

Trauma og minne i Jon Fosses *Stengd gitar*

Zsófia Domsa

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Trauma and Memory in the Novel *Closed Guitar* by Jon Fosse

Abstract: Jon Fosse's writing is characterized by a constant return to turmoil that is often associated with traumatic events in the past. His literary figures seem to be trapped in their painful memories. The very cause or starting point of their trauma often remains hidden or unsaid. The novel *Closed Guitar* from 1985 is about Liv, a young single mother who locks herself out of her apartment where her one-year-old son is. In the novel, we follow the thoughts of a lonely person who is closed as much inside as outside. The main character in the novel undergoes a mental journey into the past and is tossed back and forth between her autobiographical memories and hallucinations. Since the novel was published in 1985, memory research has undergone a revolution and researchers have pointed out that our memories and visions of the future are closely linked. In Fosse's novel, bad and good memories are piled on top of one another, and thoughts about the future create an intense encounter between the outer and the inner reality. I discuss at how Liv's dissociative tendency and her movements in the autobiographical memories form a self-narrative that, despite its fragmented character, creates a relevant context for her. The reader, on the other hand, struggles to interpret her narrative, because it is apparently shaped by false memories and several different variations of the same event. Liv's story as fiction brings us closer to understanding how our autobiographical narratives are structured.

Innledning

Jon Fosses lange og sjangermessig mangfoldige forfatterskap er preget av en stadig tilbakevending til en uro som ofte er knyttet til traumatiske hendelser i fortiden. Hans litterære skikkelser virker å være fanget i sine

Memory and Remembrance in Scandinavian Cultures: Mediating Memory. Edited by Atėnė Mendelytė and Ieva Steponavičiūtė Aleksiejūnienė. (Scandinavistica Vilnensis 17:2). Vilnius University Press, 2024.

<https://doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2023.13>

vonde minner. Selve årsaken eller utgangspunktet til deres trauma forblir ofte skjult eller usagt, og den vedvarende urolige tilstanden kommer i fokus både i prosaverkene og dramatikken til Fosse.

Romanen *Stengd gitar* fra 1985 handler om Liv, en ung alenemor som låser seg ut av sin leilighet hvor hennes ettårige sønn befinner seg. Vi følger tankene til et ensomt menneske som er stengt like mye inne som ute. I en bevissthetsstrøm beveger hun seg både fysisk og mentalt i motsatt retning i forhold til leiligheten, og begir seg ut på en absurd byvandring som etter hvert blottlegger flere traumatiske hendelser og desperate reaksjonsmønstre fra hennes fortid. Steder og minner dukker opp i hennes bevissthet og bekrefter tesen om at «en traumatisk erfaring kan vekke til live minner om tidligere traumer» (Langås 2016, 13).

Hovedpersonen i romanen gjennomgår en mental reise i fortiden, blir kastet fram og tilbake mellom sine selvbiografiske minner og hallusinasjoner, men hennes tanker er også preget av skjematisk fremtidsbilder. Siden romanen kom ut i 1985, har hukommelsesforskning gjennomgått en revolusjon og forskerne har påpekt at våre minner og framtidsvisjoner er tett knyttet til hverandre (Suddendorf og Corballis 1997). I Fosses roman legges vonde og gode minner opp på hverandre, og tanker om framtiden skaper et intenst møte mellom den ytre og den indre virkeligheten.

I denne artikkelen vil jeg argumentere for at romanens narrative diskurs er styrt av dissosiasjonens kognitive skjema som dermed også preger fortellingens samtlige nivåer. Dissosiasjon er definert av den fjerde utgaven av *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association 2000, 519) som «a disruption in the usually integrated function of consciousness, memory, identity, or perception of the environment». Denne forstyrrelsen er ofte assosiert med økt tilbøyelighet til pseudo-minner, fantasi og kognitive svikt. Historien til en person som lider av dissosiasjon vil mest sannsynlig være preget av tilsynelatende inkonsistente fortellinger, usammenhengende bilder, store sprang i tidsforløpet og hurtig skiftende følelser. Jentas lange monologer i *Stengd gitar* later til å underbygge tesen om dissosiasjon og om at traumaminner som regel ikke lar seg beskrive med ord (Pederson 2014, 336). Her vil jeg imidlertid se på hvordan hennes tankevirksomhet, hennes bevegelser i autobiografiske minnene danner en fortelling (self narrative) som til tross for sin fragmenterte karakter skaper en relevant sammenheng for henne. Leseren på sin side strever nok med å tolke hennes narrativ, for det er etter alt å dømme formet av falske minner og

en rekke ulike varianter av den samme hendelsen som ikke henger på greip. Livs historie som fiksjon bringer oss nærmere til å forstå hvordan våre autobiografiske narrativer blir strukturert.

I lesningen av romanen vil Monika Fluderniks teori om «natural narratology» bli lagt til grunn. Fludernik oppfatter narrativitet som en funksjon av narrative tekster som sentrerer seg om menneskelige erfaringer (Fludernik 2002). Narrativet blir da selve erfaringen som blir formidlet i teksten. Innledningsvis gjør jeg rede for hvordan nyere traumateori kan være vår inngang til å lese romanen som en indre reise. Jeg skal også oppsummere forskningen om hjernens standardnettverk (Default Mode Network) hvor minner og dagdrømmer kobles sammen og betydningen av dette for å kunne opprettholde et dynamisk mentalt system.

Stengd gitar har fått relativt beskjeden oppmerksomhet fra akademiske lesere, den er derimot blitt dramatisert og fremført både i Norge og Danmark, og hører til en av de mest gripende tekstene som Fosse har skrevet. Etter min mening er denne romanen med på å etablere en tematikk og fortelleteknikk som senere blir representativ for hele forfatterskapet.

Stengd gitar

Handlingen av romanen utspiller seg på en nåtidsplan i løpet av cirka et døgn. Hovedpersonen, Liv låser seg ut av sin leilighet når hun skal kaste søppel den 13. desember. Hun bor i et blokkhus i en toromsleilighet i femte etasje med sin ett år gamle gutt. Liv er tjue år og vi skjønner etter hvert at hun har en forhistorie som rusmisbruker og psykiatrisk pasient. Dessuten blir det klart at hun er blitt utsatt for flere traumatiserende hendelser allerede fra barndommen av. Romanen siterer Livs tanker som kretser rundt døren som er låst og at hun må til byen for å treffe sin bror. Tankestrømmen er avbrutt av kapitler med tredjepersonsfortelling hvor vi ser Liv i kortere episoder med sin mor og sin ekskjæreste, Geir. Disse tredjepersonsfortellingene har også sekvenser hvor Livs tanker blir gjengitt. Til tross for at disse episodene danner et avbrudd fra Livs monolog, er det vanskelig å dele inn teksten i klart adskilte kapitler.

Hendelsene man kan rekonstruere fra 13. desember og morgenen etter er at alenemoren står utenfor døren som smeller igjen bak henne. Hun tar heisen ned til første etasje. Det kommer en 6–7 år gammel jente inn i heisen som spør henne etter ungen. Liv viker unna samtalen, og skyn-der seg til en snackbar i nærheten hvor hun spør ekspeditøren om vaktmesteren. Hun får ikke svar, og istedenfor å spørre folk fra blokken eller

gjøre noe som ville vært fornuftig i denne situasjonen, tar hun bussen til byen hvor hun har en avtale med sin bror om å treffes på en kafe. På bussen sitter en ung mann ved siden av henne som hun blir oppmerksom på, men ikke snakker med. Når hun kommer til byen, støtter hun først på en bekjente fra sin tidligere vennekrets. Han spør henne om «ein dårleg tripp» (Fosse 1985, 63) da Liv løp gjennom gatene i rasende fart og skrek. Etter alt å tyde førte dette til at hun ble arrestert og tvangsinnlagt. Etter dette korte møtet treffer hun sin tre år eldre bror på en restaurant, men hun er såpass mye forsinket at han i mellomtiden hadde rukket å kjøre ut til Livs leilighet for å se om ikke hun var hjemme. Liv lurte på om «Det var stilt i leiligheten min?» (70), men ber ikke sin bror om hjelp. Likevel føler hun trang til å skynde seg videre, og sier at hun må til tannlegen. Broren som hadde tenkt å gå på kino og handle julegaver med henne er nokså forundret og spør om hun ikke går på stoff igjen. Liv svarer unnvikende både på dette og på spørsmålet om hvor ungen er. På gaten, på vei bort fra restauranten støtter Liv på sin ekskjæreste, den småkriminelle Geir som er på permisjon fra fengselet. Han inviterer Liv hjem til seg. Hun går med på det, men sier at hun må bare ordne noe først. Hun går til frisøren, som motvillig klipper henne helt kort. Den nye frisyren er ikke fordelaktig, for Liv har merket etter en brannulykke på hodebunnen som dermed blir synlige. Senere på Geirs leilighet drikker de og ligger sammen. Samleiet er imidlertid ingen elskovsscene, for han binder henne fast og nærmest voldtar henne. Hun gjør ingen protest, men sier nei til å bli med på en fest etterpå. Etter noen timer som det ikke blir berettet om, kommer hun seg vekk fra Geirs leilighet og tar nattbussen hjem. På bussen reiser hun sammen med den unge mannen fra dagen før. Han kjenner henne igjen og slår opp en prat med henne. Liv spør ham om ikke han vet hvor vaktmesteren bor, noe som han selv sagt ikke kan svare på. Til slutt kommer Liv inn i blokken igjen, men døren er fortsatt låst. Romanen avsluttes midt i en setning.

stilt i blokka. eg tar hardt i dørklinka, ungen min, eg er her no, ikkje
ver redd, seier eg. legg munnen min inn mot døra, kviskrar. tar i
dørhåndtaket, og drar mot meg. døra er stengd. eg må gå, skulle (176)

Innflettet i denne nåtidige hendelsesrekken får vi skjønne at Liv har opplevd flere vonde hendelser som hun stadig kommer tilbake til i tankene. Disse hendelsene er vanskelige å gjengi i en kronologisk rekkefølge, for de dukker opp tilsynelatende umotivert og forutsetter opp til flere

gjennomlesninger av teksten for å kunne danne en koherent fortelling. Vi skjønner at hun som liten jente påførte seg en brannskade og arrene er fortsatt synlige. Hun ble kanskje også mobbet på grunn av disse arrene. Det er uklart om hun selv eller hennes bror forårsaket ulykken. Det er også flere barndomsminner som dukker opp i hennes bevissthet, blant annet hennes første kjærlighetsforhold til en av naboguttene eller en autoritær lærer som pekte på henne med pekestokk. Hennes forhold til sine foreldre tar også stor plass i minnene. Moren var med på fødselen og passet barnet mens Liv var på sykehuset. Faren karakteriseres av et monotont liv på grunn av arbeidet i en aluminiumfabrikk, han har imidlertid også vært en viktig støttespiller i datteras liv. Vi skjønner at hun dro hjemmefra før hun fylte atten og ble sammen med Geir som den gangen spilte gitar i et band og hørte til et rusmisbrukermiljø. Liv ble gravid, men gikk fra Geir før barnet ble født. Omtrent halvannen måned etter fødselen, ble hun psykisk syk. Det begynte med at hun tok LSD (syre) og sprang gjennom gatene i byen i voldsom fart. Hun ble satt i fyllearest, hvor hun ble så traumatisert og ustyrlig at hun måtte til slutt innlegges på sykehus. Det var hennes far som hentet henne på politiet og kjørte henne til sykehuset. Etter tre måneder ble hun utskrevet og fikk støtte til å kjøpe en liten leilighet. Broren hennes hjalp henne med flyttingen. Etter å ha bodd der i noen måneder, står hun nå utenfor sin leilighet alene på gangen og ikke klarer å komme seg inn igjen.

Teksten er sterkt preget av en gjentakende rytme, som til dels ligner på gitarspill, til dels på en form for «skriftlig stamming» (Andersen 2012, 577). I tillegg til de hyppige tankesprangene er språket karakterisert av en individuell symbolbruk med mørke farger, hår, sprinkler, gitar og ekle krypdyr med øyne som stikker hull i huden på Liv. Sanseintrykkene blandes og skaper synestesi som i de følgende sitater: «mjuke netter, og hardheten er eit sug mellom skarpe fargar» (24), «fargane er jamne steg om natta» (26). Det skjer også når hun blir opptatt av gutten som sitter ved siden av ham på bussen: «eg hørde huda hans» (52).

Fortellingen bygges opp av korte, avbrutte setninger, enkle ord, som ofte blir gjentatt flere ganger. På denne måten sørger teksten for at leseren blir med på en mental reise i Livs bevissthet, men den bygger også opp en negativ spenning i forhold til at hun ikke gjør det som skal til for å komme seg inn i leiligheten. Hun befinner seg nesten hele tiden i en dagdrømmemodus som tilsynelatende hindrer henne i å fokusere på oppgaven. Hun beveger seg i motsatt retning, blir dratt med i en rekke hendelser istedenfor å be om hjelp fra de riktige personene. Teksten er

opprørende å lese fordi vi skjønner at hun mentalt ikke er frisk nok til å makte oppgaven, likevel kan hennes reise i tid og rom gi oss en forståelse av det kognitive forløpet som er rettet mot å bearbeide og inkorporere trauma minner i den autobiografiske hukommelsen.

Trauma og minne

På 1990-tallet fantes det en utbredt oppfatning i psykologi om traumatisk hukommelsestap, altså en manglende evne til å huske en intens smertefull opplevelse. Cathy Carruth er den fremste forskeren som anvendte traumateorien på litteratur. I *Explorations in Memory* (1995) og *Unclaimed Experience* (1996) introduserte hun et teoretisk rammeverk som kom til å prege traumateorien i lang tid framover. På grunn av blant annet hukommelsestapets betydning i rettssaker om barnemishandling eller om krigsforbrytelser, har traumateorien fått en betydelig sosial oppmerksomhet og er blitt et omseggripende forskningsfelt. Litt etter litt kom det imidlertid en rekke kliniske studier som utfordret teoriene som Carruth støttet seg på. I 2003 utga Richard McNally en gjennomgang av nyere forskning med tittelen *Remembering Trauma* og argumenterte for de tre følgende påstander:

First, people remember horrific experiences all too well. Victims are seldom incapable of remembering their trauma. Second, people sometimes do not think about disturbing events for long periods of time, only to be reminded of them later. However, events that are experienced as overwhelmingly traumatic at the time of their occurrence rarely slip from awareness. Third, there is no reason to postulate a special mechanism of repression or dissociation to explain why people may not think about disturbing experiences for long periods. A failure to think about something does not entail an inability to remember it (amnesia). (McNally 2003, 2)

McNallys kritikk undergraver dermed også de mest grunnleggende prinsippene i Carruths litterære teori om traumaer: at traumatiske minner ikke blir husket og at de heller ikke lar seg beskrive med ord. McNally er enig i at ofre kanskje ikke ofte tenker på traumaene de har opplevd, men påstår at det ikke kan defineres som amnesi (McNally 2003, 184). Når det gjelder teorien om at trauma ikke kan gjenfortelles henviser han til en rekke studier og konkluderer med at «trauma does not block the

formation of narrative memory. That memory for trauma can be expressed as physiologic reactivity to traumatic reminders does not preclude its being expressed in narrative as well» (McNally 2003, 180).

På bakgrunn av McNallys betraktninger foreslår Joshua Pederson en alternativ modell for litterær traumateori og knytter det nye rammeverket til tre hovedpunkter (Pederson 2014). Han hevder for det første at forskerne bør endre fokuset og ikke være opptatt av hull i teksten, men det teksten faktisk sier. Han gjør oppmerksom på den psykologiske erfaringen med fortellingens helbredende virkning. «Speaking trauma pulls it from the realm of painful obscurity and hastens the process of rehabilitation» (Pederson 2014, 338). For det andre oppfordrer Pederson traumaforskere til å søke bevis på det McNally skriver om økt traumatisk hukommelse. Basert på funn i rapportene om traumatiske minner fastslår han at «emotional stress enhances memory for the central features of the stressful experience. Stress does not impair memory; it strengthens it» (McNally 2005, 62). Pederson argumenterer for at leserne og forskerne av traumalitteratur bør istedenfor å være opptatt av tekstlig fravær, vende seg mot overflod i tekstene. Han legger til at traumatiske minner involverer flere sanser: «traumatic memory is often multi sensory; victims may record not only visual cues, but aural, olfactory, tactile, and gustatory ones as well» (Pederson 2014, 339). Det tredje aspektet Pederson trekker fram i McNallys verk er det han i *Remembering Trauma* kaller for «dissociative alterations in consciousness (time slowing down, everything seeming unreal)» (McNally 2005, 182). Traumaopplevelser skildres temporalt, fysisk og ontologisk forvrengt i forhold til det som oppfattes normalt. Pederson foreslår at forskerne skal låne øre til disse endringene som ikke påvirker innholdet i traumaene, men deres affekt. Han oppsummerer med at menneskets opplevelse av traumaer virker kaotiske og at «literature – and perhaps modern literature most convincingly – is capable of capturing the effects of this condition» (Pederson 2014, 340).

På bakgrunn av disse hovedpunktene vil jeg påstå at *Stengd gitar* som traumalitteratur kan fortelle oss noe om hvordan et overfølsomt menneske forsøker å komme seg over traumaene. Hun forsøker ikke å glemme noe, tvert imot vender hun seg tilbake til de vonde minnene flere ganger. Hensikten med denne mentale reisen kan som Pederson foreslår være en helbredelse, men romanens avslutning indikerer ikke at prosjektet lar seg gjennomføre. Romanen er imidlertid ingen illustrasjon av nyere traumateori. Med alle sine tvetydigheter i narrativet og

sine urovekkende bilder retter den vår oppmerksomhet mot offerets ambivalente rolle i traumaet. Pederson legger nemlig føringer for at den som blir utsatt for trauma er et offer som litteraturen kan gi stemme til. Liv i Fosses roman er både en pådriver og et skadelidende offer i sitt livs traumaer og dette skaper også tvil om at hun i det hele tatt vil klare å komme seg videre. Likevel ønsker vi å få en rasjonell forklaring på hva det er som har ført til den utsatte situasjonen hun er i nå. I teksten vil vi sannsynligvis ikke finne et fasitsvar, bare en rekke mulige årsaksforhold. Livs historie kommer så fragmentert og motsetningsfullt fram at det er vanskelig å finne en etterrettelig fortelling med et kronologisk forløp av fortidens og nåtidens hendelser. Ikke desto mindre virker hennes narrativ troverdig på en måte som forteller oss om hvordan den autobiografiske hukommelsen og den narrative tenkningen fungerer.

Autobiografiske minner, narrativ tenkning og dissosiasjon

I boken *The Mess Inside* lanserer Peter Goldie (2012) sitt konsept om hvordan vi strukturerer våre autobiografiske narrativer på et vis som er tett opp til litterær fiksjon. Den autobiografiske hukommelsen (autobiographical memory) er et sammensatt kognitivt system og inneholder både autobiografisk kunnskap og kulturell kunnskap. Begrepet refererer til «our memory for specific episodes, episodic memory, and to our conceptual, generic, and schematic knowledge of our lives, autobiographical knowledge» (Williams og Conway 2009, 34). Våre autobiografiske minner er altså ingen rekonstruksjoner av fortiden, de fungerer ikke som videoopptak, men fortetter tiden, endrer detaljene, lager stadig nye koblinger. Selv om disse minnene til en viss grad kan representere fortiden nøyaktig, er de heller mentale konstruksjoner som dermed kan være falske (Conway og Loveday 2015, 580). Autobiografiske minner oppstår stort sett i det samme nettverket i hjernen som brukes når vi ikke gjør noe målrettet, men dagdrømmer. Dette er det såkalte standardnettverket, Default Mode Network eller DNM. I dagdrømmodus er mange av de samme nettverkene aktive som når våre framtidige opplevelser blir forestilt (Conway og Loveday 2015, 575). Dette kan være grunnen til at våre dagdrømmer noen ganger blir en del av vår langtidshukommelse og oppleves som minner. Peter Goldie bruker begrepet den narrative tenkningen (narrative thinking) tilsvarende det nevrobiologien kaller for dagdrømmer eller mind-wandering. Ifølge

Goldie ligner den narrative tenkningen på en fiksjonsfortelling for den er koherent, meningsfull og har både evaluerende og emosjonell effekt (Goldie 2012, 13). Han peker på fire tendenser ved vår narrative tenkning, dvs. våre dagdrømmer som også karakteriserer fiksjon: «we plot our lifes» (Goldie 2012, 161), når vi planlegger vårt liv basert på de narrative tankene fra vår fortid. «We find agency in the world where it is not» (Goldie 2012, 162), altså vi søker etter mening og sammenheng i alt som skjer. Vi tenker på vårt liv som «an unbroken narrative thread that holds it together» (Goldie 2012, 164).

Livs narrative tanker som er gjengitt i romanen viser trekk til en dissosiativ forstyrrelse. I litteraturen om dissosiasjon fantes det over lengre tid bred enighet om at et av kjennetegnene ved denne dysfunksjonen er at hukommelsen fungerer mangelfullt og at dette underskuddet gjør det mulig for traumeofre å løsrive seg fra smertefulle opplevelser (van der Kolk og Fisler 1995). I nyere forskning ble det imidlertid gjort oppmerksom på at i kliniske undersøkelser peker resultatene på det motsatte (Giesbrecht 2008, 627). Dissosiasjon fører nemlig ikke til unngåelse av vonde minner, men tvert imot til at tankene til pasienter som lider av dissosiasjon på grunn av traumaopplevelser, kretser rundt emosjonelle stimulusord.

Jeg vil i det følgende trekke fram noen elementer i *Stengd gitar* som lar seg kommentere i forhold til det skisserte teoretiske grunnlaget og det vi i dag vet om traumaminner, autobiografiske minner og narrativ tenkning.

Livs historie

Teorien om narrativ tenkning beskriver hukommelsens og hjernens vanlige funksjon, men i Fosses roman møter vi et outsiders menneske som later til å ha mistet kontroll over sitt liv. Dette inntrykket kommer først og fremst av at hun bruker sine krefter på alt annet enn å låse opp døren til leiligheten og dermed utsetter sitt barn for livsfare. Det som også styrker dette inntrykket, er at vi får se henne oppføre seg fjernt og merkelig i møte med både fremmede og bekjente.

Spenningen skapes av at Liv ikke følger det som i psykologien kalles for *skript* (Gibbs og Tenney 1980) i romanens handling, allerede når hun registrerer at hun ikke kan komme seg inn døren igjen. I en slik marerittaktig situasjon ville de fleste av oss reagert med panikk og vi ville vært utelukkende opptatt av å løse problemet. En samlebetegnelse på de kognitive prosessene som karakteriserer vår «evne til planlegging,

gjennomføring av oppgaver og regulering av atferd» er de eksekutive funksjonene (Malt og Alaksen 2009). Livs fortelling vitner imidlertid om at hennes hjerne ikke fungerer helt på den normale måten, for hennes minner og fantasier tar altfor stor plass til å kunne fokusere på oppgaven. I stedet for nettverket som er ansvarlig for de eksekutive funksjonene, ser vi flere tegn til dissosiasjon i hennes indre monolog:

ein toromsleilighet, i femte etasje. eg har kasta boset. morgon.
føtene er tunge mot golvet, og luka til bossjakta må latast igjen.
eg går bortover gangen, mot leiligheten. oppgang C. femte etasje.
namneskilt har eg enno ikkje hengt på døra, har ikkje blitt. enno kan
eg høyre døra slå igjen, og ungen begynner grine. eg må late igjen
luka. ein svart gitar sender breie fargar gjennom kroppen. lagar rom
til meg sjølv. blått vatn i rommet. eg går tilbake, og let att luka. høyrer
ungen skrike. gitaren løftar meg inn i rommet, ein svart gitar, svart. og
fargane kjem inn i kroppen. breie fargar. huda veks, og fargane et av
huda! politibetjenten brøler. bror min sit keitete og blæs forsiktig ned
i den varme kaffien. han seier at det er bra å bu her, betre enn å bu
heime, må det vel være, seier han. (7–8)

Stimulusordet for dissosiasjonen i denne sekvensen er den svarte gitaren som «sender breie fargar gjennom kroppen». Dette blir etterfulgt av minner fra hennes arrestasjon og innflytting til leiligheten. Sitatet er hentet fra romanens første to sider. Alle kapitlene med Livs tankestrøm og delvis også kapitlene med tredjepersonsforteller og ytre perspektiv på Liv, er preget av en lignende struktur, der episodene fra hennes autobiografiske minner dukker opp og blandes med tanker som er rettet mot tekstens diegetiske virkelighet i nåtid. Disse koblingene virker å forstyrre henne i å kunne konsentrere seg på sin virkelige situasjon. Fenomenet når bevisstheten fjerner seg fra et «her og nå» kan også betegnes som dissosiasjon og er i en mild form er helt vanlig og til en viss grad også nødvendig for å opprettholde en normal hjernefunksjon. I Livs tilfelle blir det imidlertid patologisk at minnene beslaglegger hennes oppmerksomhet slik at det oppstår et brudd mellom jeg-fortellerens subjektive opplevelse og virkeligheten i romanens verden. At hennes minner ofte har et fantasipreg, kan delvis forklares med den ellers normale koblingen mellom den autobiografiske hukommelsen og dagdrømmene. Ikke desto mindre finner vi sterke antydninger i romanen til at Livs hallusinasjoner henger sammen med hennes rusmisbruk.

Tankegjengivelsen i romanen er altså karakterisert av brå overganger, hurtige skift i tid og rom og tema. Ettersom vi skjønner at Liv ikke følger det vanlige skriptet nå hun blir klar over at døra er låst, vil vi prøve å finne fram til en koherent forklaring på hennes dysfunksjon. Dissosiasjonen røper at det ligger en eller flere traumatiske opplevelser i bakgrunnen, som Liv tydeligvis ikke prøver å unngå i tankene, men maner fram igjen og igjen. Ved å følge hennes tankesprang kan vi skille mellom ulike elementer i fortellingen alt etter som de hører til nåtid, fortid, eventuelt framtid. Det er snakk om både vanlige autobiografiske minner og traumaminner, fantasier og hallusinasjoner, tanker eller ordrett gjengitte samtaler. Det er noen ord og bilder som fungerer som stimuli i denne kognitive prosessen. Dissosiasjonen som blir framkalt av disse stimuli knytter til seg også romanens poetiske språk.

Gitaren

Ettersom tittelen utpeker gitaren som det sentrale symbolet i teksten, kan endring av gitarens bilde og betydning være en rød tråd gjennom Livs historie. I sitatet ovenfor er den svarte gitaren et stimulusord som forvirrer tankerekken om den nåværende situasjonen til Liv, hennes opplevelse av å gå langs gangen i blokkhuset, minnet om søppelen som måtte kastes og døren som smeller igjen. Den svarte gitaren dukker tilsynelatende umotivert opp i Livs tanker og setter sitt preg på teksten som et synestesilignende mareritt: «huda veks, og fargane et av huda!» (7). Gitaren er ikke lyd i Livs tanker, men dunkle farger og uhyggelige bilder. Den språklige rytmen i romanen kan assosieres med gitarriff.

Tittelen *Stengd gitar* refererer enten til personer eller opplevelsen av å være innestengt når Liv tenker på «sprinkler rundt gitaren» (16) eller på Geir som sitter i fengsel. Gitaren kan bety Liv som er «lukka inn i meg selv» (18) eller forholdet til sin eks som tidligere spilte i band. Etter å ha avtalt møtet med Geir tenker hun gjentatte ganger at gitaren er borte: «eg skal treffe han, etterpå. gitaren er ikkje svart lenger. eg kan ikkje sjå nokon gitar i det heile. ei sprinkle. gitaren er blitt til ei sprinkle» (100); «den svarte gitaren er forsvunnen» (103); «kvar er den svarte gitaren?» (105). Gitaren er knyttet til fargene, og når hun ikke lenger kan se gitaren, fastslår hun at «alle fargane er borte. vatnet er kaldt. ikkje meir rennande vatn, og gitaren er forsvunnen. dei brune augene er kvite, og gitaren er ei sprinkle» (112) og litt senere, når hun bestemmer seg for å klippe seg: «gitaren er forsvunnen, og fargane er stengde» (117). Når

hun treffer Geir og lover ham å treffe ham senere, kobler hun også ham til gitaren: «att og fram går han, og eg skal lite etter ein svart gitar» (121). Senere ser vi at gitaren blir mer og mer knyttet til Geir, spesielt under deres samleie er det en klar parallell mellom ham og den sprinkelen som er blitt igjen av gitaren: «han er heilt i meg. ei sprinkle er i meg,» (136). Minnet etter den grove samleiescenen dukker opp på slutten av romanen også, når hun ser ut til å klare å ro seg ned. Her er det imidlertid bare sprinkelen igjen av gitaren:

ingenting er farleg, og eg er roleg. huda veks ikkje. ingenting. må få tak i nøkkel. innlæsing. døra er open. ho small berre igjen, og ho er ikkje låst. ungen søv, trygt. roleg. eg er roleg no, og ingenting er farleg. ingenting. det veks ei sprinkle gjennom meg, og eg er roleg. døra er stengd. han løyser, og han ser brydd ut. (164)

Overganger og endringer i gitarens form utvider fortolkningsmulighetene av romanens sentrale bilde og den prosessen som Liv gjennomgår i tankene. Gitaren kan dermed være metaforen for selve traumaet som setter Liv ut av stand til å fungere normalt. Sprinkelen som overtar plassen etter gitaren assosieres først med barnesengen og fengselet, senere med lærerens pekestokk som Liv husker fra skolen og forbinder også med Guds strenge bud. Under samleiet med Geir blir det et fallosbilde som til slutt går i ett med Livs kropp. Det er imidlertid vanskelig å fastslå hvor bevisst denne absorpsjonen skjer i Liv og i hvilken grad den kan være oppfattet som en forbedring i hennes mentale tilstand. Hun ser i hvert fall ut til å kunne fjerne seg fra stimulusordet gitaren ved å overføre den til et nytt bilde. Dette er imidlertid ingen garanti for at hun klarer å fjerne seg fra Geir også, for romanen slutter med en antydning om at hun kanskje drar på den festen som Geir hadde invitert henne til.

Livs traumatiske minner er indirekte knyttet til gitaren, mens årsaken til forstyrrelsen i hennes narrative tanker ser ut til å ha røtter lenger tilbake i fortiden enn forholdet til Geir.

Brannen

Den mest traumatiske hendelsen som okkuperer Livs tanker, er brannulykken som hun ble utsatt for i barndommen. Hun og broren var på besøk hos bestemoren og de fant en lighter. Livs minner om denne ulykken kommer fragmentert fram, det er ikke smerten, men arrene etter

skaden som virker å forstyrre henne mest: «ser arra mine. hud lagd lag på lag i ansiktet, og huda er ujamn. er raudleg der ho er sydd saman. kvit, rauleg» (111). Skammen på grunn av arrene jager henne hele tiden, men det lange håret hennes virker å skjule dem godt. Derfor blir hennes valg av å kvitte seg med håret et absurd forsøk på å fri seg fra denne vonde følelsen. Hos frisøren dukker minnene etter brannskaden opp i hennes tanker og flettes inn i opplevelsen av nåtiden.

eg set meg ned. tar tak i håret mitt, langt, tjukt hår. flokete hår. brunt langt hår. så lenge eg kan hugse har eg hatt langt hår. heilt sidan det voks ut igjen etter ulykka. alt håret brann av meg, og kjaken min brann. alt brann. augnevippene og. langt hår, tjukt. gitaren er forsvunnen, og fargane er stenge. eg vil klyppe av meg håret. sprinkler framfor vinduet. bli kvitt håret, og eg skal bli eit heilt anna menneske. ta utdanning, til hausten skal eg begynne på skule. skal få meg jobb, tene pengar til meg og ungen, klare meg. har fått leilighet. ein toromsleilighet. to frisørar, gitar, i tjueåra. (113)

Det korte avsnittet viser hvordan autobiografiske minner, framtidssjoner og traumaminner blandes i Livs narrative tenkning. Det kommer fram at hun ikke vil unngå å tenke på den traumatiske hendelsen eller hun prøver heller ikke å skjule de synlige resultatene, men vil gå motsatt vei både i tankene og i livet. Hun klipper seg helt kort for å kunne starte på nytt, hun vil grave dypt i sine vonde minner for å kunne bygge opp et nytt jeg, en ny framtid. Hennes monolog gir imidlertid ingen grunn til optimisme, for hun kommer aldri helt til bunns i sine vonde minner. Det er alltid et nytt lag i minnene, en ny loop i tekstens rytme som undergraver muligheten til å kunne forlate den onde sirkelen hun er fanget i. Ikke desto mindre er hennes lange mentale reise et gyldig forsøk på å bringe alle de vonde minnene for dagen. Dette henger sammen med den nyere teorien om traumaminner om at traumaer ikke blokkerer den narrative hukommelsen og at traumaminnene kommer til uttrykk i narrativ form.

Syrepisen

Det er en dissosiativ tendens til stede i teksten som later til å hindre det plotskapende arbeidet i Livs narrative tenkning. Denne tendensen viser seg i form av hallusinasjoner. Traumaminnenes fortelling blir avsporet av forestillinger om blant annet gråe krypdyr som truer henne med å

stikke hull i eller krype under hennes hud. Disse uhyggelige bildene følger hele hennes mentale reise og virker å ha opphav i hennes rusmisbruk.

eg sprang midt i gata. hylte, skreik. blei hekta, sett i fyllearresten. holet i golvet. taut ut små dyr, gråe dyr. rommet bukta seg i kvalmande bevegelsar. breie fargar, og det kraup ut dyr frå holet i gulvet. (...) og dei stakk hol i huda med augene. lange auger. kraup inn under huda. blodet fullt av dyr. (...) syrepise. den kvite vesle syrepisen ytst på tunga. bad trip. ein av dei første trip'ane eg var på, og eg sprang gjennom gatene. (77)

Flere ganger i romanen leser vi at hun har tatt LSD, som hun kaller for syrepisen. Hennes arrestasjon og tvangsinnleggelse er en følge av en voldsom tripp som både forsterket de tidligere traumaminnene og ble i seg selv til et traumatisk minne. «Ting i meg sjølv, som plutselig kom fram. Rusen kan framskünde sånne ting ... nesten som å fremkalle eit fotografi» (145) – forklarer Liv til sin mor om hvordan stoffet gjorde at hun måtte innlegges på sykehus til behandling i flere måneder. I denne dialogen gir hun inntrykk av å være klar over hvilken effekt LSD-bruken hadde på hennes mentale helse, og sier at det som kom fram var «ting», altså vonde minner som hun lenge hadde båret på.

Kliniske undersøkelser viser at LSD utløser dissosiative forstyrrelser i form av hallusinasjoner også hos friske forsøkspersoner (Giesbrecht 2008, 624). I Livs tilfelle ble effekten av LSD forsterket, og hennes traumaer fra forskjellige livsfaser blir blandet med hverandre. I slike visuelle hallusinasjoner går fortid, nåtid og framtid i ett (Ffytche 2007, 176). Hallusinasjonene som antakelig ble fremkalt av LSD plager Liv hele tiden. Hun ser og føler de gråe dyrene overalt: «folk blir til gråe dyr, og dyra kryp inn under døra» (120). Livs tankestrøm er som en forlengelse av den første trippen som hun beretter om i det siterte avsnittet. Det er til tider vanskelig å avgjøre om ikke hun har tatt LSD igjen før hun låste seg ut av leiligheten eller om hennes hallusinasjoner er flashbacks etter en tidligere tripp og fortetter flere lag av tid. Uansett om hun er ruspåvirket eller ikke, når hun låser seg ut av sin leilighet, kan Livs heldagsreise til byen leses som en lang og uavsluttet tripp, hvor reisemotivet blir flere ganger gjentatt. I sammenheng med dette kan vi prøve å forstå hvorfor hun er opptatt av minner fra sjelsettende kjøreturer som for eksempel da faren hennes kjørte henne fra politiet til sykehuset, eller da broren kjørte henne til leiligheten. Disse autobiografiske minnene fungerer som metaforer i hennes univers og tetter komplekse hendelser

hvor hun ble hjulpet av sin familie. Hun forlot sin familie før hun fylte 18, og denne flukten er beskrevet som en reise i orkesterbilen sammen med Geir. Bussturen til byen 13. desember og tilbake til leiligheten dagen etter danner en ramme rundt hennes absurde reise i nåtid.

I de ruspregete hallusinasjonene til Liv dukker faren opp flere ganger og blir etter hvert den viktigste figuren i den alternative verdenen Liv enser rundt seg. Hun iscenesetter sin tripp med faren i hovedrollen: «far går gjennom gatene, er trøyt i ansiktet, og han begynner springe, gjennom gatene spring far» (119). Hun ser på sin flukt utenfra og erstatter seg selv med faren, som vekker medfølelse i folk: «folk glør på meg, og dei seier at eg må ta meg av faren min, ikkje la han springe rundt slik» (120). Hun føler at faren følger henne på gaten mens hun er på vei til Geirs leilighet og under deres samleie «står far utenfor døra og græt» (135). Faren blir mer og mer desperat i sine reaksjoner og dette røper Livs fortvilelse uten at vi vet hva hun føler. Det autobiografiske minnet som er lagret av faren et enkelt bilde. Han ble lei seg da han fikk vite at Liv ble gravid. «Stakkars vesle jenta» (60) skal han ha sagt da han fikk vite at hun ble gravid og det var gått for lang tid til å kunne ta abort. Når hun tenker på ham, ser hun hans tårer bli til dyr på veggen. Faren blir deretter Livs ledsager i de mørkeste scenene i boka.

I disse hallusinasjonene er det imidlertid en annen mannlig figur som også gjør seg gjeldende på en negativ måte. Det er læreren til Liv fra videregående skole. Hun har lagret denne mannen i sine minner fordi han tok henne i røyking på skolen. I scenen når hun sitter sammen med Geir på en restaurant «kjem læraren springende over gata (...). far ser læraren komme og han bøyer hovudet» (123). I Livs tanker er både faren og læreren til stede under voldtektsscenen. Men i motsetning til faren som har medynk med jenta, oppfører læreren seg ekkelt mot henne: «læraren stikk i brysta mine med peikestokken, og far står og græt» (135).

Tekstens dissosiative tendenser er altså i hovedsak knyttet til at Liv har gått på LSD over lengre tid. Det er imidlertid vanskelig å fastslå om hun igjen har tatt syre eller om hallusinasjonene som hun opplevde under trippene ble så sterkt innprentet i hennes autobiografiske hukommelse at det nå ikke er mulig å kutte dem ut fra den narrative tenkningen.

Nymfomani

I Livs historie opptar minnene og drømmene om seksuelle forhold stor plass. Samleiescenen med Geir står sentralt på grunn av den grove turlignende måten han tar henne på:

eit tau har han med seg. han seier at han skal bite meg. bite meg og pule meg, seier han. og hud lag på lag. han legg armane mine bakpå ryggen, og han bitt armane. snurrara bandet rundt kroppen min. rundt brysta mine. hardt mot huda. bitt opp brysta. (134)

Det ristende for leseren er at hun forteller hele det voldelige samleiet i detalj. Hun yter ikke motstand og er bare til stede som en tilskuer av hendelsen. Denne passiviteten kan bringes i sammenheng med den dissosiative tendensen som preger Livs fortelling. Dissosiasjon skaper et brudd mellom hennes kropp og sinn. Denne avstanden oppheves på slutten av samleiet hvor hun hvisker gjentatte ganger til ham at han «må pule meg sund» (136). Scenens brutalitet og hennes forsinkede reaksjon øker ambivalensen knyttet til hennes evne til å ta kontroll over sitt liv.

Seksualitet preger Livs narrative tanker også i form av autobiografiske minner og fantasier knyttet til menn hun møter. Til den første gruppen hører for eksempel fortellingen om ungdomsfesten hvor hun ble tatt av en gutt, mens de så på en pornofilm. Til den andre gruppen hører hennes fantasier knyttet til frisøren som føler på hennes bryst, mens han klipper håret hennes. Liv beskriver sine fysiske reaksjoner, men følelsene hennes får vi bare ane i det andre møtet med gutten på bussen: «student. sette seg ned attmed meg. kjem bakover. tomme auger. forsiktige hender, og eg må spørje han kvar vaktmeisteren bur. han løyser opp knutane, og tauet fell ned på golvet» (162).

Både de faktiske og de tenkte forholdene Liv har til menn gir inntrykk av at hun lider av nymfomani som igjen henger sammen med de dissosiative tendensene i hennes tanker. Hun mister kontakten med sin kropp, samtidig blir seksualiteten en absurd form for bekreftelse på hennes eksistens. I litteraturen om nymfomani blir det påpekt at hyperseksualitet kommer av en forstyrrende økning av seksuelt begjær og dette ofte henger sammen med en eller flere av de følgende symptomene: «acting out; atypical psychoses; alcohol and/or drug abuse; temporal lobe disorders; involvement with an inappropriate partner; response to another sexual dysfunction» (Levine 1982, 316). I Livs tilfelle er det grunn til å tro at hennes overdrevne seksuelle begjær henger sammen med traumaene hun opplevde i sine unge år etter brannskaden: «Gutane blir redde berre dei ser henn, seier ho» (43). Det er dette traumaet hun prøver også å kvitte seg med når hun klipper håret kort. Men som det ofte er tilfellet med kvinner som lider av nymfomani, klarer hun ikke å oppnå emosjonell tilfredsstillelse gjennom sex. Møtet med studenten

på bussen utpeker seg imidlertid som et unntak. Hun føler en seksuell dragning mot ham, men det viktigste blir at han symbolsk løser hennes bånd som hun fortsatt føler på kroppen etter samleiet med Geir. Denne scenen er nokså spesiell fordi Liv er mer til stede når hun snakker med ham sammenlignet med hennes oppførsel i de tidligere møtene. Etter møtet blir hennes tanker mer rettet mot sin aktuelle situasjon, mot det den låste døren betyr for den tiden som kommer.

Framtiden

Livs fortelling er på samme måte som vår narrative tenkning, preget av både fortidens minner og dagdrømmer om fremtiden. Traumaminnene gjør imidlertid at hennes framtidstanker blir skjematisk og upersonlige: «framtiden er en jernvegg» gjentar hun ofte. Hun kan ikke fargelegge sine tanker om fremtiden med personlige dagdrømmer på grunn av at traumaminnene opptar altfor stor plass i hennes narrative tenkning. Hennes langsiktige planer blir derfor klisjepregete og handler generelt om utdanning og jobb. «eg skal klare meg fint no, har fått leilighet, skal komme meg i gang med ei utdanning» (55). Framtidens planer henger også sammen med å åpne døren som om den var en jernvegg som holdt henne fra å kunne bli en god mor og leve et skikkelig liv.

lenge sidan eg var sjuk no, er frisk. han sit framfor meg i bussen,
og han veit kvar vaktmeisteren bur. eg må spørje han. få tak i
vaktmeisteren, og få låst opp døra. må skunde meg, komme meg heim.
eg er tjue år, og eg skal ta av ungen min, få meg arbeid, utdanning. ta
meg godt av ungen, verre snill med han, berre snill. (158)

Livs forhold til ungen er sterkt preget av trauma. Hun ble gravid uten at hun ønsket det: «Tenk om eg blei gravid, seier ho, med tung stemme» (92). Hun slo opp med Geir samme natten barnet ble unnnfanget, for han var utro. Liv ble syk og tvangsinnlagt bare en og en halv måned etter fødselen. Det var Livs mor som tok seg av ungen i fire måneder, mens Liv var på sykehuset. Gutten dukker opp i hennes tanker i forbindelse med den låste døren. Hun forestiller seg at ungen enten gråter eller ligger rolig hjemme, mens hun er i byen. Hun tenker aldri mer konkret på hvor ille gutten kan ha det, som om hun ikke skjønnte alvorlet i situasjonen.

Livs tanker knyttet til morsrollen er umodne. Dette kan også ses i sammenheng med at hun opptrer sammen med sin mor hovedsakelig

i realistiske scener, telefonsamtaler eller møter som er skrevet fra et ytre fortellerperspektiv. Disse scenene er i mindre grad også preget av Livs dissosiasjoner. Mens faren og broren er figurer som hører til tankestrømmen, minnene og fantasibildene, kommer moren direkte til ordet i kapitlene med tredjepersonsforteller. I tankene ber hun henne om hjelp: «mor! eg har låst ungen min inne! eg kan ikkje få tak i ungen, og han er åleine. eg er stengd ute, er lukka heilt inn i meg sjælv. må få tak i ungen. kvar er eg?» (25).

I romanen ser hun ikke ut til å klare å få svar på dette spørsmålet. Hun insisterer på at hun er frisk og kan klare seg på egen hånd, «eg skal bli eit heilt anna menneske» (113), men alt hun foretar seg og gjennomgår i løpet av en dag vitner om det motsatte.

Av den grunn er utløpet av hennes historie, dermed hennes framtid uklar. Det er mulig at hun drar på fest og kommer altfor sent til å åpne døra. Kanskje får hun hjelp av noen, men barnevernet vil gripe inn og tar ungen fra henne. Leseren kan forestille flere scenarioer når fortellingen nærmer seg slutten. På en av de siste sidene av romanen tenker hun på noe som reiser tvil til og med om romanens begynnelse: «ufattelege tårer, og det er mi skuld. eg har låst døra, og eg har kasta nøkkelen. har kasta nøkkelen til leiligheten i boset, og guten grin. åleine ligg han, og grin» (170–171). Selv om man ikke nødvendigvis trenger å ta hennes innrømmelse bokstavelig, kan man allerede ha fått mistanke om at hun har til en viss grad planlagt denne turen: det er kanskje ikke tilfeldig at døren smelte igjen etter henne da hun skulle kaste søpla og hun hadde ytterklær og sko på seg da hun gikk ut av leiligheten. Hun hadde til og med sminket seg. «Eg skal treffe broren min» repeterer hun mange ganger selv etter at møtet med broren hadde funnet sted. Dette møtet skal ha vært grunnen til at hun forlot ungen, men det at hun ikke ber sin bror om hjelp, men prøver å komme seg unna så fort som mulig, antyder at hun opprinnelig skulle gjøre noe annet. I så fall virker Livs egentlige ærende å være knyttet til møtet med Geir: «han gjekk. eg sa eg skulle til tannlegen, og han trudde meg ikkje, visste eg laug. han gjekk. eg skal treffe han, etterpå» (100). Hun visste at han skulle på permisjon fra fengselet og hvis hun i det hele tatt hadde en plan med denne turen, så var det å treffe ham. Den dissosiative tendensen i hennes indre monolog undergraver imidlertid muligheten til å utsi noe endelig om hennes egentlige hensikter. Traumaminner, fantasier blandes inn i det teksten formidler om den diegetiske virkeligheten i romanen og dermed retter oppmerksomheten mot den kognitive prosessen som pågår når hjernen ikke jobber oppgavefokuset.

Oppsummering

Jon Fosses romanfigurer og dramatiske personer framstår ofte slik at vi skjønner at de bærer på tunge minner og traumaer. Deres hemmelighet blir aldri helt avslørt og spenningen bygges opp rundt mangelfullt fortalte historier. *Stengd gitar* er Fosses andre roman og bærer særegne trekk når det gjelder språklig rytme og poetiske bilder som kom til å prege hele forfatterskapet. Livs historie er på mange måter en forløper til en rekke verk i forfatterskapet.

I denne artikkelen har jeg vist hvordan *Stengd gitar* underbygger den moderne litterære traumeteorien om at traumatiske minner ikke blir undertrykt, men sterkt husket og hentet fram flere ganger i minnene. Disse er ofte knyttet til opplevelser som involverer flere sanser. Disse prosessene skal i utgangspunktet ha helbredende effekt, men i Livs tilfelle ser vi at dissosiasjonen virker nedbrytende på den helhetsskapende tendensen i hennes narrative tenkning som romanen bortsett fra korte scener med tredjepersonsforteller siterer. Dissosiasjonen motvirker den plotskapende funksjonen av hovedpersonens tanker, men den strukturerer romanens narrativ og fungerer dermed plotskapende. Denne ambivalensen undergraver muligheten til å kunne diagnostisere Liv på bakgrunn av det hun forteller om sine traumaer. Romanen foregriper den moderne hukommelsesforskningen som i våre dager er opptatt av å undersøke hvordan den narrative tenkningen opprettholder menneskets dynamiske mentale system. Dette er en kostbar og vanskelig prosess som foregår når hjernen ikke er oppgavefokuseret. Livs dissosiasjoner kan i lys av dette oppfattes som ekstreme dagdrømmer og dermed som gyldige forsøk på både å holde traumaene i sjakk og opprettholde et noenlunde normalt selvilde. Med all den ambivalensen og plastisiteten som vi blir møtt av i teksten når vi prøver å nøste opp tråden i Livs fortelling, får romanen oss til å se parallellen mellom måten våre narrative fortellinger og fiksjonsfortellinger blir strukturert på.

Bibliografi

- American Psychiatric Association. 2000. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. 4. utgave. Washington: American Psychiatric Publishing, Inc.
- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Carruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Carruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Conway, Martin A. og Catherine Loveday. 2015. «Remembering, Imagining, False Memories & Personal Meanings». *Consciousness and Cognition* 33 (May): 574–81.
- Ffytche, Dominic. 2007. «Visual Hallucinatory Syndromes: Past, Present, and Future». *Dialogues in Clinical Neuroscience* 9 (2): 173–189.
- Fludernik, M. 2002. *Towards a «Natural» Narratology*. Routledge. London: New York
- Fosse, Jon. 1985. *Stengd gitar*. Oslo: Samlaget.
- Gibbs, Raymond W. Jr. og Tenney, Yvette 1980. «The Concept of Scripts in Understanding Stories». *Journal of Psycholinguistic Research* 9, 275–284.
- Giesbrecht, Timo, Steven Jay Lynn, Scott O. Lilienfeld og Harald Merckelbach. 2008. «Cognitive Processes in Dissociation: An Analysis of Core Theoretical Assumptions». *Psychological bulletin* 134 (5): 617–647.
- Goldie, Peter. 2012. *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Levine, Stephen B. 1982. «A Modern Perspective on Nymphomania». *Journal of Sex & Marital Therapy* 8 (4): 316–324.
- Malt, Ulrik og Per Aslaksen. 2009. «Eksekutive funksjoner». Store norske leksikon. Snl.no. Sist oppdatert 28. mai 2020. https://snl.no/eksekutive_funksjoner.
- McNally, Richard. 2005. *Remembering Trauma*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pederson, Joshua. 2014. «Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory». *Narrative* 22 (3): 333–353.
- Suddendorf, Thomas og Michael C. Corballis. 1997. «Mental Time Travel and the Evolution of the Human Mind». *Genetic, Social and General Psychology Monographs*, 123 (2): 133–167.
- van der Kolk, Bessel og Rita Fisler. 1995. «Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study». *Journal of Traumatic Stress* 8: 505–525.
- Williams, Helen Luise og Martin A. Conway. 2009. «Networks of Autobiographical Memories». I *Memory in Mind and Culture*, redigert av Pascal Boyer og James V. Wertsch, 33–61. Cambridge: Cambridge University Press.