

- : Ingri Løkholm Ramberg(2024). Om sorg og omsorg i Torun Lians *Bare skyer*
- : *beveger stjernene* (1994). I Linda Nesby, Ingri Løkholm Ramberg og Nora
- : Simonhjell (red.), *I skyggen av sykdom* (s. 195–217). Forente Forlag AS /
- : Scandinavian Academic Press. DOI: <https://doi.org/10.62342/SAP.OA.2021>

## KAPITTEL 7

# Om sorg og omsorg i Torun Lians *Bare skyer beveger stjernene* (1994)

---

Ingri Løkholm Ramberg,  
UiT – Norges arktiske universitet

Mamma sørger, sier faren da. – Hun sørger så fryktelig [...].  
– Hun sørger over Pilten, ja, sier Maria midt i et hikst, – men  
hun sørger ikke for meg. [...] [Å] sørge over er ikke bare å bli helt  
borte fra alle andre fordi noen er døde. Å sørge for er å passe på  
at noen andre ikke er helt alene uten moren sin i verden. (Lian  
2005, s. 77–78)

Spørsmålet om hvordan mennesker *sørger for hverandre*, er et kjer-  
nespørsmål både i pårønderelasjoner og i litteraturen om disse  
relasjonene. Det er avgjørende i Torun Lians roman *Bare skyer  
beveger stjernene* fra 1994 og påkaller flere sentrale spørsmål om  
pårørendelitteratur: Hvordan kan barne- og ungdomslitteraturen

nærme seg kompleksiteten og sårheten et barn i sorg opplever når en forelder er for tynget av egen sorg til å skjøtte omsorgsoppgavene sine? Og hvordan stemmer den barnelitterære tropen – for ikke å si klisjeen – om *barnet som redning* overens med vår tids insistering på at barn skal fritas fra ansvar i pårønderelasjoner? I dette kapittelet leser jeg Lians tretti år gamle roman som en fortelling om et barns sorgarbeid, og barnets rolle i familiens sorgarbeid. Jeg undersøker hvordan protagonisten Maria gradvis inntar en reddende funksjon overfor resten av familien sin for å hjelpe dem gjennom sorgen over hennes døde lillebror. I dette spør jeg hva Lians roman formidler om en ung protagonist som både er etterlatt og pårørende, og hva dette har å si for *Bare skyer beveger stjernene* som en oppvekstfortelling.

Torun Lian (f. 1956) markerte seg i 1990-årene som en toneangivende barne- og ungdomsbokforfatter. *Bare skyer beveger stjernene* er blant hennes mest kjente litterære utgivelser og har med hell blitt filmatisert med Lian som regissør, noe som har befestet fortellingens status ytterligere. Typisk for Lians ungdomsromaner møter vi i romanen en intellektuelt-filosofisk anlagt, selvstendig protagonist på terskelen av tenårene. Det er også typisk for Lians protagonister at de preges av substansielle tap tidlig i livet, noe som får konsekvenser for modningsprosessen vi er vant til å forbinde med ungdomslitteratur. Denne tematikken ble særlig utviklet i *Bare skyer beveger stjernene*, og deretter i ungdomsromanen *Ikke naken ikke kledd* (senere kun *Ikke naken*) fra år 2000, hvor den unge protagonisten Selmas verdensanskuelse og utvikling er tungt påvirket av at moren hennes har dødd i barselseng. I denne oppvekstskildringen står substansielle tapserfaringer sentralt og koples sammen med protagonistens første forelskelse(r), noe som også gjelder nedslaget for romanen som analyseres i dette kapittelet, *Bare skyer beveger stjernene*.

Romanen forteller om elleveårige Maria, som nettopp har mistet den to år yngre broren Pilten i kreft. Hele familien sørger, og morens sorg er så gjennomgripende at hun ikke klarer å forholde seg til at hun har et barn til. Maria er omgitt av støttende og omsorgsfulle mennesker som gjør så godt de kan, men som ikke kan veie opp for det hun opplever som tapet av både bror og mor. Maria tolker morens sorg som at hun mistet det ene barnet hun virkelig elsket, og isolerer seg fullstendig. Når hun hører uttrykket «én er som ingen, og to er som ti» (om arbeidsmengden ved ett versus to barn), tolker hun det som å gjelde hennes egen situasjon, hvor moren nå bare har én unge, og derfor ingen. «Én er som ingen. Kanskje hun hadde blitt til ingen for moren fordi de ikke var to barn mer» (Lian, 2005, s. 44). Marias tapserfaring i romanen er mangslungen: Den primære tapserfaringen er brorens bortgang. Som en følge av dette har hun tilsynelatende blitt ingenting for moren, og dermed mistet henne også. Dette utløser et midlertidig tap av både egen identitet og egen barndom.

For at hun skal bli skånet for morens sorg, sendes Maria til besteforeldrene i Bergen, og i blokken de bor i, møter hun jevngamle Jakob. Han er søkende, insisterende og livsglad, samtidig som han har stor toleranse for sorgen hennes og verken forsøker å redusere eller eliminere den. Kombinasjonen av at han trenger seg på og gir plass, gjør at Jakob er den eneste som når frem til Maria, og nærheten og kjærligheten hun utvikler for ham, virker inn på sorgprosessen hennes. Hun benytter først anledningen til å lyve til Jakob om at Pilten lever, og vennskapet deres settes på prøve da han finner ut at det ikke er sant. Gjennom vennskapet med Jakob konfronteres Maria med sin egen sorg, både fordi hun på et tidspunkt ikke lenger kan lyve for ham, og fordi han gir henne rom til å være trist. Som følge av dette slutter Maria å vike unna både sin egen sorgprosess og de sørgende menneskene hun omgir seg med.

I romanens avslutning, og på oppfordring fra Jakob, reiser Maria alene til tanten og onkelen sin, hvor den til da i fortellingen helt fraværende moren bor. Moren er på dette tidspunktet tungt deprimert, hun har flyttet fra Maria og faren og skal muligens innlegges på institusjon. I fortellingens klimaks samler Maria alt hun har av krefter for å nå frem til moren:

[H]un kunne ikke finne ordene hun hadde bestemt seg for på vei fra bussen. De var borte. Eller de var der nesten, men akkurat utenfor rekkevidde. Hun forsøkte å begynne på dem for at de skulle komme av seg selv, men alt som kom ut av henne, var små ubegripelige lyder som fra et skadet dyr. Det var absolutt uorden inne i Maria. Sort kaos. Men endelig, da det kjentes ut som det skulle bryte sammen i henne, omkring henne og overalt, samlet det seg noen ord som ville sies. Ikke de hun hadde tenkt, men noen andre hun ikke hadde kontroll over. De skjøt seg ut av henne som brennende piler.

– Elsker du meg? spurte Maria med høy og klar stemme. [...]

– Elsker du meg eller elsker du meg ikke? ropte Maria med alt hun hadde av styrke.

Moren løftet en hånd og trykket den kraftløst over øynene som om hun beskyttet seg mot et for skarpt lys, men sa ingenting. [...]

[A]lt Maria måtte ha hatt av krefter, rant ut av henne med tårene som samlet seg i øynene hennes og trillet nedover kinnene.

– For jeg elsker deg, sa hun lavt, greide ikke mer og sprang. [...]

Maria foldet hendene og ba. Hun ba og gråt og gråt og ba til hele himmelen om at det ikke var sant at moren ikke ville snakke til henne og nesten ikke ville se på henne engang. [...] Det var farmor og Pilten Maria ba til. (Lian, 2005, s. 148–150)

Konfrontasjonen, som først virker fåfengt, skaper bevegelse og blir et vendepunkt for hele familien: Marias tante blir omsider

(på Marias vegne) sint på moren, noe som igjen forårsaker at moren røskes ut av isolasjonen sin og gir Maria kjærlighetserklæringen hun trenger. Faren reiser etter, og foreldrene gjenforenes. I romanens avslutningssekvens er familien på vei mot en slags ny normaltilstand. De skåler for Pilten, og da Maria forklarer dem at hun ba sine nærmeste døde, farmoren og Pilten, om hjelp til å klare å samle familien igjen, gjør moren det klart at det er Maria som har reddet dem. «– Det er deg som har gjort det, sa moren. – Alene. Bare du kunne.» (Lian, 2005, s. 155)

## Traumelitteratur og oppvekstlitteratur

Dødsfallet i *Bare skyer beveger stjernene* har funnet sted forut for handlingen, og det teksten gir oss anledning til å betrakte, er sorgen og etterspillet til de pårørende. Marias sorgprosess preges av at hun er barnet til en mor som blir syk av sorg, samtidig som hun navigerer sin egen sorgprosess. Hun konfronteres med død, sykdom og sorg på et tidlig og et kritisk stadium av livet, og dette uskyldstapet og traumet påvirker både verdensbildet og utviklingen hennes. Disse faktorene gir oss anledning til å betrakte pårørendeerfaringen og oppveksterfaringen i lys av hverandre: Marias sorgprosess er umiskjennelig et *barns* sorgprosess, og det er dette som i siste instans blir resten av familiens redning. Måten hun kommer seg gjennom de mest intense fasene av sorgen på, rommer en utvikling og en modning som gjør det mulig å plassere romanen i både traumelitteraturens og oppvekstromanens tradisjon.

Lillebrorens død utgjør et traume i Marias liv. «Traume» forstås her som en smertefull opplevelse som medfører psykisk skade (Davis & Meretoja, 2020, s. 1), eller sagt med Unni Langås i *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2019, s. 20), «en

sjokkartet hendelse med dype og langvarige virkninger». Romanen kan koples til traumelitteraturen fordi den (også) beskjeftiger seg med virkningen av og responsen på den traumatiske opplevelsen, slik at det i seg selv blir det Cathy Caruth (2016, s. 7) kaller en *forsinket opplevelse* (*belated experience*). Forholdet mellom pårørende- og traumelitteratur er en egen diskusjon, men pårørendelitteraturen har et noe smalere tematisk nedslagsfelt. Litt forenklet formulert: Traumelitteraturen er ofte sentrert rundt «store» hendelser og kollektive traumer som krig, terrorangrep eller folkemord (Davis & Meretoja, 2020, s. 4) – på norsk jord er litteratur knyttet til hendelsene 22. juli 2011 fremtredende. Pårørendelitteraturen er i større grad viet «små» fortellinger som rammer få individer og omhandler oftest erfaringen av å være nær noen som er syke. «Små» pårørendefortellinger kan imidlertid ha like bred appell som «større» fortellinger, og traumatiske erfaringer står sentralt i en rekke av dem.

Traumelitteraturen tematiserer gjerne et etterspill. I *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* skriver Langås at litteratur om traumatiske hendelser handler om noe som allerede har inntruffet – litteraturens behandling av disse traumene gjør seg dermed ikke gjeldende som den kunstneriske fremstillingen av en umiddelbar erfaring, men som en refleksjon i etterkant av denne erfaringen. Samtidig som denne litteraturen orienterer seg mot fortiden, skriver Langås, i form av en bearbeidelse av inntrufne traumer, orienterer den seg ofte mot fremtiden, mot det som kan komme til å skje, og spør hva slags fremtid som er mulig (2019, s. 12–13, 88). Dette er særlig relevant i en ungdomsfortelling, som gjerne tematiserer ideen om utvikling, og som handler om noen som har voksenlivet foran seg. Disse nokså åpne definisjonene passer godt på Marias situasjon, men *Bare skyer beveger stjernene* er ikke først og fremst en nærstudie av traumatet, men om barnet Marias plass i sorgarbeidet.

Barne- og ungdomslitteraturen er overbefolket av foreldreløse barn og i ulik forstand fraværende omsorgspersoner.<sup>1</sup> Dette er et beleilig narrativt grep, da det legger forholdene til rette for at barn kan få utfolde seg uten innblandingen vi vil forvente av tilstedeværende voksne. I tillegg later det til å ha en sammenheng med ideen om *utvikling* i denne undersjangeren, siden barn og unge i fravær av ansvarlige voksne selv må ta på seg karakterbyggende oppgaver. Særlig ungdomsromaner tematiserer oftest en form for utvikling, og *Bare skyer beveger stjernene* kan leses som det som på engelsk kalles en *maturation novel*, en modningsroman. Dette er en etterkommer av dannelsesromanen og skildrer en modningsprosess i overgangsperioden fra barn til voksen (Spencer, 2003, s. 1). Barne- og ungdomslitteraturen er heller ikke fremmed for å skildre traumatiske erfaringer hvor tapet av noe eller noen man har elsket høyt, forårsaker en modningsprosess (Tribunella, 2009, s. 12). I *Melancholia and Maturation* (2009) skriver Eric Tribunella at slike tapsskildringer er så utbredt i barnelitteraturen på grunn av en seiglivet forestilling i kulturen vår om at vi herdes av traumer og kriser og tap, og at denne typen erfaringer er avgjørende for modningsprosesser, som igjen er en viktig ingrediens i barne- og ungdomslitteratur. Han skriver at barnelitteraturen beror på en vedvarende traumatisering av barnet, som både protagonist og leser, og at tapserfaringer fremskynder barns modningsprosesser (Tribunella, 2009, s. 12). Dette bidrar til å forklare hvorfor fundamentale tap er så utbredt i barne- og ungdomslitteraturen. Det er ikke gitt i hvilken grad tapserfaringene i *Bare skyer beveger stjernene* har en forsterkende effekt på modnings- og dannelsesprosessen Maria gjennomgår i romanen. I hennes tilfelle kan det argumenteres for at pårøndererfaringen forårsaker en kunstig rask modningsprosess som må overkommes. Romanen utfordrer forestillingen om pårønderrollen som nettopp en rolle, siden Maria som elleveåring

vanskelig kan gå inn i en. Samtidig belager plottet seg på en barnelitterær trope som nettopp fordrer en rolle, nemlig barnet som helt, redning og frelser.

## Barnet som pårørende og sørgende

*Bare skyer beveger stjernene* fyller i skrivende stund 30 år. Der pårørenderollen generelt har vært lite synlig, har barns rolle som pårørende vært enda mindre synlig, vagere definert fra offentlige instanser og preget av uklare forventninger.<sup>2</sup> Barns sorg har historisk sett havnet i skyggen av de voksnes sorg. Psykolog Atle Dyregrov har skrevet om at barn for få tiår siden ble ansett for å ha begrenset kapasitet for å sørge, og at de som en følge av dette gjerne ble ekskludert fra samtaler, ritualer og innsikt når noen nær dem døde. Dette er mindre vanlig i dag, blant annet grunnet den økte forståelsen for at barn sørger på svært ulike vis (Dyregrov, 2021, s. 91).

Regjeringens pårørendestrategi og handlingsplan, *Vi – de pårørende* fra 2020, er en direkte kilde til å forstå hvordan pårørende (og barn som pårørende) behandles og betraktes fra offisielt hold i dag. Handlingsplanen presenterer en pårørendestrategi for årene 2021 til 2025 og har tre hovedmål: å «[a]nerkjenne pårørende som en ressurs», en «[g]od og helhetlig ivaretagelse av alle pårørende slik at pårørende kan leve gode egne liv og kombinere pårørenderollen med utdanning og arbeid», og til slutt at «ingen barn skal måtte ta omsorgsansvar for familie eller andre» (Helse- og omsorgsdepartementet, 2020, s. 9). At hensynet til og synliggjøringen av barn som pårørende er ett av tre hovedmål, signaliserer en økt oppmerksomhet på denne pårørendegruppen og tilkjenner at den ikke har vært tilstrekkelig synliggjort tidligere. Bunnlinjen om barn som pårørende ser ut

til å være fritak fra ansvar, forstått som at barn ikke skal måtte innta noen rolle i – for eksempel – sorgarbeid. Dette er prisverdig, men ikke uproblematisk: Fraværet av definerte roller og oppgaver når barns nærmeste rammes av sykdom, sorg og død, er nemlig også en mulig belastning. Dette tjener Marias erfaringer i *Bare skyer beveger stjernene* som eksempel på.

Formuleringen fra pårørendemeldingen om at barn ikke skal måtte ta *omsorgsansvar*, minner om at pårørenderfaringer gjerne forstås med omsorg som utgangspunkt.<sup>3</sup> Omsorg er en voksenoppgave, og dette gjør at barns potensial og erfaringer lett faller utenfor beskrivelser av pårørendeoppgaver. *Vi – de pårørende* fastslår (noe vagt) at «[b]arn som pårørende er viktig», og etterlyser samtidig oppmerksomhet rundt «at pårørende kan ha flere roller, både som *avlastere, omsorgspersoner* og *beslutningstakere*» (Helse- og omsorgsdepartementet, 2020, s. 8, 7, min uth.). Som elleveåring kan Maria vanskelig fylle noen av disse rollene, og det skisseres ikke alternative roller som kunne gjelde et barn i en pårønderelasjon. Det gjør det nærliggende å spørre: Hvordan kan barn tas på alvor som pårørende uten å tildeles en rolle med tilhørende ansvar? Og kan det i enkelte sammenhenger være nødvendig eller ønskelig at barn i en pårørendesammenheng nettopp tar ansvar for andre, inklusive sine egne omsorgspersoner?

Maria forventes ikke å være omsorgsaktør i *Bare skyer beveger stjernene*, men mangelen på en definert rolle i sorgarbeidet etter Piltens bortgang utgjør en belastning for henne. I etterkant av begravelsen holdes hun utenfor de voksnes gjøremål, og vi kan lese:

Hun kjenner at det gjør vondt inne i henne fordi moren og faren har dratt uten henne. Hun kunne vært med og ordnet med blomstene, hun også. Er hun ikke søsteren hans kanskje? Er hun ikke

søsteren til Pilten? Har hun ikke kjent ham like lenge som dem?  
Er hun ikke en av dem?

Sånn har det vært med så mye i det siste, at hun er utenfor. [...] Maria kunne grått igjen, men gjør det ikke. (Lian, 2005, s. 14–15)

Maria reagerer negativt på verken å bli behandlet eller anerkjent som en pårørende på linje med de voksne. Smerten over å bli ekskludert fra det sørgende fellesskapet, kombinert med frykten for å ha blitt ingen for moren, forårsaker at Maria langt på vei slutter å oppføre seg som et barn. Der hun i forkant av begravelsen har latt seg bli båret i seng og fått hjelp med påkledningen – aktiviteter hun egentlig har vokst fra – oppfører hun seg i etterkant av begravelsen påtatt voksent. Dette er mulig å lese som en reaksjon på ekskluderingen fra sorgfellesskapet. I tillegg til at hun ikke gråter – hun er «[f]ull av gråt som sitter fast» (Lian, 2005, s. 17) – tar hun avstand fra vennene sine. Hun forklarer dem at hun ikke kan være sammen med dem mer, siden sorgerfaringen gjør at hun har vokst fra dem: «Dere vet ikke hvordan det er, og derfor kan jeg ikke være sammen med dere» (Lian, 2005, s. 75). Hun forsøker også å ta ansvar for farens sorg, i den forstand at da hun skjønner at han «antagelig treng[er] noen å snakke med om henne», bestemmer hun seg for å bli stadig «flinkere til å late som ting var i orden», slik at han ikke skal måtte belemres med hennes sorg (Lian, 2005, s. 36, 92). På spørsmål om hun ikke vil ha noen form for feiring av tolvårsdagen sin, erklærer hun å ha «vokst fra» å feire bursdag (Lian, 2005, s. 91).

Marias prosjekt i fortellingen er å få tilbake moren, et av de to menneskene hun ved fortellingens begynnelse har mistet. Dette redningsoppdraget lar seg imidlertid ikke gjennomføre uten at Maria først har reddet seg selv, noe som innebærer å slutte å holde sorgen sin på avstand. I *Eros and Illness* skriver David

B. Morris at tap av søsken rommer et tap av ens egen barndom, siden søsken deler barndommen vår med oss på en måte ingen andre fullt ut kan forstå. Han argumenterer for at søsken deler opplevelser i en ikke-verbal og følelsesbasert sfære, og at siden søsknene våre er en del av identiteten vår, går en del av denne tapt hvis vi mister dem (Morris, 2017, s. 276). Selv om halve søskenparet er fraværende fra *Bare skyer beveger stjernene*, er det en roman som minner om styrken i søskenrelasjoner. For mange av oss er relasjonen til søsken det forholdet som varer lengst av dem vi har gjennom livet, og tapet av Pilten – og deres fremtid som søsken – gjør at deler av Marias identitet går tapt. Sorgprosessen forårsaker tilblivelsen av en alternativ identitet som Maria kaller «Maria langt borte». Denne alternative Mariaen kommer ikke til orde siden den Maria som presenteres for omverdenen, «bestemte, for hun kunne snakke og bevege seg og se ut som alt var helt i orden og ingenting var vanskelig» (Lian, 2005, s. 86). Maria langt borte, derimot, gråter når Maria ikke gjør det, og hun vil ikke egentlig være alene. Hun «ville tilbake til de andre. Hun ville le og løpe og hoppe strikk med dem. Hun ville dele hemmeligheter og matpakke med dem. Hun ville, ville være en av dem igjen» (Lian, 2005, s. 85). Det er plausibelt å lese «Maria langt borte» som *barnet* Maria, som har gått midlertidig tapt som et resultat av Piltens og morens fravær, og familiens sorgadferd.

Forholdet til Jakob spiller en avgjørende rolle i at «Maria langt borte» kommer nærmere. Dette viser seg tydeligst da Jakob under et besøk til Oslo rent konkret trer inn i sorgens rom og barndommens rom, det vil si Piltens soverom, som har stått urørt siden han døde.

Han stanset utenfor døra til rommet til Pilten.

– Kan jeg se? spurte han.

Maria sa ikke ja, men hun nikket.

Maria hadde ikke vært inne på rommet til Pilten siden han døde, og det kjentes underlig at noen ville åpne døra inn dit. [...]

Jakob satt på Piltens seng. Jakob så på Piltens modellfly [sic] som hang fra taket. Jakob så på alle Piltens leketøysmercedeser. Jakob så på den gule filleryen på Piltens gulv. [...] Hun lukket sine egne øyne og syntes hun kunne høre hvordan Jakobs øyne gled fra den ene tingen til den andre og undersøkte Piltens rom bit for bit. [...]

Jeg beveger meg ikke, tenkte Maria, men hun gjorde det likevel. Maria langt borte gjorde det. Maria langt borte ville se Piltens rom igjen. [...]

Maria hadde trodd det skulle gjøre uutholdelig vondt å se inn der, men det gjorde ikke det. Plutselig merket hun hvor lenge hun hadde hatt lyst å se det igjen. [...] Det var bare det at hun ikke hadde greid å åpne selve døra. Nå hadde Jakob gjort det for henne. (Lian, 2005, s. 98–100)

Jakobs inntreden i det symboltungt tomme rommet etter Pilten er et vendepunkt i Marias sorgprosess. Passasjen anskueliggjør Jakobs mangel på berøringsangst i sorgen, hvor statusen som utenforstående gjør at han kan være en pårørende til den pårørende. Siden han ikke selv er rammet direkte av sorgen over Piltens bortgang og morens isolasjon, kan han anerkjenne og validere Marias sorg på en måte som resonerer hos henne og får positive ringvirkninger:

- Det er ikke rart at du er trist, sa Jakob. – Du har rett til det. Rett til å være trist, tenkte Maria. Jeg har kanskje rett til å være trist.
- Men skal jeg være det for alltid? spurte hun.
- For akkurat det, sa Jakob. – For det med broren din kommer du

sikkert alltid til å være trist, men det kommer til å komme andre ting som ikke er triste.

– Ja, sa Maria og lurte på hva det skulle være. (Lian, 2005, s. 100–101)

Tekstutdraget viser en eksplisitt anerkjennelse av Maria som Piltens pårørende og rommer en treffende definisjon av den pårørende som en som har *rett til å være trist*, og som får rom til å bearbeide sorgen i sitt eget tempo. Denne anerkjennelsen ser ut til å dempe behovet for å oppføre seg kunstig voksent, siden Maria under resten av Jakobs opphold oppfører seg langt mer alderstypisk: De spiller spill, hun ber om å få spise popkorn, de sniker seg ut om natten for å se på stjerner, og hun går med på å gjennomføre en bursdagsfeiring. Han har lagt forholdene til rette for barnets tilbakekomst.

## Barnet som ridder og redning

At Maria oppfører seg mer som et barn, fremstår som en positiv utvikling i sorgarbeidet. Med barndommens tilbakekomst kan Maria leve opp til den barnelitterære tropen om barnet som frelser eller redning: Utviklingen (hvori Jakob er den viktigste hjelperen) gir henne mot til å konfrontere moren med sin egen kjærlighet, og med behovet for å få omsorg og kjærlighet i retur. Det er dette som beveger moren ut av isolasjonen, og som gjør at hun igjen kan tre inn i en omsorgsrolle for Maria.

I romanens avslutning later familien til å bevege seg kollektivt i retning av det som med dagens begrepsapparat kalles *ren* sorg. Dette er motsatsen til *komplisert* sorg, som det også er vanlig å omtale som en *forlenget sorglidelse*. Den kompliserte sorgen karakteriseres blant annet ved at man ikke makter å fungere

normalt i hverdagen. Foreldre som mister barn, er særlig utsatte for forlenget sorglidelse, som i dag inngår i WHO's klassifikasjonssystem for sykdommer (Kristiansen, 2021, s. 16–17). Det kan være rimelig å plassere Marias mor, som ikke får til å fungere som omsorgsperson, i denne kategorien. Det vil i så fall gi Maria ikke bare en reddende, men en tilnærmet helbredende, funksjon i fortellingen.

Lian spiller på tropen om barnet som redning gjennom vektleggingen av en eventyraktig drøm Maria har hatt. Drømmen melder seg etter at hun for første gang har tilbrakt tid med Jakob, og innebærer at hun ser seg selv sittende i et tårn. I drømmen får hun øye på «en menneskelig skikkelse i en sølvaktig rustning som stanset i skogkanten og sto der og lyste hvitt [...]. Maria ville rope og vinke og gi seg til kjenne, men hun kunne ikke. Stemmen og kroppen hennes ville ikke» (Lian, 2005, s. 50). I forlengelsen av at Maria i drømmen ikke får til å kommunisere med ridderen, innser hun at ridderen mangler hesten sin, og hun forstår intuitivt at det ikke er hesten som har forlatt ridderen, men ridderen som har sendt hesten fra seg. Idet ridderen løfter på visiret, ser Maria at det er moren hennes, «som sto så kraftløs langt der borte med en mørk skog bak seg» (Lian, 2005, s. 51). Da hun senere forteller Jakob om drømmen, kopler hun det selv til den sørgende morens avvisning av henne:

Maria fortalte Jakob alt. Hun fortalte hvordan moren hadde trukket seg inn i seg selv etter at Pilten døde, og hvordan hun til slutt hadde reist fra henne og faren. Og hun fortalte hvor vondt det gjorde [...].

– I drømmen kunne hun ikke komme til meg fordi hun hadde jaget fra seg hesten. Og jeg kunne ikke gå til henne, sa Maria.  
– Kunne ikke eller ville ikke? spurte Jakob etter å ha tenkt seg om litt.

- Ville ikke, sa Maria.
- Men kanskje du må, sa Jakob [...]. – Hun kan ikke, for hun har ingen hest. Du vil ikke, sa Jakob, – men du kan.
- Mener du at jeg skal gjøre alt alene? spurte Maria. (Lian, 2005, s. 123)

Maria og Jakob benytter den eventyragtige drømmen til å forstå hva slags rolle Maria må innta i sorgarbeidet. Typisk for barne- og ungdomslitteraturen benyttes det eventyragtige innslaget til å bistå karakterenes utvikling, og til å hjelpe dem til å forstå og bearbeide problemene sine (Bettelheim, 2010, s. 5; Slettan, 2018, s. 17–18). Med Jakobs hjelp tolker Maria drømmen om den klassiske helteskikkelsen som at hun må være både sin egen og morens redning heller enn å belage seg på at moren skal finne hjem på egen hånd. Løsningen på krisen i fortellingen rommer en reversering av omsorgsrollen, hvor barnet må ta ansvar og redde de voksne. At Maria skal være fortellingens og familiens helt, fordrer at de må reddes *fra* noe, og i *Bare skyer beveger stjernene* kan vi lese Marias hindring som en sorgprosess hvor omsorgspersonen ikke henter støtte hos menneskene rundt seg.

Tittelen *Bare skyer beveger stjernene* berører spørsmål om relasjoner og bevegelse i disse relasjonene. Maria ender opp med å bevege moren til å gjeninntre i familien, og det er i dette hun inngår som en redning i pårønderelasjonen. Å være en redning beror i sin natur på en slags pårønderelasjon: For å være en redning må man inngå i en relasjon med noen som skal reddes. *Bare skyer beveger stjernene* stiller spørsmålet om hvem som kan, bør og må ta ansvar når en familie rammes av sorg. Dette er et komplisert erfaringsrom som litteraturen kan tilby en særegen inngang til. I *Eros and Illness* beskriver Morris pårørende-erfaringen som et rom med preg av uvisse og uavklart begjær som ikke nødvendigvis fanges opp av biomedisinens domene:

Illness often transports patients and family and caregivers into an unreasonable, uncanny, inverse realm where knowledge is far less common than not-knowing. It is a desire-haunted space (given over equally to terrors, guilt, and fantasies) that Susan Sontag, in an accurate metaphor, calls “the night-side of life”. (Morris, 2017, s. 15)

Det er urimelig å forvente at offentlige handlingsplaner og pårørendestrategier skal kunne gripe slike motsetningsfylte og uavklarte erfaringssjikt. Eventyrsfæren er et mer passende rom for å innkapsle Marias frykt, begjær og manglende forståelse som pårørende og etterlatt, hvor hun ser moren i en skikkelse som ikke er i stand til å skjøtte oppgaven sin som datterens beskytter. Løsningen blir at Maria selv trer inn i denne rollen, som også svarer til ønsket om og behovet for å ha en rolle i sorgarbeidet etter Pilten. Dette gjør hun ikke som barnet som leker voksen (slik hun gjør tidlig i fortellingen), men nå som barnet som kjemper for barnets plass i sorgarbeidet. Drømmen kan leses som en metapassasje om litteraturens evne til å gi oss innsikt i pårønderfaringene som motsetningsfulle og nyanserte. Erfaringsrommene litteraturen tilbyr, harmonerer ikke nødvendigvis med offentlige instansers gode, men ofte vanskelig oppfylte, intensjoner.

Med dette kan vi vende tilbake til romanens avsluttende setninger. Maria har bedt om hjelp fra to døde mennesker hun er glad i – farmor og Pilten – men gis honnør for at hun alene har berget familien, og at det bare er hun som kunne ha greid det. Det fungerer til dels som et bekreftende svar på Marias tidligere stilte spørsmål om hvorvidt hun skal gjøre «alt» på egen hånd, samtidig som hun i fortellingens avslutning ikke lenger er alene. Den forholdsvise lykkelige slutten består ikke bare i troen på at familien kommer til å klare seg – moren kommer ikke til å bli innlagt, og familien gjenforenes – men også i at Maria blir sett

av moren og løftet frem som en helt. I Marias utvikling fremstår ikke dette ansvaret som noe hun bør skjermes fra, men som en nødvendighet og en redning i seg selv.

Maria blir, i tråd med den moderne norske pårørendeforståelsen, en ressurs. Dette til tross for at hun verken agerer som omsorgsperson, avlaster eller beslutningstaker. Imidlertid lever hun opp til troper i barnelitteraturen generelt og i traumelitteratur for barn spesielt. Hun blir barnet som redder og frelser de voksne, hvor nettopp de barnlige egenskapene blir en ressurs og ikke et hinder, noe som er en veletablert barnelitterær trope (Birkeland, Mjør & Teigland, 2018, s. 196–197). Dette understrekes i Lians roman av at redningsbildet av ridderen i rustning er hentet fra eventyrrepertoaret – med en feministisk vri, siden den klassisk maskulint kodede redningen her enten utgjøres av en mor eller en datter.

Denne utviklingen illustrerer traumelitteraturens tendens til å fremstille barn som en redning for voksne i krisesituasjoner, hvor uskyldstilstanden deres gjør dem skikket til å veilede de voksne (Smith, 2016, s. 116).<sup>4</sup> Dette er egenskaper Maria gjenerobrer, dels som et resultat av at Jakob ser og anerkjenner henne som Piltens pårørende, som både har rett til å være trist, som har en plass i sorgen etter bortgangen hans, og som kan påvirke dynamikken og utviklingen i familien. I *Coming of Age in Children's Literature* skriver Margaret Spencer at modningsromanen historisk sett har bestått i at barndommen opphører, i kraft av at en ung protagonist erstatter uskyld med erfaring (Spencer, 2003, s. 28, 32). I *Bare skyer beveger stjernene* påfører pårørendeerfaringen Maria en herdet isolasjon, som gjennom kjærligheten erstattes av en gjenkomst av tillit, hengivenhet og sårbarhet. Det som hos Tribunella kalles *melancholic maturation*, suppleres i fortellingen av en tilbakekomst av egenskaper som er vel så forankret i barndommen som i voksenlivet.

Tittelen *Bare skyer beveger stjernene* kan i seg selv leses som en kommentar til pårøndererfaringen. Marias ønske er å bli *sørget for* og å gis samme status som de andre i familien, og dermed få lov til både å være et barn og å gis ansvar. Hun trenger bekreftelse både på at hun er elsket like høyt som barnet familien har mistet, og at hun har en like selvfølgelig rolle i sorgarbeidet etter Pilten som de voksne i familien. Det er astronomientusiasten Jakob som introduserer bildet tittelen viser til: Når de ser på stjernene, tror Maria de beveger seg, men Jakob forklarer at det er skyene som gjør det. «Maria så etter og så at det var sant. Det var de små, lette skyene som gled over himmelen, ikke stjernene» (Lian, 2005, s. 103). I etterkant av denne passasjen gjør Jakob det klart at han foretrekker popcornbitene med hardeste skall: «Han lo litt, så sa han at de hardeste er de beste, eller i alle fall de morsomste. De tror ikke de vil bli spist, men der tok de feil» (Lian, 2005, s. 103). Passasjen legger til rette for en tolkning av Jakob som de lette skyene som beveger Maria, som i likhet med stjernene er langt borte da han kommer inn i livet hennes.<sup>5</sup> Viljen hans til å møte et hardt skall som en morsom utfordring er talende for tilnærmingen hans til Marias sorgarbeid og innledende avvisning av ham.

*Maria langt borte* koples direkte til stjernene. Når hun er lengst borte, beskrives hun slik: «Maria langt borte hadde blitt mer og mer Maria lenger og lenger borte. Til slutt hadde hun vært som en prikk. Til slutt hadde hun vært som en blek stjerne på himmelen en sommernatt» (Lian, 2005, s. 85). I sin tur koples moren, som også er langt borte i nesten hele fortellingen, indirekte til stjernene. Da Marias far forsøker å forberede henne på at de kanskje må klare seg uten moren, kan vi lese: «Klare oss alene, tenkte Maria. Det var som å se inn i en endeløs natt uten en eneste stjerne på himmelen» (Lian, 2005, s. 135). I den avslutningsvise konfrontasjonen mellom mor og datter må Marias mor først skjerme ansiktet for den nå markant nærværende Maria, som fra et for skarpt lys.

Etter at Jakob har beveget Maria, kan hun i sin tur bevege moren og legge til rette for hennes retur fra isolasjonen. Maria representerer ikke letthet på den måten Jakob gjør, men det ser ut til å være barnlige kvaliteter som rommer potensialet for å bringe karakterene i *Bare skyer beveger stjernene* tilbake fra tilværelsen langt borte: Etter at Jakob har bidratt til å gjenopplive barnlige kvaliteter som letthet, uskyld og tillit hos Maria, kan hun iverksette prosessen som beveger familien hennes tilbake mot normalen. Romanen viser slik flere pårønderelasjoner som er i stand til å bevege oss når vi i krise eller sorg kommer bort.

## Hjem til menneskene

Barne- og ungdomslitteraturen hviler i stor grad på premisset om at barn besitter særtrekk som skiller dem fra voksne, og at oppvekstårene ikke kun er en transportetappe på veien til å bli voksen, men i seg selv et kritisk stadium av et individs liv (Spencer, 2003, s. 8). Det er grunn til å anta at det også finnes særtrekk i hvordan pårønderelasjoner og sorgprosesser oppleves for barn. Av den grunn bør barne- og ungdomslitteraturen ha en naturlig plass når vi benytter fiksjon til bedre å forstå pårønderelasjoner. *Bare skyer beveger stjernene* utforsker ulike former for pårønderoller slik de oppleves for barn. I løpet av de tretti årene som har gått siden romanen først ble utgitt, har barn blitt løftet frem som pårørende i større grad enn tidligere, men forventningene til barns pårønderolle er stadig vanskelig å få grep om og balansere: Barn skal synliggjøres, inkluderes og gis innsikt og informasjon, men de skal verken gis ansvar eller være omsorgspersoner, og vi skal verken kreve eller forvente noe av dem i rollen som pårørende. Litterære fortellinger som Lians *Bare skyer beveger stjernene* viser hvor vanskelig det er å etterleve slike ambisjoner. Romanen kan

videre leses som en problematisering av slike ambisjoner, siden Marias redning består i at hun gis rom til både å være trist og til å være noen andres redning.

Som på så mange andre områder tilbyr litteraturen om pårørende erfaringer en alternativ innfallsvinkel til offisielle forklaringer og (rolle)forståelser. Barne- og ungdomslitteraturen kan gi oss et annet inntrykk av barns behov og erfaringer som pårørende enn det offentlige instansers utredninger kan. Der Helse- og omsorgsdepartementets utredning vektlegger betydningen av å frita barn for ansvar i pårørendesituasjoner, viser *Bare skyer beveger stjernene* hvordan barn også kan ha et behov for det motsatte: å ta stort ansvar i en sorgprosess, å stå for avgjørende retningsvalg i krisesituasjoner, og å bidra med særegne kvaliteter som pårørende – i kraft av å være barn. Denne uoverensstemmelsen er muligens forsterket på de tretti årene som har gått siden Lians roman utkom. På denne tiden har synliggjøringen av barn som pårørende økt, og med dette oppmerksomheten på å frita barn fra et slikt ansvar som *Bare skyer beveger stjernene* viser behovet for. Romanen utgjør (nok et) eksempel på litteraturens evne til å tilby oss et mer komplekst og mangefasettert innblikk i et erfaringssjikt enn det velmenende offentlige dokumenter kan. Den offisielle utlegningens mål om at barn ikke skal måtte ta ansvar, stemmer ikke overens med barne- og ungdomslitteraturens hyppige bruk av heltefunksjonen for unge protagonister. Lians roman kan lære oss og minne oss om at selv om barn aldri skal *måtte* inngå som en redning i pårønderelasjoner, er det ikke gitt at de ikke kan føle behov for å inngå i en reddende rolle når de voksne kommer til kort. Det er ved barndommens markører, som fantasi, spontanitet, oppriktighet, uskyld, og tillit, at barn kan bidra som pårørende – og som pårørende til pårørende – og hjelpe andre på vei ut av den mest akutte sorgfasen og hjem til menneskene.

## Litteratur

- Bettelheim, B. (2010). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books.
- Birkeland, T., Mjør, I. & Teigland, A.-S. (2018). *Barnelitteratur: Sjangrar og teksttyper* (4. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Davis, C. og Meretoja, H. (2020). *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Routledge.
- Helse- og omsorgsdepartementet. (2020). *Vi – de pårørende. Regjeringens pårørendestrategi og handlingsplan*. Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon. <https://www.regjeringen.no/contentassets/08948819b8244ec893d90a66debraa4a/vi-de-parorende.pdf>
- Kristensen, P., Dyregrov, A. & Dyregrov, K. (2021) (red.). *Sorg og komplisert sorg*. Fagbokforlaget.
- Langås, U. & Landslaget for norskundervisning. (2019). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget.
- Lian, T. (2005). *Bare skyer beveger stjernene*. Aschehoug. (2005). *Ikke naken*. Aschehoug.
- Lian, T. (2004). *Ikke naken*. Aschehoug.
- Morris, D.B. (2017). *Eros and Illness*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674977914>
- Nesby, L. (2023). Curografi. Innflytelse og løsrivelse i pårørendefortellingen som genre og i Hanne Ørstaviks *ti amo*. I N. Simonhjell og Benedikt Jager (Red.), *Norsk litterær årbok 2023*, Samlaget.
- Ramberg, I.L. (2023). «Jag tänkte att min blick skulle kunna hålla dem kvar i ljuset». Sara Stridsbergs *Beckomberga* (2014) som pårørenderoman. *Aktualitet – Litteratur, kultur og medier*, 17(1), 67–80. <https://tidsskrift.dk/aktualitet/article/view/137018>

- Slettan, S. (2018). *Fantastisk litteratur for barn og unge*. Vigmostad & Bjørke.
- Smith, K.C. (2005). Forum: Trauma and Children's Literature. *Children's Literature*, 33, 115–119. Project MUSE. <https://doi.org/10.1353/chl.2005.0023>
- Spencer, M.M. & Watson, V. (2003). *Coming of Age in Children's Literature*. Continuum.
- Tribunella, E.L. (2010). *Melancholia and Maturation: the use of Trauma in American Children's Literature* (1 utg.). University of Tennessee Press.

## Noter

- 1 Klassiske eksempler på barne- og ungdomslitteratur med foreldreløse protagonister inkluderer *Huckleberry Finn*, *Harry Potter*, *Mio min Mio*, *Rasmus på loffen*, *Heidi*, *Oliver Twist*, *Den hemmelige hagen*, *Jungelboken* og *Peter Pan*, for å nevne bare noen få.
- 2 Jeg har tidligere undersøkt denne problematikken i artikkelen «'Jag tänkte att min blick skulle kunna hålla dem kvar i ljuset'. Sara Stridsbergs *Beckomberga* (2014) som pårørenderoman» (Ramberg, 2023).
- 3 Omsorgsaspektets betydning i pårørendelitteraturen viser seg blant annet i Linda H. Nesbys begrep «curografi», som oppsummerer pårørendelitteraturen som en egen litterær undersjanger, avledet av *grafein* (gresk for skrift) og *cura* (latin for omsorg) (Nesby, 2022, s. 222).
- 4 Barnelitteraturforsker Katharine Capshaw Smith (2016, s. 116) formulerer denne tendensen slik: «[B]ecause children are imagined as innocent, they are also figured as the survivors of trauma, those who can offer adults spiritual advice in how to triumph over pain through simple, honest, essential values like love, trust, hope, and perseverance».

- 5 Det er flere faktorer i fortellingen som støtter en tolkning om Jakob som skyene og Maria som stjernene. Mest fremtredende er det at han kaller henne Kassiopeia, og at han selv i passasjer er fremstilt som en slags Skybert (fra Gunilla Bergströms *Albert Åberg*-bok), blant annet gjennom at han dukker opp når Maria trenger ham mest, og at vennene hennes på skolen ikke tror på at han finnes.