

Fellesskapsformasjoner i fortellingene om 22. juli-terroren

Av Ingvild Folkvord

Fellesskap er ikke noe vi *har*, som en gitt realitet, men noe som skapes gjennom menneskelig samhandling over tid. I denne artikkelen undersøker jeg fellesskapsdynamikker med utgangspunkt i litteraturen. Det overordnede målet er å vise hvordan litteraturen har en egen kraft og en produktivitet som bidrar til å skape, bearbeide og utvikle fellesskaps-erfaringer. Analysene er inspirert av sosiologiske, minneteoretiske og estetiske perspektiver, og de skal dreie seg om sosiale dynamikker i den norske offentligheten etter terrorangrepene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011.

Hvorfor et slikt tidsskille, «etter 22. juli»? Jeg tar utgangspunkt i en etablert sosiologisk forståelse av at krisesituasjoner kan bidra til å avdekke grunnlaget for et kollektivs identitet,¹ og støtter meg dessuten på undersøkelser av hvordan terrorangrep i USA og Europa fra og med 11. september 2001 har skapt ulike former for solidaritetsreaksjo-

1 Eyermann 2012.

ner i befolkningen. De har vist hvordan slike kriser fungerer som prøvesteiner for samfunnet på måter som gjør det mulig å avdekke kollektive verdier, og hvordan de knytter oss til andre som vi føler at vi former et fellesskap sammen med.² Men mens disse sosiologene har tatt for seg fenomener som flaggbruk, slagord, blomsternedleggelse i gatene og minneseremonier, skal det her altså dreie seg om litteraturens bidrag til å bearbeide krise- og bruddefaringer.³

Før jeg går nærmere inn på 22. juli-litteraturen, vil jeg kort oppsummere de historiske hendelsene som den forholder seg til: Tidlig på ettermiddagen 22. juli 2011 eksploderte en 950 kilos gjødselbombe i Regjeringskvartalet i Oslo. Åtte personer ble drept og mange flere skadet. Noen timer senere startet en massakre på Utøya i Tyrifjorden der Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon (AUF) hadde sin årlige sommerleir. 69 mennesker ble drept her, de fleste av dem ungdommer og barn, og mange flere ble skadet og traumatisert. Gjerningsmannen som stod bak begge angrepene, var Anders Behring Breivik, den gangen 32 år gammel. I et kompendium som han distribuerte på YouTube og via e-post like før angrepene, erklærte han at målet hans var å beskytte Norge og landets kristne verdier mot trusselen fra islam. Breivik pekte på at terrorgrupper som Al-Qaeda og Baader-Meinhof var inspirasjonskilder for ham, og begrunnet sitt angrep på Arbeiderpartiet med at de hadde bidratt til å spre multikulturalistiske ideer og latt innvandrere komme inn i landet.

Den umiddelbare reaksjonen på angrepene var sjokk og sorg. Mange deltok i samlinger for å minnes ofrene og ta avstand fra terrorhandlingene, og mest oppmerksomhet fikk de såkalte rosetogene, blomstertog i Oslo og flere andre byer. Den rådende holdningen i det

2 Collins 2004; Truc 2019; Gensburger 2019.

3 Med «bruddefaringer» mener jeg her erfaringer knyttet til radikale normbrudd. Jeg har bevisst valgt å ikke bruke traumbegrepet som et nøkkelbegrep, fordi det i sterkere grad trekker oppmerksomheten mot den individuelle psyken, mer enn mot de relasjonelle og sosiale fenomenene som står i sentrum for min analyse.

norske samfunnet var å slutte seg til oppfordringen fra daværende statsminister Jens Stoltenberg i de første talene han holdt etter angrepene. Denne oppfordringen dreide seg om at «vi» skulle møte denne situasjonen med «våre» felles verdier, nemlig «demokrati, åpenhet og humanitet».⁴ En annen viktig offentlig respons var rettssaken som fant sted i Oslo Tingrett fra april til juni 2012. Breivik ble dømt til 22 års fengsel med forvaring for massedrap og terrorisme. Rettsprosessen og dommen fikk bred tilslutning og ble betraktet som viktige skritt i bearbeidelsen av det som hadde skjedd.

Etter terrorangrepene og rettssaken har den offentlige samtalen om terrorangrepene blitt intensivert i forbindelse med uenighet om minnesmerker og innvandringspolitikk, men også knyttet til nye terrorangrep. 22. juli-angrepene har dessuten fått økt oppmerksomhet ved årsdagene for terroren, og ved tiårsmarkeringen i 2021. Dette illustrerer et av de viktige poengene i den kulturfaglige minneforskningen, at individer og grupper bearbeider radikale normbrudd som det vi her har med å gjøre, «ut fra skiftende sosiale og kulturelle behov».⁵ Bearbeidelse skjer i en ettertid der behovene er ulike, ofte i konflikt med hverandre og dessuten i endring over tid.⁶

Hvilken rolle spiller så litteraturen i slike prosesser? Den kan ta oss med *inn i* handlinger og fenomener som kulturalysen ofte bestreber seg på å betrakte utenfra, og til og med eksperimentere med dem, selv om det estetiske eksperimentet ikke er det første man tenker på like etter et terrorangrep. Litteraturen, og nå snakker jeg framfor alt om fiksjonstekstene, skaper sine egne rom der tilsynelatende velkjente fenomener kan stilles opp, undersøkes og også omstilles på måter som

4 NRK 2011.

5 Fuchs 2012:12.

6 I 22. juli-forskningen kommer slike perspektiver for eksempel til uttrykk i Helge Jordheim og Ingeborg Hjorths analyser av ulike behov og interesser knyttet til etableringen av minnesmerker og i Claudia Lenz' analyse av konkurrerende fortellinger om terrorangrepene. Se Jordheim 2013, Hjorth 2020 og Lenz 2018.

blir sosialt meningsbærende. Slik kan litteraturen etablere alternative tilganger til spørsmålet om kollektiv identitet og tilhørighet i etterkant av en brudderfaring. Sammenlignet med de nevnte analysene av fellesskapsmanifestasjoner i byrommet blir det dessuten tydeligere hvordan litteraturen gjør det mulig å utforske sosiale dynamikker i lengre tids-spenn, og i vårt tilfelle skjerper krisesituasjonen blikket for litteraturens arbeid med å gjøre vanskelige erfaringer felles.

Med et begrep om «fellesskapsformasjon» forsøker jeg å gripe noe av det potensialet og den produktiviteten som ligger i litteraturen. Begrepet skal favne både selve det formative arbeidet og framstillingene av fellesskap slik de manifesterer seg gjennom ulike sjangre. Filosofen Charles Taylor har brukt begrepet «det sosiale imaginære» for å forstå hvordan mennesker forestiller seg «their social existence, how they fit together with others and how things go on between them and their fellows, the expectations that are usually met».⁷ Jeg støtter meg på forståelsen hans av hvordan den sosiale eksistensen hviler på normative grunnantagelser, men forsøker å kartlegge sosiale dynamikker ved hjelp av et begrep som skiller seg fra Taylors imaginasjonsbegrep ved at det legger sterkere vekt på selve framstillingen og bearbeidelsen av forestillinger om fellesskap. Brudderfaringene åpner dessuten for mer oppmerksomhet på dissens, hvordan forskjeller og uenighet spiller en formativ rolle i etableringen av tilhørighet. Slik forstår jeg selve konstruksjonen av et «vi» ut fra sosiale og relasjonelle spenningsforhold, og i analysene som følger, undersøker jeg hvordan ulike fellesskapsformasjoner kommer til uttrykk og bearbeides gjennom 22. juli-litteraturen.

Jeg tar for meg tre litterære verk: Brit Bildøens roman *Sju dager i august* fra 2014, Endre Rusets langdikt «Prosjekttil» fra 2012 og den norsk-tyske teater-performansen *Ein av oss / Einer von uns* av Erik Ulfby, Lars Ramberg og Dietteke Waidelich fra 2019. Utvalget er gjort for å kunne vise hvordan ulike sjangre, formgrep og formidlingsstra-

7 Taylor 2004: 86.

tegier muliggjør ulike fellesskapsformasjoner, men også for å kunne avdekke sentrale trekk ved 22. juli-litteraturens bearbeidelser av terrorangrepene over tid. Underveis trekker jeg også inn andre deler av denne litteraturen og det offentlige ordskiftet knyttet til terrorangrepene, for å kunne belyse fellesskapsformasjoner i kontekst. Slik blir det mulig å vise hvordan litteraturens forsøk på å forstå den massive volden som et sosialt fenomen kan bidra til en mer kompleks forståelse av fellesskap og av yttringsrommet i den norske offentligheten.

Paret, nasjonen og romanen – Brit Bildøens *Sju dager i august*

Brit Bildøens roman fra 2014 er en kanonisert del av 22. juli-litteraturen. Den leses ofte som en fortelling om traumet, såret som ikke kan heles og smerten som ikke kan deles,⁸ men den kan like gjerne leses som en roman om fellesskaping. Romanen framstiller paret Sofia og Otto som har mistet datteren og stedatteren Maria. Hun ble drept i massakren på Utøya, av «[t]o skot, gjennom nakken, begge dødelege».⁹ Hun gis ingen spesifikk alder, beskrives som «den vesle tullejenta deira» og «[d] en tause tenårings deira».¹⁰ Viktig er eiendomspronomenet, for hun er «deira», fremdeles.

Handlingen utspiller seg i løpet av en uke høsten 2018. Romanen utforsker parets livsverden, hvordan de to orienterer seg i det som beskrives som en slags etter-tid, etter tapet av Maria. 22. juli-tematikken veves imidlertid samtidig inn i en fortelling om andre taps- og kriseerfaringer, framfor alt naturtap og miljøkrise. I dette kan man ane globale fellesskapsformasjoner som går langt utover parforholdet og

8 Se f.eks. Langås 2016, Gjelsvik 2020 og Hareide 2023.

9 Bildøen 2014: 157.

10 Bildøen 2014: 71.

det nasjonale vi-et, og en tidslinje som overskrider tiden slik Sofie og Otto fortsatt opplever den, ut fra Maries død. Slik handler denne romanen også om en krise som truer selve forestillingen om en felles framtid på jorda.

Romanen tematiserer hvordan terroren blir forsøkt bearbeidet innenfor et parforhold, et mikro-fellesskap som på ingen måte er unisont, men som holder sammen. Hverdagsritualer, kroppslig nærvær og sex er minst like viktig som samtalen mellom dem: «Dei hadde snakka om at dei ikke skulle bli eit av dei ektepara som slutta å ha sex. Denne pakta hadde dei greidd å halde, også gjennom den aller tyngste perioden.»¹¹ Fellesskapet deres er åpenbart basert på en avtale som forplikter begge parter, men det må også bekreftes, vitaliseres. Og de står under press fra flere hold. Tapet av Marie har gjort dem mer tosomme, og det truer Sofies sosiale eksistens i en enda mer grunnleggende forstand. I korte øyeblikk fornemmer hun hvordan det er mulig å falle helt ut av ethvert fellesskap, «at ho ikkje var Sofie».¹² Otto står tilsynelatende stødigere, forutsatt at Sofie ikke faller.

Hjemsøkt – av «en av oss»

Gjerningsmannen hjemsøker Sofie i form av flashbacks og hallusinasjoner og er på den måten fortsatt en del av deres livsverden. Han presser seg på dem som *en av oss*, som er tittelen på Åsne Seierstads 22. juli-bok fra 2013. I denne tittelen ligger det et bud om at det er nødvendig å reflektere over gjerningsmannen, ikke som den «fremmede andre», men som del av det samfunnet han angrep. Og selv om Seierstads sakprosa ikke følger opp dette, markerer tittelen like fullt et helt sentralt anliggende i 22. juli-litteraturens arbeid med historien.

11 Bildøen 2014: 63.

12 Bildøen 2014: 179.

Men hva innebærer det, å forstå gjerningsmannen som en av oss? Én versjon som kom til uttrykk umiddelbart etter terrorangrepene, var det at også han skulle behandles i henhold til norsk lov, altså som «en av oss» i et rettsstatlig perspektiv. Aage Borchgrevink skriver i *En norsk tragedie og veiene til Utøya* (2012) fram en annen og mer kritisk versjon, med utgangspunkt i det som kom fram om Breiviks oppvekst gjennom rettsprosessen. Han ble radikalisert på grunn av tidlig omsorgssvikt, argumenterer Borchgrevink.¹³ Slik ansvarliggjør han både omsorgspersonene og velferdsstaten, og framfor alt barnevernet, for ikke å ha tatt vare på det sårbare barnet og dermed bidratt til at han *ble* den «volde-lige andre», en bevæpnet motstander av det flerkulturelle samfunnet han selv hadde vokst opp i. 22. juli-litteraturen forstår imidlertid også hatet og volden innenfor rammer som legger større vekt på de «former for samfunn»¹⁴ Breivik ble radikalisert innenfor, og på det faktum at både hatet mot Arbeiderpartiet og hatet mot innbyggere med flerkulturell bakgrunn inngår i en norsk tradisjon.¹⁵ Slik nyanseres fortellingen om «ham» som en av «oss»: Gjerningsmannen kan gradvis forstås som del av bredere sosiale nettverk og ut fra lengre tidslinjer, og samfunnet han ble radikalisert innenfor, forstås som mindre homogent.

I Bildøens roman fra 2014 er paret mest opptatt av å legge «ham» bak seg, men han blir likevel med videre: I hallusinasjoner opplever Sofie ham som nærværende, «[d]ei skitne feltstøvlane. Det sjakkmønstra refleksbandet [...]. Og rifl. Ruger Mini-14».¹⁶ Hun er mer forundret enn redd, over at det er han som dukker opp, mens datteren er og blir «heilt og forferdeleg borte».¹⁷

I den senere 22. juli-litteraturen skrives terroristen inn i fiktive fortellinger om terror som en vedvarende trussel og som forestilt framtid. Brynjulf

13 Borchgrevink 2012, 350ff.

14 Norheim 2012: 48.

15 Se f.eks. Norheim 2012, Fløgstad 2016 og Bitsch 2021.

16 Bildøen 2014: 106.

17 Bildøen 2014: 107.

Jung Tjønn's diktsamling *Kvit, norsk mann* fra 2022 viser for eksempel hvordan utforskningen av den truende andre som *en av oss* aktualiseres gjennom nye terrorangrep: «viss eg hadde hatt ein stebor / ein kvit norsk stebor / så kunne han ha skote meg / på mitt eige soverom / fordi eg ikkje var / ein kvit norsk mann».¹⁸ Her utgjør Philip Manshaus' drap på stesøsteren Johanne Zhangia Ihle-Hansen i 2019 den historiske referansen.¹⁹ Det forestilte angrepet utgår fra en stebor og en fellesskapsideologi der etnisitet trumfer familiebånd, og Tjønn skriver på denne måten fram et *anti-innvandrings-vi*: en gruppering av hvite rasistiske menn. De kobles til 22. juli-terroren og angrepet på Al-Noor-moskeen, men også til drapene på Are Beheim Karlsen i 1990 og Benjamin Hermansen i 2001 – og til en mindre spektakulær norsk hverdagsrasisme.²⁰ Slik bearbeides historisk forankrede forestillinger om fellesskap og utenforskap i stadig nye kontekster, her gjennom romanen fra 2014 og dette diktet fra 2022.

Konsensusorientering – og litterære åpninger

Hos Bildøen ligger imidlertid tyngdepunktet i framstillingen av parets samliv etter tapet av Marie. Det utspiller seg i skyggen av et nasjonalt «vi», og det er Sofie som målbærer den sterkeste kritikken av nasjonens kollektive bearbeidelsesforsøk like etter terrorangrepene:

18 Tjønn 2022: 12.

19 Philip Manshaus drepte 10. august 2019 den kinesiskfødte adoptivsøsteren sin, Johanne Zhangija Ihle-Hansen. Deretter angrep han Al-Noor-moskeen i Bærum utenfor Oslo, men ble overmannet av to eldre menn i menigheten. Drapet og angrepet på moskeen var motivert av rasisme og et ønske om å skape frykt blant muslimer i Norge.

20 Arve Beheim Karlsen druknet 1999 i Sogndalselva etter å ha blitt jaget av to unge menn som senere ble tiltalt for rasisme, men frikjent. Beheim Karlsen var adoptert fra India. Benjamin Hermansen ble i januar 2001 knivd drept på Holmlia i Oslo av Jo Erling Jahr og Nikolai Kvissler. Begge tilhørte det nynazistiske miljøet i Oslo, og drapet var rasistisk motivert.

Det store vi, det norske folket, som var så samstemde i vekene etter tragedien, og som etterpå ikkje hadde klart å samle seg om nokon ting. Bygningene lét seg ikkje fylle. Åstadene lét seg ikke bruke. Minnesmerket lét seg ikkje reise. Kunstnarar som prøvde å behandle det nasjonale traumet, blei hysja ned.²¹

Slik framstilles dette kollektive «vi-et» som et konsensusorientert fellesskap uten handlekraft: Folket var først samstemt i en felles sorg, men deretter ikke i stand til å *gjøre* noe sammen. Romanen tematiserer her forhold som først flere år senere, og framfor alt utover i minneåret 2021, ble debattert bredt. Det dreier seg om en forståelse av at de tidlige fellesskapsmanifestasjonene ikke ble etterfulgt av noen demokratisk praksis som bidro til reell bearbeidelse. Historikeren Hallvard Notaker konkluderer i sin analyse fra 2021 med at «[d]et nasjonale perspektivet rommet solidaritet og samhold», men ikke den typen uenighet som kunne ha klargjort for befolkningen «hva den samlet seg om».²²

22. juli-litteraturen har imidlertid helt siden høsten 2011 bidratt til å muliggjøre refleksjon som går utover rammene av en begrensende nasjonal konsensusorientering. Ikke bare Bildøens roman fra 2014, men en hel rekke norske romaner har bearbeidet og nyansert forestillingen om et samlet og konsensusorientert nasjonalt «vi» i etterkant av terrorangrepene. Dette kommer for eksempel tidlig til uttrykk i Karl Ove Knausgård's kritiske perspektiv på det sørgende nasjonale «vi-et» som manipulert masse og behovet for fellesskap som en slags amorf kraft, «suget etter vi-et».²³ Andre romanforfattere problematiserer hvordan den dominerende fortellingen om 22. juli-angrepene har skapt et min-

21 Bildøen 2014: 161.

22 Notaker 2021: 263.

23 Knausgård 2011: 776. Noe lignende finner vi i Mattis Øybøs *Elskere* (2016), men her er det den massemediale formidlingen av terroren som står i sentrum. Også Jan Kjærstads *Berge* (2017) problematiserer den kollektive nasjonale responsen som en idealiserende medieskapt fellesskapsfortelling.

nepolitisk hierarki mellom de to åstedene, altså Regjeringskvartalet og Utøya. I romansjangeren tematiseres også tempoet i bearbeidelsesprosessene etter angrepene og dessuten spenningsforholdet mellom selve opplevelsen av terror og behovet for å bearbeide traumatiske erfaringer på den ene siden, og behovet for at staten skal framstå som stabil kontinuitet på den andre siden.²⁴ Og både i lyrikken som jeg var inne på ovenfor, i romansjangeren og i essayistikken til forfattere som Sumaya Jirde Ali (2018) og Yuhan Shanmugaratnam (2020) problematiseres dessuten det store nasjonale «vi-et» med henblikk på tendensen det har til å lukke seg og bli et nasjonalistisk fellesskap som ikke favner det norske samfunnet som flerkulturell virkelighet, og som heller ikke tar inn over seg at gjerningsmannens angrep var rettet mot norske muslimer.²⁵

Bildøens roman inngår i en kompleks litterær kalibrering av hva fellesskap kan være, hva det er mulig å samle seg om, og hvor grensene og stridssonene går, sett ut fra ulike ståsteder, tidspunkt og sosiale situasjoner. Jens Stoltenbergs tale i Oslo Domkirke to dager etter terrorangrepene utgjør en nøkkelreferanse i nesten alle disse fortellingene.²⁶ Det gjør den også i den brede offentlige samtalen og de faglige analysene av terrorangrepene. Her får man til tider inntrykk av at talen utgjorde en tidlig politisk respons som det senere var vanskelig å motsi eller modifisere.

24 Se for eksempel Aina Ertzeids roman *15:25* (2019) og Zeshan Shakars *Gul bok* (2020).

25 For mer inngående analyser av hvordan selve forestillingen om terroreren som et angrep på et demokratisk flerkulturelt samfunn utfordres av forfattere som Sumaya Jirde Ali og filmskaperen Margareth Olin, se Folkvord 2020: 127ff, 199ff.

26 Det dreier seg om en tale som ble holdt som en del av Oslo Domkirkes «Gudstjeneste for sorg og håp», 24. juli 2011. Talen fikk et bredt nedslagsfelt og stor anerkjennelse i samtid og ettertid: Den ble sendt direkte på NRK, simultanoversatt på BBC World og CNN og prisbelønt som årets tale i 2011.

I litteraturen har denne tidlige responsen lenge vært under bearbeidelse, og hos Bildøen belyses den fra flere hold: Otto holder til forskjell fra Sofie fast ved at Stoltenbergs ord først ga styrke og retning. Men han slutter seg likevel til kritikken hennes når hun nærmest plukker fra hverandre blomsterspråket som inngikk i de sterke fellesskapsmanifestasjonene:

Rosene visna og blei til sjølvros. Norge, det vesle landet som sigra over vondskap og hat. Rosetoga, bilda gjekk verda rundt. Hat og galskap møtt med ei brei elv av kjærleik. Det var sensasjonelt, nesten ikkje til å tru.²⁷

Rosen som også er Arbeiderpartiets symbol, innlemmes på denne måten i kritikken av en narsissistisk offentlighet som *roses* seg selv, og som speiler seg i framstillingen av nasjonen som seirende i en kamp mellom gode og onde krefter. Dette er mediebilder som formidles internasjonalt, som en *sensasjonell* kollektiv respons på terroren. Slik faller kritikken av 22. juli-responsen sammen med Sofies kritikk av kunstfeltet hun jobber innenfor, hvordan den offentlige samtalen preges av kjendiseri og kultdyrking og dermed forflates.

Romanen skriver på denne måten fram en fellesskapsforståelse og en forståelse av sosiale dynamikker som er langt mer kompleks enn forestillingen om at det nasjonale perspektivet ikke «rommet» klargjørende uenighet. Dette var Notakers konklusjon i analysen av Arbeiderpartiets håndtering av terrorangrepene fram til stortingsvalget i 2013.²⁸ Bearbeidelsesprosessene kan forstås både som del av en dynamikk *i og mellom* individer og grupper, og som en prosess som utspiller seg innenfor en sensasjonsdrevet global medieoffentlighet. Bildene av fellesskapets «brei[e] elv av kjærleik» sirkuleres raskt

27 Bildøen 2014: 194.

28 Notaker 2021: 263.

«verda rundt», heter det i tekstutdraget ovenfor, og man får inntrykk av at denne strømmen av bilder bidrar til å lukke rom der andre former for bearbeidelse kunne ha utspilt seg. Mens Notaker opererer med en forståelse av partipolitikkerne som kriseresponsens drivende aktører, arbeider romanen på denne måten med nettverks- og fellesskapsmodeller som integrerer erfaring og viten fra en rekke ulike felt, og som kobler nivåer. Det skjer med utgangspunkt i et mikrofellesskap, parforholdet, som selv er preget av dissens.

Romanens krisepoetikk

Det som kjennetegner den norske offentligheten, er ifølge Sofie også at selve rommet for kritikk i utgangspunktet er begrenset i en spesiell forstand: «Alle er så livredde for å bli stempla som elitistiske, det er liksom det verste». «Pick your fights»,²⁹ er Ottos pragmatiske svar når Sofie fortviler over banaliseringen av den offentlige samtalen. Sofie har ikke denne fleksibiliteten. Hun definerer seg opp mot det store vi-et, men står selv på stedet hvil i bearbeidelsen av det som har rammet henne. Man får inntrykk av at hun er i ferd med å sørge seg *ut av* alle andre relasjonelle nettverk enn parforholdet. Opp mot slike blokkeringer stiller Bildøen en krisepoetikk som likevel åpner for bearbeidelse og nye begynnelse. Gjennom den tilgjengelige og samtidig komplekse framstillingen av det kriserammede paret og dets livsverden rommer romanen både flertydighet og dissens.

For Sofie ligger mulighetene i kunsten. Eksempelen hennes er Munch som «fann opp månestrålen» og «fortøyde [...] månen i verda».³⁰ Kunsten kan altså fremdeles, til tross for all desillusjonering, gjøre verden tilgjengelig på nye måter. Otto framstilles mer som en gjest i kunstfeltet. Han er med på arrangementer som Sofies ektefelle,

29 Bildøen 2014: 22.

30 Bildøen 2014: 114.

men han jobber selv for en forening for romfolket. Men når Sofie betegner ham som «det gode mennesket på Tøyen»,³¹ skrives også han inn i kunsten, gjennom tekstens spill med Brechts teaterstykket «Det gode mennesket fra Sezuan».

Når Otto selv leter etter veier ut av den fastlåste situasjonen de befinner seg i, er det barna, «[d]et å kjenne dei, det å verje dei»,³² som representerer mening og nye muligheter. Sofie drømmer stadig om barn, men i våken tilstand kan hun ikke innlate seg på noe annet barn enn det hun har mistet. Hun stivner og rygger tilbake når hun møter en hjelpetrengende rom-kvinne, er ikke i stand til å nærme seg henne og barnet hennes. Slik framstår hun som like hjelpetrengende som den andre kvinnen, men på en annen måte. Som hos Brecht dreier det seg også hos Bildøen om en konfrontasjon mellom ulike fellesskapsforestillinger, her mellom en ideell forståelse av barnet som samfunnets barn og dermed et felles ansvar, og en realitet der kapasiteten til å ta ansvar ikke strekker seg lenger enn til det egne barnet.

Mens Brechts fabel munner ut i en skarp kritikk av et samfunn hvor de sosiale motsetningene gjør medmenneskelighet umulig, er romanen mer opptatt av Sofies evne til å bli berørt. I møtet med den hjelpetrengende moren og barnet hennes er hun halvhjertet og handlingslammet. Når hun derimot oppdager et fotografi av Otto og Marie på Ottos skrivebord, bevegges hun umiddelbart: Smilehullet til Marie når henne som «ein laserstråle gjennom glaset».³³ Slik får man inntrykk av at hun likevel kan bevegges, men at forbindelsen til den døde datteren trumfer tilknytningen til de levende rundt henne.

Når Otto mot slutten av romanen forestiller seg en mer levende framtid, refererer han verken til Munch eller Brecht. Han forteller Sofie om «noko eg las i dag. Om at ein må ha eit blick som tillèt forvandling.

31 Bildøen 2014: 79.

32 Bildøen 2014: 47.

33 Bildøen 2014: 164.

Viss ikkje så vil verda berre bli mindre og mindre rundt oss».³⁴ Det hele framstår som hverdagslig, det dreier seg noe han har lest, uvisst hvor. Det viktige er åpenbart ikke hvem som har skrevet det, men hva det kunne bety for dem, for deres fellesskap. Det må være mulig å se verden på flere måter, gjentar han, og vil ha henne med på det.

Romanen åpner på denne måten for perspektivforskyvninger og endring, men også for en refleksjon over hvilken plass de døde tilkjennes innenfor det sosiale livet som fortsetter etter dem. Den tematiserer et pågående minnearbeid, både i parforholdet og familien, og innenfor nasjonale rammer, og den tematiserer fellesskapsformasjoner som inkluderer de døde, de som har blitt ofre for politisk motivert vold. Det dreier seg om å la deres død inngå i et «historisk fellesskap som overskrider ens egen tid», skriver filosofen James Hatley i en tekst som riktignok ikke tar for seg samtidens terrorangrep, men Holocaust.³⁵ Fellesnevneren ligger imidlertid i selve oppfatningen av at det ligger en dyp etisk nødvendighet i det å minnes de drepte som ofre for den uretten de ble utsatt for.

Det å forstå minnet som en etisk forpliktelse er også relevant i vår 22. juli-sammenheng, og i de videre analysene kommer jeg nærmere inn på hvordan litteraturen følger opp en slik etisk fordring. For ser vi de tre verkene under ett, romanen, diktet og teater-performansen, finner vi på tvers av sjangre en insistering på fellesskapsformasjoner som omfatter de døde. De skal tas med videre, som del av den felles historien. Samtidig kan vi, slik jeg allerede har vist hos Bildøen, også spore en bevissthet om at minnearbeidet kan låse seg og bli institusjonalisert på måter som går på bekostning av de levende. I *Sju dagar i august* tematiseres dette ut fra paret, Otto og Sofies søken etter sammenheng og nye begynnelse. De framstilles som et fellesskap i miniatyr, henvist til hverandre og til impulser utenfra. Slik lar roma-

34 Bildøen 2014: 200.

35 Hatley 2000: 25.

nen både sorgen og det kritiske blikket på bearbeidelsesprosessene etter 22. juli-angrepene utgå fra en sårbar enhet som ikke er unison. Gjennom sine forhandlinger, ritualer og anerkjennelsesprosesser kaster paret lys på andre forestillinger om kollektiv tilhørighet. Gjennom sin kapasitet til å ta oss med inn i sorg- og bearbeidelsesprosesser, koble ulike perspektiver og diskurser utforsker romanen hvordan identitet og tilhørighet både kan bygges og blokkeres i etterkant av en krise.³⁶

Endre Rusets «Prosjektil» – lyrikkens eksperimentering med det sårbare fellesskapet

Endre Rusets langdikt «Prosjektil» er kanskje 22. juli-litteraturens mest radikale estetiske eksperiment. Diktet er radikalt i den forstand at det framstiller selve den massive volden som det helt vesentlige, det vi *må* forholde oss til. Det ble først utgitt i 2012, som en ganske liten og tynn bok med tittelen nedfelt i sølvbokstaver på det svarte omslaget, nærmest som en salme- eller bønnebok. Slik skaper innrammingen, parateksten, assosiasjoner til det hellige. Det dreier seg om et litterært montasjearbeid: Ruset bearbeider en rettslig tekst som på sin side er basert på obduksjonsrapportene etter terrorangrepene. Til forskjell fra andre forfattere som har skrevet om rettssaken, tar han ikke utgangspunkt i vitneutsagn, de pårørendes fortellinger eller avisenes dekning, men i en autoritativ juridisk tekst der terrorangrepene framstilles som harde fakta. For rettsteksten gjengir hvor hver og en av de drepte ble funnet, og hvordan de var blitt drept. Slik dokumentet foreligger i dommen fra Oslo Tingrett, er personene anonymisert, men de identi-

36 For en analyse av hvordan også sakprosalitteraturen utforsker blokkeringen av 22. juli-ordskiftet gjennom offentlighetskritikk og en framstilling av muliggjørende relasjonelle nettverk, se min analyse av Snorre Valens sakprosabok *Utøya-kortet* (Folkvord 2023).

fiseres og skilles fra hverandre ved hjelp av et nummer. Deretter følger fødselsår og en kort redegjørelse for hvor han eller hun befant seg, av typen «N024, født 0.0.1994, befant seg foran Kafébygget. Hun ble skutt to ganger i hodet».³⁷

I «Prosjektil» blir den juridiske kildeteksten komprimert, fra det siterte utdraget ovenfor er det bare de to siste ordene som tas med, preposisjonen og substantivet: «i hodet». Slik minimeres det, på en måte som konfronterer leseren med volden som en gjennomtrengende kraft. Teksten Ruset låner fra, er allerede knapp, teknisk og standardisert, men den reduseres ytterligere. Diktet åpner slik:

i nakken
i ryggen, gjennom høyre lunge
inn i fremre, øvre del av brystkassen
tvers gjennom skallen
i ryggen, gjennom brystveggen
og venstre lunges overlapp
videre oppad på halsens venstre side
gjennom skallebasis
inn ved venstre øre
ut på høyre side av haken
inn igjen i bløtdelene oppad på brystet³⁸

Verselinjene er allerede del av en mer overordnet struktur, etablert gjennom tittelen «Prosjektil». Tittelen navngir den upersonlige agenten i dette diktet, den som *gjør* noe. For det som framstilles er et prosjektils bevegelse, inn i og gjennom en sårbar menneskekropp, linje for linje, og

37 Oslo Tingrett 2012.

38 Ruset 2016. Boka er upaginert, her siterer jeg fra den første tekstsiden. Andre sider nummereres i henhold til denne.

side etter side. På neste side følger elleve nye verselinjer etter samme mønster, rimløse og uten noe lyrisk jeg:

i venstre side av buken
gjennom magesekk og høyre lunge
ut via brystveggen
i høyre side av brystet
gjennom høyre lunge
ut på høyre side av ryggen
gjennom venstre kinn
inn i høyre kinn
gjennom hjernestammen
og øverste nakkevirvel
gjennom hodet og ut på venstre side³⁹

Slik fortsetter det, over tjueseks sider. Strukturen er den samme: De fleste verselinjene starter med en preposisjon som følges av benevnin- gen av den kroppsdelen som et prosjektil beveger seg inn i, gjennom eller via. Det som skjer, er at kildeteksten reorganiseres, fortettes og rammes inn på en ny måte. Det viktigste formgrepet er selve forskyv- ningen, fra en institusjonell ramme til en annen, fra retten til litteraturen.

Delaktighet i et større selv

Det er vanskelig å lese «Prosjektil» i ett. Forutsatt at man kjenner den historiske konteksten og er i stand til å identifisere hva slags materiale det dreier seg om, åpner diktet for en leserfaring der volden blir en opplevd realitet, men det skjer helt uten at gjerningsmannen framstilles. Som leser opplever jeg volden gjennom den knappe repetitive og sub- jektløse framstillingen av et prosjektil som trenger inn i noe som ikke

39 Ruset 2016: 2.

lenger er enkeltindividenes kropper. Fordi det i diktet, til forskjell fra i den juridiske teksten, ikke finnes noe skille mellom de ulike personene som ble drept, skapes det inntrykk av at det som her rammes og gjennomtrenges er mer omfattende enn enkeltindividet. Det kan oppfattes som et slags større «selv», som også, i det minste en stakkert stund, kan omfatte leseren.

«Prosjektil» muliggjør en fellesskaperfaring, gjennom lesende deltagelse i en bevegelse. Diktet stiller opp en bevegelsesretning som leseren kan velge å følge, «inn i» og «ut av», og når lesningen til slutt ender i verselinjen «inn i bakre brystvegg»,⁴⁰ har jeg som leser ikke bare følelsen av å ha forholdt meg til et tekstlig objekt som ligger der, foran meg. Bevegelsen har satt seg i kroppen. Litteraturviteren Jan Söffner beskriver slike former for deltagelse som en sanselig prosess, og som en slags utførelse av handlinger i henhold til et «script» som verken ligger i teksten eller i leseren, men i selve dynamikken som oppstår gjennom lesningen. Lesning er kroppsarbeid, litteraturforståelsen er performativ, og leserne forstås som medprodusenter.⁴¹ Söffner plasserer seg på denne måten i tradisjonen etter filosofen og psykologen John Dewey: Dewey legger vekt på hvordan energier organisert som rytme kan initiere en prosess, men at de ikke er estetiske før de «blir en rytme i selve erfaringen».⁴²

Ruset bearbeider rettsmaterialet på måter som viser hvordan litteraturens framstilling av traumatiske hendelser kan muliggjøre deltagelse, ny sansning og nye erfaringer. Men selve materialet og den historiske konteksten gjør det hele mer komplisert enn hos Söffner. For mens Söffners eksempler er hentet fra T.S. Eliots modernistiske poesi, dreier det seg i vår sammenheng om et montasjedikt som henter sin energi og sin rytme fra et masse mord i det samfunnet Ruset skriver

40 Ruset 2016: 26.

41 Söffner 2014: 9.

42 Dewey 2005: 169, min oversettelse.

ut fra. Materialet hans er basert på obduksjonsrapportene, og enhver videre bruk av et slikt materiale tvinger fram normative spørsmål: Bør det i det hele tatt deles utenfor rettssalen? Er det riktig overfor ofrene og deres pårørende? Hvilke energier er det som fristilles, og hvilke erfaringer åpnes det for når volden framstilles igjen, det være seg i nyhetsmediene, kunsten eller litteraturen?

I flere av bøkene som ble gitt ut av eller om overlevende fra Utøya i minneåret 2021, får man inntrykk av at den politisk motiverte volden har blitt fortiet eller kanskje fortrent, på en måte som har vært problematisk for dem som selv ble utsatt for den. En rekke tekster peker i samme retning som Bildøens roman, mot en kritikk av en offentlighet som har lagt lokk på viktige og nødvendige bearbeidelsesprosesser.⁴³ Likevel er det slett ikke entydig hvordan volden og voldserfaringene kunne ha blitt delt på bedre måter. I en slik sammenheng er «Prosjekttil» et case som sier noe både om litteraturens potensial, om hva litteraturen *kan* gjøre, og om hvor vanskelig det har vært å dele det som her framstår som brudderfaringens kjerne, den brutale volden mot sårbare menneskekropper.

Tilbakevending til volden

De fleste av debattene om framstillingen av 22. juli-volden har vært knyttet til visuelle medier, framfor alt fotografi og film. Et eksempel var bildene tatt av den svenske fotografen Niclas Hammarström, han kom tidlig til Utøya og tok flere bilder av drepte ungdommer i sjøkanten og på svabergene. Bildene ble i første omgang ikke trykt i norsk presse, men ble publisert i utlandet og i 2012 ble Hammarström tildelt andreplass i World Press Fotos fotokonkurranse for dem. Den norske presens tilbakeholdenhet vitner om en generell forsiktighet, men også om

43 Se for eksempel Valen 2021, Brenna 2021 og Skjervø 2021.

at det oppfattes som noe annet å offentliggjøre bilder av «våre egne» drepte enn av «de andre».

Også da VG i august 2011 publiserte det såkalte «ladegrep-bildet» av Anders Behring Breivik på sin forside, utløste det debatt, og avisa ble klaget inn for Pressens faglige utvalg. Bildet var tatt i forbindelse med politiets rekonstruksjon av massakren på Utøya og viser Breivik idet han demonstrerer hvordan han hadde forsøkt å skyte ungdommer som hadde flyktet ut i vannet. Klagerne oppfattet bildet som støtende og spekulativt, og at det ble brukt på en sensasjonalistisk måte, for å øke avissalget. De fikk ikke medhold, men det viktigste i vår sammenheng er hvordan selve iscenesettelsen av voldsutøvelsen provoserer, til tross for at den her skjedde i politiets regi, og at det gikk fram av avisbildet at Breivik på dette tidspunktet var under politiets kontroll.⁴⁴

I forkant av lanseringen av Erik Poppes film *Utøya 22. juli* (2018) ble framstillingen av volden debattert på nytt. Nå dreide det seg om en fiksjonsfilm basert på de historiske hendelsene, og innvendingene var sterkere knyttet til timing og til sjanger: Mange mente at det var for tidlig å lage fiksjonsfilm av hendelsen, og argumenterte ut fra forestillinger om at film er en brutal måte å fortelle på, at den skaper underholdning av tragedier, og at den produseres for å skape økonomisk gevinst.⁴⁵ Da filmen møtte den norske offentligheten, fikk Poppe imidlertid bred anerkjennelse for strategiene han hadde valgt. Volden framstilles framfor alt som lyd, som skudd, ikke som bilder, og gjerningsmannen framstilles bare kort, som en silhuett.⁴⁶

I litteraturen er situasjonen en annen. Verbalspråket har ikke den samme direkte virkningen som bilder, og når forfattere framstiller volden i tekst, forstås den ikke som umiddelbart støtende på samme

44 For en inngående diskusjon av både Hammarströms bilder og VGs bruk av bildene fra politiets rekonstruksjon, se Simonsen 2015. For en mer overordnet diskusjon av estetisk-politiske aspekter knyttet til det å avbilde gjerningsmannen, se Hoel 2020.

45 Gjelsvik 2019.

46 Gjelsvik 2019.

måte. Likevel har det også vært tilløp til debatt om hvordan volden *brukes* i litteraturen. Åsne Seierstad er en av de forfatterne som har blitt kritisert i så henseende.⁴⁷ I *En av oss* framstiller hun volden inngående og detaljert. Biografiske dokumenter, intervjustoff og et mangfold av andre kilder er bearbeidet til en scenisk framstilling som har mange fellestrekk med romanen. Man får til tider følelsen av at Seierstad selv var på åstedene hun forteller om, delvis også på innsiden av personene hun forteller om. I kapittelet «Fredag» framstilles hele femten av de syttisju drapene i detalj.⁴⁸ Forfatterens egen begrunnelse er rett fram: Det fryktelige «skal aldri glemmes».⁴⁹ Hos Seierstad får man inntrykk av at volden skal utgjøre et identitetsstiftende referansepunkt. At den skal bidra til å skape et fellesskap av lesere som berøres av og tar avstand fra disse handlingene, og at den på den måten skal lade framtidfortellingen til dette fellesskapet, forståelsen av hvem «vi» er, til forskjell fra «ham».

Også Ruset tar utgangspunkt i et sensitivt materiale. Han låner fra et allerede standardisert og teknisk dokument, så depersonaliserer han dette ytterligere og framstiller aldri gjerningsmannen. Volden blir på denne måten anonymisert, og den blir også mer abstrakt. Slik omgår Ruset mange av spørsmålene knyttet til å vise eller ikke å vise volden, og han involverer leseren på et dypere plan. I stedet for å mobilisere empati med ofrene og deres pårørende slik Seierstads tekst gjør det, åpner «Prosjekttil» for en deltagelse som er knyttet til selve det å være i verden som en sårbar kropp. Her er volden uten ansikt og uten stemme, og diktet er i stand til å framstille den som en negerende kraft som gjør alle like. Poenget er åpenbart ikke å beskrive enkeltpersoner i kraft av hvem de er, eller hva de har gjort. Leseren gjøres til del av en fellesskapsformasjon som ikke opererer med slike distinksjoner.

47 Se Rees 2018, Lothe 2016 og Rognlien 2013.

48 Seierstad 2013: 283–355.

49 Seierstad 2013: 525.

Paratekstene er helt vesentlige for den litterære framstillingen av sårbarhet som et universelt og etisk anliggende: Det lille formatet og det svarte omslaget med tittelen og forfatternavnet i sølvbokstaver skaper inntrykk av at vi har med en hellig tekst å gjøre. Bokas mørke ansikt og de skinnende bokstavene signaliserer at det ligger noe helt vesentlig i framstillingen av volden.

Kulturforskeren Aleida Assmann har beskrevet den ustabile, men likevel institusjonaliserte ideen om universelle menneskerettigheter som en form for sakralisering av enhver person, ethvert menneskes verdi, «uavhengig av fortjenester og forseelser».⁵⁰ Hun framhever at en slik sakralisering ikke trenger å være religiøst ladet, men at den danner utgangspunktet for en annen forståelse av fellesskap enn den som tar utgangspunkt i nasjonens helter og slagene de har kjempet. Slik kan man med Assmann forstå «Prosjektil» som en skjønnlitterær intervensjon som peker i en annen retning enn Seierstads bruk av volden i *En av oss*. Mens Seierstad gjør voldshandlingen til et kollektivt referansepunkt, peker Assmanns refleksjoner og Rusets «Prosjektil» mot menneskets kroppslige sårbarhet og dets behov for beskyttelse som det mest grunnleggende. Slik tematiseres den massive volden både som partikulær og universell, som hendelse og paradigme.

Dempet resonans

Lyrikken har vært en del av 22. juli-litteraturen helt fra begynnelsen av, både i kraft av allerede kanoniserte dikt og nyskrevne tekster som har blitt delt gjennom sang, minneseremonier, bokutgivelser, anmeldelser og lesninger på bibliotek og litteraturhus.⁵¹ Til forskjell fra disse diktene hadde Rusets «Prosjektil» fram til høsten 2020 knapt hatt noen resepsjon i Norge. Selv fikk jeg vite om diktet av en «insider», en person

50 Assmann 2020: 167, min oversettelse.

51 Se f.eks. Kjørholt 2019, Langås 2016 og Folkvord 2019 og 2020.

som hadde vært konsulent for forlaget, men verken bokhandlene eller bibliotekene var den gang i stand til å skaffe boka til veie. Jeg endte med å kontakte forfatteren og fikk boka tilsendt fra ham. Han kunne fortelle at diktet var blitt lest offentlig, men bare i utlandet: «Jeg har [...] holdt en lav profil på denne utgivelsen», skriver Ruset: «Det er nok fordi jeg har vært redd for å bli oppfattet som spekulativ eller at jeg slår mynt på en forferdelig katastrofe litterært».⁵²

Diktets offentlige resonans kan forstås som dempet også i en annen forstand. Det har i ettertid blitt omskrevet og gjort til en del av et annet verk. I 2021 lot Ruset «Prosjektil»-materialet inngå i dikt-samlingen *Deretter*, utgitt av ham og den britiske forfatteren Harry Man. Samlingen utgjør et bredere anlagt poetisk minnearbeid knyttet til 22. juli-terroren, men uten den radikaliteten som kjennetegner «Prosjektil». Det repetitive subjektløse uttrykket ble her erstattet av en mildere og mer forsonlig form for minnepoesi som ble lansert og tatt vel imot av anmelderne sommeren 2021.

Den begrensede resepsjonen av «Prosjektil» åpner for å tenke diktet inn i en annen temporalitet; man kan forstå denne lille svarte boka fra 2012 som en slags flaskepost. Dette er en metafor Adorno bruker, for å beskrive musikk som ikke fikk noen resonans i sin umiddelbare samtid, «[d]en toner ut uten å ha blitt hørt, uten ekko», skriver han.⁵³ I vårt tilfelle kan man forestille seg at Rusets «Prosjektil» vil kunne skape gjenklang og refleksjon i ei framtid der rommet for estetisk eksperimentering med voldserfaringen og dens kollektive betydning er større. Men litteraturens kraft er likevel ikke primært rettet mot arkivet og lesere i en diffus ettertid. Og kanskje var det nettopp estetisk og etisk mer utfordrende verk som Rusets «Prosjektil» den norske offentligheten hadde trengt, etter en første fase med en sterk samlende kollektiv respons på terrorangrepene. Diktet involverer leseren

52 E-post-korrespondanse med Endre Ruset 15.03.2017.

53 Adorno 1990: 126, min oversettelse.

i et sårbart og utsatt «vi», men det deler skjebne med flere andre 22. juli-relaterte verk som har blitt stoppet, bremset eller dempet. Men til forskjell fra prosessene knyttet til for eksempel Jonas Dahlbergs forslag til nasjonalt minnesmerke etter terrorangrepene («Memory Wound») og Vanessa Bairds utsmykningsverk til to departementer i Regjeringskvartalet («Lysset forsvinner bare vi lukker øynene»), dreier det seg i Rusets tilfelle ikke om at *andre* intervensjoner på måter som hindrer at et verk blir realisert, utstilt på den plassen det opprinnelig skulle ha, tilgjengelig for offentligheten. Når det gjelder «Prosjekttil», framstår den dempede resonansen som resultatet av forfatterens egen forsiktighet, og den grenser mot selvsensur.

«En av oss», en gang til – på Det Norske Teatrets scene

Hovedrekvisittene i den norsk-tyske teaterperformansen *Ein av oss/ Einer von uns* er en mengde trekasser, og når stykket begynner, er de stablet slik at de utgjør en slags kube som står midt på scenen.⁵⁴ Hver kasse har et ord brent inn i treverket, som «FREMME», «VERLETZBAR», «ALENEMOR» og «FASCHIST». Publikum beveger seg rundt i teaterrommet, rundt denne kuben. Det er ingen stoler der, og for den som må nøye seg med å forholde seg til performansen basert på et videopptak, er det på dette tidspunktet ikke mulig å skille publikum fra de fire skuespillerne. Kanskje var det heller ikke mulig for dem som selv var publikum på Det Norske Teatret høsten 2019.

54 Stykket er regissert av Erik Ulfsby med Lars Ramberg og Dietteke Waidelich som scenografer og kostymedesignere. De fire skuespillerne var Johanna Banzer og Jonas Steglitz fra Schauspiel Hannover og Gjertrud Jynge og Eivin Nilsen Salthe fra Det Norske Teatret. Min analyse er basert på et videopptak av premieren ved Det Norske Teatret 22.11.2019.

Mens Bildøen og Ruset behandler fellesskapsferinger i etterkant av terrorangrepene gjennom skriftlig fikserte tekster, innbundet mellom to permer, starter dette eksperimentet i et felles rom, uten det klassiske teaterets «fjerde vegg» som skiller publikum fra scenen. Scenen er forholdsvis liten, så folk er tett på hverandre. Slik vektlegges kroppen og det fysiske nærværet på en annen måte. Det åpnes for andre typer fellesskapsferinger, og gjenbruken av Seierstads boktittel, her både på norsk og tysk, signaliserer at det skal dreie seg om ytterligere et bud på hva det kan innebære å forstå gjerningsmannen som *en av oss*.

Forestillingen har blitt oppført fire ganger, to ganger i Hannover i Tysland våren 2019, og deretter på Det Norske Teatret i Oslo høsten 2019. Også selve produksjonen er norsk-tysk, med to norske og to tyske skuespillere og en mengde tekster som formidles både på tysk og på norsk, ofte lest på ett språk og projisert på sceneveggen på det andre språket. Stykket eksperimenterer med tiden og rommet på en måte som knytter tydelig an til terroren både som hendelse og affekt: På en av sideveggene i scenerommet henger det en digital klokke. Når det hele starter, viser klokka 15:00. Så går den i realtid i litt over tjuefem minutter uten at publikum eksponeres for noen annen handling enn sin egen og de andres bevegelser rundt kuben. Når klokka viser 15:25:22, stanser den. Dette er tidspunktet da bomben eksploderte i Regjeringskvartalet, og på dette tidspunktet i oppsetningen kan man fornemme at noe beveger seg inne i kuben.

Minnepolitisk sprengkraft

Det er noen inne i kuben, og publikums reaksjon er at de trekker seg tilbake mot scenerommets yttervegger. På litt avstand følger de med mens den tyske skuespilleren Jonas Steglich bryter opp kuben innenfra. Først dytter han ned hele stabler av trekasser slik at de faller ned på scenegulvet. Deretter går han rundt i kasselandskapet, griper enkeltkasser, velter og slenger dem utover. Slik transformeres scenerommet

til noe som etter hvert kan ligne mer på en øy. Anmelderne framhever det uhyggelige og kraftfulle i denne første delen. Uhyggen er knyttet til den sceniske *en av oss*-formasjonen: Han som river det hele ned, er først skjult inne kuben, nærværende, men som en usynlig og ukjent aktør. De lydlige effektene bidrar til å lade det hele: Man hører den mannlige skuespilleren puste og pese mens han river ned kuben, og kassene som treffer gulvet, oppleves som skudd.⁵⁵

Ein av oss / Einer von uns ble satt opp i etterkant av at det i 2018 hadde utspilt seg et offentlig ordskifte som bidro til en mindre konsensusorientert behandling av 22. juli-angrepene. Det startet med en prosess knyttet til et Facebook-innlegg fra daværende justisminister Sylvi Listhaug som koblet Arbeiderpartiets innvandringspolitikk med terrorfrykt. Utslagsgivende for de sterke reaksjonene som fulgte, og som førte til at Listhaug måtte gå, var at innlegget ble oppfattet som et spill med de konspirasjonsforestillingerne som hadde bidratt til å motivere angrepene på Arbeiderpartiet 22. juli 2011. Saken vitner, som statsviteren Claudia Lenz har påpekt, om at «det ligger sprengkraft i 22. juli-minnet».⁵⁶ Den bidro til et vendepunkt i den offentlige samtalen om terroren og ble etterfulgt av fortellinger som framhever det sosiale konfliktstoffet på nye måter: I en stor reportasje like før sjuårsmarkeringen for terroren forteller for eksempel AUF-ere som overlevde massakren, om hvordan de har blitt utsatt for trusler, trakassering og hatmeldinger knyttet til etnisitet, seksuell legning og politisk tilhørighet, men at det ikke har vært mulig å dele dette tidligere.⁵⁷

Teater-performansen ble oppført i 2019 og presenterte ikke slike eksplisitte motstemmer til en etablert diskurs. Den framstår mer som et eksperimenterende arbeid med en hel rekke forståelsesmodeller og perspektiver som alle tas inn i det felles scenerommet. Åpningsscenen,

55 Se Øgland 2019.

56 Lenz 2018: 104.

57 Se Aarnes 2018.

med mannen som bryter opp kuben innenfra, aktualiserer *en av oss*-formasjonen som en fysisk realitet. Publikum opplever et rom som endres innenfra, og de må selv orientere seg i det nye og finne sin plass innenfor teaterets rammer. Gjenbruken av Seierstads sakprosa fra 2013 begrenser seg ikke til tittelen og denne scenen. Skuespillerne leser utdrag fra boka hennes, men også fra andre 22. juli-tekster, deriblant Lena Lindbergs essay «Brodermordet» og Knausgårdts «Navnet og tallet», begge fra 2011. De fire skuespillerne forteller om egne erfaringer og minner knyttet til 22. juli-terroren. Det synges, spilles av lydklipp fra nyhetssendinger på engelsk, norsk og tysk og spilles av utdrag fra statsministerens og kongens historiske taler. På veggen kan vi samtidig lese spørsmål som «should we speak his name» og «what role do dates play in my memory».

Slik åpner forestillingen for refleksjon over hva det egentlig er man samles om når man slutter seg til offentlige fellesskapsritualer i etterkant av en krisesituasjon, og hvordan vi minnes. Sammenstillingen av de mange fortellingene om gjerningsmannen og det norske samfunnet lanserer ulike perspektiver på dette, og det som gjennomgående gjør det enda mer komplekst, er at framføringen er flerspråklig. Slik blir *en av oss*-problematikken mer krevende å følge, men også mindre innadvendt og selvsagt enn det som ofte har vært tilfelle i den norske offentligheten.

Fra 77 drepte til 469 overlevende

Som Bildøens roman og Rusets dikt inngår teater-performansen i et minnearbeid som også er et sorgarbeid. Det kommer sterkest til uttrykk i én spesifikk scene: Rommet er mørklagt, og man hører en jevn ringelyd samtidig som individuelle navn lyser opp i mørket. Det er fornavnene til personer som ble drept på Utøya. Sondre, Hanne, Lene og en hel rekke andre navn lyser opp i lysskrift før det blir stille og mørkt igjen. Framstillingen av telefonoppringningene, kommunikasjonsteknologien som gir lyd og lyser uten at noen svarer, fungerer som en framvisning

av bruddet, mellom de som ikke lenger kan svare, og de som ikke kan la være å fortsette å prøve å nå dem.

Men stykket dweler aldri ved selve brudderfaringen. Den nevnte scenen minner oss om massakren og markerer at ofrenes død skal inngå i den felles historien. Som hos Bildøen og Ruset aktiveres kollektive smertepunkter, men performansen som sådan trekker likevel i en annen retning. Det markeres framfor alt gjennom trekassene. I program materialet beskrives de som noe mer enn rekvisitter: De beskrives som en interaktiv kasseskulptur. I åpningsscenen er den en kube som brytes opp innefra, og i presentasjonene av stykket framheves det at den består av 469 kasser. I dette ligger det en tallsymbolikk og gjennom den et forsøk på å forskyve tyngdepunktet i minnearbeidet etter terroren: Mens den kollektive oppmerksomheten har vært rettet mot de 77 som ble drept i Oslo og på Utøya, forsøker *Ein av oss / Einer von uns* å dreie den mot de 469 som overlevde massakren. Det fortelles hvordan inspirasjonen til kasseskulpturen «kjem frå Speakers Corner i Hyde Park i London» hvor «kven som helst kan stille seg på ei kasse og ytre seg om det dei vil». ⁵⁸ Slik trekkes det veksler på en annen historisk kontekst, og det dreier seg om et forsøk på å engasjere oss sterkere i de overlevende og i deres muligheter til å komme til orde.

Når kuben er revet ned og skuespillerne og publikum beveger seg mellom og over de mange kassene, åpner også selve scenebildet for koblinger til andre kriseerfaringer. Mine assosiasjoner går til Peter Eisenmans minnesmerke for tilintetgjørelsen av de europeiske jødene. Minnesmerket fra 2005 ligger i Berlin og består av 2711 betongsteler, det vil si betongklosser som er mellom 0,2 og 2 meter høye. Disse stelene er større, tyngre og utgjør en langt mer massiv formasjon enn Rambergs trekasser, men koblingen ligger i selve modelleringen av det felles rommet ved hjelp av henholdsvis kasser og steler. Når man begir seg inn det 19 000 kvadratmeter store feltet som utgjør minnesmerket i Berlin, er

58 <https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/ein-av-oss> (12.12.2022).

den sterkeste erfaringen ofte at man mister oversikten. Etter hvert som man går innover mot midten, mellom de symmetriske betongstelene, blir feltet dypere, og man mister muligheten til å orientere seg.

Mens Eisenman har skapt et permanent minnesmerke i bylandskapet som er overveldende både i omfang og gjennom erfaringen av å ikke kunne orientere seg, går den norsk-tyske performansen andre veier: Den er flyktig, den varer litt under to timer, og trekkassene er mobile, byggeelementer i en prosess som involverer publikum. Men også i dette scenelandskapet er det vanskelig å orientere seg og skape mening. Stykket mobiliserer et mangfold av tekster fra den offentlige samtalen om 22. juli, også slike som *bygger ned* felles referansepunkter. 22. juli-terroren gjøres til del av en større historie, og det kobles til andre typer minnearbeid og komplekse nettverk. Det hele formidles gjennom forskjellige medier og språk, men holdes sammen av teaterscenen som et fellesskapsforum. Forestillingen utvider på denne måten fellesskapsproblematikken og markerer at det ikke er nok å forholde seg til den «egne» krisen, som nasjon. Det mest slående er likevel hvordan den konfronterer oss med hvor vanskelig det er å inngå i meningsbærende fellesskap, bli en del av noe, til tross for at det hele utspiller seg i et felles rom. Man eksponeres for inntrykk, fortellinger og forståelsesmodeller som ikke uten videre kan integreres til noen helhet, i hvert fall ikke i løpet av selve forestillingen. Slik gir det mening at skuespillerne avslutningsvis deler ut arbeidshansker til publikum. De må hjelpe til å bygge opp noe igjen, etter at det som man først samlet seg rundt, har blitt revet overende innenfra. På denne måten markerer forestillingen hvordan bearbeidelsesprosessene etter en brudderfaring skal forstås som et uavsluttet prosjekt, noe som er under arbeid.

Litteraturen som sosial ressurs

Terrorhandlinger er per definisjon politisk motiverte handlinger. Det dreier seg om å skaffe seg samfunnsmessig innflytelse ved å skape

frykt og bringe meningsmotstandere til taushet. Litteraturens respons handler om å motarbeide frykt og taushet og holde ytringsrommet åpent, men også om å gjøre grunnleggende forskjellige versjoner av virkeligheten tilgjengelige. Som jeg har vist i disse tre analysene, behandler 22. juli-litteraturen selve den massive volden som en brudd-erfaring og som et sosialt fenomen og bidrar til en pågående artikulasjon av hvem «vi» er i møtet med et angrep som kom innenfra, fra det egne samfunnet. Det skjer både gjennom konsoliderende og gjennom mer utforskende og eksperimentelle verk.

Ved å starte i Brit Bildøens *Sju dager i august* fra 2014 har jeg kunnet vise hvilket samlende potensial og hvilke koblingsmuligheter som ligger i romansjangeren, og hvordan den artikulerer ulike erfaringer gjennom fellesskapsformasjoner som går langt utover det etablerte traumeperspektivet. Hos Bildøen er det parforholdet som mikro-fellesskap som skaper innsikt i hva fellesskap kan være. Det kommer framfor alt til uttrykk gjennom parets kritikk av forestillinger om et enhetlig nasjonalt «vi», deres søken etter en felles horisont og deres måter å fortsette livet på. Når det gjelder Endre Rusets langdikt «Prosjektil» fra 2012, er det mest slående diktets kapasitet til å bearbeide et standardisert tekstmateriale fra det juridiske feltet, til en litterær tekst som formidler volden som en fysisk realitet. Diktet framstår på denne måten som en sjanger som er i stand til å endre selve persepsjonen av virkeligheten, og det etablerer rammer som gjør volden til et felles etisk anliggende.

Samtidig åpner både offentlighetskritikken i Bildøens roman og den begrensede formidlingen og resepsjonen av Rusets «Prosjektil» for refleksjon over litteraturens spillerom i dagens norske offentlighet: Bildøen problematiserer konsensusorientering både i terrorresponsen og i kunstfeltet. Ruset lar selv være å formidle et radikalt kunstnerisk verk til en bredere offentlighet. Spørsmålet vi kan stille, er hvorvidt det dreier seg om en velbegrunnet situasjonsbetinget varsomhet, om hensyn til ofre og pårørende eller om former for kunstnerisk selvsensur og manglende risikoberedskap i en mediesituasjon der det i dag er lettere

enn tidligere å trekke det estetiske eksperimentet inn i en sensasjonsorientert diskurs.

Teater-performansen *Ein av oss / Einer von uns* fra 2019 framstår allerede gjennom tittelen som del av en hel serie med forsøk på å behandle gjerningsmannen som del av en sosial verden i stedet for å avskrive ham som den voldelige «andre». Her utgjør teateret et fellesskapsforum der både volden og sorgarbeidet kan spilles ut, sammen med stykkets mer tekstbaserte tilnærminger til terroren som et ladet sosialt konfliktstoff. Den tysk-norske produksjonen markerer dessuten en viktig ambisjon om å overskride nasjonale rammer både når det gjelder estetisk formgivning, bearbeidelsesstrategier og minnepolitikk. I dette ligger det en åpning mot mer sammenlignende perspektiver, som er produktive både i kunsten selv og i kulturanalysen. Analysen av 22. juli-litteraturen i kontekst avdekker på denne måten bearbeidelsesprosesser som har utspilt seg over tid, og som fortsatt pågår. Her dreier det seg ikke om å argumentere for den litterære estetikken som en kilde til skjønnhet eller endelige sannheter, men om å vise hvordan litteraturen i kraft av sin tekstlige dimensjon og sitt sjangermangfold er et verktøy som gjør det mulig å gi virkeligheten form og fortolke den på nye måter.

Litteratur- og kildeliste

- Adorno, T.W. (1990). *Gesammelte Schriften* (Bd. 12). Suhrkamp.
- Assmann, A. (2020). *Die Wiedererfindung der Nation*. C.H. Beck.
- Bildøen, B. (2014). *Sju dager i august*. Det norske Samlaget.
- Bitsch, A. (2021). *Brorskapet*. Gyldendal.
- Collins, R. (2004). Rituals of solidarity and security in the wake of terrorist attacks. *Sociological Theory*, 22(1), 53–87.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. Penguin Books.
- Ertzeid, A. (2019). 15:25. Forlaget Oktober.

- Eyerman, R. (2012). Cultural trauma: Emotion and narration. I J.C. Alexander, R.N. Jacobs & P. Smith (red.), *The Oxford Handbook of Cultural Sociology* (s. 564–582). Oxford University Press.
- Fløgstad, K. (2016). *Etter i saumane*. Gyldendal.
- Folkvord, I. (2019). Det sårbare «viet» – Nils-Øivind Haagensens «DETNORSKEARBEIDERPARTIDIKTET». I A. Fastrup, G. Foss & R.N. Jakobsen (red.), *Opplysninger: Festskrift til Knut Ove Eliassen på 60-årsdagen 26. oktober 2019* (s. 215–230). Novus.
- Folkvord, I. (2020). *Stemmene etter 22. juli*. Scandinavian Academic Press.
- Folkvord, I. (2023). Ett ess på hånda? 22. juli-ordskiftet og forestillingen om politiske spillsfærer. *Prosa*, (3). <https://prosa.no/artikler/essay/et-ess-pa-handa-22-juli-ordskiftet-og-forestillingen-om-politiske-spill-sfaerer>
- Gensburger, S. (2019). *Memory on My Doorstep: Chronicles of the Bataclan Neighborhood, Paris 2015–2016*. Leuven University Press.
- Gjelsvik, A. (2019). «– Ingen vanlig kinoopplevelse»: Om å se *Utøya 22. juli* på kino. *Norsk Medietidsskrift*, 16(2), 1–16.
- Gjelsvik, A. (2020). Medierte minner. Tre romaners fortellinger om terrorisme. I A. Gjelsvik (red.), *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder* (s. 91–110). Universitetsforlaget.
- Hareide, I. (2023). *Vondt, valdsamt, vedvarande: Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterære analysar av Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda, Per Pettersons I kjølvannet og Brit Bildøens Sju dagar i august* [Doktoravhandling]. Universitetet i Agder.
- Hjorth, I.A.H. (2020). *Forhandlinger om 22. juli-minnet* [Doktoravhandling]. NTNU.
- Hoel, A. (2020). Det ondes emblem. En drøftelse av terroristens ansikt gjennom tre digresjoner. I A. Gjelsvik (red.), *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder* (s. 151–165). Universitetsforlaget.

- Jordheim, H. (2013). 22. juli-minnesmerker. Hvilke, hvor og hvorfor? I O. Aagedal, P. Botcar & I.M. Hoegh (red.). *Den offentlige sorgen* (s. 217-237). Universitetsforlaget.
- Kjærstad, J. (2017). *Berge*. Aschehoug.
- Kjørholt, I. (2019). «Når nasjonens likevekt rystes». En komparativ analyse av kanonlitteraturens rolle etter terrorangrep. *Edda*, 106(4), 294–307. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-04-05>
- Knausgård, K.O. (2011). *Min kamp* (Bd. 6). Forlaget Oktober.
- Langås, U. (2016). «22. juli». Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume. *European Journal of Scandinavian Studies*, 46(1), 81–101. <https://doi.org/10.1515/ejss-2016-0006>
- Lenz, C. (2019). 22. juli-fortellinger og forhandlinger om hva terroren skal bety for fremtiden. *Tidsskrift for kulturforskning*, 17(1), 89–106.
- Lothe, J. (2016). *Etikk i litteratur og film*. Pax.
- Norheim, P. (2012). Gutterommet og verden, *Samtiden*, 121(3), 32–46. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-0690-2012-03-03>
- Notaker, H. (2021). *Arbeiderpartiet og 22. juli*. Aschehoug.
- NRK. (2011, 24. juli). *Gudstjeneste for sorg og håp* [Videoopptak]. Nasjonalbibliotekets kringkastingsarkiv.
- Oslo Tingrett. (2012). *Dom i 22.-juli-rettssaken*. <https://lovdata.no/static/file/1276/toslo-2011-188627-24.pdf>
- Poppe, E. (Regissør) (2018). *Utøya 22. juli*. [Spillefilm]. Nordisk Filmdistribusjon.
- Rees, E. (2018). Åsne Seierstad's *En av oss*: Perpetrator and victim in the construction of national innocence. *Scandinavian Studies*, 90(1), 1–22. <https://doi.org/10.5406/scanstud.90.1.0001>
- Ruset, E. (2016). *Prosjektil*. K.Ø.S.
- Ruset, E. & Man, H. (2021). *Deretter*. Flamme.
- Seierstad, Å. (2013). *En av oss: En fortelling om Norge*. Kagge.
- Shakar, Z. (2020). *Gul bok*. Gyldendal.
- Shanmugaratnam, Y. (2020). *Vi puster fortsatt*. Manifest.

- Simonsen, A.H. (2015). *Tragediens bilder: Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. Bora. <https://hdl.handle.net/1956/15570>
- Skjervø, G., Kjær, E.K. & Huitfeldt, A. (red.) (2021). *Aldri tie, aldri glemme*. Res Publica.
- Söffner, J. (2014). *Partizipation: Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*. Wilhelm Fink Verlag.
- Tjønn, B.J. (2022). *Kvit norsk mann*. Cappelen Damm.
- Truc, G. (2018). *Shell Shocked: The Social Response to Terrorist Attacks*. Polity Press.
- Ulfby, E. (Regissør). (2019). *Ein av oss / Einer von uns* [Videoopptak fra den norske premieren]. Det Norske Teatret. <https://www.det-norsketeatret.no/framsyningar/ein-av-oss>
- Valen, S. (2021). *Utøyakortet*. Cappelen Damm.
- Øgland, S. (2019). Når brodermorderen muterer og blir terrorist. *Norsk Shakespearetidsskrift*. <https://shakespearetidsskrift.no/2019/03/nar-brodermorderen-muterer-og-bli-terrorist>
- Øybø, M. (2016). *Elskere*. Oktober.
- Aarnes, H. & Veiåker, R.J. (2018, 19. juli). De overlevde Utøya. Nå lever de med drapstrusler. *Aftenposten, A-Magasinet*. <https://www.aftenposten.no/a-magasinet/i/Eon852/de-overlevde-utoeya-naa-lever-de-med-drapstrusler>