



Universitetet
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITENSKAP OG HUMANIORA

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: Lektorprogram med
spesialisering i humanistiske fag. Fordypning
i nordisk/ lesevitenskap.

Vårsemesteret, 2024

Åpen

Forfatter: Malin Bredebeck

(signatur forfatter)

Veileder: Hadle Oftedal Andersen

Tittel på masteroppgaven: «Hvorfor lyve inni denne stillhet hvis gjenferdssmerte evig går
igjen...». *En studie av traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap.*

Engelsk tittel: «Why lie within this silence if the pain of ghosts eternally recurs...». A study of
the traumas in Gunvor Hofmos early authorship.

Emneord: Gunvor Hofmo, lyrikk,
traumelitteratur, litteraturvitenskapelig
traumeforskning

Tal på sider: 62
+ vedlegg/anna:

Stavanger, 30.05/2024

«Hvorfor lyve inni denne stillhet hvis gjenferdssmerte
evig går igjen...».

En studie av traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap.

Malin Bredenbekk

Masteroppgave i lesevitenskap

Institutt for kultur- og språkvitenskap

Fakultetet for utdanningsvitenskap og humaniora

UNIVERSITETET I STAVANGER

Våren 2024

Forord

Arbeidet med masteroppgaven har vært en berg-og-dal-bane. Det å undersøke traumene i diktningen til Gunvor Hofmo kan ikke sies å ha vært en særlig livlig jobb. Samtidig kunne jeg ikke tenkt meg å skrevet en annen oppgave enn *akkurat denne*.

Først vil jeg rette en takk til min dyktige veileder, Hadle Oftedal Andersen, for spennende og reflekterte samtaler om Gunvor Hofmo og hennes lyrikk. Takk for at du hadde troen på oppgaven min.

Takk til mine gode studievenninner, Kristin og Synne, for gode samtaler og motiverende studieøkter.

Takk til mine kjære foreldre som har vært så tålmodige med meg i løpet av denne prosessen. Jeg vil også rette en takk til min fantastiske søster, Sofia. Takk for støttende ord, kjøreturer til stranden når hodet ikke orket mer og for at du er du.

Helt til slutt vil jeg rette en takk til Gunvor Hofmo og hennes bidrag til den norske lyrikken. Et mer rått, sorgfullt, men også vakkert forfatterskap skal man lete lenge etter.

Stavanger, mai 2024

Malin Bredenbekk

Sammendrag

I denne masteroppgaven gjør jeg traumeorienterte lesninger av fem utvalgte dikt fra Hofmos forfatterskap. Diktene jeg har analysert er: «Det er ingen hverdag mer» og «Møte» fra diktsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946), «Fra en annen virkelighet» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) og «Paradoks» og «Jeg har våket» fra diktsamlingen *I en våkenatt* (1954). Hofmos forfatterskap deles gjerne inn i to faser – en tidlig og en sen fase. Diktsamlingene jeg har valgt å ta utgangspunkt i faller alle inn i den tidlige fasen. Funnene fra analysen er derfor bare representative for Hofmos tidlige forfatterskap.

Helt konkret jobber jeg ut ifra følgende problemstilling: «Hvordan framstilles traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap». Formålet med oppgaven er med andre ord å undersøke hvordan traumene framstilles i fem utvalgte dikt fra Hofmos tidlige diktning. For å svare på problemstillingen anvender jeg en rekke sentrale teoretikere innenfor den psykologiske, men også den litteraturvitenskapelige traumeforskningene. Den første teoretikeren jeg bruker er Cathy Caruth. Caruth er et sentralt navn innenfor den litteraturvitenskapelige traumeforskningen. I utgivelsene hennes gjør hun rede for hennes syn på *traumebegrepet* og *traumer i litteraturen*. Andre teoretikere som jeg også støtter meg på er Unni Langås, Bessel Van der Kolk og Onno Van der Hart, Shoshana Felman og Dori Laub og Joshua Pederson.

Et fellestrekk ved diktene er at det litterære fokuset i all hovedsak er vendt mot nåtid – ikke fortid. Istedenfor å gi leseren detaljert innsikt i traumatiserende hendelser, får heller leseren detaljert innsikt i en rekke ulike traumatiske reaksjoner. I diktet «Fra en annen virkelighet» møter man på et dikterjeg som befinner seg i en smertefull midtposisjon. Dikterjeget klarer ikke å slå seg til ro ettersom hen stadig vekk blir dratt mellom to verdener – fortid og nåtid. Diktene «Jeg har våket» og «Møte» tematiserer gjentakelsetvang. I begge diktene møter man på et dikterjeg som konstant hjemsesøkes av sine traumeerfaringer. I diktet «Paradoks» møter man på et dikterjeg som sliter med å språkliggjøre sin traumeerfaring som følge av manglende forståelse for egen fortid. Diktet «Det er ingen hverdag mer» tematiserer ettervirkningene av en kollektiv traumeerfaring. For dikterjeget er hverdagen borte for godt. Istedenfor er den erstattet med invaderende og groteske syn som minner dikterjeget på den mørke erfaringen hen og flere andre har vært vitne til.

Innholdsfortegnelse:

1.0 Innledning.....	7
1.1 Introduksjon.....	7
1.2 Litteraturvitenskapelig traumeforskning.....	9
1.3 Tekstvalg og problemstilling.....	10
1.4 Gunvor Hofmo: Resepsjonshistorie.....	11
2.0 Teori.....	15
2.1 Traumbegrepet.....	16
2.2 Traumatiske reaksjoner.....	17
2.3 Traumer i litteraturen.....	19
2.3.1 En representasjonskrise i litteraturen.....	19
3.0 Analyser.....	22
3.1 «Paradoks» – En tappt traumeerfaring.....	22
3.1.1 Et taust lyrisk jeg.....	22
3.1.2 <i>Vil ikke dele, eller kan ikke dele?</i>	25
3.1.3 Avslutning.....	28
3.2 «Fra en annen virkelighet» – En smertefull mellomposisjon.....	29
3.2.1 Ropet om virkelighet.....	30
3.2.2 Det lyriske jegets virkelighet.....	30
3.2.3 «Men jeg er på den andre siden».....	31
3.2.4 Dratt mellom to verdener.....	33
3.2.5 Avslutning.....	35
3.3 «Jeg har våket» – En endeløs gjentakelsevang.....	36
3.3.1 Et distansert forhold til søvn.....	37
3.3.2 En <i>seende</i>	40
3.3.3 Avslutning.....	46
3.4 «Møte» – Et <i>indre møte</i>	48
3.4.1 Et hjemsøkt dikterjeg.....	49
3.4.2 En intens sorg.....	51
3.4.3 Avslutning.....	54
3.5 «Det er ingen hverdag mer».....	57
3.5.1 En mørk virkelighet.....	58

3.5.2	En omfattende håpløshet.....	60
3.5.3	Hverdagen er bort for godt.....	61
3.5.4	Avslutning.....	62
4.0	Konklusjon: Traumene i Gunvor Hofmos tidlige diktning.....	64
4.1	Traumatiserende hendelser.....	64
4.2	Traumatiske reaksjoner.....	66
5.0	Litteraturliste.....	69

1.0 Innledning

1.1 Introduksjon

Jeg fikk øynene mine opp for Gunvor Hofmo (1921-1992) sitt forfatterskap etter å ha jobbet med ett av diktene hennes i forbindelse med min bacheloroppgave. Den gang gjorde jeg en historisk-biografisk lesning av diktet «Fra en annen virkelighet» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948). Når jeg jobbet med diktet lot jeg meg fascinere av Hofmo og hennes evne til å skrive dikt av høy litterær kvalitet. I min hjerne var hun brilliant. Et litterært geni. Når jeg skulle bestemme meg for tematikk til min masteroppgave ble derfor Hofmo og hennes litterære univers et naturlig valg for meg. Det å jobbe med Hofmos dikt er imidlertid ikke den livligste jobben man kan påta seg. Dette påpeker blant annet Ingrid Nielsen i artikkelen «'Hvem sier vi er skilt?'. Om krise, skapelse og gjensyn hos Gunvor Hofmo» (2019):

- Når jeg forsøkte å lese henne, ble jeg hver gang sittende med en sterk opplevelse av å ville vekk fra disse diktene. [...] Men heller, tenker jeg nå, må det ha handlet om at diktene ikke en eneste gang tilbyr tilflukt i verden; ikke en eneste gang finner de noe skjønt *her* (Nielsen, 2019, s. 75).

I sitatet kan man lese at Nielsen (2019) stiller spørsmålstegn ved hvorfor hun ved enhver lesning av Hofmos dikt har kjent på et intenst behov for å ville flykte vekk fra diktene. Konklusjonen hun til slutt kommer fram til er at motstanden hun har kjent på i sine møter med Hofmos litterære univers skyldes diktenes manglende «skjønnhet». Det hviler med andre ord ingenting *skjønt* over Hofmos dikt. Tvert om vil nok flere kunne oppleve at diktene er snarere *uskjønne*. Ifølge Sissel Furuseth (2007) er diktet «Ønsket» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) et godt eksempel på det hun omtaler som et «uskjønt dikt»:

A *det* å være ingen, ingen, ingen!
Ingens skrik og ingens pine mer.
Bare være i en tidløs stillhet

som denne sommernatt, da intet skjer.

Alt for nakent brenner sinnets lengsel.

Så altfor nakent: Ingen møter *den*.

Hvorfor lyve inni denne stillhet

hvis gjenferdssmerte evig går igjen.

Nei hvorfor lyve: Alle er blitt borte

og ingen venter: Alle er gått hjem.

Å Gud i altet. Gud i denne rikdom –

du kommer jo! og gjør med ett med dem

(Hofmo, 1948, s. 9).

Diktet «Ønsket» kan anses som et «uskjønt dikt» fordi det på ingen mulig måte tematiserer noe fint. Som Nielsen (2019) allerede har påpekt i sitatet ovenfor tilbyr ikke diktet tilflukt i verden. Tvert om blir leseren konfrontert med virkelighetsnære og mørke temaer som flere vil kunne oppleve som ubehagelige og intense. Mørket som leseren konfronteres med i diktet «Ønsket» er mer eller mindre fremtredende i hele Hofmos forfatterskap: «Gunvor Hofmo er mørkets sangerske i norsk lyrikk. Det blåser ødslige vinder gjennom hennes vers. Tomheten, hjemløsheten, Guds gåtefulle medviten og neglekt av menneskekrypets skjebne er det store tema i hennes diktning» (Vold, 2000, s. 18). Hofmo er «mørkets sangerske». Leseren slipper ikke unna hennes mørke temaer. I sitatet fremmer Jan Erik Vold (2000) noen mørke temaer som ofte går igjen i Hofmos forfatterskap. Når jeg skulle velge hvilket tema jeg ville se nærmere på i masteroppgaven min var det imidlertid naturlig for meg å ta avstand fra mørke temaer som allerede har blitt fremmet av Hofmo-forskerne. I stedet ville jeg dykke dypere inn i et tema som har blitt mindre fremmet blant Hofmo-forskerne – nemlig traumetematikken. Interessen for å studere traumetematikken i Hofmos forfatterskap oppstod som følge av en påstand som Furuseth har kommet med: «Man kan lære mye om traumer og etiske dilemmaer ved å lese Hofmos dikt. Derfor er det ikke tilfeldig at psykiatere og teologer har fattet interesse for dette forfatterskapet» (Furuseth, 2008, s. 252). Denne påstanden iverksatte en tankeprosess hos meg. Kan man virkelig lære noe om traumer gjennom å lese og arbeide med Hofmos dikt? Etter å ha lest meg gjennom forfatterskapet hennes ble det klart for meg at svaret på dette spørsmålet er «Ja, det kan man faktisk». Traumetematikken ble mer og

mer fremtredende, og det ble derfor naturlig for meg å ville fordype meg i denne tematikken i forbindelse med min masteroppgave.

1.2 Litteraturvitenskapelig traumeforskning

Begrepet «Traume» stammer fra det greske ordet «Trauma» som betyr «sår» (Johnsgaard, 2024). På 1700- tallet ble begrepet utelukkende brukt i forbindelse med fysiske skader, men fra og med 1860- tallet ble begrepet utvidet til å innebære både fysiske og psykiske skader. Utvidelsen av traumbegrepet skjedde i takt med jernbaneulykkene som flere og flere mennesker ble utsatt for i England på 1860- tallet. Menneskene som ble utsatt for jernbaneulykkene rapporterte nemlig om symptomer som ikke minnet om fysiske symptomer: «Ein fekk ei ny gruppe pasientar, som rapporterte om ulike symptom, som til dømes søvnproblem, problem med å hugse, melankoli, eller ulike former for muskellammingar, utan at dei hadde synlege fysiske skadar» (Hareide, 2023, s. 17). For å forklare disse nye symptomene ble det etablert to motstridende forklaringsmodeller. På den ene siden hadde man dem som hevdet at symptomene som pasientene opplevde var forårsaket av en fysisk skade på nervesystemet, mens på den andre siden hadde man dem som hevdet at symptomene kunne forstås som en form for hysteri som ble utløst av jernbaneulykkene. Det er særlig den sistnevnte forklaringen som vil være av interesse her fordi den førte til at flere forskere innad i medisinfaget begynte å anerkjenne og dermed også videreutvikle ideen om at store ulykker ikke nødvendigvis bare kan føre til fysiske skader, men også psykiske (Hareide, 2023, s. 17-18).

Siden 1980-tallet spredte traumbegrepet seg videre fra medisinfaget og psykologien til andre fagfelt, deriblant litteraturvitenskapen. På norsk blir forskningen på *traumer i litteraturen* omtalt som «Litteraturvitenskapelig traumeforskning» (Hareide, 2023, s. 3). Som følge av spredningen av traumbegrepet på 1980-tallet begynte stadig flere forfattere å skrive litterære verk som tematiserer traumer (Vickroy, 2002, s. 2). For forfatterne var det særlig viktig å få frem for leseren hvordan en traumatiserende hendelse kan virke på et enkeltindivid: «Some writers (Duras, Allison, Barker, and Heinemann) have drawn upon their personal observations of trauma, revisiting specific traumatic contexts armed with a new knowledge of their effects and consequently new ways of expressing them» (Vickroy, 2002, s. 3). Disse litterære verkene omtales gjerne som «traumanarratives», eller «traumenarrativ» på norsk

(Vickroy, 2002, s. 1). Mens forfatterne av traumenarrativ har som formål å fremme innsikt i traumatiserende hendelser og reaksjoner, finnes det også forfattere som ikke nødvendigvis har dette som formål, men som likevel gjør det implisitt. Innenfor den litteraturvitenskapelige traumeforskningen regnes valget av litterært verk som en tolkning i seg selv. Den viktigste jobben til litteraturviterne innenfor den litteraturvitenskapelige traumeforskningen er nemlig først og fremst å identifisere «[...] en type litteratur der traumer inngår som viktige tema» (Langås, 2016, s. 21).

1.3 Tekstvalg og problemstilling

Hensikten med denne oppgaven er å undersøke hvordan traumene fremstilles i fem utvalgte dikt fra Hofmos forfatterskap. Valget om hvilke dikt jeg skulle analysere i oppgavens analysedel baserte jeg særlig på to kriterium. Diktene måtte for det første bestå av en *fremtredende traumematikk*. Utvelgelsesprosessen var krevende fordi traumeaspektet mer eller mindre hviler over hele Hofmos forfatterskap. Etter å ha lest meg gjennom hele forfatterskapet fant jeg omsider noen dikt som på den ene siden består av en fremtredende traumematikk, og som på den andre siden dekker ulike måter å framstille et traume på. For det andre var det også viktig for meg at diktene på en eller annen måte appellerte til meg som leser. Hvilke dikt kunne jeg tenke meg å dykke dypere inn i og undersøke enda nærmere? Diktene jeg til slutt endte opp med å velge som utgangspunkt for oppgavens analysedel ble dermed: «Det er ingen hverdag mer» og «Møte» fra diktsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946), «Fra en annen virkelighet» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) og til slutt «Paradoks» og «Jeg har våket» fra diktsamlingen *I en våkenatt* (1954). Diktene jeg har valgt å gjøre traumeorienterte lesninger av faller alle inn i Hofmos første fase av forfatterskapet. Dette innebærer at funnene i denne oppgaven bare vil være representative for den tidlige fasen av forfatterskapet hennes.

Problemstillingen jeg kommer til å jobbe ut fra lyder slik:

- ***Hvordan framstilles traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap?***

1.4 Gunvor Hofmo: Resepsjonshistorie

I en alder av 25 år gav Gunvor Hofmo ut sin aller første diktsamling med tittelen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946). Diktsamlingen ble tatt godt imot av datidens litteraturkritikere. Ifølge dem hadde nemlig den unge lyrikeren en poetisk tyngde som det var sjeldent å finne blant datidens unge lyrikere (Furuseth, 2008, s. 241). Siden sin debut gav Hofmo ut totalt 20 diktsamlinger. Forfatterskapet hennes faller i to faser: «De fem første diktsamlingene utkom over en tiårsperiode fra 1946 til 1955, etterfulgt av en taus periode på 16 år, mens de femten siste ble publisert mellom 1971 og 1994» (Furuseth, 2007, s. 46- 47). Grunnen til at det eksisterer et så tydelig brudd i Hofmos forfatterskap er fordi hun i 1953 fikk et mentalt sammenbrudd som skulle vise seg å bli veldig definerende for hvordan de neste tjue årene av hennes liv kom til å se ut:

- Det er 1953-54-55 som blir de dramatiske årene i dikterinnens liv, hennes oppbrudd fra ungdommen, hennes inngang til sykdommen, Hofmos energi, vendes fra det utadvendt agerende til det innadvendt grublende. Hun slutter å delta i den offentlig debatt, hun slutter å reise, hun slutter å ha med folk utenfor familien å gjøre (Vold, 2000, s. 499).

Året 1953 markerer med andre ord et tragisk vendepunkt i Hofmos liv og forfatterskap. Når Hofmo, etter en seksten års lang kunstnerisk pause, gav ut diktsamlingen *Gjest på jorden* (1971) kom det som et stort sjokk for den litterære offentligheten. Litteraturkritikerne ble på den ene siden rystet over Hofmos tilbakekomst, men ble på den andre siden like, om ikke mer, rystet over diktene i den nye diktsamlingen (Furuseth, 2007, s. 47). Vold (2000) hevder nemlig at man kan tyde et skille i måten Hofmo skriver på i hennes tidlige diktsamlinger og hennes nyere diktsamlinger: «Det ville være rimelig å si, at der Gunvor Hofmo som lyriker fram til 1955 var *ekspresjonist*, er hun fra 1971 av *imagist* [...]» (Vold, 1984, s. 328). Mens Hofmos tidligere diktsamlinger var preget av sterke følelser, et intenst jeg-trykk og abstrakt billedbruk var de nyere diktsamlingene hennes preget av et mer hverdagslig, direkte språk og mindre temperament (Vold, 2000, s. 51- 52).

Høsten 1995 - det vil si i etterkant av Hofmos død- begynte det Furueth (2007) omtaler som «Hofmo- renessansen». Med «Hofmo- renessanse» mener Furueth (2007) at interessen for Hofmos forfatterskap plutselig skjøt fart, og at denne interessen skulle vise seg å være gjeldende i mange år framover. I dag er nemlig Hofmo kjent for å være en av de mest sentrale, modernistiske lyrikerne i Norge (Andersen, 2002, s. 79). I artikkelen ««Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene.» Gunvor Hofmos flerstemte elegier» stiller Britt Andersen (2002) seg kritisk til hvor lite som egentlig har blitt skrevet om den store lyrikeren og hennes lyrikk: «For om mange av oss regner Hofmo som en moderne klassiker, gjenspeiles ikke dette i forskningen. Det er skrevet få artikler om henne og hele avhandlinger har vært fraværende, selv om dette er i ferd med å endres» (Andersen, 2002, s. 79). Videre i dette kapittelet vil det være hensiktsmessig å presentere noen generelle tendenser innenfor Hofmo- forskningen.

I introduksjonskapittelet ble det presentert ulike tematikker som, ifølge Vold, er framtreddende i Hofmos forfatterskap: tomheten, hjemløsheten og religiøs tematikk (Vold, 2000, s. 18). Traumetematikken er på sin side en tematikk som har fått lite oppmerksomhet blant Hofmo- forskere. Det finnes med andre ord få *traumeorienterte lesninger* av Hofmos dikt. To personer innenfor Hofmo-forskningen som eksplisitt nevner traumetematikken i sine tilnærminger av Hofmos forfatterskap er Unni Langås og Johanne Akslen Mandujano. I artikkelen «Orfisk inspirasjon i Gunvor Hofmos poesi» (2002) hevder Langås at diktet «Jeg har våket» tematiserer traumer. Hun skriver følgende: «Diktet er fylt av gjenferd, traumer, erindret glemsel og død, og det iscenesetter dermed en tilsynekomst av det som er forsvunnet» (Langås, 2002, s. 57). Traumetematikken er imidlertid ikke Langås sitt hovedfokus. Som artikkeltittelen allerede antyder leser hun diktet i lys av Orfeus-myten. Mandujano er den som til nå har skrevet mest utfyllende om traumetematikken i Hofmos forfatterskap. I mastergradsavhandlingen som går under tittelen «Moderne stillhet og traume. En studie av stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen» (2020) undersøker Mandujano hvordan stillheten framtrer i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen. For å besvare denne problemstillingen anvender hun blant annet Cathy Caruths traumeteori. Ett av funnene i avhandlingen er at stillheten som tematiseres i Hofmos forfatterskap bærer preg av traumatiske erfaringer.

En metode som, i kontrast til traumeorientert lesning, har blitt hyppig anvendt av Hofmo- forskere er den *historisk-biografiske metoden* (Andersen, 2002, s. 80). Flere av 1940- og 50- tallets litteraturkritikere slet med å separere Hofmos lyriske jeg fra forfatterinnen selv: «They

saw little or no distance between the lyrical 'I' and the biographical person in Hofmo's work» (Furuseth, 2004, s. 205). For dem var det åpenbart at diktverkene var et uttrykk for Hofmos vonde erfaringer fra hennes eget liv. Ifølge Furuseth (2004) koblet litteraturviterne Hofmos lyrikk såpass tett opp mot forfatterinnen selv at de, i etterkant av å ha lest og jobbet med lyrikken hennes, genuint synes synd på henne. I Bjørn Nilsens artikkel «En annen virkelighet. Streiflyv over Gunvor Hofmos forfatterskap» fra 1967 blir den historisk- biografiske tilnærmingen til Gunvor Hofmos lyrikk for første gang gjort eksplisitt (Karlsen, 2002, s. 1). Nilsen (1967) er særlig interessert i Hofmos historiske kontekst og leser derfor lyrikken hennes med andre verdenskrig (1939- 1945) som bakteppe. En annen sentral person innenfor Hofmo- forskningen som, i likhet med Nilsen, leser Hofmos lyrikk i lys av andre verdenskrig er Vold. I Volds artikkel «Gunvor Hofmo og det objektive korrelat» fra 1984 omtales Hofmo som en såkalt «generasjonspoet». En generasjonspoet er, ifølge Vold (1984), en som «[...] makter å gi uttrykk for de stemninger og spenninger som ligger i tiden, og som er nye, i forhold til tidligere generasjoners tidsfølelse» (Vold, 1984, s. 317). I flere av Hofmos dikt hevder Vold (1984) at man møter på et lyrisk jeg som rommer stemmene til en hel generasjon som har opplevd krigen på nært hold: «Gunvor Hofmo som ekspresjonist uttrykker en jefølelse som i mangt sammenfaller med hennes samtidige allmenne tidsfølelse. Det betyr: Gunvor Hofmos jeg- uttrykk er ikke privat» (Vold, 2000, s. 329). Det er særlig Hofmos tidlige dikt som leses som et allment uttrykk for etterkrigstidens spenninger og uhygge. I lesningene av Hofmos nyere dikt rettes fokuset i mer eller mindre grad vekk fra den allmenne etterkrigsfølelsen og over til en mer privat og individuell tematikk: «Så langt er hennes diktning, særlig slik vi finner den i samlingene fra 1946 og 1948, et generasjonsuttrykk. Sin videre poesi kom hun til å utvikle for en stor del innenfor en religiøs problematikk, personlig vinklet [...]» (Vold, 1984, s. 318). Det personlige som Vold leser Hofmos nyere dikt i lys av er blant annet knyttet opp mot tapet av Hofmos «jødiske venninne» med navn Ruth Maier: «Fordi hennes jødiske venninne er død- og noen annen på jord har hun ikke?» (Vold, 1984, s. 322). I 2000 gav Vold ut en biografi om Hofmo med tittelen *Mørkets sangerske*, og også her kan man lese at tapet av Hofmos «jødiske venninne» er fremtredende: «Gunvors dikt holder fast ved en sorg og et fravær, sorgen over den jødiske venninna» (Vold, 2000, s. 673). Andersen (2002) leser i, likhet med Vold, Hofmos lyrikk i lys av et personlig tap, men stiller seg i stor grad kritisk til Volds omtalelse av Maier som utelukkende en «jødisk venninne». Maier var nemlig ikke bare Hofmos venninne, men også Hofmos kjæreste:

- Gunvor Hofmo gjorde heller ingen hemmelighet av at den jødiske kvinnen som ble tatt av tyskerne og bortført under krigen, var hennes elskede på jorden. Mange av diktene, [...], handler om jegets relasjoner, blant annet relasjonen til jødiske Ruth Maier (Andersen, 2002, s. 81).

Andersen leser et utvalg av Hofmos dikt som elegier, altså sørgesanger. Sorgen som Andersen leser ut av diktene er, slik man kan lese i sitatet ovenfor, knyttet opp mot tapet av en kjæreste- ikke bare en venninne.

2.0 Teori

For å kunne svare på den gitte problemstillingen i oppgavens analysedel vil det være hensiktsmessig å **1)** gjøre rede for traumebegrepet slik jeg bruker det i denne oppgaven og **2)** gjøre rede for hvordan traumer fremstilles i litteraturen. Disse to punktene kommer til å danne utgangspunktet for oppgavens teorikapittel. Oppgavens teorikapittel kommer til å bestå av tre hovedkapitler: 1) Traumebegrepet, 2) Traumatiske reaksjoner og 3) Traumer i litteraturen.

Jeg kommer hovedsakelig til å anvende den amerikanske traume- og litteraturforskeren, Cathy Caruth, i denne oppgaven. Caruth regnes for å være en av de mest innflytelsesrike forskerne innenfor den litteraturvitenskapelige traumeforskningen og har skrevet flere bøker og artikler der hun gjør rede for sitt syn på traumebegrepet og hvordan traumer fremstilles i litteraturen. Interessen for å forske på traumer i litteraturen økte som en følge av blant annet Caruth sine utgivelser på slutten av 1900-tallet (Langås, 2016, s. 23). I forbindelse med denne oppgaven kommer jeg særlig til å anvende artikkelen «Trauma and Experience: Introduction» (1995), artikkelen «Recapturing the Past: Introduction» (1995) og boka *Unclaimed Experience* (1996).

Andre teoretikere som jeg også kommer til å støtte meg på er Unni Langås, Bessel van der Kolk og Onno Van der Hart, Shoshana Felman og Dori Laub og Joshua Pederson. Unni Langås er en av de mest sentrale forskerne innenfor den norske litteraturvitenskapelige traumeforskningen og har blant annet gitt ut boka *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016). I forbindelse med de to psykologene, Van der Kolk og Van der Hart, kommer jeg til å anvende artikkelen «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma» (1995). Jeg kommer også til å anvende boka *Testimony: Crises of Witnessing in Literature: Psychoanalysis and History* (1992) som Felman, sammen med psykologen Laub, har skrevet. Helt til slutt kommer jeg også til å gjøre bruk av Pederson og artikkelen som går under tittelen «Trauma and Narrative» (2018).

2.1 Traumebegrepet

Den psykologiske traumeforskningen kan historisk sett deles inn i to perioder (Langås, 2015, s. 22). Den første perioden har allerede blitt nevnt i oppgavens innledning og er knyttet til jernbaneulykkene i England på 1860- tallet. I etterkant av disse ulykkene fikk ideen om at store ulykker kan føre til fysiske, men også psykiske skader, fotfeste (Sütterlin, 2020, s. 11). Den andre perioden er knyttet til Vietnamkrigen (1955-1975). Flere av de amerikanske soldatene som vendte hjem fra Vietnam led av det som på den tiden ble omtalt som «Post-Vietnam syndrome». Symptomene som de amerikanske soldatene opplevde samsvarte med symptomene til dem som hadde kjempet under andre verdenskrig. Flere av soldatene opplevde derimot å ikke få den hjelpen de egentlig hadde behov for ettersom det ikke fantes en offisiell diagnose på symptomene som de opplevde. Som en følge av dette ble diagnosen «Posttraumatisk stresslidelse» opprettet i 1980 av American Psychiatric Association (Sütterlin, 2020, s. 14- 16). Opprettelsen av diagnosen regnes for å være starten på utviklingen av et moderne traumebegrep (Hareide, 2023, s. 35).

I boka *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur* skiller Unni Langås (2016) mellom begrepene *traumatiserende hendelser* og *traumatiske reaksjoner*: «En traumatiserende hendelse og en traumatisk reaksjon er ikke det samme» (Langås, 2016, s. 23). En traumatiserende hendelse refererer til noe vondt som har skjedd i fortiden, men det er først i etterkant av den traumatiserende hendelsen at traumet- i form av en reaksjon på det vonde som har skjedd- oppstår (Langås, 2016, s. 23). Langås sitt syn på traume som en reaksjon på en traumatiserende hendelse samsvarer med nyere traumeforskning: «Et felles trekk ved nyere definisjoner av ordet «traume» er at de ikke først og fremst beskriver den traumatiske hendelsen, altså hvordan såret ble tilført, men opplevelsens effekter» (Langås, 2016, s. 20). Videre påpeker Langås (2016) at traumer kan være av både individuell og kollektiv art. Et individuelt traume «[...] viser til hendinger som råkar eit einskilt menneske og de psykiske skadeverknader hendinga har» (Hareide, 2023, s. 105). Et individuelt traume kan være enten *gjentakende* eller *punktuelt*. Når man snakker om et gjentakende traume snakker man om et traume som ikke oppstår som følge av en spesifikk traumatiserende hendelse. Traumet er heller noe som bygger seg opp over tid som en følge av flere, gjentakende traumatiserende hendelser. Når man snakker om et punktuelt traume snakker man derimot om et traume som oppstår som følge av en spesifikk traumatiserende hendelse som er avgrenset i tid (Hareide,

2023, s. 106). Begrepet «Kollektivt traume» viser til en traumatiserende hendelse som har virket inn på en stor gruppe mennesker og ettervirkningene denne hendelsen har på individet og samfunnet (Hareide, 2023, s. 105).

2.2 Traumatiske reaksjoner

I kapittelet ovenfor har det blitt nevnt at et traume er en *reaksjon* på en *traumatiserende hendelse*. Videre vil det dermed være hensiktsmessig å se litt nærmere på hvilke reaksjoner som kan oppstå hos en person som har opplevd en traumatiserende hendelse. I artikkelen «Trauma and Experience: Introduction» fra 1995 skriver Cathy Caruth, følgende:

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

En person som har opplevd en traumatiserende hendelse vil, ifølge Caruth (1995), være så skadet av hendelsen at vedkommende ikke vil klare å prosessere hendelsen når den inntreffer, men at den istedenfor vil synke inn etter hvert. Et traume kan dermed omtales som en *forsinket reaksjon* på en traumatiserende hendelse (Langås, 2016, s. 23). Caruth (1995) påstår videre at den mentale nummenheten som oppstår hos en person under en traumatiserende hendelse vil kunne vedvare hos personen og føre til at vedkommende sitter igjen med et mentalt hull. Personen vil med andre ord kunne slite med å huske det som har skjedd og på den måten også miste kontrollen over sin egen traumeerfaring. Til tross for at den traumatiserte potensielt vil kunne sitte igjen med et mentalt hull betyr ikke det at vedkommende unnslipper den traumatiserende hendelsen. Caruth (1995) mener nemlig at hendelsen, eller deler av den, vil kunne komme til å hjemsøke personen i etterkant ved å fremtre som blant annet gjentakende hallusinasjoner, drømmer eller tanker. Hun skriver følgende: «To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event» (Caruth, 1995, s. 5). Disse hallusinasjonene, drømmene og tankene er presise kopier av selve

traumeerfaringen: «[...] the dreams, hallucinations and thoughts are absolutely literal» (Caruth, 1995, s. 5). Til tross for at gjenopplevelsene er bokstavelige betyr imidlertid ikke dette at den traumatiserte vil ha tilgang til den traumatiserende hendelsen. Caruth påpeker følgende: “[...] while the images of traumatic reenactment remain absolutely accurate and precise, they are largely inaccessible to conscious recall and control” (Caruth, 1995, s. 153).

Caruth sitt syn på traumbegrepet er tydelig påvirket av traumeforskningen til de to psykologene Bessel van der Kolk og Onno van der Kolk (Pederson, 2014, s. 334). I artikkelen «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma» (1995) drøfter Van der Kolk og Van der Hart rundt forholdet mellom traumer og minner. Mens de fleste erfaringer integreres i hjernen på en vanlig måte, vil ikke dette nødvendigvis være tilfellet for en traumeerfaring:

- Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the memory of these experiences to be stored differently and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control (Van der Kolk & Van der Hart, 1995, s. 160).

Minnet om en traumeerfaring vil, ifølge Van der Kolk og Van der Hart (1995), bli adskilt fra traumeofferet sin bevissthet. Traumeofferet vil derfor, som følge av denne indre prosessen, kunne oppleve å slite med å huske eller forstå sin egen traumeerfaring. En samlebetegnelse på dette reaksjonsmønsteret er «dissosiasjon». Den franske psykologen Pierre Janet forklarer dissosiasjon som «[...] the process by which the mind `splits off` an event that is so violent or shocking that it cannot be integrated (`synthesized`) into consciousness” (Sütterlin, 2020, s. 13). Når den traumatiserende hendelsen ikke integreres i hjernen på vanlig måte vil den traumatiserte også kunne oppleve problemer knyttet opp mot en språkliggjøring av hendelsen. Van der Kolk og Van der Hart forklarer det slik: «When people are exposed to trauma, that is, a frightening event outside of ordinary human experience, they experience “speechless terror. [...] The experience cannot be organized on a linguistic level [...]” (Van der Kolk & Van der Hart, 1995, s. 172). En person som har opplevd en traumatiserende hendelse vil derfor kunne stå ovenfor en representasjonskrise. Denne representasjonskrisen er i stor grad sentral hos Caruth også. I artikkelen «Recapturing the Past: Introduction» (1995) skriver hun følgende:

- Yet beyond the loss of precision there is another, more profound, disappearance: the loss, precisely, of the event's essential incomprehensibility, the force of its affront to understanding. It is this dilemma that underlies many survivors' reluctance to translate their experience into speech (Caruth, 1995, s. 154).

2.3 Traumer i litteraturen

2.3.1 En representasjonskrise i litteraturen

For Caruth vil en person som har opplevd en traumatiserende hendelse kunne slite med å huske og derfor også språkliggjøre hendelsen: «In the traditional trauma model pioneered by Cathy Caruth, trauma is viewed as an event that fragments consciousness and prevents direct linguistic representation» (Balaev, 2018, s. 363). Dette synet på traumbegrepet preger i stor grad hennes syn på *hvordan traumer fremstilles i litteraturen*. I boka *Unclaimed Experience* fra 1996 orienterer Caruth seg mot tekster som tematiserer traumets komplekse karakter: “[...] each one of these texts engages, in its own specific way, a central problem of listening, of knowing, and of representing that emerges from the actual experience of the crisis” (Caruth, 1996, s. 5). Dette fokuset kommer blant annet tydelig frem i analysen hun gjør av Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959). Ifølge Caruth er den franske fiksjonsfilmen ekstra virkningsfull fordi den handler om et møte mellom en mann og en kvinne som begge sliter med å forstå og derfor også dele sine erfaringer fra andre verdenskrig med hverandre. Hun skriver blant annet følgende om filmen:

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

Interessen hos Caruth virker med andre ord ikke å ligge i selve traumeerfaringen, men heller i reaksjonene som oppstår i etterkant. Ifølge Langås (2016) er dette et typisk trekk ved litteratur

som tematiserer traumer: «Litteratur om traumatiske hendelser og erfaringer handler om det sjokkerende og vonde som har hendt i fortiden, og som skaper en uholdbar og ødeleggende livssituasjon i nåtiden. Men det litterære fokuset et vendt mot nåtid» (Langås, 2016, s. 13). Et annet fellestrekk ved tekstene som Caruth analyserer er at de alle er det Caruth omtaler som «gåtefulle vitnesbyrd»: «At the heart of these stories is thus an enigmatic testimony not only to the nature of violent events but to what, in trauma, resists simple comprehension» (Caruth, 1996, s. 6). Sentralt for tekstene som Caruth orienterer seg mot er altså at traumeerfaringene uttrykkes gjennom et såkalt «gåtefullt språk». Istedenfor å lete etter eksplisitte referanser til en traumeerfaring leter Caruth derfor heller etter indirekte referanser: «[...] I attempt not just to follow each author's argument in its explicit reference to traumatic experience [...]. My main endeavor is, rather, to trace in each of these texts a different story, the story or the textual itinerary of insistently recurring words or figures» (Caruth, 1996, s. 5). Caruth leter altså etter en alternativ fortelling som går parallelt med den originale fortellingen og hevder at denne kan være med på å fremvise en potensiell traumeerfaring.

I artikkelen «Trauma and Narrative» presenterer Joshua Pederson (2018) *tre tropes* som i stor grad har preget Caruth sine traumeorienterte lesninger. Den første tropen som Pederson peker på i artikkelen sin er *absence*. En sentral del av Caruth sin traumeforståelse er at en person som har opplevd en traumatiserende hendelse ikke vil klare å registrere hendelsen i minnet på en vanlig måte. En språkliggjøring av traumeerfaringen vil derfor, som følge av dette, kunne ende i total stillhet. Ifølge Pederson (2018) kan stillheten man møter på i et litterært verk derfor representere en glemt traumeerfaring. Han henviser blant annet til analysen som Caruth (1996) gjør av Sigmund Freud sin bok, *Moses and Monotheism* (1939), for å demonstrere sitt poeng:

- However, when he reaches the point where he must tell the story of his leaving, the text – Caruth argues – ruptures and breaks. There is silence where story should be. For Caruth, this silence indicates the traumatic nature of Freud's departure [...]" (Pederson, 2018, s. 101).

Den andre tropen som Pederson (2018) presenterer i artikkelen sin er *indirection*: “In other words, a trauma narrative might be only indirectly related to the event itself” (Pederson, 2018, s. 102). En traumeerfaring vil i dette tilfellet ikke komme til syne eksplisitt, men heller implisitt gjennom metaforer og allegorier. For å demonstrere sitt poeng henviser Pederson her

blant annet til analysen som Felman gjør av Albert Camus sin roman, *Pesten* (1947), i boka *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature* (1992). Analysen er relevant fordi Felman hevder at romanen handler om Holocaust til tross for at Holocaust ikke nevnes en eneste gang i romanen. Felman (1992) skriver følgende:

- If the Plague is as murderous, as dehumanizing as the war, the specific situation of the *town under quarantine* which, in its isolation from the outside world, is enclosed within its own contagious, deadly space and abandoned to its fear and desperation, is reminiscent of the situation of a concentration camp (Felman, 1992, s. 98).

For Felman fungerer altså pesten som en allegori for andre verdenskrig. I sitatet ovenfor kan man lese at hun blant annet tolker situasjonen til de litterære karakterene som blir holdt i karantene som et indirekte uttrykk for situasjonen til dem som ble holdt fanget i konsentrasjonsleirer under andre verdenskrig. Den tredje og siste tropen som Pederson (2018) presenterer i artikkelen sin er *repetition*: “A third trope one sees frequently in the work of early literary trauma theorists is repetition and return” (Pederson, 2018, s. 104). Sett i lys av Caruth sin forståelse av traumbegrepet vil et traume alltid returnere til traumeofferet ved å fremtre som blant annet gjentakende mareritt, tanker eller hallusinasjoner. Gjentakelser av ord eller fraser i et litterært verk vil, ifølge Pederson (2018), kunne gjenspeile denne prosessen. Samtidig vil de gjentakende ordene og frasene også kunne leses som et uttrykk for en traumeerfaring.

3.0 Analyser

3.1 “Paradoks” – En tapt traumeerfaring

Venn, jeg er én!
Jeg vil ikke dele
min kilde, min farge
av smerter,
ordløs som sten
midt i en dam av frosker.

For jeg er to!
Der hvor en avgrunn ryker
av blodige lemmer og dødsskrik
ligger min fortid kløvet –
der mellom himmel og helvete
ligger jeg, knekkede bro!
(Hofmo, 1954, s. 21).

3.1.1 Et taust lyrisk jeg

Venn, jeg er én!
Jeg vil ikke dele
min kilde, min farge
av smerter,
ordløs som sten
midt i en dam av frosker.

Allerede i strofens andre verselinje vil man kunne få en forståelse for hvorfor diktet går under tittelen «Paradoks». Diktet åpner med en intens henvendelse til en venn: «Venn, jeg er én!» (Hofmo, 1954, s. 21). Man får her inntrykk av at det lyriske jeget forsøker å dele noe personlig om seg selv med sin venn. Paradokset skapes imidlertid når det lyriske jeget i strofens andre verselinje plutselig gir uttrykk for at vedkommende ikke lenger vil dele: «Jeg vil ikke dele [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). I strofens tredje og fjerde verselinje får man et svar på *hva* det er det lyriske jeget ikke ønsker å dele med sin venn: «[...] min kilde, min farge av smerter [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Hvordan kan man så tolke disse to verselinjene? Det man får vite er at det lyriske jeget, i tillegg til å befinne seg i en forvirret tilstand, befinner seg i en smertetilstand. Utenom denne konkrete opplysningen er formuleringen både gåtefull og abstrakt. Hva kan det lyriske jeget mene med «kilde og farge av smerter»? Ved å dykke dypere inn i ordenes betydning vil man forhåpentligvis kunne danne seg et bilde av hva som står. Et synonym for ordet «kilde» er «opphav». En mulig tolkning kan dermed være at det lyriske jeget vegrer seg fra å dele *opphavet* til smerten som vedkommende kjenner på. I en traumeorientert lesning kan det såkalte «opphavet til smerten» tolkes som et uttrykk for en traumatiserende hendelse. Videre sier det lyriske jeget at vedkommende ikke ønsker å dele sin «farge av smerter». Farger har et eget språk og kan fungere som et symbol for en rekke ulike ting, deriblant følelser. Når det lyriske jeget formidler en vegring mot å dele sin «farge av smerter» kan man dermed tolke dette som en vegring mot å dele smertens uttrykk. Det lyriske jeget kjenner på en smerte, men hva denne smerten innebærer og gjør med det lyriske jeget holdes hemmelig.

Den brå overgangen fra å ville til plutselig å ikke ville dele kan gi leseren en indikasjon på at det lyriske jeget befinner seg i en forvirret tilstand. Hvorfor er det lyriske jeget så forvirret? Hvorfor rives vedkommende mellom det ambivalente ønsket om å på den ene siden ville dele, men på den andre siden ville fortie? Dersom man ser diktet i lys av traumeteori vil dette ambivalente ønsket kunne gi mer mening. En person som har opplevd en traumatiserende hendelse vil i flere tilfeller kunne oppleve et ambivalent ønske om å på den ene siden dele, men på den andre siden fortie: «To speak is impossible, and not to speak is impossible» (Schreiber Weitz, 1990, sitert i Caruth, 1995, s. 154). Å snakke om en traumeerfaring vil være umulig, men samtidig vil det å *ikke* snakke om en traumeerfaring også være umulig. I strofens femte verselinje blir håpet om å få innsikt i det lyriske jegets potensielle traumeerfaring brutt.

Ønsket om å fortie virker å vinne over ønsket om å dele. Det lyriske jeget gir nemlig uttrykk for at vedkommende er «[...] ordløs som sten [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Skal man følge Caruth sin tankegang kan det lyriske jegets ordløse tilstand skyldes at vedkommende i bunn og grunn ikke har tilgang til sin egen traumeerfaring. Traumeerfaringen vil være uforståelig for den traumatiserte og taushet blir derfor den eneste løsningen (Caruth, 1995, s. 154). Samtidig har det seg slik at ikke alle traumeforskere støtter seg på denne forklaringen. Ifølge Joshua Pederson (2014) er det nemlig lite som tilsier at den traumatiserte fysisk ikke *kan* snakke om hendelsen i etterkant. Istedenfor hevder han at det er et bevisst valg som den traumatiserte tar: «[...] while victims may *choose* not to speak of their traumas, there is little evidence that they *cannot*» (Pederson, 2014, s. 334). Kanskje er dette tilfellet hos det lyriske jeget også? Bruken av verbet «vil» istedenfor «kan» i diktets andre verselinje kan nemlig indikere at tausheten som preger det lyriske jeget er selvforskyldt. Formuleringen «*vil ikke dele*» har nemlig en helt annen betydning enn formuleringen «*kan ikke dele*».

I strofens femte verselinje kan det, som nevnt i avsnittet ovenfor, virke som at det lyriske jeget har latt tausheten ta fullstendig overhånd. Her skriver nemlig det lyriske jeget at vedkommende føler seg «[...] ordløs som en sten [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Her kan det virke som at det lyriske jeget sidestiller seg selv med en sten grunnet stenens manglende evne til å uttrykke seg. Ved å sidestille seg selv med et slikt abstrakt fenomen avskriver det lyriske jeget på sett og vis sin egen menneskelighet. Samtidig som en sten er ordløs er den nemlig også livløs og følelsesløs. Kanskje er dette tilstander som det lyriske jeget også kjenner på? Kanskje er fortiden så overveldende at det lyriske jeget utelukkende kjenner på en altopplukende tomhet? I den andre verselinjen får man vite at stenen - som det lyriske jeget identifiserer seg med - ligger «[...] midt i en dam av frosker» (Hofmo, 1954, s. 21). Dammen fullt med frosker kan forstås som et bilde på det lyriske jegets ytre omgivelser. Hva kan så froskene representere? Hva er egentlig det lyriske jegets ytre omgivelser? En mulig forståelse er at froskene fungerer som en representant for det høylytte. Frosker er nemlig dyr som man gjerne assosierer med lyd og støy grunnet deres høylytte og frekvente kvekking. Med utgangspunkt i en slik tolkning etableres det her en kontrast mellom stenen som på sin side representerer *det ordløse* og froskene som på sin side representerer *det høylytte*. Det å være ordløs er en ensom og isolert aktivitet. Istedenfor å dele sin traumeerfaring med andre velger det lyriske jeget å forholde seg ordløs. Det lyriske jeget blir, som følge av dette, ene og alene bærer av sin egen traumeerfaring. Man skal heller ikke se vekk fra at aktiviteten blir enda mer ensom dersom alle rundt oppleves som bråkete og høylytte. Det lyriske jeget skiller seg ut fra

sine ytre omgivelser og dette kan føre til en kraftig fremmedfølelse. Froskene kan også fungere som en representant for det levende og bevegelige. Mens resten av verden går videre med sine liv sitter det lyriske jeget fast – akkurat som en sten som ligger i en dam fullt av frosker. Kanskje føler det lyriske jeget at vedkommende har stagnert som følge av sin traumeerfaring?

3.1.2 *Vil ikke dele, eller kan ikke dele?*

For jeg er to!

Der hvor en avgrunn ryker
av blodige lemmer og dødsskrik
ligger min fortid kløvet –
der mellom himmel og helvete
ligger jeg, knekkede bro!

I diktets andre strofe får man et potensielt svar på hvorfor det lyriske jeget plutselig går fra å ville dele noe med sin venn til å ikke ville dele allikevel: «For jeg er to!» (Hofmo, 1954, s. 21). Ordet «for» er et ord som blant annet brukes når man skal forklare årsaken til noe. Bruken av ordet «for» i strofens første verselinje kan dermed indikere at det lyriske jeget har tenkt til å gi en forklaring på hvorfor vedkommende ikke vil dele. Hva kan så det lyriske jeget mene med at vedkommende «er to»? En mulig måte å tolke denne formuleringen på er at det lyriske jeget her gir uttrykk for at vedkommende ikke føler seg hel, men splittet. Dette er en privat og dyster skildring som det vil være nærliggende å se litt nærmere på. Hva kan denne såkalte «splittede tilstanden» egentlig innebære?

I strofens neste verselinjer kan man lese følgende: «Der hvor en avgrunn ryker / av blodige lemmer og dødsskrik / ligger min fortid kløvet - [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Hvordan kan man så tolke disse tre verselinjene? De tre verselinjene virker for det første å gi leseren en forklaring på hvor den såkalte «fortiden» til det lyriske jeget befinner seg. I en traumeorientert lesning kan man tolke «fortiden» som et indirekte uttrykk for en tidligere traumeerfaring. Det lyriske jegets traumeerfaring befinner seg «der hvor en avgrunn ryker [...]» (Hofmo, 1954, s.

21). Dette er en abstrakt formulering som det vil være nærliggende å se litt nærmere på. Ved å dykke dypere inn i hva de ulike ordene betyr vil man potensielt kunne få en forståelse for hva som står skrevet. Ordet «avgrunn» viser helt konkret til et bunnløst dyp. Ordet «ryke» har flere betydninger, men virker i denne sammenhengen å vise til noe som går i stykker. Med utgangspunkt i disse definisjonene sier altså det lyriske jeget at hens traumeerfaring befinner seg i et bunnløst dyp som sprekker. Hvordan kan man så tolke det faktum at traumeerfaringen befinner seg i et slikt dyp? Ordet «bunnløst» kan blant annet brukes om noe som man ikke kan se eller nå bunnen på. Dersom traumeerfaringen ligger i et bunnløst dyp er sannsynligheten derfor stor for at den ikke vil være mulig å lokalisere grunnet hvor langt nede den ligger. Samtidig får leseren også informasjon om at det bunnløse dypet sprekker opp. Når noe sprekker opp vil man i flere tilfeller kunne falle ned sprekken. Kanskje er det dette som skjer med traumeerfaringen også? Traumeerfaringen blir dermed, ut ifra denne tolkningen, enda mindre tilgjengelig i den forstand at den havner enda lengre ned.

I underkapittelet ovenfor har det blitt påpekt at bruken av verbet «vil» istedenfor verbet «kan» kan indikere at det lyriske jeget har tilgang til sin egen traumeerfaring, men at vedkommende tar et bevisst valg om å ikke dele. I dette avsnittet kan man derimot stille spørsmålsteget ved denne tolkningen. Sett i lys av tolkningene i avsnittet ovenfor kan det nemlig se ut som at det lyriske jeget har mistet all kontroll over sin egen traumeerfaring. Traumeerfaringen befinner seg langt, langt nede, og er, som følge av dette, utenfor rekkevidde. I strofens tredje verselinje får man enda en indikasjon på at traumeerfaringen er utenfor rekkevidde. Her sier nemlig det lyriske jeget følgende: «[...] ligger min fortid kløvet – [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Skildringen av fortiden som «kløvet» er særlig interessant. Adjektivet viser nemlig til noe som er oppdelt. Indirekte sier altså det lyriske jeget at fortiden hens er fragmentert. Her kan man trekke en parallell til det psykologiske fenomenet «dissosiasjon» som defineres som «a defense mechanism in which conflicting impulses are kept apart or threatening ideas and feelings are separated from the rest of the psyche» (American Psychological Association, 2018). Dissosiasjon er med andre ord en forsvarsmekanisme der overveldende hendelser adskilles fra resten av bevisstheten. Et annet element ved denne verselinjen som kan være med å støtte opp om tolkningen om at det lyriske jeget har manglende tilgang til sin egen traumeerfaring er *tankestreken* som er lagt til helt i slutten av verselinjen. Hvorfor har forfatteren valgt å legge til en tankestrek? Hva er tankestrekens funksjon? En mulig tolkning er at tankestreken skal fungere som et bindeledd mellom strofens fjerde og femte verselinje. Samtidig kan tankestreken også anvendes for å markere en pause i teksten. Som følge av tankestreken

stopper diktet opp et lite sekund. Det skapes med andre ord en stillhet i diktet. Denne stillheten kan få leseren til å innta en undrende posisjon. Hvorfor stopper det opp akkurat her? Hva kan stillheten indikere? Her vil det være nærliggende å trekke fram det Pederson (2018) skriver om tropen *absence*. Ifølge Pederson (2018) vil stillhet i en litterær tekst som tematiserer traume være *meningsbærende* i den forstand at den kan fungere som en representant for vanskene med å huske og språkliggjøre en traumeerfaring: «Thus in both memory and narrative, lacunae serve as markers of traumatic experience» (Pederson, 2018, s. 101). Stillheten som oppstår som følge av tankestreken får på den ene siden leseren til å stoppe opp, men samtidig kan den også indikere at det lyriske jeget stopper opp. Kanskje stopper det lyriske jeget opp fordi hen forsøker å tenke tilbake på hva som skjedde i fortiden? Eller kanskje stopper det lyriske jeget opp fordi hen fysisk ikke klarer å språkliggjøre sin egen fortid?

I strofens to siste verselinjer kan det virke som at det lyriske jeget skildrer hvor hen selv befinner seg: «[...] der mellom himmel og helvete / ligger jeg, knekkede bro!» (Hofmo, 1954, s. 21). Her kan man lese at det lyriske jeget befinner seg på et sted som ligger mellom himmel og helvete. Det vil være nærliggende å tolke plassen mellom himmel og helvete som jorda. Det faktum at det lyriske jeget befinner seg på jorda kan på den ene siden være med på å menneskeliggjøre og normalisere det lyriske jeget i den forstand at alle mennesker, leseren inkludert, befinner seg på jorda. Samtidig kan man ikke avskrive det faktum at det lyriske jeget, som nevnt i underkapittelet ovenfor, skiller seg ut fra sine ytre omgivelser. Det lyriske jeget er nemlig «[...] ordløs som sten midt i en dam av frosker» (Hofmo, 1954, s. 21).

Strofens to siste verselinjer kan imidlertid også leses som et privat og dystert uttrykk for det lyriske jegets indre. Midtposisjonen som det lyriske jeget befinner seg i kan ses i lys av midtposisjonen som flere traumeofre befinner seg i. Ifølge Van der Kolk og Van der Hart (1995) vil nemlig et traumeoffer slite med leve livet sitt fullt ut i nåtid ettersom vedkommende konstant rives tilbake til sin vonde og overveldende fortid. I dette tilfellet kan *helvete* anses som en representant for *traumeerfaringen*, mens *himmelen* på sin kan anses som en representant for *nåtiden*. Videre skriver Van der Kolk og Van der Hart (1995) at flere traumeofre vil slite med å bygge bro mellom de to virkelighetene som vedkommende befinner seg i: «Very often, it is impossible to bridge these worlds» (Van der Kolk & Van der Hart, 1995, s. 176). Dette kan ses i lys av det som blir sagt i strofens aller siste verselinje. Her skildrer nemlig det lyriske jeget seg selv som en «knekt bro»: «[...] der mellom himmel og

helvete / ligger jeg, knekkede bro!» (Hofmo, 1954, s. 21). Kanskje kan dette indikere at det ikke finnes noe løsning på den destruktive midtposisjonen som det lyriske jeget befinner seg i? Det lyriske jeget klarer ikke bygge en bro mellom de to virkelighetene. Det lyriske jeget befinner seg, som allerede påpekt i underkapittelet ovenfor, i en stagnert tilstand. Mens alle rundt hen fortsetter å leve livene sine, klarer ikke dikterjeget unnslippe sin vonde fortid. Hen sitter fast.

3.1.3 Avslutning

I diktet «Paradoks» møter man på et lyrisk jeg som virker å være kraftig berørt av en traumeerfaring. Som følge av denne traumeerfaringen befinner det lyriske jeget seg i en forvirret tilstand: «Venn jeg er en! / Jeg vil ikke dele / min kilde, min farge / av smerter [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Med det lyriske jeget gir uttrykk for et ønske om å dele noe personlig med sin venn i diktets første verselinje, blir dette ønsket erstattet med et ønske om å fortie i diktets andre verselinje: «Paradokset som tittelen peker på, er med andre ord ikke bare knyttet til [...] men også til det ambivalente ønsket om å samtidig *rope ut og fortie*» (Furuseth, 2007, s. 49). Sett i lys av traumeteori vil et slik ambivalent ønske kunne gi mening ettersom det å fortelle om en traumeerfaring vil være umulig, samtidig som det å ikke fortelle om en traumeerfaring også vil være umulig (Schreiber Weitz, 1990, sitert i Caruth, 1995, s. 154). I analysens første underkapittel har det blitt stilt spørsmålsteget ved hvorvidt valget om å forholde seg «ordløs som sten» er bevisst eller ubevisst. Bruken av verbet «vil» istedenfor «kan» indikerer at valget er bevisst. Tolkningen blir imidlertid avskrevet i analysens andre underkapittel ettersom diktets andre strofe indikerer at dikterjegets traumeerfaring er utilgjengelig. Denne utilgjengeligheten blir blant annet forsterket gjennom skildringen av fortiden som «kløvet» og bruken av tankestrek på slutten av strofens fjerde verselinje. I diktets andre strofe kan man lese at dikterjeget føler seg «splittet»: «For jeg er to!» (Hofmo, 1954, s. 21). På den ene siden kan denne splittede tilstanden knyttes til dikterjegets «kløvede fortid». På den andre siden kan den også knyttes til dikterjegets «posisjon». Dikterjeget befinner seg nemlig mellom himmel og helvete. I en traumeorientert lesning kan dette innebære at dikterjeget rives mellom fortid og nåtid. Dikterjeget klarer ikke å leve sitt liv fullt ut ettersom hen konstant blir tvunget til å vende tilbake til sin mørke fortid.

3.2 «Fra en annen virkelighet» – En smertefull mellomposisjon

Syk blir en av ropet om virkelighet.

Altfor nær var jeg tingene,

Slik at jeg brant meg igjennom

og står på den andre siden av dem,

der lyset ikke er skilt fra mørket,

der ingen grenser er satt,

bare en stillhet som kaster meg ut i

universet av ensomhet,

å av uheldelig ensomhet.

Se, jeg svaler min hånd i kjølig gress:

Det er vel virkelighet,

det er vel virkelighet nok for dine øyne,

men jeg er på den andre siden

hvor gresstrå er kimende klokker av sorg

og bitter forventning.

Jeg holder et menneskes hånd,

ser inn i et menneskes øyne.

men jeg er på den andre siden

der mennesket er en tåke av ensomhet og angst.

Å, om jeg var en sten

som kunne romme denne tomhetens tyngde,

om jeg var en stjerne

som kunne drikke denne tomhetens smerte,

men jeg er et menneske kastet ut i grenselandet,

og stillheten hører jeg bruse,

stillheten hører jeg rope

fra dypere verdner enn denne.

(Hofmo, 1948, s. 14-15).

3.2.1 Ropet om virkelighet

Diktet «Fra en annen virkelighet» åpner med en kraftig og mørk påstand: «Syk blir en av ropet om virkelighet» (Hofmo, 1948, s. 14). Påstanden er interessant ettersom den på den ene siden gir uttrykk for noe konkret, men på den andre siden også gir uttrykk for noe abstrakt og gåtefullt. La oss begynne med å se på det konkrete. Adjektivet «syk» er et gjenkjennelig ord som det vil være nærliggende å anta at det lyriske jeget har et forhold til fra før av. Sykdom kan imidlertid være så mangt. Mens noen mennesker lider av en fysisk sykdom, lider andre mennesker av en psykisk sykdom. I denne verselinjen får man imidlertid ikke et svar på hvilke av disse to sykdommene det er snakk om. Kanskje er det ikke snakk om noen av disse sykdommene, men heller en oppdiktet sykdom som utelukkende eksisterer i dette litterære universet? Videre i diktets første verselinje får man vite at det lyriske jeget blir syk av «[...] ropet om virkelighet» (Hofmo, 1948, s. 14). Hva kan egentlig dette ropet innebære? Diktets tittel indikerer at man har å gjøre med et lyrisk jeg som er «fra en annen virkelighet». Sett i lys av denne informasjonen kan en mulig tolkning derfor være at «ropet om virkelighet» innebærer et ønske om å returnere til *en virkelighet* som ikke samsvarer med den *andre virkeligheten* som det lyriske jeget befinner seg i nå.

3.2.2 Det lyriske jegets virkelighet

Altfor nær var jeg tingene,
Slik at jeg brant meg igjennom
og står på den andre siden av dem,
der lyset ikke er skilt fra mørket,
der ingen grenser er satt,
bare en stillhet som kaster meg ut i
universet av ensomhet,

å av uheldredelig ensomhet.

I diktets neste tre verselinjer får leseren et potensielt svar på *hvorfor* det lyriske jeget befinner seg i en annen virkelighet: «Altfor nær var jeg tingene, / Slik at jeg brant meg igjennom / og står på den andre siden av dem [...]» (Hofmo, 1948, s. 14). Det første man får vite her er at det lyriske jeget var for tett på det hen omtaler som «tingene». Tingene kan på den ene siden fungere som en representant for noe *abstrakt*. Samtidig er det lite vanlig å være tett på noe som ikke er levende. En annen mulig tolkning kan derfor være at tingene egentlig fungerer som et indirekte uttrykk for noe *levende*. Nærhet er som oftest assosiert med noe godt og trygt. De fleste mennesker søker nærhet. I dette diktet får man imidlertid vite at det er *nærheten* som har ført det lyriske jeget over på «den andre siden». Nærheten har med andre ord ført det lyriske jeget over i en virkelighet som hen, med utgangspunkt i tolkningen ovenfor, helst ønsker å komme seg vekk fra. I diktets neste verselinjer møter leseren på dystre og mørke skildringer av det som tilsynelatende er det lyriske jegets virkelighet. Det første man får vite om denne virkeligheten er at «[...] lyset ikke er skilt fra mørket» (Hofmo, 1948, s. 14). Mens lyset på sin side kan fungere som en representant for det gode, kan mørket på sin side fungere som en representant for det vonde. I det lyriske jegets virkelighet glir imidlertid lyset – det gode – og mørket – det vonde – inn i hverandre. Hva kan egentlig dette indikere? En mulig tolkning kan være at det lyriske jeget selv sliter med å separere det gode fra det onde. Det siste leseren får vite om det lyriske jegets virkelighet er at den er preget av en «uheldredelig ensomhet»: «[...] bare en stillhet som kaster meg ut i / universet av ensomhet, / å av uheldredelig ensomhet» (Hofmo, 1948, s. 14). I den andre virkeligheten kan ikke ensomheten kureres. I denne virkeligheten har nemlig ensomheten permanent status.

3.2.3 «Men jeg er på den andre siden»

Se, jeg svaler min hånd i kjølig gress:

Det er vel virkelighet,

det er vel virkelighet nok for dine øyne,

men jeg er på den andre siden

hvor gresstrå er kimende klokke av sorg

og bitter forventning.

I diktets tiende verselinje møter leseren på et gjenkjennbart og ikke minst harmonisk bilde: «Se, jeg svaler min hånd i kjølig gress: [...]» (Hofmo, 1948, s. 14). Her kan man lese at det lyriske jeget helt konkret streifer sine hender gjennom det kjølige gresset. Bruken av konjunksjonen «men» i diktets trettende verselinje markerer imidlertid et dystert og mørkt vendepunkt: «[...] men jeg er på den andre siden / hvor gressstrå er kimende klokke av sorg / og bitter forventning» (Hofmo, 1948, s. 14). I det lyriske jegets virkelighet er ikke gress lenger bare gress. På den andre siden, der det lyriske jeget befinner seg, er ikke gress noe annet enn «[...] kimende klokke av sorg / og bitter forventning» (Hofmo, 1948, s. 14). Istedenfor å ha en helbredende funksjon kan det virke som at gresset, i det lyriske jegets virkelighet, har en destruktiv funksjon. Hvordan kan man imidlertid tolke den gåtefulle formuleringen som man møter på i diktets fjortende og femtende verselinje? Kimende klokke kan anses som en representant for kirkeklokke som ringer. Kirkeklokke kan ringe ved flere anledninger – både sorgfulle, men også fine og gøyale anledninger. Det vil imidlertid være nærliggende å anta at det her er snakk om en sorgfull anledning ettersom de kimende klokkene, ifølge det lyriske jeget, er av « sorg og bitter forventning». Sett i lys av disse tolkningene kan det dermed virke som at det lyriske jeget forbinder gress med begravelse og død. I en traumeorientert lesning kan man stille spørsmålstegn ved hvorvidt det potensielt er snakk om en individuell traumeerfaring her. Kanskje har det lyriske jeget opplevd å miste noen som hen stod nær? Kanskje er det som følge av denne erfaringen at vedkommende nå befinner seg i en virkelighet som utelukkende består av en «uhelbredelig ensomhet»?

Jeg holder et menneskes hånd,
ser inn i et menneskes øyne,
men jeg er på den andre siden
der mennesket er en tåke av ensomhet og angst.

I disse verselinjene får man et svar på det man før bare ante – nemlig at det lyriske jegets virkelighet ikke inkluderer menneskene. Verselinjene er dystre og gir leseren en tydelig indikasjon på hvor mørk det lyriske jegets virkelighet faktisk er. Det første man får vite er at det lyriske jeget er tett innpå et annet, uidentifisert menneske: «Jeg holder et menneskes hånd, / ser inn i et menneskes øyne [...]» (Hofmo, 1948, s. 15). Nærhet er, som allerede påpekt, noe man oppsøker. Nærhet er fint. I det lyriske jegets virkelighet får imidlertid ikke det lyriske

jeget kjenne på det fine aspektet ved å være nær noen. I det lyriske jegets virkelighet er nemlig mennesket utelukkende et abstrakt fenomen: «[...] der mennesket er en tåke av ensomhet og angst» (Hofmo, 1948, s. 15). Verselinjen kan leses i overført betydning. Helt konkret viser ordet «tåke» til et naturfenomen. I overført betydning kan imidlertid ordet også brukes om noe som oppfattes som uklart. En mulig tolkning kan derfor være at det lyriske jeget anser menneskene som uklare. Kanskje er de konkrete, reelle menneskene i ferd med å forsvinne for det lyriske jeget? På den andre siden – det vil si det lyriske jegets virkelighet – virker ikke mennesket å være noe annet enn det lyriske jegets egne, vonde følelser – nemlig ensomhet og angst.

3.2.4 Dratt mellom to verdener

Å, om jeg var en sten
som kunne romme denne tomhetens tyngde,
om jeg var en stjerne
som kunne drikke denne tomhetens smerte,
men jeg er et menneske kastet ut i grenselandet,
og stillheten hører jeg bruse,
stillheten hører jeg rope
fra dypere verdner enn denne

I diktets tjuende verselinje kan man lese at det lyriske jeget ønsker å bli omgjort til abstrakte fenomen: «Å, om jeg var en sten / som kunne romme denne tomhetens tyngde / om jeg var en stjerne / som kunne drikke denne tomhetens smerte [...]» (Hofmo, 1948, s. 15). Hvorfor virker det forlokkende å bli omgjort til et abstrakt fenomen? Hva kan det være ved stenen og stjernen som har ført til at det lyriske jeget ønsker å bli som dem? I artikkelen «`Fra en annen virkelighet`» (2002) hevder Lisbeth P. Wærp at ønsket om å bli omgjort til et abstrakt fenomen indikerer at det lyriske jeget ønsker å utslette sin egen menneskelighet. Ved å utslette sitt menneskelige ansikt vil det lyriske jeget blant annet kunne slippe å føle. Det desperate ønsket om å utslette sitt menneskelige ansikt forblir imidlertid bare et ønske: «[...] men jeg er

et menneske kastet ut grenselandet, [...]» (Hofmo, 1948, s. 15). Det lyriske jeget er et menneske og har, som følge av dette, ingen mulighet for å unnsnippe sine vonde følelser.

I diktet til nå har vi fått presentert to ulike virkeligheter. På den ene siden har man det lyriske jegets virkelighet, mens på den andre siden har man den virkeligheten som leseren kjenner til – nemlig menneskenes virkelighet. I diktets tre siste strofer møter man imidlertid på en tredje virkelighet – nemlig *stillheten*: «[...] og stillheten hører jeg bruse / stillheten hører jeg rope / fra dype verdener enn denne» (Hofmo, 1948, s. 15). Den andre virkeligheten som det lyriske jeget befinner seg i grenser med andre ord ikke bare til menneskenes virkelighet, men også til stillheten. Hva kan så disse tre verselinjene fortelle oss? En av tingene man får vite er at stillheten paradoksalt nok roper på det lyriske jeget. Ifølge Wærp (2002) representerer dette ropet en *dragning* mot stillheten. Hva kan imidlertid stillheten – det vil si den tredje virkeligheten – representere? En mulig tolkning kan være at stillheten representerer lydløshet eller dødsriket. Disse to tolkningsmulighetene trekker blant annet Wærp (2002) fram i sin lesning av diktet:

- Som jeg allerede har nevnt, tolker Ivar Havnevik, stillheten som bruser og roper fra «dypere verdener» som den eneste veien til forløsning [...]. Han sier imidlertid verken noe om hva han mener med forløsning, eller hvordan han tolker stillheten, som det er nærliggende å tolke ikke bare som stillhet i betydningen lydløshet, ensomhet og tomhet, men i siste instans også som taushet og død (Wærp, 2002, s. 138-139).

I en traumeorientert lesning kan man imidlertid foreslå enda en mulig tolkning. Til nå har det blitt klart at det lyriske jeget befinner seg i en midtposisjon – det vil si en plass mellom *to* ulike virkeligheter. På den ene siden dras det lyriske jeget mot stillheten: «[...] stillheten hører jeg rope [...]» (Hofmo, 1948, s. 15). På den andre siden dras hen imidlertid også, som allerede påpekt i ett av underkapitlene ovenfor, mot menneskenes virkelighet: «Syk blir en av ropet om virkelighet» (Hofmo, 1948, s. 14). I analysen av diktet «Paradoks» (1954) får man, i likhet med dette diktet, vite at det lyriske jeget befinner seg i en slags midtposisjon: «[...] der mellom himmel og helvete – ligger jeg, knekkede bro!» (Hofmo, 1954, s. 21). Midtposisjonen som det lyriske jeget befinner seg i ble videre ansett som en parallell til den midtposisjonen som et traumeoffer befinner seg i. Ifølge Van der Kolk og Van der Hart (1995) vil nemlig en person som har opplevd en traumeerfaring slite med å leve i nåtiden ettersom vedkommende konstant dras tilbake til fortiden. Personen vil derfor, som de to psykologene påpeker, kunne

føle på en følelse av å være *fanget* mellom to ulike virkeligheter: «Many traumatized persons, however, experience long periods of time in which they lives, as it were, in two different worlds: the realm of the trauma and the realm of their current, ordinary life (s. 177). En mulig tolkning kan dermed være at stillheten fungerer som en representant for «the realm of trauma», mens menneskenes virkelighet fungerer som en representant for «the realm of the current, ordinary life». Den andre virkeligheten som det lyriske jeget befinner seg i kan dermed tolkes som en slags traumatisert tilstand hvor det lyriske jeget konstant dras mellom to virkeligheter – nemlig fortid og nåtid. Til tross for at det lyriske jeget konstant hører ropene fra menneskene i den ordinære, nåtidige virkeligheten, finnes det ingen utvei. Dikterjeget klarer ikke å flykte fra den smertefulle midtposisjonen ettersom hen konstant rives tilbake av stillheten – det vil si hens smertefulle fortid.

3.2.5 Avslutning

I diktet «Fra en annen virkelighet» kan man lese at det lyriske jeget befinner seg i en annen virkelighet. Denne virkeligheten virker ikke å samsvare med den virkeligheten som leseren selv kjenner til. Mens leseren vil kunne oppleve å være nær et annet menneske, har det lyriske jeget brutt kontakten med menneskene. Menneskene virker å være uklare i det lyriske jegets virkelighet. Mens leseren vil kunne assosiere gress med noe harmonisk og helbredende, assosierer det lyriske jeget gress utelukkende med noe destruktivt – nemlig død: «[...] hvor gresstrå er kimende klokke av sorg / og bitter forventning» (Hofmo, 1948, s. 14). I en traumeorientert lesning vil det være nærliggende å anta at det lyriske jeget er berørt av en individuell traumeerfaring – nemlig tap av en som stod hen nær. Kanskje er det derfor «nærheten» beskyldes for å ha ført det lyriske jeget over i en annen virkelighet? Det å være nær en person kan være fint helt fram til denne personen forsvinner. Nærheten vil da kunne gå fra å være fin til plutselig å være destruktiv. I diktets siste del møter man på det som, ifølge Wærp (2002), er diktets tredje virkelighet – nemlig «stillheten». Mens Wærp (2002) velger å tolke denne virkeligheten som et uttrykk for dødsriket, velger jeg å tolke denne virkeligheten som et uttrykk for en traumeerfaring som hører til i fortiden. Det vil være rimelig å anta at traumeerfaringen det er snakk om her er den individuelle traumeerfaringen som nevnes ovenfor. Den andre virkeligheten som det lyriske jeget befinner seg i kan, med utgangspunkt i

denne tolkningen, anses som en traumatisert tilstand. På den ene siden ønsker det lyriske jeget å returnere til menneskene og deres virkelighet, men på den andre siden er det ikke mulig ettersom stillheten – det vil si hens mørke fortid – fortsetter og lage lyd og hjemsøke det lyriske jeget: « [...] og stillheten hører jeg bruse, / stillheten hører jeg rope / fra dypere verdner enn denne» (Hofmo, 1948, s. 15).

3.3 «Jeg har våket» – En endeløs gjentakelsevang

Venn, jeg har våket –
gått gjennom onde fjell.
Søvn – hva er *det*
er det trolldans
hjerter slitt løs fra seg selv
som sank i angstfulte myrer.

Venn, jeg har våket bestandig
også når jeg sov.
Bestendig, også i drømmen,
var åpenheten min lov.
Synenes mylder drakk jeg,
Vergeløst – seende alt.

Jeg så min mor i rommet,
fattig, enfoldig og trett.
Og bakenfor henne
De evige åndedrett
Av mødre som pustet på meg
gjennom eimen av natt.

Jeg så min far i rommet,

Kandidat: 5488

vis men også hård.
Og bakenfor ham
en dønning
av menn med våpnene løftet,
mordere, selv fylt av sår.

Jeg så min søster
Omkring meg, og min fortapte bror.
(Og bakenfor dem alle *Fremmede* –)
Min ensomhet hinsides ord
fant sitt bilde i dem.

Jeg så min venninne,
den eneste, jeg så henne gå for å dø.
Og siden har trærne sørget,
og siden har Døden trukket
min kropp og sjel og stemme
ut i fortvilelsens sjø!
(Hofmo, 1954, s. 9-11).

3.3.1 Et distansert forhold til søvn

Venn, jeg har våket –
gått gjennom onde fjell.
Søvn – hva er *det*
er det trolldans
hjerter slitt løs fra seg selv
som sank i angstfylte myrer.

Det første man møter på i diktet «Jeg har våket» (1954) er et lyrisk jeg som henvender seg til en venn. Hvilken venn det er snakk om blir ikke spesifisert. Mens det lyriske jeget i diktet «Paradoks» (1954) går fra å ville dele til å plutselig fortie kan det virke som at dette ikke er

tilfellet her. I strofens første verselinje kan man nemlig lese at det lyriske jeget, uten noen form for vegring, deler noe personlig om hens fortid: «Venn, jeg har våket – [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Verbet «å våke» kan ha flere betydninger, men sett i lys av resten av strofen kan det virke som at det her viser til det å ikke klare å sove, eller til det å holde seg våken. Indirekte får man altså vite at det lyriske jeget har hatt et distansert forhold til søvn. Det lyriske jeget har befunnet seg i en søvnløs tilstand. Helt i slutten av strofens verselinje har forfatteren lagt til en tankestrek. Hva slags funksjon kan en slik tankestrek ha? I analysen av diktet «Paradoks» har det blitt nevnt at tankestreken blant annet kan brukes for å indikere en pause. Kanskje har forfatteren som hensikt å få leseren til å stoppe opp et øyeblikk og ta inn over seg det som blir sagt? Samtidig kan tankestreken også symbolisere en pause i talen til det lyriske jeget. Kanskje skal tankestreken vise til at det lyriske jeget, i likhet med leseren, også stopper opp et sekund? Kanskje ligger det noe mellom linjene her? En følelse tilknyttet den søvnløse tilstanden? Eller kanskje årsaken bak den søvnløse tilstanden? En tankestrek kan, i tillegg til funksjonene nevnt ovenfor, også anvendes ved tilføyelser. Dette kan virke å være tilfellet her i den forstand at strofens andre verselinje henger sammen med strofens første verselinje: «Venn jeg har våket - / gått gjennom onde fjell» (Hofmo, 1954, s. 21). Med et slikt utgangspunkt kan det altså virke som at det finnes en sammenheng mellom det å ha *våket* og det å ha *gått gjennom onde fjell*. Hva denne sammenhengen innebærer er imidlertid enda ikke helt klar.

Hvordan kan man egentlig tolke strofens andre verselinje? Hva kan det lyriske jeget mene med at vedkommende har «gått gjennom onde fjell»? Symbolsk sett kan fjell blant annet fungere som en representant for en overveldende prøvelse. I en løs forstand kan man derfor tolke det slik at det lyriske jeget deler med sin venn at vedkommende har vært gjennom en overveldende prøvelse. Samtidig er det viktig å påpeke at substantivet «et fjell» står i flertall. Dette kan derfor indikere at det lyriske jeget ikke bare har vært gjennom en, men flere prøvelser samtidig. Det å gå over et fjell kan fungere som et symbol på det å overkomme en overveldende prøvelse. Man kan imidlertid stille spørsmålstegn ved hvorvidt dette er tilfellet hos det lyriske jeget. Dersom det lyriske jeget hadde sagt at vedkommende har gått *over* onde fjell kunne dette indikert at det lyriske jeget har overkommet prøvelsene. Det lyriske jeget bruker imidlertid preposisjonen «gjennom» istedenfor preposisjonen «over». Det å ha gått gjennom en prøvelse betyr ikke nødvendigvis at man har overkommet den. Kanskje er prøvelsene som det lyriske jeget har vært gjennom uoverkommelige? Kanskje er de så

omfattende at vedkommende ikke klarer å unnsnippe dem? Hva disse prøvelsene har gått ut på blir ikke spesifisert.

Videre i strofens tredje verselinje inntar det lyriske jeget en spørrende, filosoferende posisjon: «Søvn – hva er *det* [...]» (Hofmo, 1954, s. 9). Verselinjen antyder en usikkerhet rundt hva søvn egentlig er. Usikkerheten som det lyriske jeget gir uttrykk for kan indikere at det ambivalente forholdet til søvn enda eksisterer. I strofens tre siste verselinjer kan det virke som at det lyriske jeget forsøker å svare på sitt eget spørsmål: «[...] er det trolldans / hjerter slitt løs fra seg selv / som sank i angstfylte myrer» (Hofmo, 1954, s. 9). Det å definere hva søvn er vil for de fleste være nokså enkelt og rett fram. En enkel definisjon på hva søvn er lyder slik: «Søvn er en nødvendig hviletilstand med nedsatt bevissthet, motorisk aktivitet og stoffskifte, samt redusert evne til å reagere på ytre sansepåvirkninger» (Boccarda, 2023). Søvn er med andre ord en *hviletilstand*. Det lyriske jeget peker imidlertid ikke på en slik definisjon. Istedenfor undrer hen seg over hvorvidt søvn er trolldans. Trolldans viser til en vill, forhekset dans. Spørsmålet om hvorvidt søvn er trolldans kan dermed anses som et paradoks. Mens søvn på sin side representerer *hvile og ro* representerer trolldans på sin side *aktivitet, magi og villskap*. Det faktum at trolldans kan fungere som en kontrast til søvn gir leseren en indikasjon på at det lyriske jeget har et meget ulogisk syn på hva søvn egentlig er. Forholdet mellom det lyriske jeget og søvn virker å være veldig distansert. Det neste forslaget som det lyriske jeget kommer med i forbindelse med hva søvn er lyder slik: «[...] hjerter slitt løs fra seg selv / som sank i angstfylte myrer» (Hofmo, 1954, s. 9). Bildet av hjerter som er slitt løs fra seg selv kan gi assosiasjoner til opprevde, knuste hjerter. Symbolsk sett kan et knust hjerte representere ulike former for sorg. Det lyriske jeget virker altså her å assosiere søvn med sorg. Videre kan man lese at denne sorgen «[...] sank i angstfylte myrer» (Hofmo, 1954, s. 9). Hva kan det lyriske jeget mene her? Det å synke i en myr kan være både skremmende og ubehagelig. Dersom en person som synker i en myr ikke får hjelp til å komme seg opp er sannsynligheten stor for at vedkommende vil sitte helt fast. Man skal ikke se vekk fra at det å sitte fast igjen vil kunne føre til en følelse av maktesløshet og fangenskap. Med utgangspunkt i disse tolkningene kan det virke som at det lyriske jeget assosierer søvn med en slags innesperret sorg. Kanskje mener det lyriske jeget at en persons sorg er utilgjengelig helt fram til vedkommende sover? Kanskje er det først i drømmen at sorgen manifesteres? Kanskje forestiller det lyriske jeget seg søvn som et slags fengsel som konfronterer den som sover med noe smertefullt og angstfullt? Dersom dette er tilfellet kan dette indikere at det lyriske jeget vegrer seg fra å sovne inn.

Venn, jeg har våket bestandig
også når jeg sov.
Bestendig, også i drømmen,
var åpenheten min lov.
Synenes mylder drakk jeg,
Vergeløst – seende alt.

I diktets andre strofe kan man lese at det lyriske jeget, i likhet med i diktets første strofe, henvender seg til sin venn for å formidle at hen har våket. Noe nytt man får vite her er imidlertid at det lyriske jeget «[...] har våket bestandig [...]» (Hofmo, 1954, s. 9). Bruken av ordet «bestandig» kan indikere at den søvnløse tilstanden har preget det lyriske jeget i lange tider. Unni Langås skriver følgende i artikkelen «Orfisk inspirasjon i Gunvor Hofmos poesi» (2002): «Det kjenner ikke søvn; det har våket også i søvne» (Langås, 2002, s. 55). I strofens to siste verselinjer kan man lese at det lyriske jeget – mot sin vilje – har sett alt mens vedkommende har våket: «Synenes mylder drakk jeg, vergeløst – seende alt» (Hofmo, 1954, s. 9). Hva det lyriske jeget har sett i sin søvnløse tilstand blir ikke spesifisert. En mulig tolkning kan imidlertid være at de mørke prøvelsene som det lyriske jeget peker på i diktets andre verselinje, fungerer som en parallell til det lyriske jegets syner. Kanskje konfronteres det lyriske jeget med disse mørke prøvelsene i sin søvnløse tilstand?

3.3.2 En *seende*

Det vi vet til nå er at det lyriske jeget bestandig har befunnet seg i en søvnløs tilstand. I denne søvnløse tilstanden er det lyriske jeget en *seende*. Vedkommende har sett alt. I dette underkapittelet vil denne «seende tilstanden» være av interesse å se litt nærmere på. Det å konstant se syner er nemlig ikke normalt. Leseren vil derfor, som følge av dette, kunne undre seg over hva det er som feiler det lyriske jeget. Hvorfor er vedkommende så sterkt plaget av disse synene? I en traumeorientert lesning kan synene ses i lys av det Caruth skriver om gjentakelsevang. Ifølge Caruth vil en person som har opplevd en traumeerfaring bli tvunget til å *se* og *gjenoppleve* traumeerfaringen i etterkant (Caruth, 1995, s. 152). Personen vil med

andre ord ikke unnslippe sin egen traumeerfaring. Tvert om vil hendelsen konstant hjemseke personen ved å fremtre som blant annet syner – det vil si hallusinasjoner (Caruth, 1995, s. 4). Gjenopplevelsene vil, ifølge Caruth (1995), være presise kopier av selve traumeerfaringen. I en traumeorientert lesning vil det derfor være nærliggende å anta at synene – de mørke prøvelsene som det lyriske jeget går gjennom i sin søvnløse tilstand – er repriser av reelle traumeerfaringer fra fortiden. I forbindelse med dette diktet får man imidlertid ikke direkte innsyn i det lyriske jegets syner. Dette innebærer også at man ikke får direkte kjennskap til det lyriske jegets reelle traumeerfaringer. Istedenfor blir man heller vitne til et lyrisk jeg som *meddeler* hva vedkommende har sett: «Jeg så [...]». Ifølge Felman (1992) vil imidlertid en slik meddelelse alltid være fragmentert og gåtefull som følge av at traumeofferet ikke fullt ut klarer å forstå sin egen fortid: “As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance [...]» (Felman, 1992, s. 5). Videre vil det derfor være interessant å se nærmere på det lyriske jegets meddelelse av sine egne syner. Klarer man å skimte noen reelle traumeerfaringer gjennom det lyriske jegets meddelelse, eller er alt utelukkende fragmentert og vanskelig å forstå seg på?

Mens det lyriske jeget, ifølge tolkningen i underkapittelet ovenfor, virker å vegre seg fra å sovne inn grunnet muligheten for å bli konfrontert med en smertefull sorg i en drøm kan det imidlertid virke som at den søvnløse tilstanden ikke er et bedre alternativ. Også i den søvnløse tilstanden virker det lyriske jeget å konfronteres med noe vondt og smertefullt fra hens fortid. Det første man får vite er at det lyriske jeget, i sin søvnløse tilstand, har stått ansikt til ansikt med sin egen mor:

Jeg så min mor i rommet,
fattig, enfoldig og trett.
Og bakenfor henne
De evige åndedrett
Av mødre som pustet på meg
gjennom eimen av natt.

I en løs forstand kan man anta at det lyriske jeget har sett syner av sin egen mor som følge av at det har skjedd noe mellom dem en gang i fortiden. Hva som kan ha skjedd forblir imidlertid usagt. Videre i strofens andre verselinje kan man lese at moren skildres som «fattig, enfoldig

og trett». Adjektivene som det lyriske jeget bruker for å skildre sin mor viser utelukkende til negative egenskaper. Kanskje kan bruken av disse negative adjektivene indikere at det har skjedd noe ubehagelig og vondt mellom dem? Det konkrete bildet av et lyrisk jeg som står ansikt til ansikt med sin mor blir imidlertid brutt i strofens fjerde verselinje. Her kan man nemlig lese at det eksisterer noe «bakenfor» den nevnte morsskikkelsen: «Og bakenfor henne / De evige åndedrett / Av mødre som pustet på meg / gjennom eimen av natt» (Hofmo, 1954, s. 10). I tillegg til å representere en konkret og kjent skikkelse kan det virke som at moren også representerer noe annet: «*Mor* viser ut over seg selv til andre mødre med livgivende pust [...]» (Langås, 2002, s. 55). Moren representerer med andre ord også et ukjent antall uidentifiserte mødre med «livgivende pust» som puster på det lyriske jeget. Det faktum at det lyriske jeget deler med oss at vedkommende har kjent mødrene bakenfor moren puste på hen kan indikere at det lyriske jeget opplever synene sine som realistiske – noe som igjen kan indikere at det faktisk er snakk om en reell hendelse fra fortiden som hjemsøker hen. Utenom dette er formuleringen som det lyriske jeget kommer med i stor grad gåtefull. Hva kan mødrene bakenfor moren representere? Har det lyriske jeget egentlig et svar på dette selv? Eller kan usikkerheten som oppstår ikke bare gjelde oss, men også det lyriske jeget?

I diktets fjerde strofe gjentas mønsteret fra diktets tredje strofe. Denne gang er det imidlertid ikke sin mor det lyriske jeget har stått ansikt til ansikt med, men sin far:

Jeg så min far i rommet,
vis men også hård.
Og bakenfor ham
en dønning
av menn med våpnene løftet,
mordere, selv fylt av sår.

I likhet med i diktets tredje strofer hviler det også her noe bakenfor synet av den konkrete farsskikkelsen: «Og bakenfor ham / en dønning / av menn med våpnene løftet, / mordere, selv fylt av sår» (Hofmo, 1954, s. 10). Helt konkret formilder det lyriske jeget at vedkommende har sett en gruppe menn med «våpnene løftet» bakenfor synet av sin far. Bildet som males her er, sammenlignet med det i diktets tredje verselinje, både konkret og gjenkjennbart. Det å ha «våpnene løftet» viser til at noen er i ferd med å angripe eller utøve vold mot en annen person. Samtidig er det ikke bare snakk om en mann, men et flertall av menn som holder våpnene sine

løftet. Dette kan indikere at det lyriske jeget har vært vitne til en omfattende og skremmende hendelse som har involvert flere mennesker. Kanskje kan det være snakk om en kollektiv traumeerfaring her? Videre kan man lese at det lyriske jeget portretterer mennene bakenfor faren som «mordere». Hendelsen virker, som følge av denne tilleggsinformasjonen, å ha vært enda mer destruktiv og mørk enn først antatt. Ordet «morder» viser til en person som har drept et annet menneske. Det lyriske jeget virker med andre ord ikke bare å ha vært vitne til «menn som holder våpnene løftet», men også menn som bruker våpnene sine til å drepe andre mennesker. Samtidig får man også høre at morderne selv er «fylt av sår». Kanskje kan det indikere at morderne selv har vært ofre for vold? Eller kanskje er morderne fylt av «indre smerte» som følge av all smerten de har påført andre? Uansett hva tilfellet er, får morderne, som følge av denne tilføyelsen, et mer menneskelig preg over seg.

I diktets femte strofe gjentas mønsteret fra diktets tredje strofe nok en gang. Her får man vite at lyriske jeget ikke bare har stått ansikt til ansikt med sine foreldre, men også med sine søsken:

Jeg så min søster
Omkring meg, og min fortapte bror.
(Og bakenfor dem alle *Fremmede* –)
Min ensomhet hinsides ord
fant sitt bilde i dem.

I strofens andre verselinje kan man lese at det lyriske jeget omtaler sin egen bror som fortapt. Hva kan dette utsagnet innebære? Adjektivet «fortapt» brukes om personer som på en eller annen måte er i ferd med gå til grunne. Kanskje har det lyriske jeget sett sin egen bror gå til grunne? Bakenfor sin søster og fortapte bror har det lyriske jeget sett «[...] alle *Fremmede* →» (Hofmo, 1954, s. 10). Bakenfor de kjente, familiære skikkelsene befinner med andre ord *alle ukjente seg*. Hva kan dette bety? Hvis man ser verselinjen i lys av den konkrete traumeerfaringen som det lyriske jeget meddeler i diktets fjerde strofe, kan de fremmede potensielt fungere som en representant for alle dem som ble drept i den voldelige hendelsen. Kanskje fungerer også «mødrene bakenfor moren» som en representant for disse ofrene? I strofens to siste verselinjer meddeler ikke det lyriske jeget hva hen har sett i sin søvnløse tilstand. Istedenfor kan det virke som at man her får høre om en nåværende tilstand: «[...] Min ensomhet hinsides ord / fant sitt bilde i dem» (Hofmo, 1954, s. 10). Her gir dikterjeget uttrykk

for en intens følelse av ensomhet. Ensomheten virker å være så omfattende at dikterjeget ikke klarer å finne ord for å beskrive den.

I diktets tredje, fjerde og femte strofe har man, som tidligere nevnt, blitt kjent med et fast mønster. Først meddeler det lyriske jeget hvilken konkret, familiær skikkelse det lyriske jeget har stått ansikt til ansikt med i sin søvnløse tilstand. Etter denne meddelelsen får man videre vite at det eksisterer noe bakenfor de konkrete skikkelsene: «[...] De evige åndedrett / av mødre [...]», «[...] en dønning av menn / med våpnene løftet [...]» og «[...] alle *Fremmede* – [...]» (Hofmo, 1954, s. 10). Gjentakelsen av dette mønsteret er på den ene siden virkningsfull i den forstand at de minner oss på et viktig trekk ved diktet – nemlig det lyriske jegets meddelelse av sine egne syner. Ifølge Langås (2002) hviler nemlig hele diktets eksistens på denne meddelelsen:

- I Hofmos dikt har jeget mot sin vilje sett *alt*, og diktets eksistens hviler fullt og helt på jegets beretning om hva det har sett. Eksistensen av diktet [...] synes med andre ord å forutsette at jeget har stått ansikt til ansikt med sine egne syner (Langås, 2002, s. 57).

På den andre siden vil bruken av gjentakelse også være relevant å se i lys av litterær traumeteori. Flere teoretikere innenfor den litteraturvitenskapelig traumeforskningen fokuserer nemlig i stor grad på bruken av *gjentakelser* i litterære verk som tematiserer traumer fordi de mener at dette virkemiddelet blant annet brukes bevisst for å gjenspeile en sentral reaksjon i etterkant av en traumeerfaring – nemlig *gjentakelsetvang* (Pederson, 2018, s. 104). Det faste mønsteret som gjentar seg for leseren hele tre ganger i diktet kan derfor anses som en slags gjenspeiling av prosessen som det lyriske jeget går gjennom – nemlig en konstant gjenopplevelse av sine egne traumeerfaringer. Gjentakelsen gir blant annet leseren et innblikk i den stagnerte tilstanden som det lyriske jeget, som følge av gjentakelsetvangen, befinner seg i. Samtidig som leseren ikke unnslipper det gjentakende mønsteret, unnslipper heller ikke det lyriske jeget reprisene av de reelle traumeerfaringene fra hens fortid. Sammenlignet med de tre ovennevnte strofene møter man i diktets sjette og siste strofe på et litt annerledes mønster. I likhet med de andre tre strofene kan man imidlertid også i denne strofen lese at det lyriske jeget har stått ansikt til ansikt med en konkret skikkelse. Denne gang er det imidlertid ikke snakk om et familiemedlem, men en nær venninne:

Jeg så min venninne,

den eneste, jeg så henne gå for å dø.

Og siden har trærne sørget,
og siden har Døden trukket
min kropp og sjel og stemme
ut i fortvilelsens sjø!

I denne strofen kan man lese at det lyriske jeget har sett sin venninne – *den eneste* – gå for å dø. Her vil det være nærliggende å anta at synet av venninnen som går for å dø faktisk har skjedd en eller annen gang i det lyriske jegets fortid. Smerten som uttrykkes i denne strofen blir ekstra sterk som følge av bruken av ordet «eneste». Venninnen som det lyriske jeget så gå for å dø var ikke en av mange venninner, men hans *eneste* venninne. Kanskje var hun den eneste som forstod det lyriske jeget? Det var de to mot resten av verden, og plutselig en dag raste idyllen. Mens man i de andre strofene kan lese at det eksisterer noe bakenfor de konkrete skikkelsene som har vist seg for det lyriske i hans søvnløse tilstand er ikke dette tilfellet i denne strofen. Her eksisterer det ingenting bakenfor. Kanskje kan bruddet med det faste mønsteret fra diktets tre, fjerde og femte strofe indikere at det lyriske jeget endelig har klart å unnsnippe gjentakelsetvangen som han har vært fanget i? Videre i strofens tredje verselinje meddeler heller det lyriske jeget hva tapet av venninnen har gjort med han: «Og siden har trærne sørget, [...]» (Hofmo, 1954, s. 11). Tapet av venninnen virker å ha ført det lyriske jeget inn i en ny virkelighet bestående utelukkende av sorg. De fleste assosierer gjerne naturen – og dermed også trær – med noe harmonisk og helbredende. Ofte oppsøker man gjerne naturen for å roe ned og få fred i sjelen. Dette kan imidlertid ikke det lyriske jeget gjøre, fordi i hans nye virkelighet sørger til og med trærne. Til og med trærne virker å minne det lyriske jeget på den omfattende sorgen som han selv er bærer av. Trærne har altså mistet sin helbredende kraft i det lyriske jegets virkelighet og representerer her utelukkende noe destruktivt og smertefullt. I strofens tre siste verselinje meddeler det lyriske jeget en mørk skjebne: «[...] og siden har Døden trukket / min kropp og sjel og stemme / ut i fortvilelsens sjø!» (Hofmo, 1954, s. 11). Her meddeler det lyriske jeget at døden har trukket hans « [...] sjel og stemme / ut i fortvilelsens sjø» (Hofmo, 1954, s. 11). I en løs forstand kan man tolke det slik at døden her skal fungere som en representant for den det lyriske jegets tapte venninne. Grunnen til at det lyriske jeget har havnet i den såkalte «fortvilelsens sjø» kan, med utgangspunkt i denne tolkningen, være på grunn av den døde venninnen. Det lyriske jeget virker imidlertid å ha sett døden på nært hold flere ganger. Både i diktets fjerde og femte strofe får man indirekte vite av det lyriske jeget at han har vært vitne til at noen har dødd. Kanskje fungerer døden som en

representant for disse også? En ting som allikevel er sikkert er at det lyriske jeget ikke hadde havnet i «fortvilelsens sjø» hvis det ikke var for døden. Det er nemlig «døden» som har trukket hen dit. Hvordan kan man så tolke denne sjøen som det lyriske jeget har havnet i? Hva kan egentlig det lyriske jegets skjebne innebære? Det å være fortvilet er et adjektiv man bruker dersom man kjenner på en kraftig følelse av håpløshet. Ordet «sjø» kan fungere som et symbol på mye forskjellig, men sett i lys av betydningen av ordet «fortvilelse» vil det være nærliggende å anta at det her skal fungere som et symbol på noe endeløst. «Fortvilelsens sjø» kan med utgangspunkt i disse tolkningene fungere som en representant for en tilværelse preget av håpløshet og endeløshet. Tidligere i dette avsnittet ble det stilt spørsmålsteget ved hvorvidt bruddet av det faste mønsteret i diktets tredje, fjerde og femte strofe kan indikere at det lyriske jeget har klart å kommet seg ut av gjentakelsetvangen. Kanskje har det lyriske jeget klart å overkomme sine traumeerfaringer? Sett i lys av diktets aller siste verselinje virker imidlertid ikke dette å være tilfellet. Tilværelsen som det lyriske jeget befinner seg i består nemlig utelukkende av håpløshet og endeløshet. Gjentakelsetvangen har ingen slutt. Det finnes ikke noe håp, bare en «[...] ensomhet hinsides ord [...]» (Hofmo, 1954, s. 10).

3.3.3 Avslutning

I diktet «Jeg har våket» møter man på et lyrisk jeg som til å begynne med gir uttrykk for at hen har et distansert forhold til søvn: «Venn, jeg har våket bestandig [...]» (Hofmo, 1954, s. 9). Det lyriske jeget gir her uttrykk for at hen konstant har befunnet seg i det som i analysen blir omtalt som en «søvnløs tilstand». Det lyriske jeget er med andre ord *konstant* våken. Hvorfor befinner det lyriske jeget sin i en slik utholdelig tilstand? Hvorfor sover hen ikke? I diktets første strofe får man et potensielt svar på dette spørsmålet. Her gir nemlig det lyriske jeget uttrykk for at hen assosierer søvn med «[...] hjerter slitt løs fra seg selv / som sank i angstfylte myrer» (Hofmo, 1954, s. 9). Verselinjene som presenteres for leseren er gåtefulle. En mulig tolkning kan imidlertid være at det lyriske jeget assosierer søvn med et slags fengsel som konfronterer dem som sover med noe sorgfullt. Mens leseren gjerne vil assosiere søvn med hvile og ro, assosierer det lyriske jeget søvn med noe destruktivt og angstfylt. Kanskje er det derfor hen konstant har befunnet seg i en våken tilstand? Fordi hen er redd for å sovne inn som følge av sine negative assosiasjoner knyttet til søvn? I diktets andre strofe får man

imidlertid vite at den søvnløse tilstanden som det lyriske jeget befinner seg i ikke nødvendigvis er et bedre alternativ: «Synenes mylder drakk jeg. / Vergeløst – seende alt» (Hofmo, 1954, s. 9). Mens det lyriske jeget har våket har hen – mot sin egen vilje – sett alt. I en traumeorientert lesning kan synene som det lyriske jeget plages av i hens søvnløse tilstand tolkes som repriser av reelle traumeerfaringer fra fortiden. Det lyriske jeget er med andre ord hjemsoekt av sin egne, mørke fortid.

Til tross for at synene som det lyriske jeget plages av kan anses som reelle repriser av hens traumeerfaringer får ikke leseren *direkte tilgang* til erfaringene ettersom vi bare blir kjent med hens *meddelelse* av synene: «Jeg så [...]». Som påpekt i underkapittelet ovenfor vil en slik meddelelse alltid framstå som gåtefull og fragmentert ettersom traumeerfaringen vil være delvis eller helt uforståelig for traumeofferet (Felman, 1992, s. 5). I forbindelse med dette diktet kan det virke som at det lyriske jeget *til en viss grad* forstår sine egne traumeerfaringer. Både i diktets fjerde og sjette strofe får nemlig leseren innblikk i det som kan virke som to traumeerfaringer – en kollektiv og en individuell: «Og bakenfor ham / en dønning / av menn med våpnene løftet, / mordere, selv fylt av sår» (Hofmo, 1954, s. 10) og «Jeg så min venninne, / den eneste, jeg så henne gå for å dø» (Hofmo, 1954, s. 11). Her gir det lyriske jeget uttrykk for at hen på den ene siden har vært vitne til en voldelig hendelse som har rammet flere mennesker. Samtidig gir hen også uttrykk for at hen har sett sin «eneste venninne» gå for å dø. Mens noe blir sagt, forblir imidlertid mye også usagt. Leseren møter med andre ord på flere tomrom i det lyriske jegets meddelelse – noe som kan indikere at det lyriske jeget ikke fullt ut forstår sin egen fortid. Ett av de største tomrommene som leseren møter på i diktet er relatert til familiemedlemmene som viser seg for det lyriske jeget i hens søvnløse tilstand. Hvorfor viser familiemedlemmene seg for det lyriske jeget? Hva slags tilknytning kan de ha til det lyriske jegets mørke fortid? En mulig tolkning kan være at familiemedlemmene, i likhet med mødrene bakenfor moren og de fremmede bakenfor broren og søsteren, viser seg for det lyriske jeget fordi *de alle* ble rammet av den voldelige hendelsen som det lyriske jeget var vitne til. Kanskje er det også som følge av den voldelige hendelsen at det lyriske jegets venninne er død? Sett i lys av en slik tolkning vil ensomheten som uttrykkes i diktets femte verselinje kunne gi mer mening. Det lyriske jeget befinner seg i en ensom tilstand fordi hen er forlatt. Alle – både kjente og ukjente – har forsvunnet. Det lyriske jeget sitter igjen helt alene.

3.4 «Møte» – Et *indre* møte

Slik en regnvåt kveldstund
kjenner du det er henne,
en jødisk venninne de drepte,
hun hvis lik de lot brenne
sammen med tusen andres.

Ram stiger lukten fra fjæren.
Fuglene klynker alt stille.
Noen ler fjernt gjennom skumring...
Stemmene klinger så milde
som de har natt i seg.

Du vet bare at hun er her
og ser henne uten å se
og kjenner det brune blikket
legger seg kjølig som sne
over din rådløse sorg.

Og din trang til å skrike,
rase, gråte og be
slikt som en liten unge
får viljen sin gjennom ved,
alt som du smertelig gjemte,
smelter vekk under det.

Du hører den myke stemme
slik du hører den sist,
spørrende uten klage,
dempet og underlig trist:

Warum sollen wir nicht leiden

Wenn so viel Leid ist?

(Hofmo, 1946, s. 41-42).

3.4.1 – Et hjemsøkt dikterjeg

Slik en regnvåt kveldstund

kjenner du det er henne,

en jødisk venninne de drepte,

hun hvis lik de lot brenne

sammen med tusen andres.

I diktet «Møte» (1946) møter man på et dikterjeg som virker å snakke til seg selv på en «regnvåt kveldsstund»: «Slik en regnvåt kveldstund / kjenner du det er henne, [...]» (Hofmo, 1946, s. 41). Dikterjeget gir videre uttrykk for at vedkommende føler nærværet av en kvinnelig skikkelse. Nærværet som dikterjeget føler på virker imidlertid å ha ført det lyriske jeget i en tårevåt tilstand. I strofens to første verselinjer kan man lese at det lyriske jeget kjenner nærværet av sin døde venninne mens det pøsregner. På den ene siden kan regnet utelukkende fungere som en representant for naturfenomenet «regn», men på den andre siden kan regnet også fungere som en representant for tårer. Kanskje regner det ikke egentlig? Kanskje er regnet bare en metafor for dikterjegets tårer? Hva kan imidlertid skylde disse tårene? Er det snakk om gledestårer eller følelsetårer? I strofens tredje verselinje får man et potensielt svar på dette spørsmålet. Her får man nemlig vite at kvinneskikkelsen som dikterjeget kjenner nærværet av er dikterjegets døde venninne. Dikterjeget kjenner med andre ord nærværet av et gjenferd: «[...] en jødisk venninne de drepte [...]» (Hofmo, 1954, s. 41). I denne verselinjen får man indirekte innsikt i det som kan virke som en individuell traumeerfaring – nemlig tapet av en venninne som stod dikterjeget nær. Det faktum at dikterjeget hjemsøkes av venninnen i etterkant av hennes død kan indikere at dikterjeget, i likhet med dikterjeget i diktet «Jeg har våket» (1954), lider av en *gjentakelsevang*: «[...] the traumatized are called upon to see and to relive the insistent reality of the past [...]» (Caruth, 1995, s. 152). Dikterjeget blir med andre ord konstant tvunget til å returnere til hens mørke

fortid. Den individuelle traumeerfaringen vil ikke slippe taket. Samtidig som dikterjeget virker å ha opplevd en individuell traumeerfaring virker det også som at vedkommende har opplevd noe som kan minne om en kollektiv traumeerfaring. I strofens to siste verselinjer antyder nemlig dikterjeget at det ikke bare er venninnen som har mistet sitt liv, men også tusenvis av andre mennesker: «[...] hun hvis lik de lot brenne / sammen med tusen andres» (Hofmo, 1946, s. 41).

Ram stiger lukten fra fjæren.

Fuglene klynker alt stille.

Noen ler fjernt gjennom skumring...

Stemmene klinger så milde

som de har natt i seg.

I bokstavelig forstand gir dikterjeget i strofens første verselinje uttrykk for at vedkommende kan sanse lukten fra fjæren – det vil si lavvann: «Ram stiger lukten fra fjæren» (Hofmo, 1946, s. 42). Lukten av fjære er en gjenkjennelig lukt som man assosierer med kystlandskap. I en løs forstand kan man derfor anta at dikterjeget befinner seg i nærheten av en kyst. Verselinjen kan imidlertid også leses i overført betydning. Ved kysten vil vannstanden hyppig veksle mellom å være enten høy eller lav. Høy vannstand omtales gjerne som «flo», mens lav vannstand omtales som «fjære» (Sælen & Weber & Barthel, 2023). En slik veksling mellom høy og lav kan minne om humørsvingninger. I likhet med at vannstanden varierer finnes det også svingninger i humøret. Av og til vil man kunne føle seg langt nede, mens andre ganger vil man kunne føle seg på topp. I diktets verselinje formidler dikterjeget at hen sanser lavvann. Dette kan på den ene siden, som nevnt ovenfor, indikere at dikterjeget befinner seg i nærheten av en kyst, men på den andre siden kan det også fungere som en metafor på at dikterjeget kjenner på en form for nedstemthet. Videre kan man lese at fuglene, som også virker å befinne seg i nærheten av denne fjæren, «[...] klynker alt stille» (Hofmo, 1946, s. 42). Helt konkret får leseren her vite at fuglene, i dikterjegets oppfatning, er rolige. Denne oppfatningen kan imidlertid skurre for leseren. Fugler er nemlig ikke rolige dyr. Tvert om vil mange gjerne assosiere fugler med mye lyd. Hvorfor oppfattes ikke fuglene som bråkete av det lyriske jeget? Hvorfor anerkjenner ikke dikterjeget fuglenes høylytthet? I strofens tredje verselinje får man et mulig svar på dette. Her kan man nemlig lese at dikterjeget har hele sitt fokus rettet mot noen andre lyder: «Noen ler fjernt gjennom skumring... / Stemmene klinger så milde / som de har natt i seg» (Hofmo, 1946, s. 42). I den første verselinjen kan man lese at

dikterjeget hører *noen* le. Hvem disse «noen» er går imidlertid ikke dikterjeget inn på. De som ler får dermed et mystisk og nesten uhyggelig preg over seg i den forstand at leseren ikke får et svar på *hvem* det er som faktisk ler. Kanskje er dikterjeget selv usikker? En mulig tolkning kan være at stemmene som dikterjeget hører er stemmene til *døde mennesker* – det vil si gjenferd. Kanskje kan stemmene som dikterjeget hører i denne strofen representere stemmene til de tusen andre som ble drept sammen med hans jødiske venninne? Strofens to siste verselinjer er med på å støtte opp om denne tolkningen: «Stemmene klinger så milde / som de har natt i seg» (Hofmo, 1954, s. 42). Det første man får vite her er at dikterjeget anser stemmene som rolige og uten mye intensitet. Videre får man vite at de rolige stemmene sammenlignes med det abstrakte fenomenet «natt». Natten kan assosieres med mange ting, deriblant «total stillhet». Kanskje kan det være derfor de milde stemmene sammenlignes med natt? For å indikere at stemmene egentlig er helt rolige? Stemmer kan imidlertid aldri være helt rolige, og det vil derfor være nærliggende å anta at det egentlig er snakk om indre stemmer – ikke reelle, ekte stemmer. Den eneste som kan høre stemmene er dikterjeget.

3.4.2 En intens sorg

Du vet bare at hun er her
og ser henne uten å se
og kjenner det brune blikket
legger seg kjølig som sne
over din rådløse sorg.

I strofens første og andre verselinje kan man lese at dikterjeget nok en gang kjenner nærværet av sin døde venninne: «Du vet bare at hun er her / og ser henne uten å se» (Hofmo, 1946, s. 42). Det faktum at man kan lese at dikterjeget *nok en gang* kjenner nærværet av sin døde venninne kan indikere det som allerede har blitt påpekt i underkapittelet ovenfor – nemlig at dikterjeget konstant blir tvunget til å *gjenoppleve* sin vonde fortid. Dikterjeget slipper ikke unna. Videre i strofens tredje, fjerde og femte verselinje kan man lese følgende: «[...] og kjenner det brune blikket / legger seg kjølig som sne / over din rådløse sorg» (Hofmo, 1946, s. 42). Her kan det virke som at dikterjeget gir uttrykk for at hen føler seg betraktet av sin døde

venninne. Hvordan kan man imidlertid tolke det «brune blikket»? En mulig tolkning kan være at den jødiske venninne hadde brune øyne. Kanskje er dette et trekk ved venninnen som dikterjeget husker spesielt godt? En annen mulig tolkning kan man få ved å dykke dypere inn i brunfargens symbolikk. Fargen «brun» kan på den ene siden symbolisere trygghet og stabilitet, men på den andre siden kan den også symbolisere død og forråtnelse (Rønning, 2017). Det «brune blikket» kan dermed, med dette som utgangspunkt, tolkes på to ulike måter. Det vil imidlertid være nærliggende å anta at det i dette tilfellet er snakk om et «dødt blikk» ettersom personen som dikterjeget kjenner blikket til *er død*. Videre får man vite at blikket legger seg «kjølig som sne» over dikterjeget og hens «rådløse sorg». Dikterjeget kjenner med andre ord ingen varme og trygghet knyttet til følelsen av å bli betraktet av sin døde venninne. Følelsen virker å være iskald – like kald som snøen. Skildringen av sorgen som «rådløs» gir leseren en indikasjon på at dikterjeget kjenner på en sterk følelse av håpløshet knyttet til sin egen sorg. Kanskje er hen redd for at sorgen aldri skal gå over? Kanskje ser hen ingen muligheter for å unnslippe sorgen?

Og din trang til å skrike,
rase, gråte og be
slik som en liten unge
får viljen sin gjennom ved,
alt som du smertelig gjemte,
smelter vekk under det.

I strofens fire første verselinjer kan man lese at dikterjeget kjenner på en intens trang til å få utløp for *noe*: «Og din trang til å skrike, / rase, gråte og be / slik som en liten unge / får viljen sin gjennom ved, [...]» (Hofmo, 1946, s. 42). Ønsket om å ha et lignende utbrudd som det et barn har når det forsøker å få viljen sin er virkningsfullt ettersom slike utbrudd assosieres med mye intensitet og sterke følelser. Indirekte får man derfor vite at dikterjeget kjenner på en trang til å ha et intenst følelsesutbrudd. Videre meddeler dikterjeget at hen har holdt *noe* skjult: «[...] alt som du smertelig gjemte [...]» (Hofmo, 1946, s. 42). Hva kan dette «alt» innebære? Hva kan det være dikterjeget har holdt skjult? I en traumeorientert lesning kan man tolke dette «alt» som et indirekte uttrykk for dikterjegets traumeerfaringer. I verselinjen får man dermed, med dette som utgangspunkt, vite at dikterjeget har vært ene og alene bærer av sin vonde fortid. Den vonde fortiden – bestående av både en individuell og kollektiv traumeerfaring – er innestengt. En slik innestengthet kan, som allerede påpekt i analysen av

diktet «Paradoks» (1954), skyldes ulike grunner. På den ene siden kan det handle om en manglende tilgang til egen traumeerfaring. Når traumeofferet selv sliter med å huske noe fra sin vonde fortid vil det være vanskelig for vedkommende å dele den med andre (Caruth, 1995, s. 154). På den andre siden kan valget om å forholde seg taus også være et bevisst valg fra traumeofferet sin side (Pederson, 2014, s. 334). Når dikterjeget i strofens fire første verselinjer gir uttrykk for en trang til å få utløp for *noe* vil det være nærliggende å anta at dette «noe» er relatert til de innestengte traumeerfaringene. Dikterjeget ønsker med andre ord å få utløp for traumeerfaringene som hen fram til nå har holdt skjult. I strofens sjette og siste verselinje får man imidlertid vite at trangen til å få utløp for de innstengte traumeerfaringene «smelter vekk». Trangen er med andre ord i ferd med å forsvinne. Hva kan dette ha med å gjøre? Hvorfor får man i det ene øyeblikket vite at dikterjeget kjenner på en intens trang til å få utløp for sine innestengte traumeerfaringer, mens man i det andre øyeblikket får vite at trangen er i ferd med å forsvinne? En mulig tolkning her kan være at dikterjeget, i likhet med dikterjeget i diktet «Paradoks», rives mellom det ambivalente ønsket om å dele, men også fortie. Dikterjeget befinner seg dermed, som følge av dette ambivalente ønsket, i en forvirret tilstand. På den ene siden vil det å dele sin egen traumeerfaring oppleves som umulig, men samtidig vil også det å ikke dele sin egen traumeerfaring oppleves som umulig (Schreiber Weitz, 1990, sitert i Caruth, 1995, s. 154).

Du hører den myke stemmen
slik du hørte den sist,
spørrende og uten klage,
dempet og underlig trist:
Warum sollen wir nicht leiden
wenn so viel Leid ist?

I diktets aller siste strofe gir dikterjeget uttrykk for at hen nok en gang hører *noens* stemme. Mens dikterjeget i diktets andre strofe virker å være usikker på hvem det er hen hører stemmene til, kan det virke som at dette ikke er tilfellet i denne strofen. Her virker nemlig dikterjeget å være fullt klar over at personen som hen hører stemmen til er ingen ringere enn hens døde venninne: «Du hører den myke stemmen / slik du hørte den sist, / spørrende og ute klage, / dempet og underlig trist: [...]» (Hofmo, 1946, s. 42). I verselinjene gir dikterjeget detaljerte skildringer av hvordan stemmen oppleves. Skildringene av stemmen er så detaljerte at det nesten kan virke som at stemmen er reell. Dette er imidlertid ikke tilfellet. Stemmen

tilhører nemlig en person som ikke lenger finnes: «[...] en jødisk venninne de drepte, [...]» (Hofmo, 1946, s. 41). Det vil derfor være nærliggende å anta at stemmen, i likhet med stemmene fra diktets andre strofe, er en indre stemme. Alt foregår utelukkende i dikterjegets hode.

Det første man får vite om stemmen som dikterjeget hører er at den bærer preg av noe *mykt* og *dempet*. Stemmen har med andre ord lite intensitet – noe som kan indikere at den ikke anses som støy. Tvert om kan det indikere at den oppleves som behagelig å høre på. Videre gir dikterjeget uttrykk for at stemmen oppfattes som «underlig trist». Det hviler med andre ord ikke bare et behagelig preg over stemmen. Stemmen bærer også preg av *nedstemthet*. Bruken av ordet «underlig» foran ordet «trist» antyder imidlertid en viss usikkerhet knyttet til nedstemtheten. Dette er underlig ettersom dikterjeget, i likhet med leseren, er fullt klar over venninnens grusomme skjebne: «[...] en jødisk venninne de drepte, / hun hvis lik de lot brenne [...]» (Hofmo, 1946, s. 41). Sett i lys av denne skjebnen gir det i stor grad mening at stemmen som dikterjeget hører er nedstemt. Hva det er som får dikterjeget til å stusse over denne nedstemtheten finnes det imidlertid ikke et svar på. Kanskje fungerer usikkerheten som en forsvarsmekanisme? Kanskje forsøker dikterjeget å beskytte seg selv fra den mørke realiteten? I diktets to siste verselinjer får leseren vite *hva* den døde venninnen sier til dikterjeget: «Warum sollen wir nicht leiden / wenn so viel Leid ist?» (Hofmo, 1946, s. 42). *Hvorfor skal man ikke lide når det er så mye lidelse til?* Formuleringen er tungsindig og antyder en form for avmakt. Det er naturlig å lide fordi lidelse finnes overalt. Kanskje var dette noe venninnen sa til dikterjeget før hun ble drept? Eller kanskje fungerer formuleringen som en gjenspeiling av dikterjegets følelse av maktesløshet?

3.4.3 Avslutning

Diktet «Møte» gir leseren en indikasjon om at dikterjeget lider av en intens sorg knyttet til tapet av hans jødiske venninne. Tapet av den døde venninnen nekter å gi slipp. Den døde venninnen returnerer alltid til dikterjeget – enten i form av et nærvær, eller i form av en stemme. Dikterjeget har, som følge av de hyppige «møtene» med sin døde venninne, ingen mulighet til å komme seg videre. Hele hans eksistens går ut på å sørge. Sorgen er, som

dikterjeget allerede har gitt uttrykk for i diktets tredje strofe, «rådløs». Den har med andre ord permanent status.

Diktet «Møte» har til nå blitt ansett som et autonomt uttrykk. Det innebærer at diktet har blitt betraktet som en egen enhet som er uavhengig av verkets kontekst. Samtidig vil det også være mulig å lese diktet i lys av Hofmos biografi. Ifølge Nielsen (2019) er Hofmos dikt like mye en *erfaring* som de er *litteratur*. Hun henviser særlig til to erfaringer som hun, sammen med andre Hofmo-forskere, mener er fremtredende i Hofmos forfatterskap. Den første erfaringen er tilknyttet Hofmos historiske kontekst: «På ett nivå er den historiske, kollektive krisen åpenbart tilstede i Hofmos dikt på det vis at hun skriver dikt når alt er nedbrent, når det ikke er noen menneskelig verden igjen» (Nielsen, 2019, s. 75). Den historiske og kollektive krisen som Nielsen her refererer til er andre verdenskrig. I forbindelse med diktet «Møte» vil det være mulig å trekke en parallell mellom den kollektive traumeerfaringen som dikterjeget legger fram og Hofmos egne *historiske kontekst*. Under andre verdenskrig ble tusenvis av jøder drept i nazistenes gasskamre. For å kvitte seg med likene valgte nazistene å brenne dem i krematorium. I likhet med denne konkrete hendelsen fra virkeligheten kan man lese om en lignende hendelse i diktet «Møte»: «[...] hun hvis lik de lot brenne / sammen med tusen andres» (Hofmo, 1946, s. 41). Den andre erfaringen Nielsen peker på er mer privat og individentsentrert:

- Når Jan Erik Vold i 2000 utga *Mørkets sangerske*, en usedvanlig utgivelse [...] ble det mulig å få innsikt i det man som leser før bare ante: nemlig at du-et i Hofmos dikt ikke bare er en oppdiktet gestalt, men er skrevet fram av hennes forhold til Ruth Maier (Nielsen, 2019, s. 77).

I sitatet ovenfor hevder Nielsen (2019) at store deler av Hofmos lyrikk kan leses i lys av Hofmo og hennes forhold til jøden, Ruth Maier. Diktet «Møte», er ifølge Nielsen (2019), ett av de mest konkrete diktene som omhandler Maier: «I debutsamlingen finnes for eksempel diktet «Møte», som er Hofmos mest konkrete dikt om Maier som offer for jødeutryddelsene» (Nielsen, 2019, s. 81). Det samme påpeker Vold (2000) i *Mørkets sangerske*:

- Ruth Maiers skjebne det kors Gunvor Hofmo fikk bære – slik kan det kort formuleres, Ruth Maier den begravede engel i Gunvor Hofmos blod. Uten å nevne navn legger Hofmo åpent fram denne koblingen allerede i debutsamlingen, i det kjente diktet

«Møte», der hun i regnet fornemmer `det er henne/en jødisk venninne de drepte» [...]» (Vold, 2000, s. 86).

Som nevnt av både Nielsen (2019) og Vold (2000) eksisterer det altså en tydelig parallell mellom den jødiske venninnen man møter på i diktet og den jødiske venninnen fra Hofmos virkelige liv. I likhet med dikterjegets venninne var også Maier jøde. I likhet med dikterjegets venninne ble også Maiers lik kremert sammen med tusen andres. I diktets siste to verselinjer møter man på det som i underkapittelet ovenfor ble tolket som «traumets stemme». De to verselinjene er imidlertid ikke oppdiktet. Som følge av utgivelsen av *Mørkets sangerske* vet man nemlig nå at det som står i disse to verselinjene stammer fra det siste brevet som Maier skrev før hun ble drept:

- November 1942 she was sent away together with the other Jews in Norway. It was on a Thursday. I remember it too well. She was very calm. It seems to me, that she had chosen her way: I must be with the Jews. And she wrote in her last letter, when they still were on the ocean: “Ich glaube dass es gut so ist wie es gekommen ist. Warum sollen wir nicht leiden wenn es so viel Leid ist? Sorg dich nicht um mich. Ich möchte vielleicht nicht mit dir tauschen” (Hofmo, 1947, sitert i Vold, 2000, s. 250).

Diktets to siste verselinjer er med andre ord tatt direkte fra et brev som Maier skrev mens hun ble fraktet for å dø. Etter de to linjene som er inkludert i diktet «Møte» skrev Maier følgende: «Sørg ikke over meg. Det er ikke sikkert jeg hadde ønsket å bytte med deg». Hofmo klarte imidlertid ikke å ta denne setningen til seg. Hun sørget og sørget. Lyrikken ble imidlertid Hofmos måte å bearbeide sine vonde erfaringer på: «Hun skriver sine dikt med personlig og historisk nødvendighet [...] (Furuset, 2008, s. 249). Her kan man trekke inn det Caruth (1996) skriver om skjønnlitteraturens potensial når det kommer til språkliggjøring av traumer. Noen erfaringer vil være så voldsomme og vonde at det hverdagslige språket ikke strekker til. Gjennom skjønnlitteraturen og det litterære språket får forfatteren imidlertid muligheten til å dele sine vonde traumeerfaringer indirekte og dette er, ifølge Caruth, den eneste sannferdige måten å adressere en traumeerfaring på: «Yet Caruth maintains that imaginative literature – or figural, rather than literal language – can «speak» trauma when normal, discursive language cannot, and fiction helps give a voice to traumatized individuals and populations» (Pederson, 2014, s. 334). Kanskje er det derfor Hofmo har tatt til lyrikken for å tale om sine mørke erfaringer? Kanskje var lyrikken Hofmos eneste løsning? Til tross for at Hofmos erfaringer

kan anses som en parallell til dikterjegets traumeerfaringer er det imidlertid viktig at leseren evner å skille litteratur fra virkelighet. Man må ha i bakhodet at traumeerfaringene som fremstilles i diktet ikke er en realistisk fremstilling, men en litterær framstilling: «En analytisk tilnærming til traumer i litteratur forutsetter med andre ord at traumet ikke blir betraktet som umiddelbar erfaring, selv om teksten kan handle om forfatterens egne eller andre menneskers reelle opplevelser, men som kunstnerisk uttrykk» (Langås, 2016, s. 13). Traumeerfaringene som tematiseres i diktet må derfor anses som et *kunstnerisk uttrykk* av Hofmos egne erfaringer.

3.5 «Det er ingen hverdag mer»

Gud, hvis du ennå ser:
det er ingen hverdag mer.

Det er bare stumme skrik,
det er bare sorte lik

som henger i røde trær!
Hør hvor stille det er.

Vi vender oss for å gå hjem
men alltid møter vi dem.

Alt vi fornemmer en dag
er de dreptes åndedrag!

Om vi i glemsel går:
det er asken deres vi trår.

Gud, hvis du ennå ser:

Det er ingen hverdag mer.
(Hofmo, 1946, s. 39-40).

3.5.1 En mørk virkelighet

Gud, hvis du ennå ser:
det er ingen hverdag mer.

I diktets første strofe møter man på et dikterjeget som eksplisitt henvender seg til Gud. Dette er et konkret og gjenkjennelig motiv. Videre får man imidlertid vite at dikterjeget er usikker på hvorvidt Gud faktisk er til stede eller ikke: «Gud, hvis du ennå ser» (Hofmo, 1946, s. 39). Hva kan det være som har fått dikterjeget til å fundere over dette? Til tross for usikkerheten knyttet til Gud og hans tilstedeværelse forsøker dikterjeget allikevel å formidle et budskap til han: «[...] det er ingen hverdag mer» (Hofmo, 1946, s. 39). Hva kan dikterjeget egentlig mene med dette? Først vil det være hensiktsmessig å gå nærmere inn på hva man legger i ordet «hverdag». Ordet «hverdag» viser helt konkret til dagliglivet og det man kjenner som «normalen». Når dikterjeget i strofens andre verselinje hevder at det ikke finnes noe hverdag mer kan dette antyde at vedkommende føler at normalen har blitt erstattet med noe annet. Dikterjeget peker med andre ord på en følelse av å befinne seg i en ny virkelighet som hen ikke kjenner seg igjen i. I diktets andre og tredje strofe får man et innblikk i hva dikterjegets nye virkelighet innebærer, og som dikterjeget allerede har påpekt, virker denne virkeligheten i stor grad å stride med normalen:

Det er bare stumme skrik,
det er bare sorte lik

som henger i røde trær!
Hør hvor stille det er.

I disse to strofene skildres en tilsynelatende mørk og dyster virkelighet: «Det er bare stumme skrik, / det er bare sorte lik // som henger i røde trær!» (Hofmo, 1946, s. 39). Det første man

får vite er at virkeligheten er preget av det dikterjeget omtaler som «stumme skrik». Hvordan kan man tolke denne formuleringen? Hva kan disse «stumme skrikene» innebære? Adjektivet «stum» viser til en manglende evne til å artikulere. Substantivet «skrik» på sin side viser til en høylytt lyd som mennesker lager som følge av enten positive eller negative følelser. Sett i lys av diktets mørke undertone vil det imidlertid være nærliggende å anta at dikterjeget her taler om et skrik som skyldes negative følelser. De negative følelsene som kan forårsake et skrik er blant annet sinne eller frykt (Hagel, 2021). Sett i lys av disse definisjonene kan det virke som at de «stumme skrikene» skal fungere som en representant for en innesperret smerte. Til tross for at dikterjeget ønsker å uttrykke sin smerte, får den det ikke til. Smerten er stengt inne. Den får ikke utløp. I de to neste verselinjene kan man lese at virkeligheten, i tillegg til å innebære en innestengt lidelse, også innebærer «[...] sorte lik // som henger i røde trær!» (Hofmo, 1946, s. 39). Bildet som males for leseren er mørkt og grotesk. Her får man nemlig vite at dikterjegets virkelighet består av en haug med døde mennesker «[...] som henger i røde trær!» (Hofmo, 1946, s. 39). Trær symboliserer som oftest noe positivt. I kristendommen knyttes blant annet trærne til forestillingen om *evig liv* (Kværne & Groth, 2023). I dikterjegets virkelighet er det imidlertid ikke snakk om vanlige trær, men om «røde trær». Fargen «rød» assosieres gjerne med blod, og en mulig tolkning kan derfor være at de røde trærne egentlig bare er et indirekte uttrykk for blodet som omgir de døde menneskene. I en traumeorientert lesning vil det være nærliggende å anta at det her er snakk om en kollektiv traumeerfaring. Det vil imidlertid være hensiktsmessig å stille spørsmålstegn ved hvorvidt de døde menneskene og blodet faktisk er en del av dikterjegets nåtid. Sett i lys av traumeteori kan nemlig de døde menneskene og blodet også anses som en del av dikterjegets *fortid* som hjemsøker dikterjeget i *nåtiden*. Med utgangspunkt i en slik tolkning vil ikke likene og blodet være fysisk til stede i dikterjegets nåtidige omgivelser. Istedenfor vil de være en del av dikterjegets indre verden. Den «undertrykte lidelsen» fra avsnittet ovenfor kan også ses i lys av traumeteori. Smerten som dikterjeget opplever i nåtid kan, i en traumeorientert lesning, anses som en parallell til den mørke fortiden som hjemsøker vedkommende. Samtidig vet vi også at smerten er innesperret – noe som kan indikere at dikterjeget strever med å dele hva det er som gjør den så vondt. Disse vanskene kan, som allerede påpekt i analysene av diktene «Paradoks» (1954) og «Møte» (1946), skyldes ulike faktorer. For noen kan vanskene være forårsaket av en manglende tilgang til egen traumeerfaring (Caruth, 1995, s. 154). For andre vil det ikke nødvendigvis være snakk om en manglende tilgang til egen traumeerfaring, men heller et *bevisst* ønske om å ikke dele: «That the speakers about trauma on some level prefer silence so as to protect themselves from the fear of being listened to-and of listening to

themselves» (Laub, 1992, s. 79). Her påpeker Laub (1992) at vanskene med å dele kan skyldes redselen for å bli hørt og ikke minst redselen for å høre på seg selv. Valget om å ikke dele kan dermed anses som en form for forsvarsmekanisme.

3.5.2 – En omfattende håpløshet

Vi vender oss for å gå hjem
men alltid møter vi dem.

Bruken av det personlige pronomenet «vi» i diktets fjerde strofe kan indikere at dikterjeget ikke lenger bare taler på vegne av seg selv. Her tales det på vegne av et «vi». Det vil være nærliggende å anta at dette «vi-et» innebærer alle dem som, sammen med dikterjeget, har blitt rørt av den kollektive traumeerfaringen som uttrykkes i diktets andre strofe. I strofen møter man på en omfattende håpløshet: «Vi vender oss for å gå hjem / men alltid møter vi dem» (Hofmo, 1946, s. 39). Ordet «hjem» kan her anses som en representant for hverdagen – det vil si tiden før den kollektive traumeerfaringen inntraff. Verselinjen antyder dermed en form for motstand – et forsøk på å trosse eget traume. Leseren vil, som følge av denne verselinjen, kunne få et lite snev av håp. Kanskje klarer dikterjeget, og de andre, å finne tilbake til sin hverdag? Kanskje klarer de å unnsnippe smerten som preger dem i denne virkeligheten? Bruken av konjunksjonen «men» i strofens andre verselinje markerer imidlertid et tydelig og ikke minst tragisk vendepunkt: «[...] men alltid møter vi dem» (Hofmo, 1956, s. 39). Her brytes all håp. «Dem» kan nemlig tolkes som en representant for de døde menneskene fra deres fortid. Når dikterjeget sier «[...] alltid møter vi dem» (Hofmo, 1946, s. 39) kan dette derfor indikere at de ikke slipper unna sin egen blodige fortid. Den tilstanden de befinner seg i nå er permanent. Alt virker å være håpløst.

I diktets fjerde strofe antydes et nytt aspekt ved virkeligheten:

Alt vi fornemmer en dag
er de dreptes åndedrag!

Hva vil det si å fornemme noe? Verbet «fornemme» viser gjerne til at man oppfatter eller merker noe uten at man nødvendigvis er fullt klar over hva det kan være. I denne strofen får man imidlertid inntrykk av at dikterjeget, og de andre hen taler på vegne av, er fullt klar over hva det er de fornemmer: «[...] de dreptes åndedrag!» (Hofmo, 1946, s. 40). Her antydes en tydelig følelse av de døde menneskenes nærvær. Nærværet virker å føles så ekte ut at de til og med kjenner de døde menneskenes «åndedrag» - det vil si pusten deres. Bildet som males for leseren i denne strofen er forstyrrende og gir oss en tydelig indikasjon på hvor plaget dikterjeget og de andre er som følge av sin kollektive traumeerfaring. Det eneste dagene deres går ut på er å føle på nærværet av alle de døde. Virkeligheten deres består utelukkende av død.

3.5.3 Hverdagen er borte for godt

Om vi i glemsel går:

det er asken deres vi trår.

I en traumeorientert lesning vil særlig ordet «glemsel» være interessant å se nærmere på. I avsnittet ovenfor har det blitt påpekt at dikterjeget virker å vegre seg fra å dele sin smerte med andre. Videre ble det nevnt potensielle grunner til hva som kan skyldes denne vegringen. En av grunnene som nevnes er direkte relatert til glemsel. Noen vil nemlig kunne sitte igjen med et mentalt hull i etterkant av en traumeerfaring, og dette vil igjen kunne føre til problemer knyttet til en språkliggjøring (Caruth, 1995, s. 154). Her kan man imidlertid avskrive denne forklaringen ettersom dikterjeget i diktets femte strofe er tydelig på at vedkommende, og de hen taler på vegne, enda husker hva som har skjedd: «Om vi i glemsel går / det er asken deres vi trår» (Hofmo, 1946, s. 40). Hvordan kan man imidlertid tolke denne formuleringen? En mulig tolkning kan være at dikterjeget kjenner på en skyldfølelse og plikt knyttet til de døde menneskene. Dersom dikterjeget og de andre glemmer dem vil det bli som om de «trækker i asken deres» - det vil si at de trækker rett over dem. Til tross for hvor smertefullt dikterjeget og de andre har det vil ikke en fortrenkning av fortiden være rettfærdig ovenfor de døde menneskene.

Gud, hvis du ennå ser:

Det er ingen hverdag mer.

I diktets aller siste strofe møter ikke leseren på en håpefull formulering. I stedet møter man på akkurat samme formulering som man møter på i diktets første strofe: «Det er ingen hverdag mer» (Hofmo, 1946, s. 40). Bruken av sirkelkomposisjon – det vil si det faktum at diktet begynner og slutter helt likt – er virkningsfull ettersom den tydelig markerer dikterjegets budskap. Hverdagen – det trygge, kjente og normale – er borte for alltid. Den mørke virkeligheten som skildres i diktets andre strofer har kommet for å bli. Alt er fortsatt håpløst.

Helt i begynnelsen av analysen nevnes det at dikterjeget antyder en usikkerhet knyttet til Guds tilstedeværelse. Sett i lys av diktets helhet gir denne usikkerheten nå i stor grad mening. Guds oppgave er å våke over menneskene og passe på at ingenting vondt skjer med dem. I dikterjegets litterære univers har imidlertid en forferdelig tragedie rammet en stor gruppe med mennesker: «[...] det er bare sorte lik // som henger i røde trær!» (Hofmo, 1946, s. 39). Hvor var Gud når denne tragedien inntraff? Hvordan kunne han la det skje når hans oppgave er å våke over menneskene på jorda? Ser han ikke all smerten som dikterjeget og de andre er bærere av som følge av denne tragedien? Det vil dermed være nærliggende å anta at usikkerheten knyttet til Guds tilstedeværelse har oppstått som følge av en intens følelse av at Gud har sviktet menneskene. Gud har ikke gjort sin oppgave som innebærer å våke over dem. I stedet har han latt en grusom tragedie utfolde seg.

3.5.4 Avslutning

Til nå i analysen har vi sett at dikterjeget har blitt berørt av noe som kan minne om en kollektiv traumeerfaring: «[...] det er bare sorte lik // som henger i røde trær!» (Hofmo, 1954, s. 39). Denne kollektive traumeerfaringen har ført til et brudd med «normalen». Hverdagen eksisterer ikke lenger. I stedet er den erstattet med en ny virkelighet preget av en rekke *traumatiske reaksjoner*: indre syn, innestengt smerte, skyldfølelse og en omfattende følelse av at alt er håpløst. Til tross for at analysen kan stoppe her vil det også være mulig å dra den enda litt lengre ved å trekke paralleller mellom diktet og Hofmos historiske kontekst. Den

kollektive traumeerfaringen som tematiseres i diktet fungerer nemlig som en tydelig parallell til andre verdenskrig og Holocaust. Lyrikken ble, som påpekt i analysen av diktet «Møte» (1946), Hofmos måte å bearbeide sine personlige og kollektive erfaringer på (Furuseth, 2008, s. 249). Ifølge Caruth (1996) vil skjønnlitteraturen og andre kunstformer være fruktbare når det kommer til språkliggjøring av traumeerfaringer ettersom forfatterne, gjennom et litterært språk, får muligheten til å tale om erfaringene implisitt. I analysen som Felman (1992) gjør av Camus sin roman *The plague* hevder hun at pesten fungerer som en metafor for Holocaust. Til tross for at Holocaust ikke nevnes en eneste gangen i romanen handler den imidlertid, ifølge Felman (1992), om Holocaust. Ved å gjøre det på denne måten beskytter forfatteren seg selv: «[...] and traumatic realism allows authors to discuss such experience through the filter (and with the protection) of metaphor» (Pederson, 2018, s. 104). I likhet med Camus nevner aldri Hofmo krigen eller Holocaust eksplisitt i diktet sitt «Det er ingen hverdag mer». Istedenfor nevnes de historiske begivenhetene implisitt gjennom diktets språklige bilder. Et eksempel på dette møter man blant annet på i diktets femte strofe: «Om vi i glemsel går / det er asken deres vi trår» (Hofmo, 1946, s. 40). I underkapittelet ovenfor har denne strofen blitt tolket som et uttrykk for skyldfølelse knyttet til de døde menneskene. Dersom det lyriske jeget og de andre glemmer vil det være som om de trækker rett over de døde menneskene. Det er derfor vesentlig at de husker – til tross for hvor vondt det måtte være. Sett i lys av den historiske konteksten som diktet ble skrevet i kan imidlertid ordet «aske» representere noe langt mer konkret enn bare den generelle fenomenet «død». Ifølge Furuseth (2007) står nemlig ordet «aske» i nær relasjon til Holocaust:

- Om vi i glemsel går:/ det er asken deres vi trår», skriver Gunvor Hofmo i «Det er ingen hverdag mer». Det er påfallende hvor ladet ordet «aske» blir hos mange etterkrigsforfattere. Grunnen er naturligvis at asken er det eneste spor av liv etter den totale destruksjonen i ødeleggelsesleirene (Furuseth, 2007, s. 65).

Asken var det eneste som var igjen etter dem som ble drept i konsentrasjonsleirene. For flere av etterkrigsforfatterne fungerer derfor ordet «aske» som en metafor for Holocaust. Ordet «aske» er, ifølge Furuseth (2008), en historisk markør som inviterer leseren til å se diktet i lys av denne spesifikke historiske begivenheten.

4.0 Konklusjon: Traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap

Etter å ha jobbet med Gunvor Hofmo og hennes litterære univers i forbindelse med bacheloroppgaven min ble jeg bitt av basillen. Jeg klarte ikke å gi slipp på følelsene som jeg satt igjen med etter å ha tatt et steg inn i universet hennes. Mens hennes lyrikk trakk meg inn, støtet andre forfatters lyrikk meg ut. Når jeg skulle velge tema for masteroppgaven var det derfor naturlig for meg å fortsette ferden inn i det litterære universet hun har skapt. I bacheloroppgaven min leste jeg diktet «Fra en annen virkelighet» i lys av biografiske opplysninger. Perspektivet var fruktbart fordi det var med på å gjøre diktet mer forståelig og ikke minst levende. Valget om å gjøre en historisk-biografisk lesning av diktet var imidlertid ikke et ukonvensjonelt valg. Tvert om var det et konvensjonelt valg ettersom store deler av Hofmo-forskningen av historisk-biografiske lesninger (Andersen, 2002, s. 80). I forbindelse med masteroppgaven min ville jeg distansere meg fra slike konvensjonelle lesninger. Jeg var med andre ord på utkikk etter et perspektiv som på den ene siden var fruktbart i et møte med Hofmos dikt, men som samtidig var lite anvendt innenfor Hofmo-forskningen. Til slutt falt valget på *traumetematikken* i Hofmos forfatterskap. Med dette som utgangspunkt formulerte jeg følgende problemstilling:

- *Hvordan framstilles traumene i Gunvor Hofmos tidlige forfatterskap?*

I analysekapittelet har jeg lest *fem utvalgte dikt* fra Hofmos tidlige forfatterskap i lys av problemstillingen ovenfor. Diktene som jeg har undersøkt i lys av et traumeperspektiv er: «Det er ingen hverdag mer» og «Møte» fra diktsamlingen *Jeg vil hjem til menneskene* (1946), «Fra en annen virkelighet» fra diktsamlingen *Fra en annen virkelighet* (1948) og «Jeg har våket» og «Paradoks» fra diktsamlingen *I en våkenatt* (1954). I dette kapittelet vil jeg presentere de mest sentrale funnene fra oppgavens analysedel.

4.1 Traumatiserende hendelser

I hver og ett dikt kan man lese om et dikterjeg som befinner seg i en uholdbar tilstand i nåtid som følge av *noe* smertefullt og overveldende som har skjedd en gang i fortiden. Dikterjegene virker med andre ord å være kraftig berørt av en eller flere *traumatiserende hendelser*. Mens noen av diktene gir leseren innsikt i hva de traumatiserende hendelsene konkret har gått ut på, er andre mer vage i framstillingen. Diktet «Paradoks» fungerer som et godt eksempel på et dikt som gir leseren *lite* innsikt i dikterjegets mørke fortid. I diktets første strofe får man indirekte vite at dikterjeget ikke ønsker å dele sin «kilde av smerter» - det vil si opphavet til hens smertefulle, nåtidige tilstand. Her røper dikterjeget for leseren at det finnes en årsak bak den smertefulle tilstanden som preger hen i nåtid. Dikterjeget gir med andre ord indirekte uttrykk for at hen har opplevd noe som kan virke å være en traumatiserende hendelse. Hva denne hendelsen består i forblir imidlertid et mysterium. I diktet «Fra en annen virkelighet» møter ikke leseren på et mysterium. Istedenfor møter leseren på et språklig bilde som kan indikere at dikterjeget har opplevd et tap: «[...] men jeg er på den andre siden / hvor gresstrå er kimende klokker av sorg [...]» (Hofmo, 1948, s. 14). Tap er en traumatiserende hendelse som går igjen i flere av diktene jeg har analysert. I diktet «Møte» blir tapet – det vil si traumeerfaringen – uttrykt eksplisitt: «Slik en regnvåt kveldstund / kjenner du det er henne, / en jødisk venninne de drepte [...]» (Hofmo, 1946, s. 41). Her må ikke leseren lese mellom linjene for å finne ut hva dikterjegets mørke fortid består i. Her blir ikke traumeerfaringen maskert gjennom et språklig bilde. Et lignende tilfelle møter man på i diktet «Jeg har våket». I diktet kan man skimte to konkrete, traumatiserende hendelser – en individuell og en kollektiv. Dikterjeget har på den ene siden opplevd å miste sin «eneste» venninne: «Jeg så min venninne, / den eneste, jeg så henne gå for å dø» (Hofmo, 1954, s. 11). Samtidig har hen også vært vitne til en voldelig hendelse som har rammet flere mennesker: «Og bakenfor ham / en dønning / av menn med våpnene løftet / mordere, selv fylt av sår» (Hofmo, 1954, s. 10). Den kollektive hendelsen som tematiseres i diktet «Jeg har våket» har vist seg å være fremtredende i flere av diktene jeg har analysert. I diktet «Det er ingen hverdag mer» kan man lese om et dikterjeg som befinner seg i en virkelighet som strider med det hverdagslige og alminnelige: «Det er bare stumme skrik, / det er bare sorte lik / som henger i røde trær» (Hofmo, 1946, s. 39). Det språklige bildet antyder at dikterjeget, i likhet med dikterjeget i diktet «Jeg har våket», har vært vitne til en voldelig og blodig hendelse som har gått utover mange mennesker.

I analysene av diktet «Møte» og «Det er ingen hverdag mer» har jeg avslutningsvis valgt å trekke paralleller mellom de traumatiserende hendelsene som uttrykkes i diktene og Hofmos egne, mørke erfaringer. Grunnen til at jeg har gjort det i forbindelse med akkurat disse to diktene er fordi diktene eksplisitt inviterer leseren til å lese diktene som noe mer enn bare et autonomt uttrykk. Når det kommer til diktet «Møte» er det åpenbart at *tapet av den jødiske venninnen* fungerer som en parallell til Hofmos *tap av Ruth Maier*. De to siste verselinjene i diktet «Møte» gjør den biografiske forankringen enda mer tydelig ettersom det som står i verselinjene er tatt direkte fra et brev som Maier selv har skrevet: «[...] Warum sollen wir nicht leiden / wenn so viel Leid ist» (Hofmo, 1946, s. 41). Ifølge Furueth (2008) fungerer ordet «aske» som en historisk markør. Ordet står nemlig i nær relasjon til en konkret, historisk begivenhet – nemlig Holocaust. Når jeg møtte på dette ordet i diktet «Det er ingen hverdag mer» falt det meg derfor naturlig inn å trekke en parallell mellom den traumatiserende hendelsen som uttrykkes i diktet og Holocaust. Samtidig har det også blitt påpekt at litteratur først og fremst er litteratur. Til tross for at de traumatiserende hendelsene som tematiseres i diktet minner om Hofmos egne erfaringer er det viktig å ha i bakhodet at dette ikke er *realistiske* framstillinger, men *litterære* framstillinger (Langås, 2016, s. 13).

4.2 Traumatiske reaksjoner

I underkapittelet ovenfor har det blitt nevnt at litteratur om traumer er opptatt av traumets to komponenter – traumatiserende hendelser og traumatiske reaksjoner. Det litterære fokuset er imidlertid i all hovedsak vendt mot tiden etter en traumatiserende hendelse: Det viktigste anliggendet for de litterære tekstene er å skildre smertefulle, men diffuse plager og konsekvenser av fortidige hendelser (Langås, 2016, s.176). Fokuset hviler med andre ord mer på *traumatiske reaksjoner* – noe som også har vist seg å være tilfellet i diktene jeg har analysert.

Et fellestrekk ved flere av diktene er at de tar for seg problemer knyttet til språkliggjøring av en traumatiserende hendelse. Særlig diktet «Paradoks» viser leseren hvor vanskelig det kan være for et traumeoffer å sette ord på sine erfaringer fra fortiden. Dikterjeget ønsker ikke å dele. Hen er «[...] ordløs som sten [...]» (Hofmo, 1954, s. 21). Vanskelighetene knyttet til

dikterjegets språkliggjøring tydeliggjøres blant annet i diktets andre strofe: «[...] ligger min fortid kløvet – [...]» (Hofmo, 1954, s. 9). Etter at dikterjeget nevner sin fortid møter man på en *stillhet* i diktet. Denne stillheten er meningsbærende fordi den kan indikere at dikterjeget stopper å snakke som følge av en vegring mot å snakke om sin mørke fortid. I diktet «Jeg har våket» møter man på et dikterjeg som, i kontrast til dikterjeget i diktet «Paradoks», ikke vegrer seg for å snakke om sine vonde erfaringer. Tvert om hviler hele diktets eksistens på dikterjegets meddelelse av egne syner – det vil si repriser av hens reelle erfaringer. Gjennom dikterjegets meddelelse får leseren innsikt i to traumatiserende hendelser. Meddelelsen bærer imidlertid også preg av *gåtefullhet* – noe som kan indikere at dikterjeget ikke fullt ut forstår sin egen fortid. En slik manglende forståelse for egen fortid antydes også i diktet «Paradoks». Her blir nemlig fortiden skildret som «kløvet» - det vil si oppstykket. I analysen har jeg valgt å se den «oppdelte fortiden» som et uttrykk for det psykologiske fenomenet «dissosiasjon».

En annen traumatisk reaksjon som går igjen i diktene er det jeg i oppgaven har omtalt som «gjentakelsetvang». Gjentakelsetvangen er mest framtrødende i diktet «Jeg har våket» ettersom den er mulig å skimte både gjennom diktets innhold og form. I diktets tredje, fjerde og femte strofe møter leseren på et *identisk* mønster. De tre strofene er med andre ord bygd opp helt likt. Først meddeler dikterjeget at hen har stått ansikt til ansikt med en familiær skikkelse. Dermed meddeler hen videre at det hviler noen ukjente *bakenfor* den familiære skikkelsen. Det gjentakende mønsteret har jeg tolket som en gjenspeiling av prosessen som dikterjeget blir tvunget til å gå gjennom – nemlig en konstant konfrontasjon med sine vonde erfaringer. I diktet «Møte» kan man lese om et dikterjeg som *konstant* «møter» sin døde venninne. Først kan hen kjenne venninnens nærvær, dermed kan hen høre hennes stemme. De gjentakende «møtene» med den døde venninnen indikerer at tapet av venninnen – det vil si den individuelle traumeerfaringen – nekter å gi slipp. Dikterjeget blir med andre ord konstant tvunget til å gjenoppleve sin smertefulle fortid.

Diktet «Fra en annen virkelighet» skiller seg ut fra de andre diktene ettersom man her bare får innsikt i *en* traumatisk reaksjon. I diktet antydes en smertefull midtposisjon. På den ene siden kjenner dikterjeget på en draging mot *stillheten*, mens på den andre siden kjenner hen på en draging mot *menneskenes virkelighet*. I analysen har jeg her valgt å trekke en parallell til midtposisjonen som et traumeoffer ofte befinner seg i. Mens stillheten representerer traumeerfaringen, representerer menneskenes virkelighet nåtiden. I diktet «Paradoks» antydes

Kandidat: 5488

en lignende midtposisjon som i diktet «Fra en annen virkelighet»: «[...] der mellom himmel og helvete / ligger jeg, knekkede bro!» (Hofmo, 1954, s. 21).

5.0 Litteraturliste

American Psychological Association. (2018, 19. April). *Dissociation*.

<https://dictionary.apa.org/dissociation>

Andersen, B. (2002). «Jeg har talt tusen struper gjennom nettene.». Gunvor Hofmos flerstemte elegier. I O. Karlsen (Red.), *En vei som skumrer mine bilder frem: om Gunvor Hofmos forfatterskap* (s. 129-141). Unipub AS.

Balaeu, M. (2018). Trauma Studies. I D. H. Richter (Red.), *A Companion to Literary Theory* (s. 360-371). Wiley Blackwell.

Boccaro, C. (2023, 27. januar). Søvn. I *Store norske leksikon*. <https://sml.sn.no/s%C3%B8vn>

Caruth, C. (1995). Trauma and Experience: Introduction. I C. Caruth (Red.), *Explorations in memory* (s. 2-12). The John Hopkins University Press.

Caruth, C. (1995). Recapturing the Past: Introduction. I C. Caruth (Red.), *Explorations in memory* (s. 151-157). The John Hopkins University Press.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience*. The John Hopkins University Press.

Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge Taylor & Francis Group.

Felman, S. (1992). Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (s. 1-56). Routledge Taylor & Francis Group.

Felman, S. (1992). Camus' The Plague, or a Monument to Witnessing. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (s. 93-119). Routledge Taylor & Francis Group.

Kandidat: 5488

Furusest, S. (2004). To Take Possession of a Poet: Gunvor Hofmo and her Biographer. I H. F.-S (Red.), *Gender- Power- Text: Nordic Culture in the Twentieth Century* (s. 201-216). Norvik Press.

Furusest, S. (2007). Skammens poetikk: Gunvor Hofmo og ekspresjonismen. I T. Hökkä (Red.), *Toiset ambivalentit äänet: Essays in Feminine Poetics in Nordic Countries* (s. 42-74). Ntamo.

Furusest, S. (2008). For mørk er sannheten. Sissel Furusest om *Fra en annen virkelighet*. I S. Sæterbakken & J. K. Larsen (Red.), *Norsk litterær kanon* (s. 241-253).

Hagel, S. (2021, 17. april). Det er 6 forskjellige følelser som får oss til å skrike. I *Ung.forskning.no*. <https://ung.forskning.no/evolusjon-hjernen/det-er-6-forskjellige-folelser-som-far-oss-til-a-skrike/1843262>

Hareide, I. (2023). *Vondt, valdsamt, vedvarande: Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur; og litterære analyser av Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda, Per Pettersons I kjølvannet og Brit Bildøens Sju dagar i august* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder]. AURA. <https://uia.brage.unit.no/uia-xmlui/handle/11250/3051252>

Hofmo, G. (1946). *Jeg vil hjem til menneskene*. Gyldendal Norsk Forlag.

Hofmo, G. (1948). *Fra en annen virkelighet*. Gyldendal Norsk Forlag.

Hofmo, G. (1954). *I en våkenatt*. Gyldendal Norsk Forlag.

Johnsgaard, N. (2024, 6. februar). Traume. I *Store norske leksikon*. <https://sml.snl.no/traume>

Karlsen, O. (Red.). (2002). *En vei som skumrer mine bilder frem: om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Unipub AS.

Kværne, P. & Groth, B. (2023, 1. november). Trær (religion). I *Store norske leksikon*. https://snl.no/tr%C3%A6r_-_religion

Langås (2002). Orfisk inspirasjon i Gunvor Hofmos poesi I O. Karlsen (Red.), *En vei som skumrer mine bilder frem: om Gunvor Hofmos forfatterskap* (s. 53-64). Unipub AS.

Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget.

Laub, D. (1992). An Event Without A Witness: Truth, Testimony and Survival. I S. Felman & D. Laub (Red.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (s. 75-92). Routledge Taylor & Francis Group.

Mandujano, J. A. (2020). *Moderne stillhet og traume. En studie av stillhet i forfatterskapene til Gunvor Hofmo og Rolf Jacobsen* [Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/11250/2719928>

Nielsen, I. (2019). ”Hvem sier vi er skilt?”. Om krise, skapelse og gjensyn hos Gunvor Hofmo. I T.-K. M. Aarvik, T. Skorgen & E. Vassenden (Red.), *Ungang og utopi: Poesi i krisetider* (s. 75-89). Alvheim & Eide Akademisk Forlag.

Nilsen, B. (1976). En annen virkelighet. *Streiflys over Gunvor Hofmos diktning. Samtiden*, 76, 576-584.

Pederson, J. (2014). Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory. *Narrative*, 22(3), 333-353.

Pederson, J. (2018). “Trauma and Narrative”. I R. Kurtz (Red.), *Trauma and Literature* (s. 97-109). Cambridge Critical Concepts.

Kandidat: 5488

Rønning, K. R. (2017, 7. mars). Fargesymbolikk. I *Nasjonal Digital Læringsarena*.
<https://ndla.no/nb/subject:2fc808ef-7cd4-4982-a429-fa0939e784aa/topic:266f844b-3a24-450f-b0ff-515982503cef/topic:4ab30712-223d-4a44-a18c-8812ee535c30/resource:1:167072>

Sütterlin, N. A. (2020). History of trauma theory. I C. Davis & H. Meretoja (Red.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma* (s. 11-22). Routledge Taylor & Francis Group.

Sælen, O. H. & Weber, J. E. & Barthel, K. (2023, 25. august). Tidevann. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/tidevann>

Van der Kolk, B. A. & Van der Hart, O. (1995). The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. I C. Caruth (Red.), *Trauma: Explorations in Memory* (s. 158-182). The Johns Hopkins University Press.

Vickroy, L. (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. University of Virginia Press.

Vold, J. E. (1984). *Her. Her i denne verden*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Vold, J. E. (2000). *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Wærp, L. P. (2002). "Fra en annen virkelighet". I O. Karlsen (Red.), *En vei som skumrer mine bilder frem: om Gunvor Hofmos forfatterskap* (s. 129- 141). Unipub AS

