun retter særlig oppmerksomhet mot leseren, og hvordan tekstene ved hjelp av teknikkene og virkemidlene kan vekke opp eller signalisere ulike følelser<sup>8</sup>. På lignende vis undersøker Langås hvordan forfatterne skaper stemninger som melankoli, klaustrofobi og stillstand gjennom narrative grep og billedspråk. Sentralt i begge lesninger er altså hvordan tekstene vekker «affekt og engasjement» (Langås, 2016, s. 30) hos leserne.

I tolkningene Langås gjør av *Sju dager i august* og *Velkommen til oss* trekker hun blant annet frem litterære bilder som har «metaforiske kvaliteter» (Langås, 2016, s. 90), og som kan alludere og hinte til terroren uten å beskrive den direkte. I tillegg er hun opptatt av

---

<sup>8</sup> I lesningen av *The nature of blood* hevder Whitehead blant annet at måten Phillips blander ulike litterære referanser fra ulike litterære tradisjoner «signals to the reader» (Whitehead, 2004, s. 92) at han ikke ønsker å tilhøre en spesiell litterær sjanger eller tradisjon.

hvordan beskrivelser av «perseptuelle stimuli» (s. 87), altså beskrivelser knyttet til det sanselige, utløser assosiasjoner og vekker opp minner om terroren. Dette kan både være minner skrevet frem hos de litterære karakterene, men det kan også være minner som vekkes hos leseren.

Whitehead argumenterer for at tolkning av traumefiksjon skaper et annet forhold mellom leser og tekst enn en tradisjonell tolkning. Inspirert av Felmans teorier om vitnesbyrdet forklarer Whitehead hvordan leseren både får en rolle som et vitne til den traumatiske fortellingen, men også må fylle inn og tolke tekstens tomrom, indirekte beskrivelser og brudd basert på egen kunnskap eller egne minner fra hendelsen. Leserens blir slik en «responsive, vulnerable, even unpredictable being» (Whitehead, 2004, s. 8) i møte med teksten, og må involvere seg følelsesmessig i forståelsen av den. Traumefiksjonen blir, i følge Whitehead, «a community of witnesses which implicitly includes the reader, so that the very act of reading comprises a mode of bearing witness.» (s. 8). Leseprosessen krever også en etisk holdning der man ikke overfyller og overtolker, eller approprierer historien som sin egen, men respekterer at traumet ikke kan fortelles uten fragmentering og brudd.

Helt sist i analysen vil jeg ta for meg tre ulike måter stemning skrives frem i bøkene: ved beskrivelser av sanselige inntrykk, skildringer av regn og beskrivelser av Høyblokken etter terroren. Jeg vil la meg inspirere av Langås og Whiteheads lese måter, ved å legge fokus både på hvordan beskrivelsene indirekte skildrer terroren, samt hvilke minner om terroren disse beskrivelsene kan vekke hos leserne.

## Metode

Jeg undersøker hvordan litterære virkemidler bidrar til å få frem en følelse av at 22. juli er vanskelig å språkliggjøre. Fremgangsmåten min er å lese romanene i lys av litteraturvitenskapelige traumeteorier. Teoriene vil gi meg verktøy til å kunne analysere hvordan traumeerfaringer gis form i litteraturen. Ordene *traume* og *språkløshet* brukes gjennom oppgaven litt om hverandre. Som nevnt tidligere, anser jeg de to for å henge nært sammen: Det språkløse springer ut av at 22. juli var sjokkerende, og etterlot seg et traume. En traumatisk erfaring lar seg vanskelig beskrive, og dette viser seg romanene ved at terroren indirekte skrives frem gjennom ekfraser, intertekstualitet og stemningsbeskrivelser.

Gjennom lesningene vil jeg også identifisere likheter i hvordan de utvalgte romanene behandler 22. juli.

*Effekt og affekt* er stikkord for lesningen min av 22.juli-litteraturen. Jeg har altså ikke som mål å undersøke tekstenes budskap og mening, men lar meg isteden inspirere av teoriene som undersøker hvordan litterære virkemidler kan etterligne effekten av og få frem følelsen av et traume.

Ved at jeg tar for meg litterære virkemidler snevrer jeg automatisk inn analysen min, men samtidig kan det gjøre at jeg lett overser andre aspekter ved tekstene. Dette må jeg være bevisst. Hensikten med en analyse er å åpne tekstene, og min lesning er kun et foreløpig, eller et av mange, resultater (Greve, 2018). Min lesning av romanene må slik ses på som et bidrag til forskningen på litterære bearbeidelser av 22. juli, men på langt nær ingen fasit.

## Funn

Funnene er delt inn i tre kapitler: Ekfraser, intertekstualitet og stemningsbeskrivelser. De ulike kapitlene er deretter delt inn i underkapitler etter type funn. Med type funn mener jeg hvilke effekter de litterære virkemidlene har i narrativene, og slik også ulike måter de viser til det språkløse.

I kapitlet om ekfraser er underkapitlene både basert på hvilket visuelt medium som beskrives, og effekten de har. I analysene av intertekstualitet og stemning er underkapitlene delt inn kun basert på effekt. Kapitlet om ekfraser er det lengste ettersom det krever en introduksjon til filosofisk-estetiske teorier om fotografiet. Analysene vil bestå av utdrag fra romanene, deretter drøfting av disse utdragene basert på de utvalgte teoriene.

## Ekfraser i 22. juli-romanene

### Tre typer ekfraser

Jeg har identifisert tre typer ekfraser som finnes i en eller flere av de utvalgte romanene: Fotografisk ekfrase, beskrivelser av levende bilder og av malerier. Sistnevnte er kun i

romanen *Sju dager i august*. Ekfrasene er av forskjellige lengder, og de består ofte av flere tekstlige nivåer idet de starter med en visuell beskrivelse og deretter springer ut i karakterenes opplevelse av det som ses på (Armstrong & Langås, 2020; Langås, 2016). I analysen vil jeg vil først og fremst undersøke beskrivelser av visuelle medier som direkte omhandler bilder fra 22. juli, samt ekfraser som alluderer til terroren eller tematiserer opplevelser av tap, sorg og sjokk – og som derfor kan knyttes opp mot vanskeligheten med å språkliggjøre slike erfaringer.

Mesteparten av ekfrasene er skildringer av medier – av fotografier i aviser både på nett og papir, samt av levende bilder på TV<sup>9</sup>. Mediebildene har en gjennomsyrende effekt i romanene, de bryter gjennom i karakterenes hverdag og får dem til å tenke over og diskutere terroren. Slik vitner de tidvis om et invaderende traumatisk minne.

Som nevnt tidligere er Langås opptatt av «konnotasjonene som ligger i fotografiets egenskaper som medium» (Langås, 2016, s. 100) – og karakterenes reaksjoner og betraktninger er i tråd med en rekke estetisk-filosofiske teorier omkring fotografimediet. Fotografiene brukes blant annet i romanene til å frembringe vonde tanker om død og sårbarhet. I analysen av ekfraser vil jeg ta utgangspunkt i Langås sine teorier, ispedd teorier av Roland Barthes, Sigrun Sigurdadottir og Susan Sontag. Før jeg går i gang med analysen vil jeg derfor kort forklare noen av disse teoriene.

## Fotografiske ekfraser

Langås trekker frem fotografiet som et medium som skaper refleksjon over fortidige hendelser, og derfor er «særlig godt egnet til å formidle abstrakte fenomener som tid, minner og det som var» (Langås, 2016, s. 96). Fenomener som preger traumelitteraturen, både i tematikk og narrativ form. Gjennom historien har fotografiene blitt sett på som «en kopi av naturen» (Kraucher i Langås, 2016, s. 97), og som et medium spesielt egnet til å dokumentere virkeligheten. Litteraturen, hevder Langås, både «spiller på og utfordrer»

---

<sup>9</sup> I tillegg til at disse skildringene kan undersøkes som ekfraser, viser de mange mediebeskrivelsene hvordan mediene påvirket og formet vår opplevelse av terroren (Gjelsvik, 2020; Langås, 2016)

denne forestillingen (Langås 2016, s. 97). Dette ved at representasjon og ugjenkjennelighet tematiseres i de litterære skildringene.

I boken *Det lyse rommet* mener Roland Barthes at et fotografi aldri kan skilles fra virkeligheten, et fotografi er for ham et bevis på at «fotografen var til stede» (Barthes, 2001, s. 63). Fotografier kan utfordre virkelighetsoppfatningen vår, hevder Barthes, men aldri benekte at noe eller noen har vært der. Dermed vil alltid fotografiet minne han på det som har vært, og i de ubevegelige ansiktene i fotografiene ser han de døde. I likhet beskriver Susan Sontag fotografiet som noe som fremmer nostalgi, og skaper sterke følelser hos den som ser på fotografiene. I et av sine mest kjente verk, *Om fotografi*, tar hun for seg det sentimentale med fotografimediet, en følelse som forårsakes av å se «en svunnen tid» (Sontag, 2004a, s. 27) i fotografiene. Sontag hevder at fotografiet både gir et øyeblikks nærvær til mennesket det viser, men samtidig også vil fungere som en påminnelse om at fotografiets motiv ikke lengre finnes, eller en dag vil svinne hen. For Sontag er fotografiet en påminnelse om døden.

Langås sammenligner fotografiet med traumet, med argumentet at det bare kan forstås i etterkant av at det ble tatt, og at det løsrives fra historien: «Fotografiet har en analogi til traumet fordi det i sin struktur representerer et brudd med konteksten» (Langås, 2016, s. 99). Bruddet med konteksten vil skape forvirring hos den som observerer fotografiet, og slik også ofte et brudd tekstens kronologi. Å se på et fotografi vil kunne gi en følelse av annerledeshet, hevder Langås, og det skaper slik en følelse av «kamp mellom ord og bilde» (s. 105). Barthes sine studier om fotografiet dreier seg også i stor grad om denne vanskeligheten med å trenge inn i fotografiet.

Barthes skiller ut to måter å studere fotografiet på: *Studium* og *punctum*. Studium er det bildene kan fortelle, for eksempel politiske vitnesbyrd eller historiske hendelser. Mens *punctum* dreier seg om hva i fotografiet som treffer ham – et sensitivt *punkt* som rører han, men han «klarer ikke si hvorfor» (Barthes, 2001, s. 66). Ordet *punctum* kan vise til tegnsettingen *punctum*, men også forstås som et gjennomborende sår, en pil som punkterer oppfattelsen av fotografiet (Barthes, 2001). Slik kan ordet *punctum* også knyttes opp til ordet traumet, som et sår eller en skade. *Punctum* refererer altså til hvordan dette punktet i fotografiet plutselig kan avbryte studium, bryte gjennom ved å gi tilskueren en følelse av «å være et subjekt som blir kastet frem og tilbake mellom to språk, det ene ekspressivt og det andre estetisk» (Barthes, 2001, s. 17).

I boken *Det traumatiske øjeblik* av Sigrun Sigurdadottir knyttes Barthes punctum-effekt opp mot følelsen av taushet. Sigurdadottir hevder at fotografiet har en unik egenskap til å oppløse vår diskurs, det vil si motsette seg språk. Flengen i «diskursens vev» (Sigurdadottir, 2006, s. 73) oppstår blant annet når fotografiet får «beskueren til at se kritisk på din egen diskurs og sine egne tanker om sig selv og verden» (s. 99), eller når fotografiet skaper en «kløft mellom opplevelse og erfaring» (s. 99). Fotografiets punctum dreier seg for Sigurdadottir om ordenes svakhet når vi skal beskrive opplevelser som «går imod vores tankegang» (s. 98). Slik blir fotografiene ofte vanskelig å beskrive, hevder hun, og vi ender opp med å forbli tause i møte med dem.

### Tause reaksjoner på fotografiene

I flere av romanene brukes de fotografiske ekfrasene til å skrive frem kroppslige og følelsesmessige reaksjoner hos karakterene. Denne måten å skildre fotografiene på er aller mest fremtredende i romanene som foregår i terrorens samtid, og vitner om hvordan hendelsen sakte synker inn, opprører og sjokkerer. Her fra 15:25, der hovedkarakteren Agnes ser et bilde av høyblokken i avisen:

Et bilde av høyblokken rett etter eksplosjonen dekker hele den ene siden. Agnes slår avisen sammen, kaster den fra seg. Hodet dundrer, halsen verker, hun blir oppmerksom på at hun holder pusten. Hun trekker inn luft, puster ut, beveger magen i tvungne pustebevegelser, teller til tyve og ned igjen, tvinger seg til å plukke opp avisen, blar opp igjen. (Ertzeid, 2019, s. 71)

Agnes sine kroppslige fornemmelser i møte med fotografiet minner om øyeblikket da bomben gikk av, den fotografiske ekfrasen kan dermed også leses som et mentalt flashback: «Støv overalt, i munnen og halsen. Hun kan ikke se. Vondt i brystet. Hun får ikke puste (...) Halsen er tett, det svir. Hun får ikke luft. *Nå dør hun.*» (Ertzeid, 2019, s. 27). Unni Langås beskriver et traumatisk minne som sterkt knyttet til kroppen, og ofte vil sansene reagere før historien har fått et klart narrativ. Reaksjonen, forklarer Langås, er ofte «helt utenfor mental kontroll, og produserer sinne, angst, gråt og en følelse av at kroppen ikke henger sammen» (Rootschild i Langås, 2016, s. 25). Måten Agnes reagerer på fotografiet vitner om et slikt traumatisk minne. Et minne som er taust, men allikevel svært emosjonelt, og kroppslig forankret. Latent ligger også en motvilje i Agnes til å ta innover seg bildene – dette skrives

frem både ved at fotografiet av Høyblokken ikke beskrives i detalj, og ved at hun kaster avisen fra seg.

Ettersom 15:25 er den eneste av de fem romanene som omhandler en person som opplever terroren, er det naturlig at det kroppslige minnet står sentralt i fortellingen. Men det er også en rekke emosjoner i måten fotografiene reageres på i de andre romanene. I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* vekker fotografiene av terroristen i avisen sinne hos Stig, kjæresten til hovedkarakteren Wilde:

Et lite bilde av Anders Behring Breivik var innfelt i høyre spalte. Det blanke uttrykket, det glatte, blonde håret. *Brukte plastisk kirurgi og anabole steroider* sto det under bildet.

Grusomhetens sminkedukke; Ken-dukka som ville være en actionfigur.

Kanskje kunne jeg tatt ham, Wilde. Kanskje kunne jeg sneket meg bak ham, slått ham i hodet med en stein. Kanskje jeg kunne stukket ham med en teltstang.

Det var ingen actionfilm, Stig, sa jeg.

Actionfilm?

Du snakker som om du kunne utgjort en forskjell. Han hadde maskingevær. Han skjøt alt som rørte seg. Du kunne ikke gjort noe.

Jeg kunne prøvd, jeg kunne gjort alt for å redde Kjartan, for å stanse Breivik.

(...)

Stig reiste seg og fyrte knyttneven inn i rekken av postkasser.

Han holdt neven opp mot ansiktet sitt, undersøkte dem, så slo han igjen og igjen til huden revnet på den ene knoken og blodet dryppet på gulvet.

Utøya er den eneste episke hendelsen i Norge, den eneste siden slaget i Hafrsfjord, sa Stig, og jeg kunne vært der, vært en del av det. Hva er jeg en del av nå? Hva er det igjen i dette landet å være en del av?

Jeg er glad at du ikke var der, sa jeg.

Stemmen min var svak, for jeg visste ikke hvor han ville, hva han forsøkte å si.

Du kunne blitt drept, sa jeg.

Stig reiste seg brått.

Du tok det fra meg, sa han med blikket festet på postkassene. Han satte seg ned igjen, foten fant rytmen mot gulvet.

Sommerferiebarna hadde plassert en vannspreder i fellehagen. De kledde av seg og løp gjennom det iskalde vannet, hylende, av skrekk og av glede, som om hver stråle var et piskeslag de lengtet etter.

(Salvesen, 2018, s. 144-146)



Ekfrasen ovenfor glir mellom fire nivåer. Den beskriver først fotografiet og bildeteksten, deretter den subjektive opplevelsen i hvordan Stig ser på terroristen som en «grusomhetens sminkedukke»<sup>10</sup>. Videre kommer Stigs emosjonelle utbrudd, raseriet, han slår postkassene og blodet drypper ned på gulvet. Samtalen mellom Stig og Vilde springer ut av fotografiene de ser på avisforsiden, og ender til slutt opp med å gå i stå. Stig virker besatt av at han burde vært på Utøya, og tanken om at han kunne reddet vennene sine. Fotografiet skaper slik sinne hos Stig, men også mentale forestillinger om hvordan det *kunne* vært eller hvordan Stig skulle *ønske* det var. En tanke som virker umulig. Denne umuligheten uttrykkes både i måten Salvesen skriver frem Stigs emosjonelle utbrudd, og i hvordan samtalen mellom Vilde og Stig stopper opp.

Lignende er det i *Elskere* når fotografiene beskrives og deretter snakkes om av hovedkarakteren Mikkel og sønnen hans Ask. Her blir også bildene sparsommelig beskrevet, og fokuset ligger på Mikkels tanker og kroppslige fornemmelser:

Nye bilder dukket opp, denne gangen av ofrene, bare gjengitt med navn og alder. Sekstenåringer, femtenåringer, fjortenåringer. Ungdommer. Barn. Alle med det samme troskyldige uttrykket (...) og det slo ham hvor like disse bildene var. Ikke bare de av ofrene, hvis felles skjebne smittet over på hvordan man betraktet fotografiene – hun døde i kampen for demokrati og solidaritet – nei, også bildene av gjerningsmannen var preget av den samme uskylden, en tanke som virker nær utilgivelig når man visste hva han hadde gjort. Men det var sant. De var alle blinde, naive, faste i troen på fremtiden som lovet dem alt. Mikkel forsøkte å riste tanken av seg, og de videre konsekvensene av den, for han forsto intuitivt hvor dette ville ende. For samtidig åpnet denne blindheten for det forræderske spørsmålet som vislet lik slanger: Hva hvis?

Hva hvis hun ikke hadde meldt seg på den sommerleiren? Hva hvis han hadde blitt med på hytta i stedet? Hva hvis hans oppvekst hadde vært annerledes? (...) Et stykke is slo seg fast i brystet, mens tankene raste.

(...)

- Er alt i orden, pappa?

Ask så opp på faren sin.

- Hva?

- Jeg mener, du virker bare litt ... borte

(...)

- Jeg er glad at du ikke kjente noen, sa han. - Den sorgen unner jeg ingen.

---

<sup>10</sup> Jeg forstår denne beskrivelsen som Stigs subjektive oppfattelse, men samtidig er det vanskelig å skjønne om dette også er en del av det avisen skriver om fotografiet.

Ask sukket oppgitt.

- Men hele landet er jo i sorg.

På vinduene rant dråpene som elveleier, nye deltar formet seg etter hvert som nytt vann ble ført til.

(Øybø, 2016, s. 183-185)

Det språkløse ligger her i hvordan beskrivelsene av bildene viker for Mikkels følelser. I fokus ligger isen i brystet hans, og hvordan tankene raser. Mikkels tanker skrives frem med korte setninger, som forsterker inntrykket av tankekjør og at terroren er vanskelig å gripe.

Deretter ebber samtalen mellom Mikkkel og Ask ut. Mikkkel ser opp, ut av vinduet, på regnet, vil ikke snakke mer, eller klarer kanskje ikke. En interessant likhet ligger også i hvordan narrativet i både *Elskere* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden* beveger seg fra fotografiene, til reaksjonen, samtalen, og så til noe utenfor – barna i vannet hos Salvesen, og regnet på vinduet hos Øybø. Regnet kan alludere til terroren, samtidig som det også kan være en metafor for sorg<sup>11</sup>.

I motsetning til Barthes tanker om at punctum avbryter studium, er det i ekfrasen fra *Elskere* en kamp mellom de to, de vikles inn i hverandre. Fotografiene som blir objekt for Barthes studium er de han omtaler som unære, og ofte er det nettopp mediebilder han ser på som særlig unære. Bilder som tillegges en funksjon som skal «informere, representere, overraske, gi betydning, gi lyst» (Barthes, 2001, s. 40). *Punctum* kan sjokkere og opprøre, mens *studium* fører til en upåvirket tilstand. Denne upåvirkede tilstanden syntes å opprøre Mikkkel. Han ønskes å røres, og opprøres av fotografiene, men han klarer ikke annet enn å se på dem som like. Bildene av ungdommen, og også av gjerningsmannen representerer det samme: en uskyld, en kamp for det de trodde på. Men han er klar over at disse tankene er «nær utilgjengelig» (Øybø, 2016, s. 183), og at de videre tankene om *hva hvis* er «forræderisk» (s. 184). For det er ingen annen historie enn det som faktisk har skjedd.

I de tre ekfrasene ovenfor er det ikke tvil om at det er mye språk, men språket ligger ikke i beskrivelsene av bildene. Isteden ligger det i de tause reaksjonene til karakterene, i angst, sinne og forvirring. Slik forblir terroren språkløs.

---

<sup>11</sup> Langås trekker frem de mange beskrivelsene av regn i *Sju dagar i august*, som et «sensorisk minne» (Langås, 2016, s. 87) for romankarakterene. Der både opplevelsen av regn og snakk om det karakterene mellom, vekker opp vonde minner om datteren som mistet livet på Utøya. Jeg vil komme tilbake til regnet seinere i oppgaven.

## Fotografiet som virkelighetssjokk i 15:25

I 15:25 brukes de fotografiske ekfrasene til å rive hovedkarakteren Agnes ut av situasjonen hun er i. Fotografiene forsterker traumet til Agnes ved at hun, ved å se på dem, innser at flere av minnene hennes fra hendelsen er utvisket eller huskes feil. Slik fører de fotografiske ekfrasene i romanen til flashbacks til hendelsen, og dermed også brudd i romanens kronologi. Historien hennes fra den dagen rekonstrueres og omskrives gjennom hele romanen, typisk for traumenarrativ (Langås, 2016). Tankene om hendelsen utløses ofte av å se på fotografier. Noen av fotografiene kommer overraskende på Agnes, og ligner et invaderende traumatisk minne:

Der ser hun det. På forsiden av flere aviser. Bilder av Jonas. Med et gapende sår i ansiktet, blod nedover klærne. På ett av bildene er det tegnet en sirkel rundt det ene beinet hans. Det er noe som stikker ut. I en annen avis er den delen av bildet forstørret. Det er en bit av metall eller tre som sitter fast i leggen. På bildet blir han støttet av en ambulansarbeider og en dame hun kjenner igjen fra departementet. *Lettere skadet*, ble det sagt. Hva er det hun har trodd på?

Han var hardt skadet. Han har ropt om hjelp. Hun løp bare videre. (Ertzeid, 2019, s. 45-46)

En spesiell vond erindring Agnes har fra da bomben gikk av er at hun er sikker på at hun, løpende ut av bygget, hørte noen rope om hjelp. I etterkant skammer hun seg for at hun ikke stoppet opp for å hjelpe. Hun er sikker på at det er kollegaen Jonas, men bildene i avisen viser noe annet. Han var ikke hardt skadet og kom seg ut på egenhånd. Når Agnes ser på fotografiene innser hun at hun ikke husker sin egen historie. Slik oppstår en kløft mellom opplevelsen hennes og erfaringen av å se fotografiet fra hendelsen. Denne kløften vises i kontrastene mellom fotografiene og Agnes sine minner. Fotografier av Høyblokken etter bomben setter i gang en lik reaksjon. Her står det uvirkelige sentralt, det ugjenkjennbare med det som en gang var veldig kjent:

På ukens første allmøte vises det bilder fra innsiden av Høyblokken. Hver etasje presenteres. Noen er det vanskelig å kjenne igjen. Møbler, vegger, tak, alt er knust og rasert. Det eneste som er igjen av kjennetegn, er et rødt stoff fra sofaputene eller store skår av en grønn vase. (Ertzeid, 2019, s. 123)

Agnes husker fargene, stoffet og vasen, men det knuste og raserte virker fremmed. Ekfrasen kan også tolkes som et bilde på hvordan hendelsen har forandret Agnes. Den knuste vasen i

store grønne skår, som hun delvis gjenkjenner, som et uttrykk for hvordan hun selv kjenner på følelsen av å miste deler av sin egen historie.

Seinere oppsøker Agnes bildene fra kontoret og etasjen hun befant seg i da bomben gikk av, dette for å få forsøke å få innsikt i de fortrenkte minnene; «Det føles som om bildene kan gi henne svar på spørsmål hun ikke klarer å identifisere. Hun trenger å vite sannheten» (Ertzeid, 2019, s. 127). Isteden fører de til mer forvirring, og tanker om at det hun har opplevd ikke er virkelig:

Det ene vinduet dekker nesten hele gulvet på kontoret. Glasset er ikke rullet opp som en matte, slik hun husker det, men er delt på midten i hele vinduets høyde. Glasset har krøllet seg sammen mot hver side. I det andre vinduet står karmen igjen, men glasset er borte. Det ligger store glassplinter på gulvet, i hyllen og på kontorpulten. Vesken står på bordet, ikke i hyllen der hun mener hun plasserte den (...) Kontorstolen står på sin vanlige plass foran pc-en, som er rast ned bak bordet. Vinduet må ha blitt kastet over stolen. Hun husker hun hørte en knirkelyd fra vinduskarmen, rett etter vinden som for gjennom rommet (...) Sånn som hun husker det, sto deler av karmen lent mot bokhyllene, kanskje har det sklidd helt ned på gulvet etterpå. På bildet ser hun at veggen til nabokontoret på motsatt side har forskjøvet seg. Veggen har revnet mellom to gipsplater (...) Hun viser bildet til Olav (...) Hun vil at han skal se det samme som henne, bekrefte at det er virkelig. (Ertzeid, 2019, s. 127-128)

Språket flyter fort, det skaper inntrykk av at blikket til Agnes flytter seg raskt mellom detaljene i fotografiet, og at det er vanskelig for henne å ta innover seg det hun ser. Også denne ekfrasen viser kontrastene mellom det hun tror hun husker, og det som bildene faktisk viser: hvordan vinduet så ut, hvor vesken hennes var plassert, hvordan vinduskarmen lå.

Sigurdadottir hevder at et fotografi både kan både bringe til overflaten og skape et traume. Hun begrunner denne påstanden med at fotografiet «frembringer en «glemt» opplevelse fra en forsvunden tid» (Sigurdadottir, 2006, s. 96). Dette er en av måtene fotografiet kan såre oss, og endre vår oppfatning av det vi trodde var sant. Sigurdadottir setter det i sammenheng med Barthes sin punctum-effekt, som noe som kan opprøre ved et fotografi. Til tross for at Agnes oppsøker bildene for å få svar og rekonstruere opplevelsen sin, gir fotografiene henne ingen svar. Bildene stemmer ikke overens med det hun husker, og de får henne til å innse at minnet er helt eller delvis utvisket. Slik forblir hun språkløs.

## Fotografiets konnotasjoner

Fotografiet har en viktig plass i *Elskere*, og fotografiets rolle i fortellingen er tydelig allerede fra romanens første side. Boken åpner med sitatet: «A picture is a secret about a secret, the more it tells you the less you know» (Øybø, 2016, s. 4), av den amerikanske fotografen Diane Arbus. Et sitat som preger måten fotografiene fra 22. juli betraktes i romanen: De oppfattes som vanskelig å trenge inn i, vanskelig å se sannheten i, og slik skapes det også et inntrykk av at terroren er uforståelig. Flere steder i *Elskere* blir bildene forsøkt forstått av karakterene med utgangspunkt med filosofiske betraktninger om fotografiet. Betraktninger som tematiserer fotografimediet konnotasjoner, hva det kan uttrykke og hva det ikke får til å uttrykke:

Av ren vane sjekket han nettavisene, og uten å være forberedt slo overskriften mot ham med sine rene tall: «Siste: Over 80 døde».

Det var ingen drøm, det var sant, alt sammen.

Han ville ikke dette.

Så googlet han navnet hennes.

(...)

«Bilder av Anna Borge,» sto det.

Maja hadde en gang sagt: Alle fotografier er et *memento mori*. Å ta et fotografi er å delta i et annet menneskes dødelighet. Han trodde det var et sitat. (Øybø, 2016, s. 88-89)

Igjen blir ikke bildene beskrevet, men ekfrasen tematiserer fotografiet, og hvordan det forbindes med et menneskes dødelighet<sup>12</sup>. Tanker som er sentralt i både Barthes og Sontags filosofiske refleksjoner om fotografiet. Det starter med nyheten om de døde i terroren, og Mikkels tanker trekkes mot Anna, et nærere tap. Han googler henne, han vil se henne, men Mikkel ser bare Annas dødelighet i bildene, det som har vært som nå bare er spor fra «et annet liv» (Øybø, 2016, s. 89). Nyhetsoverskriften og Mikkels tanker om fotografiet som «å delta i et annet menneskes dødelighet» (s. 89) resonnerer med hverandre, og det er ingen tvil om at ekfrasen skal vekke konnotasjoner til død, tap og sorg. Igjen avbrytes Mikkel fra å filosofere ytterligere over bildene av Anna, og ikke minst; beskrive dem. Babycallen spraker,

---

<sup>12</sup> Sitatet i ekfrasen er fra Sontags bok *Om fotografi*: «Alle fotografier er et *memento mori*. Å ta et fotografi er å delta i et annet menneskes (eller en tings) dødelighet, sårbarhet, foranderlighet.» (Sontag, 2004a, s.27). Ettersom dette ikke er utdypet i romanen velger jeg å ikke nevne dette i selve analysen, men heller se på det som en generell filosofering over hvordan fotografier kan vekke tanker om død.

og «Han lukket nettleseren, la ipaden vekk» (s. 89). Både hvordan Mikkel raskt går ut av nettavisens dystre nyheter, og at tankerekken hans avbrytes når han betrakter bildene av Anna, gir inntrykk av en vanskelighet med å ta innover seg sjokket og tapet. Ekfrasen ovenfor er også et godt eksempel på hvordan traumetematikken blir «komplekst behandlet» (Langås, 2016, s. 175). Når Mikkel ser nyheten om de døde i terroren, vekkes tanker om Anna. Slik viser ekfrasen «lag på lag av traumer» (s. 175), og fletter flere personer og hendelser inn i hverandre.

Relevant er det også å nevne om *Elskere*, at Mikkels kone, Maja, jobber som fotograf, og at hun skrives frem som en karakter med mye kunnskap om fotografiets historie og dets filosofiske betraktninger. Seinere, når Mikkel og Maja betrakter bildene av ofrene etter terrorangrepet, blir det referert til Barthes. Også her ligger dødelighet som en sentral konnotasjon til fotografi-mediet:

Hun [Maja] gikk bort til bordet, lente seg over avisen og betraktet bildene av de døde på ny, hver og en av dem representant for alles barn, overalt.

- Det er detaljene jeg fester meg ved, sa hun. - Frisyren, øynene, smilene, klærne. En av dem har åpenbart gjort en dårlig jobb når hun har farget håret. Jeg vet ikke hvorfor det rører meg sånn. Som om disse barnas død bare la seg representere i en skjev nese, en utslått tann, smale lepper. Roland Barthes kaller det. . .

Men i det samme husket hun hva de egentlig snakket om, og stanset. (Øybø, 2016, s. 120)

Samtalen avbrytes, eller stopper også her, og setningen om hva Roland Barthes «kaller det» blir aldri fullført. Her benytter Øybø seg av en ellipse, et tomrom: «. . .», som skaper brudd i narrativet og virker desorienterende på leseren, som vil forsøke å fylle inn det utelatte (Lothe et al., 2007). Følelsen av det språkløse vises både i de litterære grepene, men skrives også frem i Majas tanker. Maja *røres* av bildenes *detaljer*, og klarer ikke forklare hvorfor.

Vi kan fylle ut tomrommet, og det er nærliggende å tro at Maja snakker om fotografiets *punctum*. For Barthes skapes fotografiens punctum-effekt ofte av små detaljer han henger seg opp i, detaljer i fotografiene som gjerne ikke er intenderte, men som fremprovoserer «en liten rystelse» (Barthes, 2001, s. 63) i ham. Som rører han uten at han vet hvorfor. På samme måte skrives Maja frem som rørt av bildenes detaljer, uten at hun klarer å sette ord på *hvorfor* de rører henne. *Punctum* er altså språkløst. Med ellipsen skrives Maja frem som forstummet av fotografiene, og i lys av detaljene som trekkes frem, virker

det som om det er ofrenes naturlighet og bildenes ujålethet som rører henne. Detaljer som i stor grad viser til deres menneskelighet. I likhet er *punctum*, for Barthes, detaljer som føles eller er ubevisste fra fotografens side – og som gir et sterkt inntrykk at både fotografiets motiv og fotografen en gang var til stede (Barthes, 2001).

*Sju dagar i august* tar mer indirekte opp fotografi-mediets konnotasjoner. Her diskuteres ikke fotografiene i lys av konkrete filosofiske henvisninger, men vises gjennom karakterenes egne tanker om bildene. Et gjennomgående tema i romanen er at Sofie ikke vil se bilder av datteren Marie som ble drept på Utøya. Dette som et bevisst grep for å holde minnene om henne på avstand. Bildene av Marie blir snakket om karakterene mellom, men disse samtalene handler om Sofies grunner til å ikke ha bilder av datteren fremme. Blant annet påstår mannen hennes, Otto, at Sofies aversjon mot fotografier av Marie er fordi de minner henne på alle bildene som aldri ble:

- Eg [Otto] forstår det med fotografia, at du ikkje vil ha bilde av henne framme, at du ikkje vil ha dei gamle tinga hennar rundt deg. Eg forstår alt det. Du vil heller ha eit levande og meir uklart bilde av Marie inne i deg enn eit bilde på veggen som minner deg om at det stoppa der. Som ville mint deg om, kvar gong du såg på det, at det aldri vil bli supplert med eksamensbildet, brudebildet, bildet av det første barnebarnet. Det er mange som syntes det er en rar tankegang, men eg ser logikken i det.

(...)

Kva slags menneske hadde sorga gjort henne til? Ho leita etter noko å seie.

- Eg klarer ikkje sjå henne for meg lenger. Ei stund klarte jeg det. Når eg så på venninnene hennar, kunne eg sjå henne. Men no er dei studentar, dei er så vaksne! (Bildøen, 2014, s. 199-200)

Fotografiet har gjennom historien sett på som et medium som foreviger viktige øyeblikk i familielivet, ikke minst for å bevare døde slektninger og venners nærvær. Samtidig er de en smertelig påminnelse om tiden som har forgått og løst seg opp (Sontag, 2004a). Disse konnotasjonene blir utforsket i utdraget ovenfor, men istedenfor at bildene blir trukket frem for å minnes Marie, blir de i romanen gjemt i et forsøk fra å rømme fra måten de ikke bare minner om tapet av datteren, men også om tiden som *ikke* fikk gå. Marie forblir ubeskrevet gjennom romanen – og gjør at Sofies tap forblir språkløst. I neste avsnitt vil jeg utdype dette mer.

## Fotografiet som representasjon

Enkelte av romanene tematiserer, og leker med tanken, om hva fotografiene kan eller ikke kan representere. I *Sju dagar i august* er representasjon et av temaene som opptar Sofie når hun skal begrunne hvorfor hun ikke ønsker å se bilder av datteren. Etter hvert kommer det frem at hun også har vanskeligheter med at andre familiemedlemmer ønsker å minnes Marie med bilder:

- Søster di er altså din næreste venn. Men du snakkar ikkje mykje med henne heller. Så kanskje de ikkje er så gode venner for tida?

Sofie berre skulte på han [Otto].

- Det er denne historia om dei bilda, Sofie. Eg må seie at eg forstår henne litt.

- Det er ikkje sant, det ho seier. Eg har aldri nekta henne å ha bilde av Marie framme.

(...)

- Eg har ikkje nekta nokon å ha bilde av Marie framme, det veit du godt. (...) og når det gjeld mor mi, vi diskuterte berre dette eine bildet som ho hadde forstørret, og ikkje nok med at det var uskarpt, ho såg jo heilt...

Sofie slo hjelpelaust ut i lufta.

- Nei, det var ikkje det beste bildet av henne. For det er du som har dei beste bilda av Marie, og du har ikkje tenkt å gi dei frå deg.

(Bildøen, 2014, s. 153)

Ordene deres stopper opp, og det blir aldri helt klart hva som er feil med bildet av Marie. Men fotografiet beskrives som endret på, ved at det er forstørret og har blitt uskarpt. Det gir inntrykk av at det ikke representerer Marie på en god, eller riktig måte, og at Sofie ikke kjenner igjen datteren sin. Otto og Sofies samtale stopper opp, og tankene til Sofie springer ut i minner fra samlingene med andre etterlatte. Hun viser sinne ovenfor gjerningsmannen; «Du uslaste av alle uslinger, du som skyt ungar bakfrå» (Bildøen, 2014, s. 156), og til slutt kommer tankene om hvordan Marie ble funnet på Utøya:

To skot gjennom nakken, begge dødelege. Bakfrå. (...) Hadde ho trykt seg ned mot bakken? (...)

Kanskje hadde ho snudd hovedet vekk, sett inn i lyngen, røsslyng det siste ho såg, den tørre vesle lilla blomsteren (...) Mobilten låg i lomma på regnjakka hennar. Det var nok batteri. Ho hadde hatt nok tid.

Likevel hadde ho ikkje ringt til nokon. (Bildøen, 2014, s. 157)



Også her er ikke Maries ansikt synlig – hun har trykt seg ned og vendt seg vekk. En måte å tolke dette på er basert på inntrykket det gir av Sofies tilslørte traume. Erfaringen, tapet av datteren, kjennes tilslørt og nummen. Hun klarer ikke lenger se henne for seg. Det forstørrede og uklare fotografiet av datteren blir også en måte å få frem effekten av dette. Men måten Marie beskrives uklar og vendt bort, kan også vise til hvordan Sofie aktivt forsøker å holde minnene om Marie på avstand, hun *vil* ikke se henne, hun *vil* ikke beskrive henne. Det språkløse finnes slik både direkte (hun ringte aldri, Sofie mangler ord for å forklare hva som er feil med bildene), og indirekte (Marie forblir detaljeløs, uklar eller ikke beskrevet, og Sofie vil ikke gi fra seg bildene sine).

I tolkning av ekfrasene fra *Sju dager i august* kan det trekkes assosiasjoner til Barthes sine tanker om representasjon og gjenkjennelse i fotografiene. I møte med fotografier av sin avdøde mor skriver han: «Jeg kjente henne bare delvis igjen og savnet med andre ord hennes vesen og dermed hennes helhet» (Barthes, 2001, s.82). Å se på fotografiene av moren sin blir for Barthes et smertefullt arbeid, han klarer ikke å finne sannheten i bildene av henne, han klarer ikke gjenopplive ansiktet eller faktene hennes, og innser til slutt at fotografiene ikke kan tilby ham dette. Fotografiene blir slik bare en påminnelse om tapet av moren. Og en lik følelse finnes i måten Sofie ser på bildene av Marie. Beskrivelsene av dem som uklare og tilgjort, gir inntrykk av at Sofie ikke føler de kan representere datteren, og det livet hun var. Fotografiene holder tapet av Marie levende.

Hva fotografiene representerer, og ikke representerer er, i likhet med i *Sju dager i august*, tema også i *Elskere*. Det kommer frem i måten han føler behov for å se fotografier som representerer sannhet:

Ask dro ansikt etter ansikt frem med fingrene, og med den varme kaffen som bredte seg gjennom brystet og ilden som sprakk, fikk Mikkel plutselig sterkt behov for å se de døde kroppene, bryte bildetabuet, rive sløret av de milde ansiktene, tatt hos skolefotografen, på hyttetur, med venninner på en togstasjon. Han ville avsløre de vakre ordenes hulhet, for det fantes ingen kamp for demokrati og solidaritet, det fantes bare død, uansett hvilken form den bærer, har den ingen rett på uskyld. (Øybø, 2016, s. 184)

Tankene til Mikkel viser hvordan de oppstilte bildene av ofrene ikke representerer hvor grusom terroren var. De «vakre» ordene som følger fotografiene, oppfatter Mikkel som hule og uten betydning, og han klarer ikke se sannheten i det han ser og leser. I likhet med

ekfraseeksemplene fra *Sju dager i august* fremstår også disse fotografiene uklare, de beskrives som dekket med et «slør» som Mikkel ønsker å rive av. I ekfrasen ovenfor ligger delvis et sinne over bildenes uskyld, men det skrives også frem en frustrasjon hos Mikkel over at han ikke klarer å trenge inn i bildenes sannhet. Han vil rive masken av de hule inntrykkene de etterlater hos ham.

Fotografiens sannhet er et tema både hos Barthes og Sontag. I Sontags andre verk om fotografiet, *Å betrakte andres lidelse*, ligger fokuset på fotografier og levende bilder fra krigs- og terrorkatastrofer. Her fokuserer hun på hvordan disse bildene kan skape sjokk, sinne og ubehag hos publikum. Sontag hevder at grusomme fotografier også tidvis fungerer som «illustrasjoner og bekreftelser» (Sontag, 2004b, s. 75). Dette ved at bilder, fra blant annet krig, kan bidra til å frembringe sannhet og slik også fordømme handlingene. Slik kan de grusomme bildene også ha en kraftfull virkning. Sontags tanker ligner Mikkels idet han ønsker at fotografiene skal sjokkere for at de skal gi et riktig inntrykk av terroren. Mens Barthes forklarer at han i større grad lar seg bevege av bilder som ikke sier for mye, eller som ikke tilegnes en spesiell mening. De meningsladede bildene, hevder Barthes, opptrer støyende og uskarpe. I likhet opplever Mikkel avisenes bilder av ofrene som dekket med slør, og ordene som følger dem hule.

De fotografiske ekfrasene brukes også som representasjon for de pårørendes sterke følelser. I *Velkommen til oss* mister naboparet datteren sin på Utøya. Hovedkarakteren, Sella, tør ikke ta kontakt med dem for å uttrykke sin støtte. Isteden betrakter hun dem på avstand, gjennom blant annet medier:

*Nå må vi få ro, sier far, og under teksten et fotografi av det bekymrede ansiktet hans, noe som ble et av de første fotografiene der folket virkelig fikk se hva terroren kunne gjøre med et farsansikt.*  
(Evjemo, 2014, s. 26)

Fotografiet av faren beskrives ikke detalj, men isteden fremheves de sterke følelsene et fotografi kan uttrykke, og ikke minst hvordan det kan vekke medlidenhet hos de som ser det. Farens ansikt er bekymret, og ifølge Sella viser det hva terroren *gjorde* med ham. Det blir riktignok aldri utbrodert hva hun mener terroren gjorde. Som leser kan man selvfølgelig

tenke seg til det, og skildringen kan også vekke opp minner om medieoppslag etter 22. juli<sup>13</sup>. I romanen forblir allikevel bildet og detaljene i det ubeskrevet, og Sella forblir taus.

## Fotografier fra før terroren

De fotografiske ekfrasene gir forfatterne mulighet til å få frem traumets effekt på karakterene ved å *vise* det, istedenfor at det direkte settes ord på. Dette er det flere eksempler på i de utvalgte romanene. I *15:25* består ikke de fotografiske ekfrasene kun av bilder av Høyblokken, men også av Agnes tidligere i livet. Slik blir ekfrasen et effektivt virkemiddel for å uttrykke hvordan terrorangrepet har forandret henne:

Agnes går opp på loftet for å finne bilder fra oppveksten. Kassen med fotoalbum og barndomsbilder har ikke vært åpnet på mange år. Den er bare blitt flyttet mellom kjellerboder og loftsboeder på de ulike stedene hun har bodd (...) Hun finner bildet fra leirskolen (...) De var fire jenter som delte rom. På bildet sitter de ved siden av hverandre i nattkjole øverst i en køyeseng. Hver av dem holder et lite kosedyr. Hun har tenkt på det bildet mange ganger, det har stått for henne som et eksempel på alt som er galt med henne. De andre jentene var nette og lyse, med åpne og glade barneansikter. Hennes ansikt var som en grimase. Kroppen hennes fløt utover og skygget for de andre jentene. Når hun ser på bildet nå, ser hun at hun var den minste og satt lengst vekk fra fotografen. (Ertzeid, 2019, s. 266)

Etter terroren kjenner Agnes på at hun har mistet deler av historien sin. Det uttrykkes tidvis direkte: «Historien smuldrer opp, blir borte før den er skapt» (Ertzeid, 2019, s. 183) og «Det hun har opplevd har ingen fortelling» (s. 268). Ertzeid skildrer slik en følelse av at Agnes har mistet seg selv, og at traumet har forandret henne.

Sigurdadottir hevder at et fotografi har en unik evne til å samtidig være i fortiden, nåtiden og fremtiden. Slik gir det en følelse av at tiden av gått ut av ledd (Sigurdadottir, 2006). En tidsoppfatning som ligner traumet, og hvordan den traumatiserte har en fornemmelse av å befinne seg utenfor tiden, i en slags «ikke-tid» (Langås, 2016, s. 31). Når man betrakter et fotografi av seg selv, forklarer Sigurdadottir, tar man form som både subjekt og objekt – og begge disse «bearbejdes af vordes erfaring» (Sigurdadottir, 2006, s.

---

<sup>13</sup> I artikkelen *Phantomogenic Ekphrasis: Traumatizing Images in Michael Cunningham's Specimen Days and Don DeLillo's Falling Man* kaller Lazlo Munteán dette for en phantomogenic ekphrasis. Der en tradisjonell ekfrase baserer seg på lesernes fantasi, baserer det Munteán kaller en *phantomogenic ekphrasis* seg på lesernes minner fra en spesiell hendelse. En ekfrase vil slik kunne fungere som en mnemoteknikk.

24). Det passerte øyeblikket i fotografiet kan slik få «et nytt liv og en ny betydning i nutiden» (s. 25). I 15:25 bidrar de fotografiske ekfrasene til å vise hvordan terroren har endret måten Agnes oppfatter fotografiene av seg selv. Det vises både i skildringene av Agnes sine tanker, men også gjennom den temporale effekten fotografiet har i teksten – ved at det blander nåtid og fortid. I fotografiet fra leirskolen ser Agnes på seg selv som mindre enn hun husker, hun tar mindre plass nå enn «det har stått for henne» (Ertzeid, 2019, s. 266). Dette bidrar til å forsterke inntrykket av at historien hennes har forsvunnet. Hun har også forsvunnet med den.

Fotografiene av Agnes som barn gir også et vagt frempek om fremtiden. Det ligger en medlidenhet i hvordan hun ikke lenger ser på seg selv som stygg og annerledes, som bidrar til å gi leseren et håp om at Agnes en dag vil overkomme traumet. Medlidenheten kommer sterkest til uttrykk i tankene om fotografiene fra sommerferiene i USA:

Hun blar i de gule Kodak-konvoluttene med bilder, finner frem til dem som er fra sommerferiene i USA (...) Agnes turner i hagen. Det er sant at hun ofte har bustete hår, men hun ser glad ut. Full av liv. (...) Hun ser på de sommerbrune knærne på bildet, tar seg til sine egne knær. Det er de samme knærne. Selvfølgelig er det det. Hun kjenner det bare så sterkt. At hun er den jenta på bildet. Det er sitt eget ansikt hun ser på. (Ertzeid, 2019, s. 266-267)

Her blandes fortid og nåtid mer åpenbart i det hun beveger seg mellom fotografiene og til sin egen kropp i nåtid. Håpet er mer tydelig her; hun ser seg selv i bildene, og får følelsen av at hun en gang klarer å finne tilbake til den personen. Den fotografiske ekfrasen beveger seg slik mellom å uttrykke hvordan traumet har forandret Agnes, til en medlidenhet over seg selv, og til håp. Foregripelse til håp og forsoning trekker Langås frem som gjennomgående i flere litterære bearbeidelser av 22. juli, hun forklarer: «Forfatterne ønsker å fremheve de kimene til overlevelsessevne, optimisme og håp som det jeg vil kalle den norske traumekulturen etter 22. juli, skapte» (Langås, 2016, s. 92). Allikevel, hevder Langås, er det ingen tvil om at «katastrofens ettervirkninger aldri blir borte» (s. 92).

Også i *Velkommen til oss* blir fotografiet brukt for å understreke hvordan traumet har forandret hovedkarakterene. I forbindelse med sønnens død stiller Sella og Arild opp i en reportasje i lokalavisen. Reportasjen handler naturligvis om tapet av Kim, men temaet som tas opp i den kan også alludere til 22. juli. Arild uttrykker blant annet; «"Men det ligger vel i terrorens natur," legger far til og får et alvorlig drag over ansiktet: "å ta livet av de

uskyldigste. Våre unge og våre barn"» (Evjemo, 2014, s. 184). Deretter kommer skildringen av fotografiet:

Bildet som til slutt ble trykket i avisa har et lavt perspektiv fra bordet og opp, noe som fører til at kaffekanna og stearinlysene nesten dekker Sella og Arild som sitter i sofaen med hver sin kopp. Begge har blikket vendt en annen vei. Dette er før de flyttet cd-hylla og stereoanlegget, før de malte de gule veggene hvite, det ser ut som en helt annen tid, og det er det jo. Sella har kortere hår og er rundere i kinnene. Arild er mer gjenkjennelig, kanskje en anelse mørkere i håret. Sella blir i reportasjen kun sitert på småting «*Vi er sterke i troen, sier mor. Vi ber for ham hver dag*» Og «*Jeg sier bestemt nei, sier mor, og tørker en tåre.*» (Evjemo, 2014, s. 183-184)

Riktignok er det en rekke språklige forskjeller mellom Ertzeid og Evjemo. I 15:25 kommer forandringen frem i Agnes sine filosoferinger, mens i *Velkommen til oss* ligger de latent i beskrivelsen av tingene som omgir karakterene. Ekfrasen ovenfor er talende for hvordan Arild og Sellas sorg skrives frem i *Velkommen til oss*, indirekte, gjennom konkrete ting som omgir karakterene. Langås forklarer at samtidig som dette bidrar til å holde traumetematikken på avstand, så synker sorgen allikevel inn i tingene «slik at det aldri oppstår noen tvil om dens allestedsnærvær og virkninger» (Langås, 2016, s. 89). Melankolien ligger i tingene som omgir karakterene, og dermed også i det stumme, det språkløse.

Fotografiet viser hvordan traumet har forandret Sella og Arild, både åpenbart, fordi tiden har gått: «det ser ut som en helt annet tid, og det er det jo.» (Evjemo, 2014, s. 184). Men det ligger også mye forandring underliggende i tingene som skildres i fotografiet. Skildringer som skaper melankolske undertoner og gir inntrykk av tap. Veggene var gule, fargesterke, nå er de hvite og tilsynelatende tomme. Cd-er og stereoanlegg er flyttet, som også vitner om en tomhet, det var noe der *før*. Sella er «rundere i kinnene» (s. 184), en beskrivelse som vekker inntrykk av at hun har blitt magrere, at hun har forsvunnet med sorgen. Dette inntrykket forsterkes i måten det beskrives at Arild og Sella nesten dekkes av kaffekannen og stearinlysene, og at begge ser en annen vei. I bildet har de forsvunnet også helt bokstavelig. Sella sier lite i intervjuet, noe som også bidrar til å få frem det språkløse.

Fotografiske ekfraser brukes slik både i 15:25 og *Velkommen til oss* til å få frem hvordan traumet har forandret karakterene – og hvordan både Agnes og Sella kjenner på at de har forsvunnet.

## Levende bilder

Langås skiller mellom virkningen av fotografiske ekfraser og virkningen av beskrivelser av levende bilder. Fotografiene gir karakterene rom til å reagere på og filosofere over det de ser, men de levende bildene, og massemediene, skaper kaos ved at de «forårsaker en økt produksjon av fortellinger» og «skaper en overflod av representasjoner» (s. 173). På lignende vis omtaler Barthes de levende bildene som et medium som ikke inviterer til ettertanke, nettopp fordi bildene beveger seg så fort, han «rekker det ikke» (Barthes, 2002, s. 70). Tanker som i stor grad er synlig i de utvalgte romanene. De levende bildene fra terroren oppleves av romankarakterene overveldende, og vanskelige å ta innover seg. TV-bildene skaper ofte en nummenhet og apati med deres raskt skiftende klipp, kommentatorstemmer og lyder. Men i de utvalgte romanene finnes også en rekke andre type levende bilder, som har forskjellige effekter.

Jeg har identifisert to ulike former for levende bilder: mediesendinger og videoopptak. Med videoopptak mener jeg beskrivelser av videoer som er filmet av karakterene selv, og som ses på nytt eller tenkes tilbake på. De levende bildene, har som fotografiene, ulike måter de viser til 22. juli. Indirekte, i form av at de alluderer til terroren, og/eller vitner om følelser av tap, sjokk og sorg. Eller direkte, ved at de beskriver mediesendinger fra terroren.

## TV-sendinger og nummenhet

I møte med levende bilder skrives ikke karakterene frem med samme samme kroppslige og følelsesmessige reaksjon som de har på fotografiene. I tillegg ender ikke skildringene av de levende bildene opp i samme type filosofiske betraktninger som fotografiene tidvis gjør. Mangelen på reaksjon på, og filosofering over de levende bildene er både i tråd med Barthes tanker om at han ikke *rekker* det, men i møte med bildene fra 22. juli kan det også forstås i lys av traumets forsinkede effekt.

Jeg vil videre granske et par ekfraser som beskriver tv-sendinger fra 22. juli. Disse skildringene er kun til stede i romanene som foregår i terrorens samtid. Her fra 15:25:

Tv-en står på. Hun kan ikke huske å ha slått den på. Lyden av brannalarmen skinger i bakgrunnen. På et tidspunkt blir det meldt om to døde fra regjeringskvartalet. Det er som å se en reportasje fra et krigsområde langt unna. Agnes føler ingenting. (Ertzeid, 2019, s. 40)

Tv-en står fortsatt på fra kvelden før. Hun hører at det meldes om åtti døde. Hun må ha hørt feil. De sa vel åtte til ti. Hun ser opp på skjermen. Der står det 80. (Ertzeid, 2019, s. 45)

TV-sendingene skildres kaotiske, det er bilder, lyder, stemmer og skrift. Det gir inntrykk av at Agnes synes det er vanskelig å ta innover seg bildene. Denne vanskeligheten kommer ytterligere til uttrykk i hvordan hun føler at «det er som å se en reportasje fra et krigsområde langt unna», «Hun må ha hørt feil», og ikke minst i beskrivelsen av at hun ikke føler noe, hun er nummen, hun kan ikke huske å ha slått på TV-en. Slik skriver Ertzeid, gjennom Agnes sitt møte med TV-sendingene, indirekte frem effekten av det forsinkede og fortrenkte traumet.

På lignende vis havner også TV-sendingene i bakgrunnen i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*:

NRK hadde vist bilder av terrorangrepet i Oslo hele dagen, av nedslaktingen av ungdom. Anders Behring Breivik alene mot alle ungdommene på Utøya, mot alle i Norge. Og han vant. Over kidsa (...) sannheten var at hendelsen hadde forsvunnet ut av hodet mitt da jeg skrudde av tven. (Salvesen, 2018, s. 95-96)

Her er ikke kaoset like fremtredende som i 15:25, men en følelse av nummenhet og apati er helt klart til stede. Direkte, i skildringen av at hendelsen forsvinner ut av hodet til Vilde når hun skrur av tv-en, men også i måten TV-bildene tillegges brutal fantasi ved at de beskrives som bilder «av nedslaktingen av ungdom». Beskrivelser som virker overdrevne og skaper en effekt av at terrorens voldsomhet er vanskelig å ta innover seg. I videre beskrivelser av TV-sendinger blir terroren satt enda mer på avstand: «På balkongene satt halvnakne mennesker i fluktstoler, mens tvene sto på i stuer med ensomme filmsnutter av tragedien (...)» (Salvesen, 2018, s. 146), som også spiller på følelsen av nummenhet og apati.

I *Elskere* havner ikke tv-sendingene like mye i bakgrunnen som i 15:25 og *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, men de sterke og kaotiske bildene skaper en nummenhet:

(...) politiet som ba folk om å fjerne seg, lyset fra ambulansene, vitnene («Jeg trodde det var et jordskjelv»), spekulasjonene om hvem som kunne gjort det, selv om få var i tvil, til det var tegnene for

åpenbare - New York, London, Madrid, og nå altså Oslo (...) Han kunne ikke forstå det. (Øybø, 2016, s. 22)

Alle ventet på at hendelsen skulle gis en mening, at røyken, de knuste vinduene, ambulansene, de skadde, de drepte, skulle kunne omsettes til et hvem og hvorfor og hvordan. For det fantes svar, det måtte finnes svar, og satt man foran skjermen lenge nok, studerte man bildene mange nok ganger, ville hele fortellingen åpenbare seg. (Øybø, 2016, s. 24)

På ny ble de trukket mot skjermen, som en kraft det var umulig å motstå. Nyhetsankeren strevde med ordene. For hva kunne han egentlig si? Det bildene fortalte fantes det ingen som kunne bekrefte, det eneste han kunne gjøre var å knytte dem til dette ene ordet som man brukte i enhver setning, ethvert spørsmål. «Det har skjedd et terroranslag i Oslo.» «Norge er utsatt for et terrorangrep.» «Har terroren kommet til Norge?» (Øybø, 2016, s. 25)

Språket hopper raskt fra bilde til bilde, som skaper et inntrykk av at tv-sendingene føles overveldende å se på. Nummenheten kommer frem i hvordan karakterene ikke selv forsøker å finne en mening i det de ser, men isteden *venter* de på den, og de blir trukket mot skjermen, «som en kraft det var umulig å motstå». De klarer ikke fri seg fra bildene, men samtidig klarer de ikke ta inntrykkene innover seg. TV-sendingene brukes slik for å få frem sjokket, og det forsinkede traumet.

Relevant er det her å trekke frem László Munteáns tanker om at de traumatiske bildene skaper en «semiotic indigestibility» (Munteán, 2020, s. 87). I karakterenes møte med den brutale virkeligheten i tv-klippene oppstår det «an absolute numbing» (Munteán, 2020, s. 87), som hindrer dem i å forstå og beskrive det de ser. Med Munteáns ord, fører altså TV-bildene til «a blind spot of meaning» (s. 87). Dette blinde punktet speiler traumets *belatedness*, forsinkede effekt, men med tanke på oppgavens tema er det sentrale at karakterene blir *språkløse* i møte med bildene fra terroren. Det språkløse skrives frem både i hvordan tv-bildene skildres som kaotiske og overveldende, og hvordan karakterene beskrives som følelsesløse og ute av stand til å reagere.

En interessant likhet mellom de to romanene er også hvordan de begge uttrykker at bildene ikke føles ekte ved å tenke at de ikke er fra Oslo, men fra andre land. Dette forsterker inntrykket av at terroren føles uvirkelig, og at karakterene ikke klarer å ta hendelsen innover seg umiddelbart. De levende bildene blir i hverken *15:25*, *Elskere* eller



*Resten av dagene vil drukne i fjorden* reagert på eller filosofert over på samme måte som fotografiene.

Eksemplene ovenfor motsier seg Langås sin teori om at de levende bildene skaper «en økt produksjon av fortellinger» og inspirerer til «stor utfoldelse av mentalt og fysisk kreativitet» mens traumefotografiene «innebærer et sammenbrudd av kontekst» (Langås, 2016, s. 173). Riktignok, i *Elskere* viser de levende mediebildene helt klart den følelsen av kaos som Langås trekker frem, ved at de består av «mange responser som konkurrerer om å forklare en sjokkerende handling» (s. 173). Men tv-bildene blir med sine mange responser og inntrykk, fragmenterte – den mentale utfoldelsen og den fysiske kreativiteten blir borte i denne fragmenteringen. Der de fotografiske ekfrasene i de tre romanene, springer ut i tanker, handlinger og sterke reaksjoner, blir karakterene i møte med de levende tv-bildene, skildret som sittende stille, følelsesløse og apatiske. Fortellingen stopper opp idet karakterene ikke klarer å skape sammenheng i eller ta innover det de ser. TV-bildene oppleves slik enda mer språkløse enn fotografiene ved at de ikke inviterer til reaksjon og refleksjon.

### Levende bilder som alluderer til terroren

En viktig del av handlingen i *Sju dager i august* er nyheten om en storm som har rast over Østlandet. De levende bildene fra nyhetssendingene om stormen minner om og alluderer til 22.juli. I tillegg til å spille på Sofies følelse av tap, sjokk og følelsesmessige kaos. En lørdagsmorgen får Otto og Sofie tv-bildene av ødeleggelsene inn i stua si:

Det gjekk ein stund før det ho såg på skjermen, gav meining. Bilda av ein stor villa som blei tatt av straumen og ført nedover ei vill og flaumstor elv, hang ikke saman med det kommetatorstemma sa. Otto sette seg ved sida av henne.

Det kan være fleire døde, sa han. - Mange sakna.

Kor lenge har du vore oppe?

Sidan i sjutida. Da var sendingana alt i gang. Og nå begynner bilda å komme, som du ser.

En amatørvideo viste korleis ei elv var i ferd med å rasere ei bru. Vatnet nådde nesten opp i vegbanen, der ein båt, fleire trestammar, greiner og plankar hadde kilt seg fast og låg og stanga inn i bruelementa. Reporteren sa at flere mindre bruer var øydelagte. Ein lensmann blei intervjuet og bad folk halde seg innandørs og ikkje bruke bilen.

(Bildøen, 2014, s. 67)

Kaoset vises i hvordan det tar tid før Sofie klarer å ta inn inntrykkene – bildene gir ikke mening med en gang. Denne følelsen forsterkes i hvordan narrativet raskt veksler mellom de ulike bildene på skjermen. Det er mange inntrykk på en gang: kommentatorstemmen, en elv som tar en villa, en bru i ferd med å ødelegges, planker, greiner og båter, intervjuer med ulike mennesker. Seinere kommer nyheten om åtte mennesker som har søkt tilflukt i en tunell, som nå var innestengt av «store leirmassar» (Bildøen, 2014, s. 74). Dette bildet, samt lensmannen som råder folk til å holde seg inne, spiller på Sofies følelse av «å være innstengt i et varig sjokk» (Langås, 2016, s. 84) etter datterens død.

I tillegg til å alludere til 22.juli, vekker følelsen av kaos og uvisshet som skapes av TV-sendingene fra stormen, direkte minner fra terroren:

Otto skotta bort på Sofie. Ho var blåkvit i huda i lyset frå tv-en, ein farge som sur mjølk. Ho stirte mot skjermen, men det verka som om ho var ein anna stad. Åtte år siden, tenkte han. Åtte år og om lag ein månad sidan dei sat i same sofaen, men i et anna hus, på en annan kant av byen, da fekk dei også ein katastrofe inn på skjermen, starten på den katastrofen som skulle vekse inn og ta over liva deira. Først var det berre røyk, ruinar, sirener, støv. Så kom glimta av menneske som stavra forvirra rundt. Blod i ansikta, blodige klede. Ambulansfolk og politi som prøvde å få kontroll. Det gjekk ikke lang tid før dei første tekstmeldingane peip inn. «Slå på tv-en.» «Er de i god behald?» Dei begynte å ringe rundt til familie og venner, og mens dei forsikra seg om at dei næraste var i tryggleik, begynte ein ny tragedie å utspele seg, den i regnet, på øya. (Bildøen, 2014, s. 69-70)

Det er flere likheter i hvordan tv-bildene fra stormen, og minnene om bildene fra 22. juli beskrives. De gir begge følelse av kaos og uvisshet om situasjonen. Språklig gis dette form i hvordan narrativet fort beveger seg mellom de ulike inntrykkene. Beskrivelser og ord som «berre røyk», «glimta av», «forvirra», forsterker følelsen av mangel på oversikt og kontroll. Videre blandes de to historiene – narrativet beveger seg mellom Ottos minner fra 22. juli, da de ventet på Marie, og Sofies tanker om det hun ser på skjermen fra stormen:

Sofie fall saman. Ho blei heilt apatisk. Dei kunne ikkje sjå øya, men visste at den låg der ute, bak politisperringa, rett bak svingen, rett bak trea, ikkje så langt frå land. Det hadde vore ein lette, men også nifst, å sjå korleis andre krefter tok over.

(...)

Apatien var der også denne grå og våte augustlaurdagen, som ein lurande skikkelse i rommet. Otto skulle gjerne ha skrudd av tv-en (...) Ho måtte jo tenke det same som han.

- Det er like fascinerande å sjå kvar gong. Kor få sekund det tar for naturen å rasere alt, sa Sofie.

(Bildøen, 2014, s. 72)

På skjermen var det eit innslag frå ei innlandsbygd, der ei heil fjellside hadde glidd ut. Dei som budde på rasstaden, hadde sprunge frå husa sine og inn i en tunnel. Store leirmassar låg framfor tunnelopninga. Svart, leirete, steinete jord. Død masse som nettopp hadde vore farleg levande, i rørsle, med ei enorm kraft. (Bildøen, 2014, s. 75)

Leirraset som en død masse som «nettopp hadde vori farleg levande, i rørsle med ei enorm kraft» gir vonde assosiasjoner til de livskraftige ungdommene som mistet livet i terroren. Stormen blir slik en indirekte måte å skildre 22. juli. Der begge hendelsene representerer andre krefter som bryter inn og skaper massive ødeleggelse, og som etterlater karakterene maktesløse og apatiske.

I *Velkommen til oss* brukes beskrivelser av videoopptak til å fortelle om minner Sella og Arild har med sønnen Kim. Også her er det en rekke motiver som kan alludere til 22. juli:

*Videoopptak:* de går mot traktorgarasjen, selv om Kim vil leke mer med dragen. Han trekker i faren og roper: «Dit, dit», og mener inn på banen. Arild holder ham hardt i hånden, sier: «Men du ser da at det ikke går. Du kommer til å bli søkkvåt». Men allikevel er Arild i et øyeblikk uoppmerksom, og Kim greier å vri seg fri og løper dit allikevel.

«Nei! For faen», roper Arild, men Kim er allerede godt inne under de første vannstrålene. Og Kim ler nå, han ler og ler, mens han hele tiden snur seg for å se om faren følger etter. Sella sier rolig til Arild at det er viktig å beherske seg, men han er altfor sint. Sella forfølger Arilds kropp med zoomen i det han løper innover i landskapet (...) Han løfter Kim hardt opp, legger ham under armen og bærer ham tilbake. Kim spreller og hylar. De nærmer seg Sella gjennom vandrysset, millioner av vannperler som sollyset bryter og får små regnbuer, helt uten begynnelse, helt uten slutt, til å stige frem. (Evjemo, 2014, s. 131)

*Videoopptak:* Kim har tatt hånden til sin far. De har begge våte skjorter, men de er forsont med hverandre. De er inne i traktorgarasjen og holder på å lete etter en åpen dør i en av traktorene, for Arild vil at gutten skal få prøve hvordan det er å sitte i en. (...) Til slutt finner han en dør som er ulåst, og griper Kim under armene og slenger han opp i setet. «Vroom vroom», sier Arild og smiler. (...) Så flytter han hånden over på hornet og trykker det forsiktig inn. Det ljomer. Alle ler. Så trykker Kim på hornet igjen, vil gjenta suksessen (...)

«Greit», sier Arild, «Greit, det holder».

Men da svarer Kim med å hamre løs på hornet. «Det holder!» Roper Arild mens han holder seg for ørene. «Slutt. Det holder!». Da forsøker Kim å lukke døra, men det får han ikke til, da Arild rekker å få hånden mellom (...) Men så endrer han fokus igjen, griper kjørespeilet i taket, river det av. Sella zoomer «Smil da», sier hun. «Gi mor et lite smil.» (...) Han løfter opp speilet og lukker det ene øyet, så det ser ut som han sikter på henne med en pistol. Da senker hun apparatet og legger det ned i futteralet. (Evjemo, 2014, s. 132)

Videoklippene bryter med narrativet både ved at de skilles ut med «*Videoopptak:*» i kursiv, og at situasjonene de beskriver granskes av Sella i etterkant. Slik skaper de en effekt av å være et invaderende traumatisk minne som Sella ikke klarer fri seg fra. Videoopptakene hentyder både til både Kims ulykke og 22. juli, og formidler utilstrekkeligheten og maktesløsheten Sella føler ovenfor sønnen. Kim løpende inn i vannet, vekk fra foreldrene, alluderer til og foregriper Kims skjebne, samtidig som det også kan minne om ungdommene 22. juli, løpende i regnet. Hentydningene til terroren 22. juli forsterkes ytterligere når Kim: «løfter opp speilet og lukker det ene øyet, så det ser ut som han sikter på henne med en pistol». Sella som deretter senker apparatet, skaper inntrykk av frykt, og at det er en situasjon hun ikke vil bli værende i. I en seinere beskrivelse av et videoopptak vises Kim som «løper gjennom en haug med tørt høstløv, og slenger seg ned i den. Det skjer om og om igjen, men så blir han bare liggende, som om noen hadde skutt ham» (Evjemo, 2014, s. 135-136), som igjen kan hentyde både til Kims død og 22. juli.

Det er en rekke likheter mellom *Velkommen til oss* og *Sju dager i august*. Langås trekker blant annet frem hvordan de begge har «fiktive personer som blir drept på Utøya» og «en kvinnelig hovedperson som opplever å miste et barn» (Langås, 2016, s. 92). Og, som vist ovenfor, har begge romanene beskrivelser av levende bilder som alluderer til tapet av barna, og terroren 22. juli. Barna skildres i begge romanene som vendt bort, liggende ned mot bakken – og de fotografiske gjengivelsene av dem som uskarpe. Fra *Velkommen til oss*: «Kims ansikt vendte seg alltid en annen vei, han var umulig å fange blikket til. (...) bildene blir kornete og uskarpe» (Evjemo, 2014, s. 135). Disse beskrivelsene vitner om traumets tilslørende effekt på Sofie og Sella, men også at bildene og tankene om barna i etterkant av tapene ikke farges av noe annet enn deres død. Marie ringte aldri fra Utøya, og Kim ringte aldri foreldrene fra ferieturen til Filipinene, slik blir stillheten en kjerne i begges tap. Den

indirekte tilnærmingen forfatterne har til terroren – gjennom antydninger og allusjoner, gjør at terroren aldri føles helt uttrykt.

## Videoopptak og tenkte videoer som virkelighetsdistanse

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* blir også en del av handlingen fortalt gjennom videoopptak som Vilde har spilt inn og ser opp igjen. Videoopptakene tillegges ofte fantasifulle elementer, og gir inntrykk av avstand til virkeligheten:

Kutt til begravelsen, for jeg filmet også den i skjul med mobilen. Statsminister Jens Stoltenberg var der. Jeg filmet hvordan han klemte foreldrene til Kjartan, presset en rød rose ned på kisten og tok resten av familien kondolerende i hånden. Organisten begynte å spille. Og jeg kjente igjen Ennio Morricones filmmusikk til filmen *The Mission*. Gabriel's Oboe. Stig dunket meg i siden, og jeg innså at jeg satt og nynnnet. (...) kirka var gammel. Den luktet annerledes enn vestlandske kirker, mer tørt støv og sand, mindre råttent treverk.

(...)

Presten kom inn, sto med bøyd hode ved siden av kisten, som om han sa noen siste ord til gutten som lå der inne med to kulehull i ansiktet. Scenen der kisten sto, var full av blomsterbuketter. Det lakk fra en av vasene. Vann rant ned de to trinnene og forsvant under tregulvet ved første rad. (Salvesen, 2018, s. 102)

Det er flere fantasifulle elementer som kan trekkes frem i utdraget ovenfor: Kulehullene i ansiktet til Kjartan, som åpenbart Vilde ikke kan se, men som poengterer den ubeskrivelige volden mot ungdommene på Utøya. Vannet som renner og forsvinner under tregulvet virker overdrevent for en vase som lekker. Filmmusikken som spilles i begravelsen, samt at kisten står på en «scene» forsterker inntrykket av at det er film, eller noe annet iscenesatt, og ikke virkeligheten.

Salvesen tar gjennom romanen ofte bruk filmatisk sjargong: «regn i slow motion» (Salvesen, 2018, s. 92), «kutt til» (s. 102) «holdt bare meg i fokus» (s. 150) og «mens han snakker, ser jeg det for meg, som i en film, som i en serie scener» (s. 230). Setninger som «kutt til» og «meg i fokus» gir følelse av at fortellingen oppleves fragmentert, som en film som kutter mellom scener og billedutsnitt. En annen effekt videoopptakene har i fortellingen er at de skaper et inntrykk av at Vilde ser seg selv og situasjonene hun er i fra utsiden – og på en måte så gjør hun jo faktisk det ved at hun ser videoene opp igjen.

Også i 15:25 skrives det frem at Agnes ser seg selv fra utsiden. I fortellingen er det riktignok ikke skildringer av videoer som Agnes selv har filmet, men tenkte videoer (dokumentar) og fotografier hun er med i. De tenkte videoopptakene kan ikke kalles en ekfrase i tradisjonell forstand, men i lys av Langås sine teorier kan det betegnes som det hun kaller en «forestilt ekfrase» (Langås, 2016, s. 105) som ikke forholder seg til et eksisterende visuelt verk. Agnes sine forestilte bilder gir, på samme måte som i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, en følelse av at Agnes befinner seg på utsiden av seg selv:

Ved inngangen til kirken er det fullt av kameraer og journalister. Hun ser seg selv gjennom kameraene. To svartkledde kvinner som holder rundt hverandre. De er sorg og tragedie og samhold. (Ertzeid, 2019, s. 51)

Samtidig er det som om hun deltar i en dokumentar. Hun føler at hun må opptre som en som er i sorg. Hun snakker med lav stemme. Tørker en tåre. Smiler skjørt. (Ertzeid, 2019, s. 119)

Likheten ligger altså i måten både Agnes og Vilde observerer seg selv og situasjonene sine. Og idet de ser seg selv fra utsiden, skapes det et inntrykk av at deres persepsjon av virkeligheten er forstyrret.

Langås forklarer at traumet ofte skrives ofte frem i hvordan karakterene føler seg fremmedgjort fra og ikke til stede i sin egen kropp (Langås, 2016). Når Vilde ser seg selv og omgivelsene sine fra utsiden, kommer denne følelsen sterkt til uttrykk. Slik skrives traumet, og dets effekt, indirekte frem gjennom skildringene av de fiktive videoopptakene. Det er som om de lever i to forskjellige verdener, og det forekommer uklart hvor de egentlig befinner seg.

I *Trauma Fiction* trekker Whitehead frem hvordan litteratur om traumer ofte tar i bruk «fantastic elements which lurk just above the surface» (Whitehead, 2004, s. 84). I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* er de imaginære fortolkningene som tillegges videoen fra begravelsen et godt eksempel på slike fantasifulle elementer. De fantasifulle elementene er ikke like tydelige i 15:25, men måten Agnes ser seg selv fra utsiden gir allikevel inntrykk av at hun kjenner seg fremmedgjort fra seg selv og/eller situasjonen hun er i. Slik skapes en følelse av avstand til det virkelige i begge romanene.

## Videopptak og iscenesettelse – tvetydig erindrings-og kommunikasjonssituasjon

I tillegg til å leke med følelsen av det virkelige, gir skildringene av videoene i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, sammen med Agnes sine refleksjoner i 15:25 om å se seg selv på film, et inntrykk av karakterenes ønske om å fortelle, men ikke få det til. Langås kaller dette dilemmaet for en «tvetydig erindrings-og kommunikasjonssituasjon» (Langås, 2016, s. 175), og hevder at det er en tematikk som ofte preger traumefiksjonen.

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* blir tvetydigheten blant annet uttrykt gjennom beskrivelsene av en video som ikke blir slik Vilde hadde planlagt:

Det jeg trodde mobilen filmet, var meg i silhuett mot sommersolen, conversene mine på brettet, hjulene foreløpig hvilende på sanden, capsen min bakfram, den Venstre foten som presset ned på brettet, den høyre skoen som gled under og flippet brettet rundt etter at det hadde kommet opp i luften. Ollie kickflip, deretter føttene mine som landet på brettet og sanden som ble kastet opp rundt hjulene som om det var en månelanding. Men det ble ikke slik. Kameraet fanget den venstre skulderen min og litt av armen, t-skjorta som flagret, kanten av sandkassen og blokkene bak meg. Jeg slettet alt (...) (Salvesen, 2018, s. 17).

Gjennom skildringen av videopptaket fremkommer indirekte en følelse av å ikke få til å fortelle historien slik den er. Videoen er i tillegg helt i starten av romanen, og fungerer som en forespeiling for hvordan denne tematikken skal følge Vilde gjennom fortellingen.

Tvetydigheten er også til stede i 15:25. Her brukes de tenkte filmklippene som kontrast til Agnes sine tanker om å ikke ønske eller klare å fortelle om øyeblikket da bomben gikk av:

Hun husker en film de så på ungdomsskolen om en jente som ble misbrukt hjemme og begynte med narkotika. Hun var tøff og pen samtidig. Hun sa ting som *jeg trodde aldri at noen var glad i meg*, og så zoomet kameraet inn på ansiktet hennes. Agnes ville også være sånn. (...) Hun sto lenge foran speilet på badet og drømte om å bli dokumentert. Det skulle være stillbilder og portretter av henne kamerasveip over skolegården og boligfeltet. Alvorlige fortellerstemmer. Det var den lengselen. Endelig skulle noen forstå. (Ertzeid, 2019, s. 248-249)

Flere av tankene til Agnes gjennom romanen, som: «For Agnes er det utenkelig å fortelle sin historie» (Ertzeid, 2019, s. 196), og «Jeg har ikke lyst til å snakke om det (...) Hun vil bare

sette strek, hindre flere spørsmål.» (s. 112) viser at Agnes ikke vil fortelle om terroren. Vegringen for å formidle, som Langås nevner, kommer til uttrykk i kontrasten mellom Agnes sitt ønske om å bli dokumentert og forstått, og tankene om at hun ikke vil eller klarer å fortelle om terroren. Latent ligger også en umulighet i drømmen hennes – hun må *bli* en annen for å klare å fortelle. Hun må unnslippe virkeligheten.

Langås beskriver den tvetydige erindrings-og kommunikasjonssituasjonen som karakteristisk for litteraturen om traumer. Hun forklarer at den den skapes i hvordan traumefiksjonen ofte uttrykker en kontrast mellom en trang til å formidle og «en vegring for å gjøre det.» (Langås, 2016, s. 175). Det tvetydige kan vise seg ved at de litterære karakterene «anfektes av disse dilemmaene, eller det kan skje på et mer overordnet plan, som en del av den litterære formen» (s. 176). Ovenfor har jeg vist hvordan dette dilemmaet i *15:25* både indirekte og direkte uttrykkes – henholdsvis gjennom Agnes sin lengsel etter å bli iscenesatt og forstått, samt ved at hun direkte uttrykker at det er *utenkelig* å fortelle historien om terroren. I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* skrives følelsen av denne tvetydigheten frem gjennom skildringer av og Vildes tanker om de mislykkede videoopptakene. Riktignok, i måten mobilvideoen ikke blir slik Vilde ønsket, ligger det ikke en vegring for å fortelle, men en følelse av at Vilde faktisk *ikke* får det til. Den tvetydige erindrings-og kommunikasjonssituasjonen i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* kommer også frem i måten romanen tematiserer skrivning, dette vil jeg komme tilbake til i kapittelet om intertekstualitet.

## Munchs kunst i *Sju dagar i august*

I *Sju dagar i august* er det flere referanser til og beskrivelser av kunstverkene til Edvard Munch. Sofie jobber på Munch-museet, og forholder seg derfor til og tenker på maleriene hans ofte. Referansene har ulike effekter i romanen. De bidrar blant annet til å indirekte beskrive Sofies sorg, og utfordre romanens realisme. Helt i starten av romanen, en kveld på jobb i Munchmuseet, passerer Sofie en rekke av Munchs malerier. Hun stopper ikke opp for å se på dem, men passerer dem raskt:

Ho såg dei på ein måte ho ikkje hadde sett dei før; dei rann forbi henne i en straum av fargar og flekkar, brokkar av livskatastrofer (...) Bleik hud og vakre kjolar som berre ei kort stund ville skjule



nedbrytinga, oppløysinga, lukta av død. Det vakre og sanninga i eitt og same måleri, i kvart einaste måleri, det er dette som er det store, tenkte Sofie og heldt fram med å gå. Skjønnheit og sanning kan vere det same, det er da det blir kunst. Det er dette vi jobbar med, det er viktig å halde fast ved, sa ho til seg sjølv der ho gjekk gjennom salane og gløymde tida (...) (Bildøen, 2014, s. 21-22)

En måte å tolke denne ekfrasen er å se på den er i lys av hvordan Sofies sorg skildres gjennom romanen. Hun beveger seg raskt gjennom rommene, og stopper ikke opp – dette fungerer som et indirekte bilde på hvordan hun forsøker å rømme fra, og glemme sorgen etter tapet av datteren på Utøya. Mens skildringene av den bleike huden og kjolene som «berre ei kort stund ville skjule nedbrytinga» kan tolkes som en foregripelse for hvordan de små ulykkene snart vil inntreffe og vekke opp minnene og sorgen igjen.

I doktorgraden *Vondt, valdsamt, vedvarande* tolker Irene Garnes Hareide ekfrasen ovenfor som et bilde på romanen selv – der «brokkar av livskatastrofar blir skildra som del av eit narrativ som bringer ei forteljing framover» (Hareide, 2023, s. 267). Tanken på maleriene som det «det vakre og sanninga i eitt» (Bildøen, 2014, s. 21), tolkes av Hareide som et bilde på hvordan Sofie forholder seg til kunst. En selv-refleksiv tolkning som kan utbroderes enda et hakk, ved å lese ekfrasen som Bildøens refleksjon over romanen selv – der estetiske virkemidler brukes for å formidle en historie om livskatastrofer og død.

Også seinere i romanen brukes Munchs malerier til å indirekte skildre Sofies sorg. For å unngå tanker om datteren vender hun bevisst tankene mot maleriet «Regnvær på Karl Johan»:

Lyset frå døra. Det var der kvar gong Sofie opna auga. Ho måtte opne dei av og til, for denne overgangen til søvn, der draum brått blir tankar og tankar blir til draum, kunne ta vegar ho ikkje ville inn på. Ho hadde tenkt på den nye regnstormen som var meld til helga, så sklei tankane hennar vidare til måleriet av Karl Johan i regnvêr, gata som ei grå elv, svarte paraplyar. Likevel skimrande, det var så mykje lys og kraft i dette bildet. Så kom setninga, den ho hadde sagt til Marie i all uskuld, den som alltid slo ned som eit lyn: *Eg håpar du aldri blir vaksen*. Det klemde til rundt halsen hennar (...) (Bildøen, 2014, s. 126)

Beskrivelsen av maleriet blir et sterkt bilde på den kontrastfylte sorgen romanen preges av. Minnene om Marie skildres alltid varme: «dei likte å krype saman og drikke kakao på uvêrsdagar» (Bildøen, 2014, s. 30), «den vesle tullejenta deira (...) Sta og sterk» (s. 71), i kontrast til den mørke sorgen. I likhet er maleriet like kontrastfylt: Regnet og gata er, på

samme måte, melankolsk skildret «som ei grå elv, svarte paraplyer», men «likevel skimrande» (s. 126) med kraft og lys. Sofies sorg blir dermed aldri helt direkte satt ord på, men skildres med kontrasterende bilder av lys og mørke som får frem følelsen av å miste et livskraftig barn, selve lyset i livet hennes. Minnene om datteren vekker fysisk ubehag hos Sofie: «det klemde til rundt halsen hennar» (s. 126), som igjen gir inntrykk av et kroppslig og ordløst traume.

En annen måte romanen bruker Munchs kunst er ved at omgivelsene skildres på en maleriaktig måte, med motiver som tidvis kan ligne flere av hans malerier (Hareide, 2023). I likhet med filmsjargongen i *15:25* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, skaper også dette et inntrykk av en avstand fra virkeligheten. De maleriaktige beskrivelsene dukker ofte opp gjennom romanen:

Det var skyfritt og havblikk og alarmerande stille, alle hyttenaboene hadde reist hjem, og dei to var det einaste publikummet i en uendelig sal. Stranda nærast hytta var en lita bukt med ei smal stripe kvit, finkorna sand overstrødd med runde, mørke steinar. Himmelen hadde trekt for det blåfiolette sceneteppet, og framfor det glei månen opp, til å begynne med absurd stor og blodappelsinfarga, i ein langsam butodans. (...) Fylte seg sjølv heilt, men no med ein mindre skremmande ringblomstgul farge. (Bildøen, 2014, s. 110)

Og videre; «Mørkegrønne skuggar smatt inn og ut mellom stammene. Rundt dei lyste stranda svakt i ein brend farge» (Bildøen, 2014, s. 111), «Blåfargar hadde trengt inn i romma, augustkveldar kan bli djupe i tonen» (s. 154), «Lyset som fløynde inn i bakgarden og dei avkappa greinene. Gullkvitlysande sirkalar» (s. 185), samt; «Både byen og fjorden låg nesten utviska av ein sugande, blålilla farge» (s. 201). I utdraget fra stranda er inntrykket av at karakterene ser seg selv fra utsiden som tilskuere også til stede – Otto og Sofie er «det einaste publikummet i ein uendelig sal» og «himmelen hadde trekt for det blåfiolette sceneteppet» (s. 110).

Whiteheads tanker om fantasifulle elementer i traumefiksjonen er slik også relevant til hvordan Bildøen beskriver omgivelsene i *Sju dagar i august*. Fargebeskrivelsene i romanen får omgivelsene til å virke uvirkelige, og skaper inntrykk av «disruptions of the real» (Whitehead, 2004, s. 84). De realistiske bruddene fremhever traumet, ved å speile vanskeligheten den traumatiserte har til å ta innover seg og fortelle om (den virkelige) hendelsen, hevder Whitehead. Hun forklarer: «The read can no longer appear directly or be

expressed in a conventional realist mode» (s. 84). De fantasifulle, maleriaktige, omgivelsene i *Sju dagar i august* bidrar også til å trekke romanen i retning av det mer fiksjonelle (Hareide, 2023), og skape en følelse av avstand til de faktiske hendelsene romanen delvis omhandler.

## Intertekstualitet i 22. juli-romanene

I analysen av intertekstualitet vil jeg først og fremst ta for meg referanser til eller sitater fra andre litterære verk innføyd i romanene. Alle de utvalgte romanene bruker intertekstualitet som et litterært virkemiddel, men noen bruker det mer enn andre. Referansene har forskjellige effekter i narrative – i hovedtrekk bidrar de til å tydeliggjøre romanenes litteraritet, og skape inntrykk av en avstand til terroren.

I de fem utvalgte romanene har jeg funnet til sammen 46 referanser til andre litterære verk, til sanger, til taler og sitater fra film. For å vise hvor omfattende bruken av intertekstualitet er i de fem romanene, har jeg valgt å inkludere en tabell over dem.

Tabell 1. Liste over intertekstuelle referanser i romanene

Roman	Refereres til
15:25	<i>Arkitekt Erling Viksjø</i> av Norsk Arkitekturmuseum (s. 76) «Til Ungdommen» (tonesatt dikt, s. 138, 298)
Elskere	<i>Dharma Bums</i> av Jack Kerouac (s. 29) <i>Forbrytelse og straff</i> av Fjodor Dostojevskij (s. 29, s. 262) «This is just to say» / «Elskede» av William Carlos William (gjennom hele) «Vuggesang» av Johannes Brahms (gjennom hele) <i>Myten om Sisyfos</i> av Albert Camus (s. 85) «Everybody Hurts» - REM (låt, s.87, s. 305) <i>Den Fremmede</i> av Albert Camus (s. 197)

	<p>«I will wait for you» fra filmen Paraplyene i Cherbourg (låt, s. 73, s. 127)</p> <p>«Jag rear ut min själ» av Bob Hund (låt, s. 164)</p> <p>Sitat av Goethe (s. 176, s. 335)</p> <p><i>Siddharta</i> av Herman Hesse (s. 197)</p> <p><i>The hitchhiker's guide to the galaxy</i> av Douglas Adams (s. 197)</p> <p><i>The catcher in the rye</i> av J.D Sallinger (s. 197)</p> <p><i>Brødrene Karamasov</i> av Fjodor Dostojevskij (s. 197)</p> <p>«Bad music for bad people» av The Cramps (album, s. 256)</p> <p><i>En midsommernattsdrøm</i> av Shakespeare (s. 283)</p> <p>«Tyven tyven» - DumDum Boys (låt, s. 305)</p> <p>«Mitt lille land» - Ole Paus (låt, s. 305)</p> <p>Sitat fra Kongens tale under minneseremonien (s. 305)</p>
Resten av dagene vil drukne i fjorden	<p>Norrøn historie og litteratur (gjennom hele)</p> <p>«Songs from a room» av Leonard Cohen (album, s. 31, s. 71)</p> <p><i>Love is a dog from hell</i> av Charles Bukowski (s. 43, s. 191)</p> <p><i>All families are psychotic</i> av Douglas Coupland (s. 43)</p> <p>«New skin for the old ceremony» av Leonard Cohen (album, s. 55, s. 71)</p> <p>«Regn» av Sigbjørn Obstfelder. (s. 57, s. 82, s. 92, s. 188)</p>

	<p>«Nattesferd» av Kvelertak (låt, s. 59)</p> <p>«Barn av regnbuen» av Lillebjørn Nilsen (låt, s. 94)</p> <p><i>Lonesome Traveler</i> av Jack Kerouac (s. 114)</p> <p>Sitat av Sylvia Plath (s. 138)</p> <p>«Everybody Hurts» av REM (låt, s. 175)</p> <p>«Good Riddance» av Green Day (låt, s. 175)</p> <p>«Where did you sleep last night» av Nirvana (coverlåt, s. 175)</p> <p>«Hallelujah» av Leonard Cohen (låt, s. 175)</p> <p>Sitat fra filmen «The Unforgiven» (s. 177-178)</p> <p>«Jeg ser» av Sigbjørn Obstfelder (s. 182)</p> <p><i>The Catcher in the rye</i> av JD Sallinger (s. 201)</p>
Sju dagar i august	<p>Likhet med romanen <i>Desperate Characters</i> av Paula Fox (gjennom hele)</p> <p>«Power to the people» av John Lennon (låt, s. 39)</p> <p><i>Moby Dick</i> av Herman Melville (s. 40)</p> <p>«I think it's going to rain today» av Nina Simone (låt, s. 59)</p> <p><i>Sult</i> av Knut Hamsun (s. 109)</p> <p><i>Seierherrene</i> av Roy Jacobsen (s. 109)</p> <p><i>Dantes inferno</i> (s. 109, s. 132)</p> <p><i>Black Elk Speaks</i> av John G. Neihardt (s. 190-191)</p> <p>«Barn av regnbuen» av Lillebjørn Nilsen (låt s. 194)</p>
Velkommen til oss	<p>Sitat av Joan Didion (s. 35)</p> <p>«Bohemian Rhapsody» av Queen (låt, s. 37)</p>

	<p>«Hotel California» av The Eagles (låt, s. 166)</p> <p>«Little Wing» av Jimi Hendrix (låt, s. 172, s. 193)</p> <p>«Creep» av Radiohead (låt, s. 193)</p> <p>«Unintended» av Muse (låt, s. 193)</p> <p>«Live and let die» av Wings (låt, s. 193)</p> <p>«Blackbird» av The Beatles (låt, s. 193)</p> <p>«Mitt lille land» av Ole Paus (låt, s. 197)</p> <p><i>Tolvskillingsoperaen</i> av Bertold Brecht (s. 197, s. 199)</p> <p><i>La Comédie humaine</i>-serien av Honore De Balzac (s. 200)</p>
--	---

En del av referansene er relevant til minnearrangementene holdt i etterkant av terroren. Dette gjelder blant annet henvisningene til det tonesatte diktet «Til ungdommen» av Nordahl Grieg, samt til sangene «Mitt lille land» av Ole Paus og «Barn av regnbuen» av Lillebjørn Nilsen. At så mange av de utvalgte romanene referer til en eller flere av disse låtene er ikke overraskende med tanke på at de ble fremført under en rekke minnegudstjenester-og arrangementer i etterkant av 22. juli. Jeg har derfor valgt å ikke gå nærmere inn på disse i analysen.

### Intertekstualitet som invaderende, repetitive minner

I flere av de utvalgte romanene fungerer referanser til andre tekster som invaderende eller påtrengende tanker. Sanger, dikt og/eller andre type tekster vekker følelser hos karakterene, og får de til å reagere på eller tenke på terroren. Bruk av intertekstualitet gir dermed forfatterne mulighet til å skrive frem effekten av et traume, av sjokket og sorgen som oppstod etter terroren, uten å direkte sette ord på eller skildre terrorhandlingene.

I *Elskere* brukes «Vuggesang» av den tyske komponisten Johannes Brahms til å vekke opp tanker om død, sorg og tap hos hovedkarakteren Mikkel. Sangen kommer første gang overraskende på ham, og dette forsterker følelsen av at tankene er utenfor hans kontroll:

Han så på babycallen, og kunne fortsatt se det blinkende lyset og høre gråten som strømmet ut av høyttaleren. Hva er dette? Hva skjer? Det var som fra en drøm, men han var våken, han var sikker på det. I det samme hørte han en dør som åpnet seg, og så en kvinnestemme som sa: *Så, så Louise, nå er mamma her*. Han kikket mot døren, som var stengt, og lente seg over babyen igjen, og det var først da det slo han. Det var et annet barn som gråt. Lyden kom fra et annet hus. Signalene må ha krysset hverandre. Han lo av forbløffelse. Gikk det an? (...) Han skulle til å slå den av da mammaen til Louise begynte å synge.

*Nå i ro slumre inn,  
lille hjertevenn' min.  
Når du legger deg ned,  
vil til drømmenes sted  
dine tanker fly hen  
til du vekkes igjen,  
dine tanker fly hen,  
til du vekkes igjen.*

På ny lo han, for det var sangen han selv pleide å synge for Mao, og som faren hans hadde sunget for ham.

(...)

Den er skrevet av Johannes Brahms, og det var den siste linjen han husket best, om at han i søvnen var underlagt Guds vilje. Som barn var han sikker på at han ikke var kristen, og derfor at Gud ikke fantes. Men forestillingen om at søvnen var noe permanent, noe det var mulig å ikke bli vekket fra, gjorde han likevel redd. Eller kanskje ikke redd, kanskje det bare var tanken om at søvn var noe annet, noe ukjent, et eventyr, en død, en avgrunn, noe han gikk til med en slags skrekkblandet forventning. Noe han kjempet mot hver natt og tapte. (Øybø, 2016, s. 90-91)

Bruken av sangen kan tolkes på flere måter, og har flere funksjoner i romanen. Den fungerer som et stilistisk brudd, ved at den er separert fra resten av narrativet i kursiv, og har en annen rytme. Sangen kan i tillegg være en indirekte refleksjon over tapene av de mange menneskelivene i terroren, og over Mikkels personlige tap. Der Brahms sang er en koselig vuggesang som foreldre synger for barna sine ved leggetid, får den en annen assosiasjon i kontekst av nyhetene om terrorangrepet og elskerinnen Anna som ble drept i en bilulykke. Den forbindes nå, av Mikkkel, med død. Assosiasjonene kommer både fra vuggesangens tekst, ved at språklige bilder som *slumre inn* og *legge deg ned*, kan vitne om døden – men også i skildringene av Mikkels tanker i etterkant som direkte handler om død, og redselen for den.

I videre referanser til vuggesangen gjennom romanen, ender narrativet i refleksjoner om det Mikkkel gjennom livet skal miste: «Hans søtten år gamle sønn var ikke lenger et barn. Om noen år ville han være borte. Han tenkte på den morgenen de hadde lyttet til sangen over babycallen. Brahms.» (Øybø, 2016, s. 260) – og mot slutten av romanen synger han sangen sammen med sin syke mor over telefonen. Her synges den på tysk:

- Men hva skal jeg si, sa hun. Hva skal vi snakke om?

- Hva du vil, sa Mikkkel.

Hun svarte ikke, og et øyeblikk var han redd for at linjen var brutt på ny, men i det samme kunne han høre noen som lo i bakgrunnen.

- Da kan vi synge, sa han.

- Synge? Hva da?

- Pappas nattasang. Husker du den? Vi synger den sammen.

(...) så sang hun. Lavt, nesten hviskende, men det var sang.

Det var midt på den store runde plassen nedenfor Arkitekturhøgskolen at han fikk øye på henne (...)

Det var Nora.

*Guten Abend, gute Nacht, Mit Rosen bedacht, Mit Näglein besteckt, schlüpf unter die Deck.*

(...)

*Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt.*

(Øybø, 2016, s. 317)

Narrativet ovenfor veksler mellom samtalen med moren, Brahms sang, og at Mikkkel får øye på Nora, Annas datter. Slik fungerer sangen som en indirekte erkjennelse over det Mikkkel har mistet, men også det han skal miste. I lys av Langås sine teorier fungerer narrativet i eksempelet ovenfor som «en performativ forlengelse» (Langås, 2016, s. 36) av Mikkels kroppslige uro. Det vekslende, oppstykkede narrativet – mellom telefonsamtalen, synet av Nora og Brahms sang, får frem effekten av Mikkels traumatiserte sinn. Her også forekommer et brudd i narrativet, ved at teksten er i kursiv, og også på tysk – et grep som kan forvirre leseren og slik speile følelsen av Mikkels desorienterte traumatiske sinn.

I tillegg til å fungere som plutselige erkjennelser, bryter også Brahms vuggesang i *Elskere* tidvis med romanens virkelighetsfølelse. At Mikkkel hører den fremmede kvinnen synge gjennom babycallen, skaper en spøkelsesaktig stemning. Dette blir også direkte satt ord på med Mikkels tanker om at «det var som fra en drøm» (Øybø, 2016, s. 90). Seinere i



romanen, da de igjen hører stemmen over babycallen, uttrykker Mikkels sønn, Ask: «Det er jo rene Hitchcock-filmen, dette (...)» (s. 186).

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* får også et barnerim en annen betydning i møte med terroren og Vildes sorg. Diktet «Regn» av Sigbjørn Obstfelder går igjen gjennom romanen:

Jeg hørte på Kvelertak, sittende under et ullteppe. Tung metallpunk strømmet inn i ørene mine, samtidig som jeg mumlet Sigbjørn Obstfelders ord over bassen.

*Regn, regn, regn, regn.*

*Øsende regn, pøsende regn.*

Verden luktet mose, vått gress, sommerregn. (Salvesen, 2018, s. 57)

Regnmotivet i Obstfelders dikt kan igjen assosiere til sorg, og vekke minner om Utøya. Diktet kan derfor også leses som en allusjon til terrorhandlingen og sorgen. Måten Vilde mumler diktet over musikken gir, som i *Elskere*, en følelse av at hun ikke klarer holde tankene, og sorgen på avstand. En sorg som ikke kan slippe. Som om regnet drypper inn, over alt, i alt hun gjør. Kontrasten, mellom punkemusikken, barnerimet og omgivelsene rundt Vilde skaper et brudd, både narrativt og stilistisk. Det refereres til «Regn» totalt fem ganger i løpet av romanen, i tillegg til flere nevnelser av Obstfelder.

En tilbakevending til samme tekst gjennom en roman, slik som både i *Elskere* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, er i følge Whitehead en av måtene bruken av intertekstualitet kan etterligne traumets effekt. Dette ved at det gir følelse av «the insistent return of the event» (Whitehead, 2004, s. 86). Hun forklarer:

(...) catastrophic events seem to repeat themselves for those who have already passed through them. These repetitions are notable because they do not seem to be motivated by the individual but appear as if they were the result of possession by fate. (Whitehead, 2004, s. 90)

Repetisjonen av Brahms sang i *Elskere* og Obstfelders «Regn» i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* kan slik speile hvordan karakterenes hjemsøkes av de vonde minnene sine. Terroren er en katalysator for disse minnene, men begge romanene har den komplekse behandlingen

av traumer som Langås trekker frem som typisk for traumefiksjon – der det er lag på lag av traumer forårsaket av ulike hendelser (Langås, 2016).

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* gir den gjentakende rytmen i Obstfelders dikt, samt hvordan det stadig dukker opp gjennom romanen en dobbel effekt av karakterenes repetitive tilbakevending til traumene sine. I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* gir den gjentakende rytmen i Obstfelders dikt, men også hvordan det gjentas gjennom romanen en repetitiv effekt i narrativet. I *Elskere* blir gjentagelsen av Brahms sang en måte å skrive frem at Mikkels tanker om død og tapet av nære personer gjentar seg, men også at døden er en skjebne hverken han, eller de nær ham kan unnsnippe.

I 15:25 gir også en intertekstuell referanse inntrykk av et traumatisk minne. Som vist i tabellen har 15:25 færrest litterære referanser, men i en av de to referansene i romanen er Agnes sine tanker om *hva hvis* tydelig til stede. Denne referansen er til en brosjyre om Høyblokken, utgitt av Norsk Arkitekturmuseum. Den fungerer delvis som en ekfrase, delvis som intertekst, der beskrivelser av bilder av Høyblokken blir ispedd fakta fra brosjyren:

I brosjyren står det forklart at slik Erling Viksjø tegnet høyblokken, var første etasje åpen. Bygget var hevet på søyler, og det var mulig å kjøre gjennom eller under bygget. Først i 1969 ble etasjen kledd inn og omgjort til vestibyle. (Ertzeid, 2019, s. 76)

Den skiller seg fra referansene i *Elskere* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, ved at den ikke er et direkte sitat, men fungerer, om ikke like ekspressivt, som et invaderende minne. Dette ved at den kan tolkes som en uhyggelig refleksjon om hvor mye verre det kunne gått dersom Høyblokken ikke var kledd inn. Dermed og som en indirekte refleksjon over hvordan Agnes ikke klarer slutte å tenke på hendelsen hun ble utsatt for. Også her brytes narrativet delvis, ved at språket i brosjyren har en mer saklig tone, som føles annerledes enn resten av romanen.

### Intertekstualitet som distanse og allmengjøring

Gjennomgående i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* er gjentatte referanser til norrøn litteratur og historie. Blant annet sammenligner Stig massakren på Utøya med slaget i Hafrsfjord: «Utøya er den eneste episke hendelsen i Norge, den eneste siden slaget i

Hafrsfjord, sa Stig» (Salvesen, 2018, s. 145). Flere steder blander det norrøne seg inn i Vildes omgivelser, og gir en følelse av distanse til romanens nåtid, og dermed også til 22. juli:

Vi dro ut til Røyneberg på Sola, klatret opp gjerdene og vasset gjennom gjørmete jorder ut til Ytraberget, halvøya som under slaget i Hafrsfjord huset en bygdeborg med utsikt over slagets vinnere og tapere. Hirdskalden Hornklove sa at etter slaget i år 872 raste mennene østfra av sted over Jæren, hjem fra Hafrsfjord, hjem til mjøddrikken. Vi hadde kjøpt mjød på Vinmonopolet og drakk den søte honningsaften liggende på håndklærne.

(...)

Vi lå i graset, skulder ved skulder, sendte mjødflassen fram og tilbake. Vi kunne høre kyr, vi kunne lukte graset. Det var ingen andre der, i de gamle overgrodde ruinene fra bygdeborgen der Snorre Sturlason en eller annen gang hadde sittet og skrevet sin saga. Trærne sto lave rundt oss, sjøen lå blank og stille.

(...)

Jeg tenkte at vi ikke hadde noe mer å si hverandre.

(...)

Jeg snudde ansiktet bort fra ham [Stig], kikket utover sjøen. De to holmene lå der, fulle av sauer og måker. Videre så jeg Møllebukta, så unger som badet på stranden i skyggen av monumentet av tre digre sverd.

(...)

Jeg ødela dette, sa han.

En ensom sky gled foran solen. Verden ble kaldere.

Vi har fucket dette opp, fortsetter han, Anders Behring Breivik fucka dette opp.

(Salvesen, 2018, s. 148-149)

Ved at narrativet beveger seg bakover i tid skapes en distanse til 22. juli. I tillegg gir tanker om og snakk om norrøn historie et inntrykk av at karakterene forsøker å distansere seg fra den vonde virkeligheten.

Seinere i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* beskrives tanker om død med referanser til norrøn mytologi. Her snakker Vildes bestefar om den norrøne skapelsesberetningen, og dødsriket Hel før Vilde skal i Stigs begravelse:

I begynnelsen var det kun frost og tåke i Hels rike Nivlheim, helt nord i verden, sa morfar. Muspelheim i sør var ildlandet, og da kjempen Yme ble skapt i Ginnungagap, som lå mellom de to stedene, ble grunnlaget for liv dannet. Den ene av verdenstreet Yggdrasils røtter gikk over Nivlheim og ned til helheimen gjennom brønnen Kvergjelme.

Og jeg tenker; Det er frost og tåke over fjorden også nå.

Dersom du falt hardt nok, og langt nok, ville du kunne passere gjennom Kvergjelme og komme i uskadet frem til Helheim, fortsatte morfar da jeg satt under epletreet med ham, dagen jeg skulle i begravelsen til Stig.

(...)

Rundt oss fantes verken frost eller tåke, men i skyggene lurte kanskje Yggdrasils røtter allikevel. (Salvesen, 2018, s. 157-158)

De mytologiske referansene i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* setter fortellingen om Vildes sorg inn i en mer allmenn kontekst, der sorgtematikk og tanker om døden oppleves mer generelle.

Også i *Sju dagar i august* filtreres tanker om død og lidelse gjennom mytologisk-litterære referanser. I romanen sammenlignes Sofie og Ottos opplevelse med Dantes inferno. I «Inferno», et av diktene fra det middelalderske dikteposet *Den gudommelige komedie* av Dante Alighieri reiser dikteren Dante gjennom helvete, og ser store lidelser (Langås, 2016). Lidelser som opprører ham svært mye, og som i *Sju dagar i august* jamføres med det Otto og Sofie opplevde og så på hotellet der de ventet på datteren:

Kva var det Sofie hadde sagt tidlegare på kvelden... Dantes inferno. Dei hadde vore like ved. Dei hadde sett inn dit.

(...)

Infernoet. Dei uendelege, ubeskrivelege timane dei hadde venta på hotellet. Kveld, natt.

Ungdommane frå øya, ansikta dei kom med, historiene dei kom med. Og for kvart unge menneske som kom, var det nokon som ikkje kom. Det hadde ikkje funne Marie nokon stader. Dei fann ingen som visste kven ho var. (Bildøen, 2014, s. 123-124)

Sammenligningen med det religiøse og sterkt mytiske diktet distanserer romanen fra de faktiske hendelsene romanen omhandler.

I likhet med nyhetsbildene fra stormen har *Sju dagar i august* også litterære referanser som kan alludere til terroren. Mot slutten av romanen brukes et sitat fra boken *Black Elk Speaks* av John G. Neihardt, en historisk bok om det Amerikanske urfolk. Sitatet gir en vond, og direkte beskrivelse av en massakre:

Ho kom inn i stova att og stilte seg attmed spisebordet. Der låg ein bok oppslått, med ein gul merkepenn i spalta mellom boksidene. Ho tek ein slurk av vinen. Eit ankerfeste. Jord og jern. Ho las høgt det avsnittet han hadde gulna av.

- I did not know then how much was ended ... Ho begynte å omsette mens ho las: Eg visste ikke da kor mykje som hadde tatt slutt. Når eg ser tilbake no fra denne høge åsen alderen har ført meg til, kan eg framleis sjå dei nedslakta kvinnene og barna ligge i haugar og strødde rundt, heile vegen langs ... den svingete kløfta? (...) Og eg kan sjå at noko anna døydde der i den blodige søla, og var gravlagt i ... the blizzard ... her må ein vel kunne seie åtaket? Draumen til eit folk døydde der. Det var en vakker draum (...) Eit sitat frå indianaren Nicholas Black Elk. (Bildøen, 2014, s. 190-191)

I sitatet ovenfor er det en rekke elementer som kan gi assosiasjoner til terrorangrepet. Blant annet i oversettelsen av «the blizzard» til «åtaket», angrepet. Beskrivelsene av de døde, «dei nedslakta» og den «blodige søla», er en mer direkte beskrivelse av en massakre enn det finnes i resten av romanen.

Ved at skildringene i sitatet ikke direkte omhandler 22. juli, skapes en avstand til den faktiske hendelsen. Riktignok kan flere av romanens motiver også ligge i sitatet fra *Black Elk Speaks*. Ordet blizzard<sup>14</sup> kan også oversettes til en storm, og slik referere til stormen som foregår i romanens nåtid. Men til stede, igjen, er følelsen av maktesløshet ovenfor andre krefter som bryter inn, og ødelegger. Stormen fungerer gjennom romanen som et minne og bilde på den apatiske tilstanden terroren 22. juli, og tapet av datteren på Utøya, etterlot Sofie og Otto i.

Det er flere måter en følelse av distanse kan skapes fra intertekstuelle referanser. I Whiteheads tolkning av romanen *The nature of blood* forklarer hun hvordan forfatter Caryl Philips blander forskjellig europeisk krigshistorie, for å skrive frem en historie om Holocaust. Referansene til krigshistorie har flere effekter – Whitehead trekker blant annet frem at det gjør at narrativet «departs from the isolation imposed by traumatic experience» (Whitehead, 2004, s. 104), og frembringer at dramatiske hendelser og vold alltid har vært en del av historien<sup>15</sup>. Referansene skaper dermed følelsen av en «reflexive distance» (s. 92) til hendelsen det skrives om, og vender fortellingen vekk fra forfatterens egne erfaringer. Langås omtaler det som typisk for litteratur om traumer «å parallellføre dem med andre like hendelser i historien», dette for å forsøke å «forstå katastrofale hendelser og smertefulle

---

<sup>14</sup> Nærmere bestemt en snøstorm.

<sup>15</sup> Whitehead mener at referanser til eldre litteratur, eller historiske hendelser også kan spille på effekten av det repetitive traumet. Dette ved at de gir inntrykk av «the insistent return of the event» (Whitehead, 2004, s. 86).

opplevelser» (Langås, 2016, s. 11). Slik kan det også ligge en følelse av uforståelighet bak de historiske sammenligningene, og i referansene til de historiske tekstene<sup>16</sup>.

Langås er i tillegg opptatt av hvordan traumefortellinger ofte refererer til religiøse og mytologiske tekster for å sette ord på temaer som lidelse og ondskap. Hun hevder at det gir teksten «et mytologisk og universelt aspekt» (Langås, 2016, s. 54), og frembringer at disse temaene er tilbakevendende i kunst og litteratur. Referansen til Dantes dikt og de norrøne referansene<sup>17</sup> kan slik bidra til å sette Bildøens og Salvesens refleksjoner om sorg og død inn i en universell kontekst, og (potensielt) fri tekstene fra lesernes tanker om at romanene er basert på subjektive følelser og opplevelser.

### Intertekstualitet og litterær selvbevissthet

En annen måte *Sju dagar i august* tar i bruk intertekstualitet er ved at Bildøen har lagt både handling og karakterer tett opp til romanen *Desperate Characters* av Paula Fox).

Hovedkarakterene i *Desperate Characters* har samme navn – Sophie og Otto, og det er en rekke likheter i både i handling og narrativt grep i de to romanene. Både *Sju dagar i august* og *Desperate Characters* handler om et barnløst par som henholdsvis en uke og en langhelg opplever en rekke små hendelser som tærer på forholdet, blant annet ødeleggelser på sommerhuset deres. Som Sofies flåttbitt i *Sju dagar i august* har Sophie i *Desperate Characters* et betent kattebitt som de begge utsetter å få behandling for (Hareide, 2023). Bittet brukes som en analogi for måten karakterene holder følelsene på avstand, og setter opp «et ytre panser av kontroll» (Langås 2016, s. 87). Likheten mellom de to fortellingene krever riktignok at leseren må ha kjennskap til Fox sin roman.

Hareide hevder at måten Bildøen har lagt fortellingen tett opp til *Desperate Characters*, bidrar til å sette *Sju dagar i august* inn i en tydelig fiktiv-litterær kontekst. For leseren blir det en påminnelse om at «romanen er fiksjon, ikke ei dokumentarisk framstilling» (Hareide, 2023, s. 271) – dette ved at grepet gir en følelse av at romanen tydeliggjør seg selv som fiksjon. Det er flere steder en slik selv-refleksiv holdning dukker opp i romanen. Tidligere, i kapittelet om ekfraser, har jeg vist til hvordan Sofies tanker om

---

<sup>16</sup> 11. september 2001 nevnes både 15:25, *Elskere* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, som også vitner om måten traumelitteratur ofte søker forståelse ved å sammenligne historiske hendelser.

<sup>17</sup> Det er også en rekke implisitte referanser til norrøn mytologi i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*, blant annet i navn på karakterer og fiktive steder.

Munchs malerier som «brokkar av livskatastrofer» (Bildøen, 2014, s. 21), kan leses som et bilde på romanen selv. Og seinere i romanen skapes en lignende selv-refleksivitet i en samtale Sofie og Otto har om «ein typisk norsk roman» (s. 109):

- Vi må bli her, da? Sa ho.

- Var det ikkje det du ville?

(...)

- Det du ville. Det høyrst ut som ein boktittel, sa Sofie til slutt.

- Ja. På ein typisk norsk roman, sa Otto.

- Om alt det vi eingong ville . . .

- . . . og om slik det faktisk blei.

- Eit typisk liv, Sa Sofie.

- Og ein typisk roman, sa Otto.

(Bildøen, 2014, s. 108-109)

Samtalen deres om den typiske norske romanen kan leses selv-refleksivt, som et bilde på romanen selv – en fiktiv fortelling om «alt det vi eingong ville (...) og slik det faktisk blei». Referansene til Munchs maleri fungerer som en refleksjon over romanens kunstneriske prosjekt, likhetene til *Desperate Characters* viser til et bevisst forhold til romansjangerens form – og samtalen mellom Otto og Sofie reflekterer over en romans innhold. Et innhold som kan overføres til romanen selv. Slik bidrar de selv-refleksive innslagene til å peke på *Sju dagar i august* som fiksjon, og dermed skape avstand til 22. juli.

I *Elskere* blir litteraturens og språkets kraft, som med fotografiene, filosofert rundt. Hovedkarakteren Mikkel omgir seg med bøker, han har tidligere studert litteratur – og gjennom romanen skrives det frem en rekke samtaler om litteratur, spesielt mellom Mikkel og sønnen Ask. Sentralt i karakterenes samtaler om litteratur er søken etter mening og forståelse:

(...) Jeg [Mikkel] studerte litteratur på den tiden, men var ikke helt forberedt på hvor mye av pensum som handlet om, ja, livets meningsløshet. Dostojevskij, Kafka, Camus, Beckett.

(...)

- Og så er det som Camus skriver. Livet er absurd. Det finnes ingen mening. Det var vel kanskje det du fikk en følelse av?

- Leser du Camus?

(...)

- *Myten om Sisyfos*, sa han [Ask]. - Jeg fant den i bokhyllen. (Øybø, 2016, s. 84-85)

Kjernen i Camus sin essaysamling *Myten om Sisyfos* er at tilværelsen i seg selv ikke har noen mening. Camus hevder at vi må leve med denne tomheten, og akseptere det absurde som en grunnleggende tilstand (Aronson, 2022; Bergem, 2020). Referansene til Camus, samt forfatterne Dostojevskij, Kafka og Beckett, som skriver under eksistensialistiske og absurdistiske tradisjoner, setter *Elskere* inn i en litterær tradisjon der søken etter mening står i sentrum. Søkingen etter forståelse og mening i møte med terroren tydeliggjøres slik med de litterære referansene som har samme tematikk.

I *Elskere* bidrar de litterære referansene også til å vende oppmerksomheten vekk fra terroren, og over på tanker om språk og representasjon. Dette ved at karakterenes tanker og samtaler om terroren ender opp i litterære referanser og/eller samtaler om språk. Her fra en annen samtale mellom Mikkel og sønnen:

- Du har lest manifestet hans, har du ikke? Jeg så det på kjøkkenbordet her en kveld.

Ask nikket.

- Jeg ble ferdig i går.

- Og?

- Vel, jeg ble ikke noe klokere av det. Det er fortsatt ikke til å forstå hvorfor han gjorde det han gjorde. Eller, å forstå det slik han vil at vi skal forstå det.

(...)

- Måten han ser verden på, sa han [Ask]. - Det finnes liksom ingen dybde. Han bruker masse begreper, men det er bare overflate, de betyr ingenting. (...)

(Øybø, 2016, s. 260-261)

Ask fortsatte:

- Poenget er, pappa (...) Begrepsapparatet er bare en forkledning, et lånt våpen.

(...)

- Du har jo lest bøkene du også? De som befant seg i kassen på loftet til farmor? Camus, Dostojevskij, Salinger. De handler jo om dette. Det er over ett år siden jeg [Ask] leste *Forbrytelse og Straff*.

(Øybø, 2016, s. 262)

De litterære referansene tydeliggjør et bevisst forhold til litteratur med samme tematikk som *Elskere* og påpeker slik romanens litteraritet – her ved å vise til forfatterne Camus, Dostojevski og Salinger. Samtidig, i utdraget ovenfor, finnes også en erkjennelse over



språkets utilstrekkelighet: «det er bare overflate, det betyr ingenting» og «Begrepsapparatet er bare en forkledning, et lånt våpen». Refleksjonen over språk og representasjon kan, med en selv-refleksiv tolkning, leses som en filosofering over Øybøs egne romanprosjekt. En roman som «bruker masse begreper» fra filosofi og litteratur for å forsøke å forstå terroren. De mange referansene til filosofi, litteratur og musikk gjennom romanen gir en følelse av karakterenes traumatiserte sinn i søken etter språk og identitet. Og på et overordnet nivå – forfatteren i søken etter språk i møte med en meningsløs handling.

De selv-reflekterende innslagene i *Sju dager i august* og *Elskere* gir romanene et metafiksjonelt preg. Whitehead hevder at «a self-conscious use of intertextuality» (Whitehead, 2004, s. 92) kan speile forfatterens usikkerhet i å skulle representere traumatiske hendelser de selv kanskje ikke selv opplevd. De metatekstuelle grepene, forklarer Whitehead, skaper en distanse fra virkeligheten. Dette ved at de tydeliggjør romanene som fiksjon, og en del av en litterær tradisjon. De selv-bevisste og selv-reflekterende innslagene i både *Elskere* og *Sju dager i august* fremhever et bevisst forhold til de fiktiv-litterære sjangerne og tradisjonene de er en del av, og distanserer seg slik fra de virkelige hendelsene romanene omhandler.

### Skrivemotivet i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* er skiving, samt tanker og samtaler om forfattere karakterene ser opp til, en viktig del av historien. Dette gir også grunnlag for en metafiktiv lesning. Men der de metafiktive grepene i *Elskere* og *Sju dager i august* bevisstgjør litterære sjangere og tradisjoner, brukes det i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* til å reflektere over vanskeligheten med å skrive om traumatiske hendelser.

Vilde skriver selv, hun drømmer om å skrive filmmanus, hun noterer i en notatbok, og hun omgir seg med flere skrivende mennesker. Vildes morfar var en lovende utgitt poet. Han sluttet å skrive da kona, Vildes mormor, ble syk og forsøkte å ta livet av seg. Også Kjartan og Stig skriver. De to ble kjent på Utøya året før, og holdt kontakt på grunn av deres felles interesse for skiving. Stig beskriver Kjartan som en som «kommer til å bli en stor forfatter (..) den nye Kerouac (...) den nye Bukowski» (Salvesen, 2018, s. 60), fordi «Han skriver om hvordan ting er, slik det virkelig er» (s. 60). Etter Kjartans død er det ordene hans Stig tenker på som tapt: «Ordene hans, verden kunne trengt de ordene» (s. 139). Både bestefarens

historie og Stigs uttalelse om Kjartans ord tematiserer, indirekte, hvordan språket går tapt i møte med traumatiske opplevelser.

De to forfatterne Kjartan sammenlignes med, Kerouac og Bukowski, refereres det flere ganger til gjennom romanen. Referansene bunner ut i karakterenes tanker om å skrive og å klare å sette ord på tilværelsen:

Stig leste fra Jack Kerouacs *Lonesome Traveler* (...)

(...)

Hekkan, Kerouac kunne fortelle, sa Stig og jeg kjente øynene hans på meg.

(...)

Vi må aldri glemme å sette ord på ting, sa han. (Salvesen, 2018, s. 114)

Jeg plukket opp boken jeg hadde lånt av Stig, *Love is a dog from hell*, og begynte å lese midt i samlingen av dikt. Bukowski fortalte så rått og brutalt om livet, om kjærligheten. Han skrev om hva som var falskt og hva som var ekte (...) Han pyntet ikke på noe, og jeg tenkte at Bukowski hadde skjønt det. (Salvesen, 2018, s. 141-142)

I samtalene og tankene som skrives frem om Kerouac og Bukowski er det en beundrende undertone, som kan tolkes som et indirekte uttrykk for at karakterene selv ikke føler de klarer å fortelle. Henvisningene til forfatterne som skriver «rått og brutalt» om «slik det virkelig er», står i sterk motsetning til romanens språk som preges av den indirekte måten traumet skrives frem. Salvesens bruk av språklige virkemidler som distanserer fortellingen fra virkeligheten, gjør at det ikke føles ut som romanen skriver frem det råde og ekte.

Det er flere måter denne kontrasten kommer til uttrykk i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*. Helt i starten av romanen mottar Wilde en bok hun har bestilt i posten, en bok om å skrive filmmanus. Gjennom denne boken tematiseres en standardisert oppbygging av en fortelling:

Ved det store bøketrete ved Mosvannet satte jeg meg ned og leste om struktur og hvordan nesten hver eneste Hollywood-film er bygget opp på samme måte. Du har en begynnelse, side en til tretti. Det er akt én. Så har du en midtdel, side tretti til sytti. Én side i manus tilsvarer ett minutt med film. Første akt kalles gjerne en presentasjon og avsluttes med et plottpunkt som etablerer en hovedkonflikt.

Andre akt kalles konfrontasjonen, og andre plottpunkt er en overraskende dreining som fører til tredje akt, løsningen på problemet. Dette kan telles i sidetall. (Salvesen, 2018, s. 21-22)

Film blir i romanen omtalt som «den reneste form for skriving» (Salvesen, 2018, s. 177), fordi «Du skrev bare det du måtte for å få fram fortellingen.» (s. 177). Romanen er, som Hollywoodfilmen, delt inn i tre deler og referansen til filmmanusboken kan tolkes som et metatekstuelte bilde på romanen selv. Samtidig er romanens slutt, «løsningen på problemet», relativt åpen, og gir ikke inntrykk av en løsning. Romanen slutter med at Vilde løper fra morfaren på vei opp til fjellformasjonen Prekestolen: «Da jeg snur meg og ser mot morfar, har han satt seg på et veltet tre. (...) Det ser ut som han lager snøball, men han har ingen igjen å kaste den på.» (Salvesen, 2018, s. 234)<sup>18</sup>.

Skrivemotivet i *Resten av dagene vil drukne i fjorden* spiller på den tvetydige erindrings- og kommunikasjonssituasjonen typisk for traumelitteraturen (Langås, 2016). Altså hvordan narrativet og/eller karakterene anfektes av «en trang til å formidle kontrastert av en vegring for å gjøre det» (s. 175). Som nevnt tidligere kommer dette frem videofilmene Vilde filmer, som ikke blir slik hun ønsket eller planla. I tillegg, blir det flere steder gjennom romanen direkte tematisert at Vilde ikke får til å fortelle og skrive: «Men hva hvis det ikke er noe mer å fortelle?» (Salvesen, 2018, s. 114), «(...) ikke hat meg for ord jeg ikke har» (s. 116), «Ordene mine ville ikke skrives, de måtte tvinges ut (...)» (s. 137).

Ønsket om å skrive og fortelle kontrasteres både av karakterenes følelse av å ikke få det til, og i hvordan narrativet er bygget opp. Tematiseringen av å skrive rått, brutalt, virkelighetsnært som Bukowski og Kerouac, og klart oppbyggelig som en Hollywood-film, kontrasteres av narrativet som er preget av en indirekte måte å skrive frem traumet – gjennom ekfraser, intertekstuelle referanser og narrative grep som tekstlige brudd. De tekstlige bruddene kommer blant annet av setninger og avsnitt i kursiv, ord i store bokstaver, tomrom og til og med, ett sted, er en setning skrevet baklengs: «*nni gem ppils*, skrev jeg i notatboken min» (Salvesen, 2018, s. 138). Romanens stil fungerer derfor som en «performativ forlengelse» (Langås, 2016, s. 36)<sup>19</sup> av Vildes følelse av å ikke klare å fortelle. Bruddene og de indirekte fortellerteknikkene speiler det traumatiserte sinnet hennes, og gir inntrykk av at hun strever med å sette ord på tilværelsen.

---

<sup>18</sup> Det er fristende å tolke romanens slutt som et selvmord. Det foregripes til gjennom romanen, blant annet med intertekstuelle referanser til Sylvia Plath, og en samtale mellom Vilde og Stig om Prekestolen der Vilde uttrykker: «Tenk om noen hopper utenfor» (Salvesen, 2018, s. 52)

<sup>19</sup> I ett av sine litterære eksempler bruker Langås Jon Fosses roman *Naustet*, som handler om en forfatter som ikke klarer skrive om traumene sine. Både karakterens tanker og narrativet anfektes av dette dilemmaet.

## Intertekstualitet som dissosiativ søken i *Elskere*

Et annet av diktene det refereres til flere ganger gjennom *Elskere*, er «This is just to say» / «Elskede» av William Carlos Williams. Gjentakelsen av diktet, i likhet med gjentakelsen av Brahms vuggesang, spiller på det repetitive traumet. Men Williams sitt dikt blir først og fremst en måte å skrive frem Mikkels konstante søken etter mening. En søken som tidvis skaper inntrykk av at han forsøker å holde tanker om terroren på avstand.

Under en middag Mikkel deltar i, veksler narrativet mellom Mikkel som snakker om Williams sitt dikt med venninnen Tone, og de andre rundt bordet som forteller hverandre om hvor de var da bomben i Regjeringskvartalet gikk av:

- Kjenner du til William Carlos Williams?

- Hvem? sa Tone.

- Den amerikanske poeten? Han har skrevet et ganske kjent dikt om plommer.

- Ja vel?

- Det går sånn: «Elskede, det er jeg som har tatt plommene som sto i kjøleskapet, og som du kanskje hadde tenkt å ha til frokost. Tilgi meg, de var så deilige, så søte og så kalde.»

(...)

- Målet var å rense i uttrykket, sa Mikkel. - Å frigjøre diktene fra emosjonell patos, fra metrikk og symboler, gi dem en klarere form, gjerne i ett konsentrert bilde. Retningen ble kalt «imagisme». Williams var del av den.

(...)

Rundt dem hadde andre samtaler startet opp. (...) «Jeg var på Huset da det smalt. Jeg trodde først det var torden, men så fikk jeg øye på røyken.»

(...)

- (...)Det er et kjærlighetsdikt, selvfølgelig, men det handler også om fristelse, tilgivelse og forfengelighet. Diktet ber om unnskyldning for en menneskelig svakhet, men ønsker samtidig å ære den. Og hvorfor? Fordi alt som er godt, vil til slutt bli borte.

De utvekslet historie rundt bordet nå. *Hvor var du da det skjedde?*

(...)

- Så det gjelder altså å ta for seg mens man kan, sa hun [Tone] og lo.

Håkon sa: «Jeg sto og pratet med rørleggeren i telefonen. Han skulle fikse noe på badet. Så sa han plutselig, 'det har skjedd noe i Oslo'. Jeg skrudde på tv-en, og der sto sentrum i flammer. Vi holdt linjen i flere minutter uten at noen av oss sa noe. Sjøkket hadde gjort oss begge helt stumme.»

- Sånn kan man kanskje si det, sa Mikkel. - For meg handler det mer om det som blir igjen etter at noe er borte.

(...)

- Jeg var hjemme, sa Maja. - Jeg hadde vært oppe med babyen nesten hele natten, så jeg forsøkte å sove. Men jeg fikk det ikke til, så i stedet vandret jeg rastløst omkring i huset. Snakket med Mikkel på telefonen. Til slutt slo jeg på tv-en. Det var Tour de France, husker jeg. Ryttere i gule og grønne og røde trøyer på jakt etter hverandre. Og så brøt bildet.

Det var helt stille rundt bordet nå.

(Øybø, 2016, s. 235-236)

Måten Mikkel forblir i samtalen om diktet, samtidig som han overhører de andres samtaler om terroren, gir inntrykk av en dissosiativ utspalting (Langås, 2016). Det vil si hvordan den traumatiserte spalter ut eller skiller ut minnet om den traumatiske hendelsen fra hukommelsen. Dette kan tidvis være bevisst, forklarer Langås, for «å beskytte seg selv ved å ikke fortelle» (Langås, 2016, s. 24). Samtalene rundt bordet, den ene om Williams sitt dikt og den andre om terroren, oppleves separerte fra hverandre, og skaper følelsen av at Mikkel aktivt forsøker å holde minnene om terroren og Anna på avstand.

Samtidig kan samtalen om diktet også tolkes som en filosofering over den meningsløse tilstanden terroren, og tapet av elskerinnen, har etterlatt Mikkel i. De to hendelsene blir parallelle historier som gir Øybø mulighet til å beskrive en «individuell sorgprosess i en sosial og nasjonal kontekst» (Langås, 2016, s. 86), og skape sammenhenger mellom disse<sup>20</sup>. Diktet og samtalen om terroren blandes i utdraget ovenfor, og dette forsterker inntrykket av at filosoferingen over diktet også kan være en indirekte måte å skrive frem Mikkels søken etter mening og språk for å beskrive sorg.

På lignende vis som Brahms vuggesang går fra å være et hyggelig barndomsminne, til å bli en påminnelse om døden, ender også Williams sitt dikt med å bli, for Mikkel, en smertefull påminnelse om det tapte. I starten av romanen er det et kjærlighetsdikt: «Den påfølgende måneden, det var september, hadde Mikkel med seg plommer fra morens hage, og det var sant, de var kalde, de var søte, det var et kjærlighetsdikt.» (Øybø, 2016, s. 64), forbundet med erotiske tanker om Anna: «(...) munnen hennes, leppene, tennene og dråpen

---

<sup>20</sup> At Mikkels eget tap er separert fra terroren gir også Øybø en mulighet til å skape distanse til de faktiske hendelsene. Det samme gjelder *Resten av dagene vil drukne i fjorden* og *Velkommen til oss*, der hovedkarakterenes tapsopplevelser også er separert fra 22. juli.

med saft mellom de små, nesten gjennomsiktige hårene ville være stoff for drømmene hans i resten av hans liv» (s. 75). Men etter nyhetene om Annas død og terrorangrepet, endres Mikkel's oppfattelse av diktet. De fortærte plommene representerer nå at «alt som er godt, vil til slutt bli borte» (s. 236). Diktene kan slik også, som ekfrasene, vise hvordan traumet har forandret Mikkel.

Søken etter språk kommer også til uttrykk i hvordan Mikkel snakker om Williams sitt dikt – som en klar form, strippet for patos og symboler, «i ett konsentrert bilde» (Øybø, 2016, s. 235). Det konsentrerte bildet står i kontrast til Mikkel's filosofiske søken gjennom romanen, og vitner om hans ønske om å forstå og klare å språkliggjøre opplevelsene sine i et klart bilde. Den samme type søken som vektlegges i hans filosofering over fotografiene – han vil rive sløret av dem og finne sannheten.

### Radiointervjuet i *Velkommen til oss* – metafiksjon, indirekthet og distanse

I *Velkommen til oss* blir terroren fortalt om gjennom nabofamilien som mistet datteren på Utøya. Helt i starten av romanen hører Sella og Arild en morgen tilfeldigvis et radiointervju med naboparet. Sentralt i dette intervjuet er en tematisering av å fortelle og skrive om sorg og traumatiske opplevelser. Intervjuet har i tillegg flere referanser til musikk og litteratur:

Etter nyhetene annonserer programlederen at det i dagens nyttårssamtale skal handle om sorg, at lytteren skal få møte en liten familie som ble hardt rammet av tragedien i 2011. Sella ser opp, legger avisen fra seg og ber Arild skru opp volumet.

«Hører du?» Spør hun.

Han stirrer ned i avisa. Mumler: «Mmm.»

«Det er dem.»

Farens stemme lyder først. Sella kjenner den igjen fra et tidlig radiointervju (...) Moren sitter litt lenger unna mikrofonen, det virker som om de har kommet fram til en ordning om at han skal snakke mest.

(Evjemo, 2014, s. 25-26)

«Jeg [moren] begynte til og med å skrive, og jeg er strengt tatt ingen litterær person, og setningene ble aldri helt virkelige for meg. Men det var da noe.» (Evjemo, 2014, s. 30)

«Min [farens] bestefar, har jeg innsett i ettertid, opplevde at hele hans identitet ble formet av krigen. Det var ingen erfaringer som kunne møte seg med de han gjorde seg der. I dette var det ingen som kunne møte ham, nettopp fordi ingen kunne forstå språket hans og hvilken virkelighet ordene

refererte til. Jeg er den overbevisning at dersom man slutter å fortelle historier, da slutter man samtidig å leve.»

«Eller som den amerikanske forfatteren Joan Didion skriver», skyter moren inn: «*We tell ourselves stories in order to live.*»

Stillhet. (Evjemo, 2014, s. 31)

Journalisten takker avslutningsvis for praten og foreldrene benytter muligheten til å ønske alle sammen et riktig godt nytt år, før Queen tar ordet: «Is this the real life, is this just fantasy ...» (Evjemo, 2014, s. 37)

Radiointervjuet kan tolkes med utgangspunkt i en rekke teorier allerede trukket frem i kapittelet om intertekstualitet. Den direkte tematiseringen av å skrive og fortelle historier gir romanen en metafiktiv og selv-refleksiv dimensjon. Dette kommer til uttrykk ved at naboparet snakker om vanskeligheten med å fortelle om sorg og traumatiske opplevelser. Morens innrømmelse av at setningene aldri ble helt virkelige for henne gir både inntrykk av en sjokk- og uvirkelighetsfølelse etter en traumatisk opplevelse, samtidig som det spiller på det tvetydige ønsket om å fortelle om den, men ikke få det til.

Farens uttalelse om bestefaren og krigen parallellfører 22. juli med en annen katastrofal historisk hendelse. Som nevnt tidligere er dette karakteristisk for litteratur om traumeerfaringer, og vitner om en søken etter forståelse (Langås, 2016). Samtidig fungerer historien om bestefaren, og Joan Didion-sitatet som en refleksjon over det «umiddelbare behovet for litteratur» (Langås, 2016, s. 73) som, ifølge Langås, fulgte terroren. Langås forklarer at en rekke av de litterære responsene på terroren ble sett på som «nødvendige svar som *må* skrives» (s. 74), svar som er annerledes enn «medietekstene, rosetogene og de offisielle talene» (s. 74)<sup>21</sup>. Mens referansen til Queen-låta, og den faktiske innlemmelsen av teksten, «Is this the real life, is this just fantasy» (Evjemo, 2014, s. 37), gir inntrykk av en bevisstgjøring av forholdet mellom den fiktive romanen og den virkelige terrorhendelsen.

I tillegg gir måten intervjuet kommer overraskende på Sella og Arild følelsen av et invaderende traumatisk minne. På lignende vis som Brahms vuggesang i *Elskere* overrasker Mikkel. Radiointervjuet får Sella til å reagere kroppslig: «Sella kjenner seg kald og hard i brystet» (Evjemo, 2014, s. 32), slik kommer det kroppslig forankrede og ordløse traumet til

---

<sup>21</sup> Langås peker i sine tolkninger av 22. juli-litteraturen på at flere av fortellingene er farget av holdningene som oppstod etter terroren.

uttrykk. Intervjuet starter også flere tankestrømmer hos Sella, om tapet av adoptivsonnen Kim:

«Da er vi tilbake», sier journaliststen. «I årets nyttårsprat sitter vi hjemme hos to mennesker som har opplevd alle foreldres verste mareritt, nemlig å miste et barn.»

(...)

kanskje han fortsatt kjøpte noen av de tingene datteren likte, og på den måten innbiller seg at hun fremdeles levde, slik Sella selv, lenge etter at Kim forsvant, unnlot å slette telefonnummeret hans, samt fortsatte å kjøpe poser med Mini-Daim som hun fylte skuffene med, selv om hun visste at ingen kom til å spise dem.

(Evjemo, 2014, s. 34)

«Døden er grov, den banker ikke på døra, men trækker inn i gangen med skoene på,» sier faren.

(Evjemo, 2014, s. 35)

Sellas reaksjoner og refleksjoner om sitt eget tap vekkes opp av, og veves sammen med terroren. Sella og Arild blir passive lyttere til nabofamilien, og på mange måter ligger det språkløse nettopp i dette.

Med utgangspunkt i Whiteheads teorier om distanse og avstand skaper måten Evjemo filtrerer terroren gjennom nabofamiliens historie, og de motiviske likhetene distanse til terroren. Samtidig blir Stellas historie også en historie om taushet. Hun sitter passiv og lytter, og viser en misunnende eller beundrende tone ovenfor naboene. Dette kommer spesielt frem i hvordan Sella tenker at det er «(...) så godt å høre virkelig sterke mennesker prate.» (Evjemo, 2014, s. 32). En beundring som kan sammenlignes med den over forfatterne, Bukowski og Kerouac, som skriver rått og brutalt om virkeligheten i *Resten av dagene vil drukne i fjorden*.

Til tross for at Sella og Arilds historie ikke direkte omhandler 22. juli, tematiserer den allikevel vanskeligheten med å uttrykke seg språklig i møte med sjokkerende hendelser. Sella og Arilds historie blir på mange måter en historie om det språkløse. Både i møte med sitt eget tap (sorgen etter å leve videre etter et tap blir uttrykt gjennom radiointervjuet med nabofamilien, og indirekte gjennom tingene de omgir seg med), og i møte med terroren (Sella tør ikke uttrykke sin støtte ovenfor nabofamilien). Sella og Arilds tap gir Evjemo



mulighet til å skrive frem sjokk og savn uavhengig av terroreren, men samtidig få frem tanker om medfølelse overfor de som ble rammet av den.

Både Whitehead og Langås trekker frem forfatterens egne usikkerhet med å skulle skrive om traumatiske hendelser. Langås hevder at en rød tråd i 22.juli-litteraturen er vanskeligheten med å finne ord for sorgen, og at «dette temaet anferker den profesjonelle forfatteren i særlig grad» (Langås, 2016, s. 85). Kanskje kan Sellas tanker om at «Dette er en tragedie som ikke kan sammenlignes med noe, og *jeg kan ikke uten videre ta plass i den*» (Evjemo, 2014, s. 15), leses som forfatterens egne tanker – og som en *grunn* til den indirekte måten Evjemo skriver frem 22. juli.

## Stemningsbeskrivelser i 22. juli-romanene

I analysen av stemningsbeskrivelser vil jeg ta for meg tre temaer: sanselige beskrivelser og beskrivelser av regn, samt skildringer av Høyblokken etter terroreren. Fokus på likheter vil være mer fremtredende i denne analysen, da jeg i stor grad har valgt ut sitater med samme tematikk og med beskrivelser som ligner.

I sammenheng med det språkløse skaper stemningsbeskrivelsene en følelse av traumet og kan vekke opp minner hos leseren om terroreren, uten å direkte beskrive terrorhandlingen. Sentralt i litteratur om traumatiske hendelser er, med Whiteheads ord, hvordan traumet blir «evoked rather than represented» (Whitehead, 2004, s. 117). De sanselige beskrivelsene frembringer en følelse av traumet, mens skildringene regn både kan speile karakterenes indre liv, skape følelse av sorg og melankoli, samt vekke opp minner om 22. juli. Til sist argumenterer jeg for hvordan beskrivelsene av Høyblokken gir en følelse av at fortellingene distanserer seg fra personlige erfaringer og dreier seg over til det kollektive minnet.

### Sanselige beskrivelser – søken etter virkelighet, følelse av håp

Karakterene i romanene rører ved, lener seg mot, smaker og kjenner etter. Skildringer som er knyttet til det sanselige. De sanselige beskrivelsene fungerer som et fysisk holdepunkt i sjokk-og uvirkelighetsfølelsen som terroreren førte med seg:

Sofie tørka seg, gjekk bort til vasken, og lente panna mot spegelen mens ho lét kjølig vatn fra springen sildre over handledda og hendene (Bildøen, 2014, s. 27)

Sofie lente panna mot glaset (...) Ho geispa, lente seg hardare, mot glaset (...) (Bildøen, 2014, s. 28)

Mens hun går bortover korridorene, drar hun hånden langsmed de kalde veggene, trenger å føle fysisk kontakt med noe. (Ertzeid, 2019, s. 59)

Hun lener seg mot granittrekkverket, klemmer hånden inntil steinen, tenker på betongen i Høyblokken. (Ertzeid, 2019, s. 74)

Hun går rundt i leiligheten for å gjenvinne kontakt med verden, nakne føtter mot nattekaldt gulv. (Ertzeid, 2019, s. 122)

Kaldt metall mot varm hud, piskende regn mot øyne tomme for tårer. (Salvesen, 2018, s. 143)

Nå var det fredag, klokken var tolv, og han lente seg inntil den kalde mursteinsveggen. Kirkeklokkene slo tungt (...) (Øybø, 2016, s. 122)

Berøringene kan settes i sammenheng med den traumatisertes opplevelse av å miste kontakt med virkeligheten, og befinne seg utenfor sin egen kropp (Langås, 2016). I 15:25 blir dette direkte uttrykt: Agnes sin barbeinte vandring og berøring av de kalde veggene begrunnes med at hun vil gjenvinne kontakt med verden og føle fysisk kontakt med noe.

De tunge, kalde, materialene blir både direkte uttrykt som, og blir metaforisk, et fysisk holdepunkt i de fragmenterte narrativene. Det tunge og håndfaste fungerer som en kontrast til karakterenes emosjonelle tilstander. Samtidig som glass, granitt, metall og stein er ord som også for leseren bringer med seg sanselige inntrykk av noe sterkt og/eller hardt, og blir en motsetning til det uvirkelige, døse, utydelige og skjøre som preger karakterenes virkelighetsoppfatning.

I *Velkommen til oss* blir det fysiske holdepunktet uttrykt med *smaken* av noe søtt – også en sanselig beskrivelse. Etter rosetoget deler Arild og Sella en søt agurk seg imellom. På lik måte som berøringene, blir smaken av det søte også et fysisk holdepunkt, men det søte spiller også på tanker om overlevelsessevne og fremtidshåp etter terroren:

De tok på seg lette klær og sneik seg inn i toget ved bybroa (...) De fikk utdelt en rose av en kjenning, det hadde de jo ikke tenkt på, som de av og til løftet opp i været for å forsterke budskapet. Det følte så pussig, men de kom etter hvert inn i rytmen. Til slutt sto de sammen med de andre sørgende nede på torget, begge med tårer i øynene, og løftet på blomsten de hadde fått utdelt etter hver appell om samhold og viktigheten av å møte hat med kjærlighet (...) De fant seg til slutt en benk nedenfor gartnerskolen, Arild smatt inn i gartneriet gjennom en ulåst dør og kom tilbake med en bøyd skrukkete agurk som de delte mellom seg. Den var *søt*. (Evjemo, 2014, s. 197-198).

Det uvirkelige blir uttrykt med setningen «Det følte så pussig», og skrevet frem i hvordan Sella og Arild ikke helt vet hvordan de skal te seg under minnemarkeringen. Det stilistiske grepet ved at *søt* er skrevet i kursiv, legger trykk på ordet og gir en følelse av at «*søt*» er malplassert etter den triste minnemarkeringen. Samtidig er den søte grønnsaken, og hvordan de deler den seg imellom, en hyggelig situasjon som kan vitne om et fremtidshåp.

I *Sju dager i august* brukes stål som et uttrykk for Sofies styrke, her blir det harde og kalde kroppsliggjort og gjort til en del av kroppen hennes: «Han [Otto] la handa bak på ryggen hennar [Sofies]. Ryggsøyla smal, men av stål.» (Bildøen, 2014, s. 72), «Ho sokk inn mot han (...) Han kjende stålfjóra. Ryggrada som heldt og heldt.» (s. 109). Det kalde, harde stålet møter Otto (imaginært) i den kjærlige gesten – og fungerer som analogi til hvordan Sofies sorg har blitt en del av henne. Måten stålet skildres som en del av Sofies kropp gir en følelse av noe unaturlig, noe som ikke skal være der, men som tar over og vokser i ett med kroppen hennes. Samtidig kan det harde, sterke stålet også tolkes som et bilde på styrken hennes, og bære med seg tanker om overlevelsessevne. Dette kommer spesielt frem i skildringen av «Ryggrada som heldt og heldt». Det sterke stålet som holder Sofie oppe står i kontrast til hvordan hun skrives frem i romanen som tynn, blek og naturligvis preget av sorgen etter datteren.

Karakterene leter etter en følelse av noe ekte, etter kontakt med virkeligheten. Dette fremhever nummenheten et sjokk fører med seg, og spiller på hvordan karakterene kjenner seg fragmenterte og ustabile etter den traumatiske opplevelsen (Langås, 2016). I flere av romanene blir også denne nummenheten uttrykt mer direkte: «Uken hadde gått, som i en døs, uvirkelig, uten kontakt. Lørdagen med sine ufattelige tall, søndagen med de dype hulkene gjennom Domkirken, lyden av en endeløs sorg.» (Øybø, 2016, s. 121), «Det var aller mest uvirkelig. Som å være i en katastrofefilm, sier hun» (Ertzeid, 2019, s. 112), «Det kjennes

som om kroppen bare er et skall, som om alt på innsiden er trukket ut.» (s. 274), «Østlandet, med Utøya og Regjeringskvartalet (...) er så utydelig, som tankskipet vi så i horisonten, men som vi ikke vet hvor skal eller hvorfor. Selv etter 22. juli.» (Salvesen, 2018, s. 100).

I 22. juli-diktene som kom kort tid etter terroren<sup>22</sup> trekker Langås frem sjokket som en gjennomgående tematikk – uttrykt som en kollektiv erfaring. Hun skriver: «Et felles trekk er at flertallspronomenet «vi» markerer det kollektive subjektet, for her er det «alle» som er rammet av det katastrofale.» (Langås, 2016, s. 78). Jeg vil argumentere for at sjokket i stor grad også er til stede i de nyere litterære bearbeidelsene, men skrevet frem som individuelle reaksjoner og handlinger<sup>23</sup>. Det skrives frem, blant annet, i hvordan karakterene skrives frem i søken etter noe håndfast, noe sanselig, som gir inntrykk av at de ønsker å gjenvinne kontakten med det virkelige. Og som jeg tidligere har vist, skildres sjokket også gjennom karakterenes reaksjoner på fotografier og tv-sendinger – i tillegg til at sjokk-og uvirkelighetsfølelsen fremheves i måten forfatterne tidvis leker med det fantasifulle.

Kimer til «overlevelsessevne, optimisme og håp» (Langås, 2016, s. 92) er òg en tematikk Langås mener preger 22. juli-litteraturen. I sin lesning av *Sju dager i august* og *Velkommen til oss* trekker hun frem hvordan begge romanene slutter med mat, henholdsvis et fellesmåltid hos Bildøen, og baking av boller hos Evjemo. Langås tolker disse handlingene som en positiv «antesipasjon av framtiden» (s. 92). Videre fremhever hun at katastrofens «virkninger aldri vil bli borte, men også at de berørte er sterke nok til å kjempe videre» (s. 179). I *Velkommen til oss* og *Sju dager i august* gjøres denne tematikken tydelig gjennom de sanselige beskrivelsene – smaken av noe søtt i *Velkommen til oss*, samt berøringen og beskrivelsen av Sofies stålrygg i *Sju dager i august*<sup>24</sup>. Beskrivelser som gir et inntrykk av håp, og styrke hos karakterene.

---

<sup>22</sup> Det vil si litteratur skrevet og publisert på nett/utgitt høsten 2011.

<sup>23</sup> Langås avviser ikke direkte at sjokk-og uvirkelighetsfølelsen ikke er til stede i de to romanene hun undersøker, men hun legger heller ikke fokus på det.

<sup>24</sup> Også i 15:25 uttrykkes fremtidshåp, men på en mer direkte måte. Ett år etter terrorangrepet reiser Agnes på ferie. Hun skildres kikkende ut av vinduet på flyet: «Om ikke lenge vil flyet passere Oslo, hun vil se mot byen og fjorden, så vil hun være forbi, på vei videre.» (Ertzeid, 2019, s. 303)

## Beskrivelser av regn – et sensorisk minne om 22. juli

Skildringer av regn er et motiv i flere av de utvalgte romanene. Regnet skaper en melankolsk stemning, og kan samtidig vekke minner om 22. juli. I *Velkommen til oss* og *Elskere* brukes regnet helt i starten av romanene, og fungerer som en forespeiling på sorgtematikken som skal prege de to fortellingene. Her fra *Velkommen til oss*:

Og flere dråper faller og flere dråper faller og straks åpner himmelen seg og et mildt juliregn faller; Begynnelsen på et uvær (...) Og det trommer plutselig mot hustak og biltak, først fredelig, men så høyere og høyere, det trommer på postkasselokk og det vrirler i overflaten av et halvtomt plastbasseng (...) (Evjemo, 2014, s. 12)

Regnet kommer overraskende, det begynner stille som «et mildt juliregn», men blir et bråkete uvær som hamrer ned, trommer mot hustakene og biltakene. Den økende intensiteten skaper en følelse av at noe trenger seg på, og kan leses som en metafor for sorgen som har bredt seg utover landet og som nå preger romankarakterene. Implisitt i utdraget ovenfor ligger det også en ensomhet: Det er ingen mennesker, det er hus-og biltak, postkasselokk og et halvtomt basseng. Beskrivelsen av trommelyden gir inntrykk av noe hult, noe tomt, som forsterkes i beskrivelsen av det halvtomme bassenget. Utdraget er hentet fra romanens epilog, datert 29. juli 2011, en epilog som i stor grad preges av denne ensomhetsfølelsen, og vekker tanker om at noe er tapt. Denne måten å skrive frem den melankolske er typisk for romanen. Som nevnt i analysen av ekfraser, skrives sorgen og melankolien frem indirekte gjennom beskrivelser av gjenstander og omgivelser, mens det virker som om Sella og Arild er ute av stand til å sette ord på sorgen sin.

Seinere i romanen blir en brutal tanke om Utøya skrevet frem med beskrivelse av et «ustanselig» (Evjemo, 2014, s. 73) regn:

Sella tenkte også lenge på at hun så gjerne ville ha vært på øya og befridd ungdommene for smerten, det var jo hennes felt, det var dét hun kunne. Hun hadde lenge et bilde av seg selv, med kun en dose sedativ i en spiseskje igjen og et hav av forkrøplede, ødelagte menneskekropper som kryper langs bakken, mens de gaper mot henne og roper: «Meg! Meg! Meg!». Og sålene er alltid glatte, taket glipper selv i de svakeste hellingene og det regner alltid ustanselig. (Evjemo, 2014, s. 73)

Det ustanselig regnet skaper en sterk fornemmelse av melankoli i Sellas tanke. Poengteringen av at det alltid regner, gir inntrykk av at hun forbinder massakren på Utøya med regn. Skildringen er i tillegg en av de få gangene romanen leker med følelsen av realisme. Menneskene beskrives upersonifisert, kun som kropper, tilsynelatende uten ansikter. Det gir en følelse av at det ikke er snakk om ekte personer, og distanserer slik skildringen fra de ekte ofrene. Det er en fantasifull og skrekkfilm-aktig skildring som bryter med romanens nøkterne og «redundante» (Langås, 2016, s. 89) stil, preget av hverdagslige hendelser og gjøremål. At Evjemo tar i bruk det fantasifulle grepet for å skrive frem en imaginær situasjon fra Utøya, vitner om vanskeligheten med å sette seg inn i den forferdelige massakren.

I skildringene av regn i *Elskere* er også følelsen av tomhet sentralt. Regnet er spesielt tilstedeværende helt i starten av romanen, der det skrives frem en rekke melankolske bilder av forlatte, regnfylte steder. I likhet med regnet i starten av *Velkommen til oss*, blir bildene en forespeiling til tristheten og tomheten som påvirker hovedkarakteren Mikkel gjennom romanen, samtidig som flere av detaljene henter til de mange unge som mistet livet på Utøya:

I skolegården var det ikke et menneske å se. De kjørte videre, forbi fotballbanen, der grusen lå våt og mørk i det grønne sensommerlyset, og det eneste de fikk øye på var en gjenglemt ball, ensom på sidelinjen. (Øybø, 2016, s. 36)

De kom ned til tennisbanene og kjørte inn på parkeringsplassen. Også her var det tomt, grusbanene lå skittenrøde med små dammer spredt omkring. I midten av Bane 1 sto en krittmaskin halvveis mot nettet, forlatt i regnet. (Øybø, 2016, s. 38-39)

Et eldre par sto under en paraply og ventet på bussen, men ellers var det ingen å se. Ingen barn med en varm femmer i hånden, ingen nervøse gutter før filmen med 16-årsgrense, ingen ungdommer som forsøker å la tiden gå. (Øybø, 2016, s. 40)

De regnfylte stedene som ellers forbindes med unge menneskers liv og aktivitet, blir beskrevet tomme og stillestående (skolegården, fotballbanen, tennisbanen, kinoen), og vekker vonde tanker om de unge menneskene som mistet livet på Utøya. Rødfargen i grusbanene skaper en uhyggelig stemning. Den røde fargen kan symbolisere blod og vold, og

slik henviser til den brutale terrorhandlingen. Mens regnet både vekker opp minner om 22. juli, og fremhever følelsen av melankoli og sorg.

I *Resten av dagene vil drukne i fjorden* skrives det også frem et bilde av regn som kan alludere til terroren:

Fra stuevinduet så jeg regnet som hamret ned på fortauet og veien. Store klumper av vann som traff bakken så hardt at de spratt opp igjen, eller eksploderte som små bomber mot asfalten som ble mørkere for hver dråpe. (Salvesen, 2018, s. 165)

Regner hamrer og treffer bakken hardt – kraftige beskrivelser som understreker den tunge sorgtematikken romanen preges av. Mens bruken av ordene «bomber» og «eksploderte» fører tankene mot terrorhandlingene. Måten Vilde skrives frem stående i vinduet og betrakte regnet, gir en følelse av stillstand og maktesløshet i møte med de voldsomme, inntrengende tragediene i livet hennes.

I *Sju dager i august* er regn et gjentakende motiv gjennom romanen. Et av romanens hovedtemaer er nyheten om stormen som raser over Østlandet med kraftig vind og regnvær. Stormens grå skyer skildres som en «knyttneve over hustaka» (Bildøen, 2014, s. 58), og skaper inntrykk av noe truende som er på vei. Metaforisk kan stormen også slik leses som en forespeiling på ulykkene som vil inntreffe, og hvordan det skal vekke opp tanker om Maries død. Regnet og Maries skjebne på Utøya settes i direkte sammenheng i romanen: «(...) det hadde også regna da Marie møtte lagnaden sin. Det nådelause regnet over øya.» (s. 59). Et annet sted i romanen skildres massakren på Utøya som en tragedie «(...) i regnet på øya» (s. 70), og det er tydelig at regnet er sterkt forbundet med de vonde minnene om tapet av datteren.

Langås beskriver regnet i *Sju dager i august* som et «sensorisk minne» (Langås, 2016, s. 87) for karakterene, som «lik en pavlovsk refleks» (s. 87) vekker opp vonde minner hos Sofie, om tapet av datteren Marie på Utøya. Langås legger fokus på karakterene, og deres minner, som ikke er overraskende med tanke på at Bildøen ofte bruker skildringer av regn som en utløser for Sofies tanker om Marie. I de andre romanene er ikke sammenhengen mellom regnet og terroren like uttalte, og tolkningene belager seg slik i større grad på

lesernes egne minner og erfaringer<sup>25</sup>. Langås trekker blant annet, i sin lesning av *Velkommen til oss*, frem det milde juliregnet som et kjent element fra 22. juli-hendelsene, og som får «metaforiske kvaliteter i romanuniverset» (s. 90). Regnet bærer med seg en dobbel betydning i romanene, der det både gir følelse av sorg og melankoli, samtidig som det også kan vekke sensoriske minner for leseren om terroren.

### Skildringer av Høyblokken – kollektive minner om terroren

I flere av romanene blir Høyblokken skildret på en måte som gir inntrykk av at den har blitt et stumt symbol for terroren. Skildringene av høyblokken er fysiske og materielle, og unngår i stor grad karakterenes egne emosjoner. Dette åpner for en tolkning i lys av kollektive minner om terroren, og distanserer slik fortellingene fra individuelle opplevelser.

De mest direkte skildringene av Høyblokken, og regjeringskvartalet etter terroren skrives frem i 15:25, idet Agnes løper ut av kontoret sitt etter bomben har gått av:

Støv og papirer daler mot bakken. Plassen er dekket av grått støv, vridd mental og bygningsrester. Det står flammer langs siden av R4. Tykk, mørk røyk velter ut fra de øverste etasjene. Alt virker øde. Utslettet. Det er stille. (Ertzeid, 2019, s. 30)

Agnes sine egne tanker og refleksjoner viker for beskrivelsen av de materielle ødeleggelsene, det gir en følelse av at narrativet en stund beveger seg vekk fra hennes indre følelsesliv. Skildringen av det ødelagte området fremstår rolig, og er slik en kontrast til Agnes sitt kroppslige ubehag og angst i møte med fotografiene fra terroren. Det virker øde, og det er stille. Støvet og papirene *daler* mot bakken, en sakte bevegelse. Bruken av ordet *utslettet* er kraftig og fremhever den øde og stille stemningen som skrives frem, samtidig som det også vektlegger de voldsomme ødeleggelsene.

Synet av Høyblokken blir, etter terroren, brukt som en fysisk forankring av Agnes sine vonde minner om da bomben gikk av. Når hun seinere i romanen er i området, unngår hun å se mot det ødelagte bygget: «Hun holder blikket fremover, ser ikke til høyre mot Høyblokken. Hun er ikke klar» (Ertzeid, 2019, s. 108). Samtidig som dette er typisk litterært

---

<sup>25</sup> Selv har jeg et tydelig minne om regnet 22. juli: jeg hadde vært på jobb, og i pausen min leste jeg om bomben i Oslo, før jeg så en rekke Twittermeldinger om skyting på Utøya. På vei hjem husker jeg regnet som rant nedover bussvinduet, grå skyer over Oslofjorden.



grep innen litteratur om traumer, ved at traumet ofte skrives frem utløst av perseptuelle stimuli, vitner det også om at Høyblokken, for Agnes, har blitt et stumt minne om terroren.

I *Elskere* skrives det frem en lignende beskrivelse av det øde og stille i byen, og ved synet av den brennende Høyblokken<sup>26</sup>. Etter nyheten om bomben får ikke Mikkel kontakt med sønnen Ask, og kjører rundt i Oslo med moren sin for å lete etter ham:

Det var så godt som tomt i gatene. Bare en enkel skygge her og der, og en sjelden buss, uten passasjerer. Klokken var snart halv åtte. Det var fortsatt sommer, men de mørke regnskyene hadde allerede skapt en slags natt, og ut fra hvert vindu kunne de se det blå lyset fra tv-ene glimre lik små stjerner. (Øybø, 2016, s. 45)

De var helt alene. Det fantes hverken fotgjengere eller biler i nærheten (...) Da det ble grønt, og Mikkel svingte ned Ullevålsveien, så de først røyken, og så, idet de kjørte forbi gravlunden, den høye blokken som sto i brann (...) I det fjerne kunne Mikkel høre en alarm som gikk. I gaten rundt dem var flere av vinduene knust, og det blå lyset fra politibilen fikk de små skårene til å gnistre. (Øybø, 2016, s. 46-47)

Også i denne beskrivelsen er stillheten og det øde sentralt i møte med byen. Byen virker spøkelsesaktig og tom med menneskene som «en enkel skygge her og der», bussene uten passasjerer, og alarmen som går i det *fjerne*. Til slutt står Høyblokken brennende over dem. Høyblokken skildres som «den høye blokken», og Øybø belager seg slik på lesernes assosiasjoner og minner for å forstå hvilket bygg det er snakk om. Poengteringen av at blokken er høy forsterker samtidig følelsen av at bygget er et blikkfang, ragende over byen. Det gis tid til en rekke små detaljer – blant annet i hvordan lysene fra tv-ene glimrer, og glasskårene på bakken gnistrer. De mange objektive detaljene gir inntrykk av at narrativet vender seg bort fra karakterenes indre følelser i møte med den øde byen.

I *Sju dager i august* blir Høyblokken skildret flere år etter terroren, i det Sofie må sykle forbi Regjeringskvartalet på vei til Ottos jobb. De massive ødeleggelsene er dermed lagt på avstand, men beskrivelsen preges likevel av den samme følelsen av at Høyblokken er noe stumt og stille som rager over byen:

Ho måtte forbi Regjeringskvartalet for å komme til Menneskerettighetshuset. (...) No var det uansett berre ein utilgjengeleg byggeplass, ribba for alt anna enn symbolikk. Høgblokka stod att. Den var

---

<sup>26</sup> Som vist i analysen av ekfraser beskrives også Høyblokken i *Elskere* gjennom fotografier og nyhetssendinger. Jeg tar i dette avsnittet kun for meg Mikkels direkte observasjon av den.

umogeleg å rive, umogeleg å ta i bruk. Eit betongskjelett innpakka i en kvit duk, dekt av eit likklede. Eit monument ingen hadde bedt om. (Bildøen, 2014, s. 161)

Bildøen tilegner Høyblokken symbolikk, men uten å forklare *hva slags* symbolikk. Det blir dermed igjen opp til leseren å assosiere og fylle ut. Og narrativet vendes mot leserne, og vekk fra Sofies emosjoner og egne erindringer om terroren. Med ordet *monument* fremheves den ragende følelsen, lik den i *Elskere*, men også tanken om at Høyblokken bærer med seg minner, at det har blitt et minnesmerke. Mens poengteringen av at ingen har bedt om det, fremhever en melankolsk og maktesløs følelse i møte med bygget. Bruken av ordene «skjelett» og «likklede» vekker vonde assosiasjoner til død. Den samme assosiasjonen dannes også i *Elskere* idet Mikkel passerer gravlunden på vei mot Høyblokken. Slik settes Høyblokken, implisitt, i sammenheng med minner om og tanker om død.

I *Trauma fiction* undersøker Whitehead skildringer av fysiske steder i traumefiksjonen<sup>27</sup>. Dette gjør hun basert på teorier om nasjonalminner. Landskap og steder, forklarer hun, kan bære med seg «the sufferings of the past» (Whitehead, 2004, s. 57). Fysiske steder, for eksempel monumenter og ruiner, har gjennom historien blitt til «sites of memories» (s. 50), og blitt «invested with particular emotive and symbolic significance» (s. 50). Og litterære skildringer av disse stedene kan bære med seg den samme følelsen. Samtidig baserer tolkningen av stedsskildringene seg i stor grad på kollektive minner, og narrativet dreier seg derfor vekk fra individuell erindring og erfaring. Stedene absorberer traumene og sjokket, og fungerer som en slags beholder for vonde minner, hevder Whitehead.

Beskrivelsene av Høyblokken i *15:25, Elskere* og *Sju dagar i august* gir inntrykk av at bygget har blitt et slikt minnesymbol for 22. juli. Men ingen av forfatterne tilegner direkte denne assosiasjonen til bygget, det skrives frem gjennom narrative grep og ordbruk. Bruken av ordene symbolikk og monument i *Sju dagar i august* tilegner bygget en stum mening. Mens de detaljerte og objektive beskrivelsene i *Elskere* absorberer karakterenes følelser og tanker i møte med den ødelagte og øde byen. I *15:25* fungerer Høyblokken som en fysisk forankring av Agnes sine minner, hun unngår bygget aktivt for å ikke tenke på terroren. I

---

<sup>27</sup> Hun tar blant annet utgangspunkt i romanen *Fugitive pieces* av Anne Michaels, en roman som omhandler Holocaust-overlevende og deres etterkommere. Traumet skrives frem med beskrivelser av blant annet tomme og stumme landskap. Whitehead skriver: «(...) the fragments of the past are located not in the remnants or belongings of the dead but rather in nature and the landscape in which nature itself remembers.» (Whitehead, 2004, s. 57).

både *Elskere og Sju dager i august* setter ord som gravlund, likklede og skjelett bygget i sammenheng med tanker om død.

Høyblokken og regjeringskvartalet blir et taust minnesymbol for terroren. Beskrivelsene krever riktignok at leseren har kunnskap eller minner om terroren, og at de assosierer Høyblokken og regjeringskvartalet med hendelsen. Stemningene forfatterne skriver frem gjennom skildringene av Høyblokken baserer seg dermed i stor grad på kollektive minner. Slik distanserer forfatterne seg fra terroren, og kan unngå å bruke egne erindringer og følelser i skildringen av den.

## Avslutning: «Ordene mine ville ikke skrives, de måtte tvinges frem» – det språkløse i fem romaner om 22.juli 2011

I denne masteroppgaven har jeg undersøkt fem romaner som alle har terrorangrepet og massakren 22. juli 2011 som en del av hovedhandlingen sin. Jeg har søkt etter hvordan *det språkløse* viser seg i disse romanene. Dette har jeg gjort ved å undersøke hvordan litterære virkemidler som ekfraser, intertekstualitet og stemningsskildringer brukes for å få frem effekten av det språkløse. Likheter mellom de fem romanene var også et fokus for oppgaven.

Oppgavens tittel «Ordene mine ville ikke skrives, de måtte tvinges ut (...)» (Salvesen, 2018, s. 137) er hentet fra *Resten av dagene vil drukne i fjorden*. Jeg valgte dette sitatet som tittel fordi jeg følte den var talende for oppgavens tematikk. Sitatet fremhever vanskeligheten med å skrive om terroren, men samtidig uttrykker det behovet for bearbeidelse og meningssøken i møte med den. En tematikk som er sentral i alle de utvalgte romanene, og som både uttrykkes eksplisitt og implisitt.

Som nevnt gjennom oppgaven, mener jeg ikke med *det språkløse* en direkte mangel på språk. Men hvordan forfatterne ved bruk av litterære virkemidler viser at 22. juli er et nasjonalt traume som er vanskelig å ta innover seg og sette ord på. Jeg anser traumet for å være, eller kjennes språkløst – opplevelsen av å mangle et språk for de forferdelige terrorhandlingene springer ut av at hendelsen var voldsom og ubegripelig. Med

utgangspunkt i litteraturvitenskapelig traumeteori har jeg vist hvordan de litterære virkemidlene kan etterligne effekten av et språkløst og vondt traume. Videre vil jeg presentere det jeg regner som oppgavens viktigste funn, før jeg antyder et forslag til videre forskning.

## Oppsummering: De viktigste funnene, videre forskning

22. juli-romanene er preget av ordknappheten og berøringsangsten som oppstod i kjølvannet av terrorangrepet og massakren. Terroren blir sjeldent direkte beskrevet, men traumet og følelsen av det språkløse skrives frem gjennom de litterære virkemidlene. Det er overraskende mange likheter i hvordan de fem romanene skriver om terroren, og alle romanene benytter seg av virkemidlene jeg har hatt i fokus for analysen: Ekfraser, intertekstualitet og ulike stemningsbeskrivelser som vekker affekt. Virkemidler som både Unni Langås og Anne Whitehead i sine teoretiske verk trekker frem som «typisk» for traumefiksjon.

I sin natur ligner ekfrasen et traume, ved at den tiltaler noe stumt og slik skaper en følelse av språklig friksjon. Gjennom ekfrasene unngår forfatterne helt direkte beskrivelser av 22. juli. Terroren oppleves gjennom fotografier og tv-bilder, og fremfor detaljerte beskrivelser skrives karakterenes emosjoner og kroppslige reaksjoner frem i møte med bildene. Sjøkket beskrives, men den forferdelige terrorhandlingen forblir språkløs. Bilder som kan alludere til terroren eller til sorg og melankoli, er også til stede i flere av romanene – blant annet skrevet frem gjennom fiktive videoopptak og, i *Sju dager i august*, i skildringer av maleriene til Edvard Munch. Terroren uttrykkes slik gjennom andre motiver, og føles aldri direkte språkliggjort. Fotografimediets konnotasjoner er sentralt flere av romanene, filosofering rundt hva bildene kan representere, eller ikke, bringer frem tanker om død og tap av nære personer. Tanker som i stor grad preget oss i etterkant av terroren.

Bruk av intertekstualitet har også, i likhet med ekfrasen, flere effekter i narrativet. Referansene til de andre tekstene skaper både narrative og stilistiske brudd i romanene, og gir følelse av et invaderende traumatisk minne. I både *Elskere* og *Resten av dagene vil drukne i fjorden* gir intertekstuelle referanser en repetitiv effekt, dette ved at det refereres til samme tekster flere ganger gjennom romanene. De refererte tekstene har i tillegg melankolsk tematikk som indirekte setter ord på tanker om sorg og død. I *Sju dager i august*

beskrives en voldelig massakre gjennom et sitat som hovedkarakteren leser i en bok.

Referansene til andre tekster etterligner effekten av et traume, men kan også alludere til terroren, eller til følelser og tanker som oppstod i følge av den.

Et inntrykk av distanse til terroren fremkommer også gjennom intertekstuelle grep. Referanser til eldre litterære verk med lignende tematikk gir inntrykk av et aktivt forsøk på å distansere seg fra terroren som har skjedd i romanenes nåtid. De litterære referansene kan også tydeliggjøre romanenes litteraritet idet de frembringer at tema som ondskap, lidelse og søken etter mening, er tilbakevendende både i historien og litteraturen. Metafiksjonelle grep tydeliggjør det litterære og fiktive ytterligere – og speiler forfatterens usikkerhet i å skulle skrive om terroren.

Stemmingsbeskrivelsene spiller på opplevelsen av et traume, og kan også bidra til å vekke opp lesernes minner. De sanselige beskrivelsene gir inntrykk av et ønske om å gjenvinne kontakt med virkeligheten, og spiller slik på virkningen av en uvirkelig og voldsom hendelse. Sansesbeskrivelsene viser også tidvis til en tanke om håp og overlevelsessevne, der tanker om styrke i *Sju dager i august* og smaken av noe søtt i *Velkommen til oss* bringer med seg positive følelser. Mens beskrivelsene av regn både frembringer tanker om sorg og melankoli, samtidig som det er et sensorisk minne både for karakterene og for leserne om 22. juli 2011. En dag som mange husker som regnfull, og ikke minst ubegripelig trist. Beskrivelsene av Høyblokken vitner om at bygget har blitt et språkløst og vondt monument som representerer terroren. I 15:25 tør ikke hovedkarakteren Agnes å se mot bygget i redsel for sine egne minner. Men denne tolkningen krever mer av lesernes erindringer og kunnskap om terrorangrepet, og vender seg vekk fra karakterenes og dermed også forfatterens egne opplevelser.

Å analysere fem romaner har helt klart vært krevende og jeg måtte naturligvis veie nøye hva jeg valgte å inkludere og ikke inkludere i analysen. Men å finne så mange likheter i hvordan fem ulike forfattere skriver om terroren var givende, og gjorde verdt strevet. Samtidig må jeg være klar over at likheter var noe jeg aktivt så etter i analysen, og jeg har valgt utdrag basert på dette. Slik får oppgaven kanskje ikke så godt frem nyansene som faktisk finnes mellom de fem romanene. Jeg tror allikevel at de ulike forfatterens språk kommer til uttrykk i utdragene, og at forskjellene kommer frem på den måten.

At mange av trekkene som Langås og Whitehead trekker frem som «typisk» for traumefiksjonen var til stede i de utvalgte romanene fungerte på mange måter som en

beskyttelse – og gjorde at oppgaven ikke ble for tung å skrive. Det ofte tydelig litterære, som kom frem gjennom blant annet metafiktive grep og leking med fantasifulle elementer, gjorde det klart at romanene handler om fiktive personer og at det er kunstneriske fortolkninger av en vond historisk hendelse.

Under skrivingen slo det meg hvor lite forskning det er på skjønnlitterære bearbeidelser av 22. juli. Sporene etter terroren finnes i flere skjønnlitterære verk, ikke kun de jeg har undersøkt, og de kan si mye om både enkeltmenneskers og samfunnets opplevelse av den. 22. juli-litteraturen krever (og fortjener) en mangesidig tilnærming. Jeg har med denne oppgaven vist én mulig tilnærming, og tilført noe nytt til forskningen på de kunstneriske bearbeidelsene av terrorangrepet og massakren.

I analysen av romanene har jeg også delvis åpnet for en fenomenologisk tolkning, der jeg har lagt vekt på hvilke minner, følelser og inntrykk som vekkes under lesningen. Dette kom spesielt frem i kapittelet om stemningsbeskrivelser – der vektla jeg hvilke minner om terroren romanenes beskrivelser av regn og av Høyblokken kan frembringe hos leserne, og hvordan dette kan påvirke tolkningen. Både Langås og Whitehead trekker frem hvordan traumelitteraturen skaper en *effekt* av traumet – traumet blir ikke representert, men fremkalt gjennom virkemidler og språklige grep som gjør at det føles nærværende for leseren. For eksempel narrative brudd og tomrom i fortellingene. I traumefiksjon som omhandler reelle hendelser har de fokus på lesernes egne følelser, erfaringer og kunnskap i utfyllelsen av tekstens tomrom og brudd. Langås og Whitehead er med andre ord ikke fremmede for hvordan litteratur kan vekke minner, følelser og affekt.

Et forslag til videre forskning på 22. juli-litteraturen kan derfor være lesninger gjort fra et fenomenologisk-teoretisk ståsted, som i større grad vektlegger følelser, stemninger og minner som vekkes hos leserne.

## Litteraturliste

- Allen, G. (2011). *Intertextuality* (2nd ed. utg.). Routledge.
- Armstrong, C. I. & Langås, U. (2020). Introduction: Encounters between Trauma and Ekphrasis, Words and Images. I *Terrorizing Images : Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* (Bd. 16, s. 1-11) (Culture & Conflict). De Gruyter.
- Aronson, R. (2022). Albert Camus. I E. N. Zalta & U. Nodelman (Red.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022. utg.).  
<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/camus>
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet : tanker om fotografiet*. Pax Forlag.
- Bergem, K. V. (2020, 01.01). Albert Camus om å innse at livet er nytteløst, men fortsette likevel. *Boktips*. <https://www.boktips.no/dokumentar-og-samfunn/manedens-upopulaere-myten-om-sisyfos/>
- Bildøen, B. (2014). *Sju dager i august : roman*. Samlaget.
- Brandal, A. N. (2021). «Det er sant at sorga blir mindre med tida. Det er også sant at sorga blir større» – Framstilling av melankoli i Brit Bildøens *Sju dager i august* [Universitet i Stavanger, fakultetet for utdanningsvitenskap og humaniora.]. <https://hdl.handle.net/11250/2779091>
- Bærvahr, R. (2021). «Dei seier at vi berre får venne oss til det». *En undersøkelse av klimaendringer og sorg i Brit Bildøens Sju dager i august* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo, Institutt for lingvistiske og nordiske studier].  
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-90523>
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience : trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Ertzeid, A. M. (2019). *15:25*. Forlaget Oktober.
- Evjemo, E. H. (2014). *Velkommen til oss*. Cappelen Damm.
- Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimony : crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Folkvord, I. (2020). *Stemmene etter 22. Juli*. Scandinavian Academic Press.
- Gibbs, A. (2014). *Contemporary American Trauma Narratives* (1. utg.). Edinburgh University Press.

- Gjelsvik, A. (2020). *Bearbeidelser : 22. juli i ord og bilder*. Universitetsforlaget.
- Greve, A. (2018). Oppmerksomhet, fallgrubebevissthet og etikk: Vitenskapsfilosofiske refleksjoner. *Nordlit*, (40). <https://doi.org/10.7557/13.4459>
- Hareide, I. G. (2023). *Vondt, valdsamt, vedvarande. Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterære analysar av Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda, Per Pettersons I kjølvannet og Brit Bildøens Sju dagar i august* [Universitetet i Agder, Fakultet for humaniora og pedagogikk]. <https://hdl.handle.net/11250/3051252>
- Karlsen, O. & Danbolt, G. (2011). *Poesi og bildekunst : en antologi*. Fagbokforlaget.
- Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget.
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. & Kittang, A. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Kunnskapsforlaget.
- Munteán, L. (2020). Phantomogenic Ekphrasis: Traumatizing Images in Michael Cunningham's *Specimen Days* and Don DeLillo's *Falling Man*. I C. I. Armstrong & U. Langås (Red.), *Terrorizing Images : Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature* (Bd. 16, s. 85-100) (Culture & Conflict). De Gruyter.
- Nicol, B. (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (1. utg.). Cambridge University Press.
- Omdal, S. E. (2021, 20.06). 22. juli-bøkene: Forsøk på å beskrive det ubeskrivelige. *Stavanger Aftenblad*. <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/OK5yx6/22-juli-boekene-forsok-paa-aa-beskrive-det-ubeskrivelige>
- Pederson, J. (2018). Trauma and Narrative. I J. R. Kurtz (Red.), *Trauma and Literature* (s. 97-109). Cambridge University Press.
- Salvesen, R. (2018). *Resten av dagene vil drukne i fjorden*. Cappelen Damm.
- Sigurdadottir, S. (2006). *Det traumatiske øjeblik*. Forlaget Politisk Revy.
- Sontag, S. (2004a). *Om fotografi*. Pax Forlag.
- Sontag, S. (2004b). *Å betrakte andres lidelse*. Pax Forlag.
- Thorvik, H. B. & Winterthun, E. (2024, 22.07). Mener kunsten er preget av berøringsangst. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/artikkel/2024-07-22/mener-kunsten-er-preget-av-beroringsangst>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1. utg.). Routledge.



Whitehead, A. (2004). *Trauma fiction*. Edinburgh University Press.

Øybø, M. (2016). *Elskere : roman*. Oktober.

### Tilleggsnotat – tidligere arbeid

Høsten 2021, i emnet MBIB4320 – Litteratursosiologi, skrev jeg en artikkel og en kronikk med samme tematikk som denne masteroppgaven. Dette var en del av semesteroppgaven for emnet. Jeg har ikke hentet opp disse igjen under skrivingen, men jeg antar at visse likhetstrekk kan forekomme.

Eget arbeid (2021). «Å tiltale noe stumt» - vanskeligheten med å sette ord på 22. juli. [Upublisert semesteroppgave]. OsloMet - storbyuniversitetet, fakultet for samfunnsvitenskap.

Eget arbeid (2021). «Når diktningen tier» [Upublisert semesteroppgave]. OsloMet - Storbyuniversitetet, fakultet for samfunnsvitenskap.