



UNIVERSITETET I AGDER

# Traumets rom

En analyse av Sofi Oksanens *Utrenskning*

MERETHE TANGSTAD

VEILEDER

Unni Langås

**Universitetet i Agder, 2019**

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag



# Forord

Denne avhandlingen har blitt til gjennom systematisk arbeid og et stort engasjement for nærlesning av tekster. Det som har motivert meg mest underveis, har vært mange inspirerende samtaler med Unni Langås. Hun har hjulpet meg med å åpne øynene for nye måter å lese romanen på, og gitt meg lærerike muligheter i den akademiske verden som medlem av forskningsgruppen *Traumeframstillinger i samtidskulturen*. Takk til Unni Langås for dyktig og inkluderende veiledning og til forskningsgruppen for innspill og deling av kunnskap. Jeg har hatt stor glede av konferanser, seminarer og diskusjoner med medlemmene i forskningsnettverket.

Men avhandlingen min har også påvirket livet mitt utenfor academia. En stor takk går derfor til min kjære samboer, Oddbjørn, som har stått støttende ved min og barnas side i skriveprosessen. Takk til min gode venn Henrik og min leseglade eldstedatter Aurora, som har heiet meg frem.

Til slutt vil jeg takke mine kolleger ved Vennesla videregående skole. Arbeidet dere gjør for å spre litterær glede til unge sinn er inspirerende. Takk til vår gode bibliotekar, Anne, og mine lektorkolleger Katrine, Inger, Nina, Anette og resten av kontorgjengen for støttende ord på kontoret etter lange skrivenetter.

Kristiansand, mai 2019

Merethe Tangstad

# Sammendrag

Avhandlingen er en analyse av Sofi Oksanens roman *Utrenskning* (2011), med et fokus på hvilken betydning romanens rom har i fortellingen om traumer. *Utrenskning* forteller om okkupasjon, vold og overgrep gjennom tre generasjoner estiske kvinner, og hvordan dette har ført til traumatisering, frykt og ødelagte relasjoner. Undersøkelsens hovedtese er at romanen fortolker sider ved traumatiske opplevelser gjennom en romlig anskuelse.

Et særpreg ved *Utrenskning* er at nesten all handling utspiller seg i ulike rom. Rommene har ulik funksjon i romanens plot. Huset i Estland er det viktigste rommet, for her foregår store deler av handlingen. I dette huset er kjøkkenet det sentrale rommet, samt ulike kott. En annen type rom har jeg valgt å navngi som *torturrom*. Her finner vi rommet i Berlin som Zara befinner seg i, og kommunehuset hvor Aliide, søsteren og niesen blir torturert. I flere av romanens hus skildres det dessuten ulike gjenstander som oppbevarer noe, for eksempel mat. Disse kaller jeg for *tingenes rom*. De ulike rommene og gjenstandene får en metaforisk betydning. De viser til rom i psyken og kan leses som romanens estetiske fortolkning av minneprosessering hos en traumatisert person. *Utrenskning* bygger i tillegg opp det jeg kaller *traumets relasjonsrom*. Den folder ut et strukturelt rom ved hjelp av ulike troper som repeteres og inngår i ulike motivklynger. Gjennom romanen utdypes deres betydning ved at de belyser hverandre i en relasjon av refleksive referanser. På denne måten virker romanens rom som en skapende estetisk praksis, som bidrar til hvordan det traumatiske blir uttrykt og tolket, og ikke bare redusert til å være scene for tematiserte traumer eller en måte å fortelle på som skaper en umiddelbar opplevelse av det traumatiske.

Det teoretiske bidraget er hentet fra psykoanalytisk og litteraturvitenskapelig forskning på traumer med forskere som Cathy Caruth, Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart, Mieke Bal, Unni Langås, Bjarne Markussen og Frederik Tygstrup som de primære kildene. Teorikapitlene har to fokus. Det ene er på traumefenomenet, mens det andre undersøker romanestetiske spørsmål knyttet til tid og rom, som aktualiseres i undersøkelsen av hvordan *Utrenskning* forteller om traumatiske opplevelse.

# Summary

This thesis is an analysis of Sofi Oksanen's novel *Utreaskning* [*Purge*] (2011), with a particular focus on what significance the various rooms convey in the narrative of trauma. *Utreaskning* relates stories of occupation, violence and abuse through three generations of Estonian women, and how this has led to trauma, fear, and damaged relationships. The study's primary theory is that the novel interprets aspects of traumatic experiences through a spatial point of view.

One distinctive feature of *Utreaskning* is that almost all of the action plays out within different rooms. The rooms have different functions for the novel's plot. The house in Estonia is the most important space, as significant portions of the action take place here. Within this house, the kitchen is the central space, as well as various closets. I have chosen to name another type of room a *torture room*. Here, we find the room in which Zara finds herself in Berlin, and the municipal building where Aliide, her sister, and her niece are tortured. In several of the novel's houses, different objects are depicted which store something, for example food. I have called these the rooms of things. The various rooms and objects gain metaphorical meaning. They refer to spaces within the psyche and can be read as the novel's aesthetic interpretation of memory processing within a traumatised individual. *Utreaskning* in addition constructs what I term *trauma's relation room*. A structural room is displayed with the assistance of different tropes which are repeated and are contained within various clusters of motifs. Throughout the novel, their significance is widened in the sense that they shed light upon one another in a relationship of reflexive references. In this respect, the novel's rooms function as a creative aesthetic practice, which contributes to how traumatic elements are expressed and interpreted, and not simply reduced to being the scene of thematised traumas or a way to narrate which creates an immediate experience of what is traumatic.

The theoretical contribution is derived from psychoanalytical and literary theoretical research into trauma with researchers such as Cathy Caruth, Bessel A. van der Kolk and Onno van der Hart, Mieke Bal, Unni Langås, Bjarne Markussen and Frederik Tygstrup as the primary sources. The theoretical chapters have two areas of focus. The first is upon the trauma phenomenon itself, whilst the second investigates questions related to the aesthetics of novels in connection with time and room, which is actualised in the study of how *Utreaskning* relates traumatic experiences.

# Innhold

## DEL I

### Kapittel 1

<b>Innledning</b> .....	1
Målsetning og hovedtese .....	3
Oppbygning og avgrensninger .....	4
Opplysninger om teksten .....	5

### Kapittel 2

<b>Traume. Teoretiske perspektiver</b> .....	6
Traumebegrepet .....	6
Forskningshistorie .....	8
Traume som respons, symptom og gjenopplevelse .....	10
Traumets tid .....	11
Traume og minner .....	13
Minner og narrativ .....	14
Dissosiasjon – en parallell fortelling .....	17
Fortellinger om traume .....	19
Kritiske innvendinger og teoretisk posisjonering .....	21

### Kapittel 3

<b>Tid og rom. Teoretiske perspektiver</b> .....	24
Tid: organisering av begivenheter i teksten .....	24
Rom og roman .....	26

### Kapittel 4

<b>Kritikk og forskning</b> .....	31
Anmeldelsene .....	31
Kritiske blikk og vitenskapelige lesninger .....	32

## DEL II

### Kapittel 5

<b>Handling og komposisjon</b> .....	41
Kronologisk presentasjon av romanens hendelser .....	41
Komposisjon .....	45

### Kapittel 6

<b>Huset i romanen</b> .....	47
Aliides hus .....	47
Huset som metafor .....	50
Horisontalitet i hus, kropp og traume .....	52
Husets rom .....	55
Kjøkkenet .....	55
Møte mellom fortid og nåtid .....	55
Konfrontasjon og fortrenging .....	56
Konservering .....	59
Oppbevaring av mennesker og fortellinger i kjøkkenets kott .....	63
Tingenes rom .....	63
Kofferten .....	64
Krukker, møbler og inventar .....	66

### Kapittel 7

<b>Torturrom</b> .....	69
Kommunekjelleren hvor Aliide blir torturert .....	70
Torturens struktur .....	71
Rommet som redskap i torturrommet .....	73
Fortellinger om tortur i kommunekjelleren .....	74
Zara/Natasja og torturrommet i Berlin .....	81
Speilmotivet .....	84

## Kapittel 8

<b>Traumets relasjonsrom</b> .....	88
Den traumatiserte kroppen .....	88
Fotografiet .....	91
Fotografiet som vitnemål .....	92
Minnefunksjon .....	92
Fotografi og rom .....	95
Øyne .....	96
Eplet .....	98
Flua .....	99
Støvler .....	101
Hunden .....	101
Relasjonsrommet som anskuelsesform for det traumatiske .....	102

## Kapittel 9

<b><i>Utrenskning</i> som traumefortolkning. Avslutning</b> .....	104
<b>Litteraturliste</b> .....	108

DEL I



# Kapittel 1

## Innledning

“veggene har ører og i ørene er det vakre øredobber”

Paul-Eerik Rummo (Oksanen 2010, 5)

De poetiske verselinjene som åpner Sofi Oksanens roman *Utrenskning*, er sitert etter den estiske forfatteren Paul-Eerik Rummo. De metaforiske passasjene motiverte umiddelbart min lesning. For bare se hvordan Rummo her forbinder hus og kropp sammen i et metaforisk uttrykk, og med bølgeeffekten av lyder som repeteres i allitterasjonen. Oksanen lar med dette sitatet romanens rom og romanens kropper ta plass. Dette er årsaken til at min avhandling handler om *Utrenskning*. Jeg ble fasinert av hvordan hun lar romanens rom fortelle om traumatiske opplevelser som rammer de ulike karakterene.

Den finsk-estiske Sofi-Elina Oksanen (f. 1977) vokste opp i Jyväskylä i Finland som datter av en finsk far og en estisk mor. Hun studerte teaterdramaturgi og fikk sin debut som dramatiker på Finlands Nasjonalteater med skuespillet *Puhdistus*. Stykket er utgangspunktet for romanen med samme navn, som vi på norsk kjenner som *Utrenskning* (*Puhdistus*, no. utg. 2010). Oksanen har skrevet både romaner og skuespill, men fikk sitt mest markante gjennombrudd med *Utrenskning*. Hun debuterte med romanen *Stalinin lehmät* i 2003 (no.utg. *Stalins kyr*, 2009), og fulgte opp med *Baby Jane* i 2005 (no.utg. *Baby Jane*, 2011), *Puhdistus* i 2008 og *Kun kyyhkysel katosivat* i 2012 (no.utg. *Da duene forsvant*, 2013). I tillegg til romaner, har hun publisert en rekke essays og dramastykker. Et fellestrekk ved Oksanens romaner er at de gjerne handler om kvinners liv og skjebner i det tidlige Baltikum. Fordi hun har en finsk far og en estisk mor, og i tillegg har hatt en rekke besøk hos sine estiske besteforeldre, har hun blitt opptatt av Estland og menneskenes historie i dette landet. Kvinneidentitet, den estiske nasjonalhistorien og fortellinger om okkupasjon og vold er tematikk hun skriver inn i sine tekster, og som mottakelsen har løftet frem som karakteristisk ved Oksanens forfatterskap. Romanen *Utrenskning* er intet unntak og føyer seg inn i en triologi om Estland som har som historisk bakgrunn tiden under og etter andre verdenskrig. Den forteller om okkupasjon, vold og overgrep gjennom tre generasjoner estiske kvinner. Det

historiske prosjektet i romanen er tydelig, og romanens mottakelse har hatt et fokus på hvordan Oksanen blir nærmest som en nasjonal historieskriver. Men det er sterke finske og estiske røster som kritiserer forfatteren og romanen hennes. De mener blant annet at Estlands okkupasjonsstraume er en fortelling hun ikke har grunnlag til å kunne gjengi, siden hun ikke har opplevd okkupasjonen direkte selv.

Dette spørsmålet knyttet til Oksanens forfatterskap, berører et overordnet spørsmål som har å gjøre med romanens fortellinger om vold og overgrep. Hvordan fortelle om traumatiske opplevelser i en skjønnlitterær tekst? For å svare på hvordan *Utrenskning* gjør dette, har jeg valgt å henvende meg til den psykologiske vitenskapen, som har traumer som et av sine forskningsfelt, og nyere litteraturvitenskapelig forskning på traumer med litterære tekster som sitt forskningsobjekt. Deres forståelse av hva traumer er, har bidratt til min lesning av romanen som en traumefortelling. Forskningen på psykologiske traumer har røtter tilbake til slutten av 1800-tallet, men det var først i 1980 at The American Psychiatric Association etablerte diagnosen “posttraumatisk stresslidelse”, eller PTSD. Traumer beskrives ofte som effekter av ekstreme opplevelser. De traumatiske hendelsene skaper sår på sjelen som personene har vansker med å bearbeide og reparere. Reaksjonene på de overveldende hendelsene kommer gjerne i etterkant. Det er derfor snakk om svært spesielle tidsforhold som innebærer at hendelsene ikke blir oppfattet kognitivt der og da, men synker inn etter hvert i form av en repetert gjenopplevelse. Denne repetisjonen tar form som en type minner som skiller seg fra ordinære minner. Mens ordinære minner ofte sammenliknes med fortellinger, gitt en form for temporalitet og plassert i fortiden, vil de traumatiske minnene ikke organiseres i tid eller sted. Traumatiske minner er dessuten mer knyttet til kroppen, og tar form som visuelle minner i form av flashbacks, kroppslige symptomer, smerter og andre psykosomatiske uttrykk. Dissosiasjon er et begrep som er forbundet med traumatiske minner, og som forklares som en reaksjonsmåte hvor inntrykk fra hendelsen skyves til side i bevisstheden. Disse karakteristiske sidene ved traumatisk respons vil jeg presentere utfyllende i teorikapitlet og anvende i analysedelen.

Den psykologiske vitenskapen og den litteraturvitenskapelige forskningen bruker sammenfallende metaforikk for å gripe språklig om denne typen hendelser. Påfallende ofte er det billedgjøring ved hjelp av forestillinger som har med rom å gjøre, som for eksempel når det brukes formuleringer som “å skyve unna” og “fortrenge”. Litteraturvitenskapen skiller mellom tid og rom i romanen, og snakker om språkets romlige side og språkets temporale side. Et annet trekk ved tilnærmingen til de traumatiske hendelsene hos både psykologien og litteraturvitenskapen, er at minner sammenliknes med fortellinger. Den romlige metaforikken

og sammenlikningen mellom fortelling og minner understreker den nære forbindelsen mellom disse to fortolkningsvitenskapene, og nytten ved å anvende bidrag fra begge forskningsfeltene som analytiske metoder i forskning på denne typen fortellinger.

I avhandlingen leser jeg *Utrenskning* av Sofi Oksanen som en traumefortelling. Det finnes flere beskrivelser av hva traumelitteratur er, men jeg forholder meg til at litterære traumefortellinger omhandler ulike former for sjokkerende og overveldende hendelser og responser på disse. Slike fortellinger vil gjerne tematisere erindring og glemsel, og peke på en spesiell referensiell situasjon, i følge Unni Langås (2016, 13). Det er derimot ikke slik at jeg leser romanen som en form for case, hvor jeg kan drive med diagnostisering av de ulike karakterene eller som en mulighet for umiddelbar erfaring av traumatiske minner. Dette skal jeg i teorikapitlet og resepsjonskapitlet vise at er en fallgrube enkelte går i. Jeg har en analytisk tilnærming til traumebeskrivelsene i romaner, hvor jeg leser dem som estetiske uttrykk for traumets betydning. Dette bringer innledningen over til mine forskningsspørsmål.

### Målsetning og hovedtese

Avhandlingen har et overordnet mål om å forstå hvordan romanen forteller om traumatiske opplevelser, og selv er en estetisk praksis som tilbyr en fortolkning. I tillegg har undersøkelsen av *Utrenskning* to underordnede målsetninger. Det ene er å løfte frem hvordan psykologien og litteraturvitenskapen ofte anvender litterære modeller eller spatial metaforikk når de forklarer hva traumer er. Det andre er å se nærmere på noen romanestetiske spørsmål knyttet til tid og rom som aktualiseres i lesningen av romanen som en traumefortelling.

Avhandlingens hovedtese er at romanen fortolker sider ved traumatiske opplevelser gjennom en romlig anskuelse, og slik gir dem en form som traumefortelling. De konkrete skildrede rommene er svært sentrale i romanen. Ikke bare som kulisser og scener for hendelsene og karakterene, men fordi de blir innovative metaforer for kjennetegn ved traumatisk minne. Romanen konstruerer i tillegg et rom ved hjelp av ulike troper som repeteres og inngår i ulike motivklynger. På denne måten er romanens rom en utvidende og skapende estetisk praksis som bidrar til hvordan det traumatiske blir uttrykt og tolket i samtiden.

## Oppbygning og avgrensninger

Avhandlingen er bygget opp av to deler. Del I består av en redegjørelse for prosjektet (kap. 1) og en presentasjon av den traumeteoretiske rammen for analysen (kap. 2). Her trekker jeg inn forskning fra både den psykologiske vitenskapen og litteraturvitenskapen. Kapitlet avsluttes ved at jeg legger et kritisk blikk på enkelte av de teoretiske bidragene. I kapittel 3 foretar jeg en undersøkelse av romanens organisering av tid og rom. Spørsmålet om hvordan *Utrenskning* er en traumefortelling, har vist seg å være et roman-estetisk spørsmål som har gjort det relevant å trekke frem aspekter ved tid og rom som organiserende prinsipp. Kapitlet er en konsentrert presentasjon av disse to dimensjonene ved romanteksten, og en drøfting av noen roman-estetiske problemstillinger knyttet til tid og rom som aktualiseres når vi leser *Utrenskning* som en traumefortelling. Del I avsluttes med et kapittel om romanens mottakelse og forskning (kap. 4). Jeg har her prøvd å posisjonere meg i forhold til anmeldernes fokus, og i forhold til måten forskningsbidragene har lest romanen på. I redegjørelsen for forskning på *Utrenskning*, har jeg sett på et utvalg av tekster som på ulike måter kan stilles i relieff til min egen forskning. Målet har vært å vise at min avhandling kan virke utfyllende i forskningen på denne romanen. Det er en teoritung oppgave og de to teorikapitlene har en viss egenvekt i avhandlingen, fordi drøftingen jeg gjør i disse to kapitlene er en del av avhandlingens overordnede og underordnede mål. Jeg har altså ikke bare anvendt teori i analysen, men den inngår også i en diskusjon om litteratur- og traumeteori i møte med *Utrenskning*. Dette har motivert en inndeling av avhandlingen i en del I og en del II.

Del II er oppgavens hoveddel. Denne delen består av fem kapitler. Først gis det en presentasjon av forfatter, handling og komposisjon (kap. 5). De påfølgende tre kapitlene er organisert innholdsmessig slik at vi forflytter oss mellom tre typer rom. Først leser jeg med et blikk på romanens hus (kap. 6). Dette kapitlet er en undersøkelse av flere konkrete rom: hus, kjøkken, møbler og ulike beholdere, og hvordan disse blir en del av romanens romlige forståelse av sider ved traumatiske opplevelser. Kapitlet "Torturrom" (kap. 7) er en analyse av to rom som forteller om steder der karakterene i romanen blir utsatt for grov vold og overgrep. I avsnittet "Kommunekjelleren hvor Aliide blir torturert", undersøker jeg hvordan den narratologiske tropen, paralepse, blir brukt i fortellingen om dette rommet, og i avsnittet "Zara/Natasja– torturrommet i Berlin" ser jeg på hvordan det fortelles om overgrep og tortur ved hjelp av ulike speilmotiv, som viser metaforisk til en forskyvning. Grepene som brukes i fortellingene fra torturrommene blir en del av den romlige fortolkningen romanen legger på traumatisk respons. Det siste rommet jeg analyserer er utgangspunktet for kapitlet "Traumets

relasjonsrom” (kap. 8). Da er ikke blikket mitt på konkrete, skildrede rom på personalplan. Det er heller snakk om en romlig struktur i teksten. Denne er bygget opp av ulike figurer som repeteres gjennom hele romanen og inngår i semantiske relasjoner til hverandre. I kapittel 9 avslutter jeg oppgaven med en oppsummering og konklusjon.

### Opplysninger om teksten

Når jeg ikke oppgir annen informasjon, vil sidetall i parentes referere til *Utrenskning*. I enkelte tilfeller har jeg laget mine egne begrep om funn i romanen som jeg ikke kan finne dekkende benevnninger på. Avhandlingen viser hvor sentrale metaforene er i forestillinger om det traumatiske, og mine bidrag kan forhåpentligvis virke utfyllende her. Jeg har også ønsket å gjøre en innovativ analyse, og ikke anvende etablerte termer som kan lukke for kreative forståelser, noe jeg mener at det i denne avhandlingen er rom for.

Avhandlingen vil fordele det teoretiske grunnlaget ut over boka. Den vil presentere hovedteoriene i del en og anvende denne i analysedelen. I tillegg vil den belyse funn i analysen med enkelte nye teoretiske innspill. Romanens traumefortelling er svært kompleks. Dette er derfor gjort helt bevisst med et mål om en komplementær innsikt i tolkningen av disse funnene.

## Kapittel 2

# Traume

## *Teoretiske perspektiver*

Litteraturvitenskapen er kjennetegnet ved at den har den litterære teksten som forskningsobjekt. Denne befinner seg ikke i et vakuum, men inngår alltid i en forbindelse til kulturen, historien og ulike måter å forstå verden på. Forskningen innenfor dette feltet vil derfor støtte seg på andre fagfelt. I møte med tekster som handler om traumer, er det særlig psykologien som har motivert den litterære forskningen, siden traumer ofte blir forstått som en mental tilstand og er betegnet med det metaforiske uttrykket "et mentalt sår". Mitt valg er således ikke et unntak, og jeg vil bruke teori fra både den psykologiske vitenskapen og den litterære. Jeg vil derimot ha en todelt anvendelse av teori. Jeg bruker hovedsakelig forskning fra litteraturviter Cathy Caruth og psykiaterne Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart i redegjørelsen for avhandlingens traumeteoretiske ramme. I tillegg vil jeg her trekke inn arbeid av litteraturforskere som Unni Langås, Mieke Bal, Laurie Vickroy og Jens Brockmeier. Den andre måten jeg vil anvende teori på, er å prøve å beskrive romanens traumekonstruksjoner ved hjelp av teorier om romanens tid og rom. Her kan jeg nevne arbeid av litteraturvitere som Frederik Tygstrup, Petter Aaslestad og Bjarne Markussen. I analysedelen fører jeg også inn noen ulike forestillinger om rom av filosofen og litteraturviteren Gaston Bachelard, psykoanalytikeren Sigmund Freud og litteratur- og språkforskeren Elaine Scarry, som kan kaste lys på enkelte funn her. En komplett redegjørelse for rom- og tidsbegrepet har ikke vært et mål denne gangen. En del av prosjektet er heller ikke å risse opp en uttømmende oversikt over traumeforskningen, hverken psykologiens eller litteraturvitenskapens. Et kriterium har vært at teorien skal belyse tekstens konstruksjoner, ikke omvendt. Til tider var jeg derimot fristet til å trekke inn flere av Frederik Tygstrup sine undersøkelser av romanens rom, samt ulike filosofiske perspektiv på rom og sted av filosofen Edward S. Casey. Til slutt måtte jeg derimot vende blikket tilbake til romanens rom og la romanteksten få tale sitt eget språk, samt stole på at også mitt analytiske blikk kan bidra til noe som mangler i forskningen på *Utrenskning* som traumefortelling.

### Traumbegrepet

Ordet traume har gresk opprinnelse og betyr "skade, sår". Traumbegrepet defineres i *Store medisinske leksikon* som: "Traume, fellesbetegnelse på alle slags kroppslige og mentale skader (psykisk traume) og belastninger som skyldes påvirkning utenfra" (Malt 2018).

En stor del av forskningen på traumer dreier seg om psykiske traumer, og den har røtter tilbake til Sigmund Freud sitt arbeid og utviklingen av psykoanalysen på 1800-tallet. I dag er den særlig knyttet til psykiatriens diagnose posttraumatisk stresslidelse. Men litteraturforsker Unni Langås påpeker at ordet traume i nyere tid har fått en utvidet betydning, når det knyttes til kulturelle eller historiske tilstander og begivenheter (Langås 2016, 20):

De grusomme hendelsene den 22. Juli 2011 i Norge blir jevnlig omtalt som et nasjonalt eller kollektivt traume, og det samme er tilfellet med angrepene på USA den 11. September 2001 og tsunamien i Japan den 11. Mars 2011. Historisk sett har vi mange eksempler på begivenheter med katastrofale følger som får betegnelsen traume, enten de er menneskeskapt eller forårsaket av naturen. Holocaust er for eksempel et traume både for tyskerne og for jødene. Det kollektive i betegnelsen signaliserer at hendelsen rammer en stor gruppe mennesker, selv om hver enkelt i psykologisk forstand ikke blir traumatisert, og at den går inn i gruppas eller nasjonens historieskriving (Langås 2016, 20).

I tillegg til en kollektiv, historisk og medisinsk betydning, er ordet også tatt opp i dagligtale og anvendes gjerne i retoriske fremstillinger med hyperbolske kvaliteter i tolkninger av noe som oppfattes som følelsesmessig sterkt og ubehagelig. Begrepet er derfor et slags forståelsesparadigme som kjennetegner tiden vi lever i. Langås forklarer at den sprikende betegnelsen mellom å bety de verst tenkelige opplevelser på den ene siden, og i andre tilfeller bli brukt som regelrett sjargong, underbygger hvor aktuell den fortolkende vitenskapen er i undersøkelsen av hva traume betyr (Langås 2016, 20).

Et kjennetegn ved den nyere forskningen på traumer er at den er mer opptatt av en persons subjektive respons på hendelsen, og at den ikke dreier seg om hendelsens kvalitative karakter, altså hvordan det mentale såret først oppsto: "Traumet er således ikke hendelsen i seg selv, men hendelsens resultat" (Wenneberg 2011, 112). I *Trauma. Explorations in Memory* trekker også Cathy Caruth frem *responsen*, når hun definerer begrepet traume:

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

Den subjektive responsen det er snakk om, er forskjellige symptomer som blir tolket som ulike psykiske og fysiske uttrykk for traumatiske opplevelser. En oversikt over mange av

disse symptomene ser vi i den psykiatriske diagnosen PTSD, en diagnose som først ble anerkjent i 1980. Ulrik Malt forklarer PTSD ved å beskrive diagnosen som:

Posttraumatisk stresslidelse, PTSD, er en angstlidelse som kan oppstå hos mennesker som har vært utsatt for særlig skremmende og redselsfulle opplevelser slik som grov vold, mishandling, krig og konsentrasjonsleiropphold, katastrofer, tortur, voldtekt, alvorlige ulykker eller alvorlige forbrytelser (for eksempel væpnet ran). [...] Lidelsen er kjennetegnet ved samtidig forekomst av intrusive symptomer knyttet til den traumatiske hendelsen, symptomer på tanke- og atferdsmessig unnvikelse av alt som minner om hendelsen, og forekomst av symptomer på økt fysiologisk beredskap (psykofysiologisk aktivering). *Intrusive symptomer* er gjenopplevelse av den traumatiske hendelsen i våken tilstand og i søvne (mareritt). Situasjoner som minner om den traumatiske hendelsen (for eksempel kontakt med politi i asyl landet hvis torturen i hjemlandet ble utført av uniformert personell), kan utløse angstanfall. *Unnvikelse* viser seg i form av motvilje mot å snakke om eller involvere seg i aktiviteter som kan minne om hendelsen, eventuelt sosial tilbaketrekning. Noen kan utvikle en fobi mot situasjoner som minner om den traumatiske hendelsen. *Økt fysiologisk beredskap* (aktivering) kommer frem i form av skvettenhet ved plutselige lyder eller lysblink, søvnforstyrrelser, konsentrasjonsproblemer og økt irritabilitet (Malt 2019).

Det amerikanske psykiaterforbunds klassifikasjonssystem for psykisk sykdom understreker det subjektive ved den intense reaksjonen:

Personen opplevde, bevidnede eller blev konfronteret med en hendelse eller hendelser, der innebar død, alvorlig skade (eller en trussel om dette) eller en trussel mod egen eller andres fysiske integritet og at hans eller hendes reaktion involverede intens frygt, hjelpeløshed eller redsel (Wenneberg, 2011, 112).

## Forskningshistorie

Selv om det tok en stund før PTSD-diagnosen kom, har det blitt forsket på traumer en god stund. Unni Langås forklarer at man på slutten av 1800-tallet utviklet begrepet “traumatisk nevrose”. Denne betegnelsen ble etablert i forbindelse med flere jernbaneulykker på 1860-tallet og fikk et høydepunkt med ulike psykiske nevroser under første verdenskrig (Langås 2016, 22). Deler av den tidlige forskningen blir skissert i artikkelen “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma” (1995) av psykiaterne Bessel A. van der Kolk og O. van der Hart. De viser til arbeid av Pierre Janet og Jean-Martin Charcot ved



sykehuset Salpêtrière og William James i USA. Deres forskningsbidrag var med på å legge fundamentet for moderne psykiatri, gjennom undersøkelser av menneskets bevissthet og hvordan traumatiske opplevelser påvirker denne. De oppdaget at noen minner oppfører seg slik at de senere blir kjernen i psykisk sykdom. Dette initierte en intens studie av hvordan menneskets sinn bearbeider minner. Et viktig funn her var at bevisstheten på den ene siden er fleksibel, men samtidig er det slik at enkelte minner bryter denne fleksibiliteten og hindrer personen i å gå videre med sitt liv (van der Kolk og van der Hart 1995, 158). Vi kjenner igjen nyere traumeforståelse i tidlige nedskrivninger av Janet (1919): “certain happenings would leave indelible and distressing memories—memories to which the sufferer was continually returning, and by which he was tormented by day and by night” (sitert i van der Kolk og van der Hart 1995, 158), og hos William James i 1880 med den samme forståelsen av en type minner som ikke lar seg integrere i bevisstheten: “the new conceptions, emotions...which evolve [in the mind] are originally produced in the shape of random images, fancies, accidental outbirths of spontaneous variations...which the outer environment simply confirms or refutes, preserves or destroys” (sitert i van der Kolk og van der Hart 1995, 158).

Studiene til disse forskerne var ofte basert på undersøkelser av hysteri, og særlig Freud var opptatt av hvordan seksualiteten hadde en betydning for utviklingen av flere typer psykiske lidelser, inkludert hysteri. Mange av pasientene deres hadde opplevd seksuelle overgrep, eller var overbeviste selv om at de hadde det, skriver Langås (2016, 22), og underbygger nok en gang hvor vanskelig det er med en ensidig definisjon av traumbegrepet:

De traumatiske lidelsene viste seg dermed å ha mange ulike årsaker, både ytre katastrofer og intime relasjoner, pluss at de også kunne omfatte tilstander hvor årsaken ikke kunne identifiseres eller bekreftes som en reell hendelse. Dette betyr at den omfattende definisjonen av traumer og deres mulige årsaker som gjelder i dag, allerede i psykoanalysens tidlige fase var et karakteristisk og konstitutivt trekk (Langås 2016, 22).

En annen og nyere epoke innenfor traumeforskningen utløses av den politiske reaksjonen på den amerikanske krigføringen i Vietnam på 1960-tallet. Langås forklarer at på grunn av det store antallet traumatiserte veteraner som returnerte hjem etter krigen, besluttet The American Psychiatric Association i 1980 å etablere diagnosen “posttraumatisk stresslidelse”, eller PTSD, og anerkjente da traumene hos krigsveteranene. Dette hadde stor betydning for soldatene, da de med denne diagnosen kvalifiserte til å få økonomisk og juridisk hjelp. En annen betydningsfull virkning av den nye anerkjennelsen av traumatiske opplevelser, er at det

førte til at det ble satt fokus på andre traumer, som voldtekt, incest og mishandling av barn (Langås 2016, 22).

Litteraturvitenskapelig forskning med fokus på traumer er særlig knyttet til Shoshana Felman og Cathy Caruth, som begge er inspirert av psykoanalyse. Med verker som *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (Felman and Laub 1992) og *Trauma: Explorations in Memory* (hvor Caruth er redaktør), samt *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Caruth 1996) utgjør de den første kjernen innenfor nyere forskning. Begge skriver innenfor den litteraturvitenskapelige fagtradisjonen dekonstruksjon. Caruth og Felman undersøker mange ulike tekster som vitnesbyrd, skjønnlitteratur og tekster av Sigmund Freud. Et hovedanliggende for begge er spørsmålet om hvordan man skal representere traumer via språket. En norsk forsker som har gjort seg særlig kjent for sin forskning på litterære traumefortellinger, er Unni Langås ved Universitetet i Agder. I 2010 etablerte hun, sammen med Ingrid Nielsen fra Universitetet i Stavanger, forskningsnettverket *Traumets litteraritet: erindring og skapelse*. Langås har siden dette publisert en rekke vitenskapelige artikler og foredrag om tekster som omhandler traume, og ga i 2016 ut boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, som både er en pedagogisk oversiktlig fremstilling av traume som litteraturvitenskapelig forskningsfelt og en nærlesning av prosa og lyrikk.

### Traume som respons, symptom og gjenopplevelse

Et av kjennetegnene ved traumer er at de ofte defineres som en respons. Cathy Caruth karakteriserer denne responsen som en repetert gjenopplevelse som tar form som tvangsbilder og tanker – en bit av historien selv, skriver hun, og det er denne besettelsen som utgjør selve patologien. Gjenopplevelsen er derimot ikke symbolsk, men heller svært bokstavelig; den er en returnering av hendelsene (Caruth 1995, 5). Akkurat dette funnet sjokkerte Freud, for de traumatiske drømmene til soldater etter andre verdenskrig kunne dermed ikke forstås som symbolske uttrykk for ubevisste drømmer:

Dreams occurring in traumatic neuroses have the characteristic of repeatedly bringing the patient back into the situation of his accident, a situation from which he wakes up in another fright. This astonishes people far too little... Anyone who accepts it as something self-evident that dreams should put them back into the situation that caused them to fall ill has misunderstood the nature of dreams (Caruth 1995, 5).

Det er nettopp den usymboliserte returneringen som er selve kjernen i traumet, understreker Cathy Caruth i et av hennes mest kjente sitater:

It is this literality and its insistent return which thus constitutes trauma and point toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely *true* to the event. It is indeed this truth of traumatic experience that forms the center of its pathology or symptoms; it is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess (Caruth 1995, 5).

### Traumets tid

Et annet kjennetegn ved traumatiske opplevelser har med tid å gjøre. Cathy Caruth forklarer at hendelsen som produserer traumet, ikke assimileres der og da (mens den skjer). Det er altså en avstand mellom selve hendelsen og hendelsens respons (Caruth 1995,4). Avstanden mellom hendelsen og den traumatiske reaksjonen eksemplifiserer Unni Langås ved å vise til et brev skrevet av Charles Dickens til vennen Thomas Mitton, hvor han forteller om en togulykke i 1865. Dickens var en av de overlevende, som kom fra uten skader:

I don't want to be examined at the inquest, and I don't want to write about it. It could do no good either way, and I could only seem to speak about myself, which, of course I would rather not do. I am keeping very quiet here. I have a – I don't know what to call it – constitutional (I suppose) presence of mind, and was not in the least fluttered at the time. I instantly remembered that I had the MS. [manuscript] of a No. [novel] with me, and clambered back into the carriage for it. But in writing these scanty words of recollection I feel the shake and am obliged to stop (sitert i Langås 2016, 23).

Cathy Caruth betegner det som et paradoks at en hendelse som oppleves som et så grusomt og umiddelbart møte med virkeligheten, tar form som en forsinkelse (1995, 5). Flere forskere kommenterer den samme manglende registreringen av hendelsen mens den skjer. For eksempel skildrer Dori Laub psykiske traumer som “it is a record that has yet to be made” (sitert i Caruth 1995, 6), og fremhever med denne metaforiseringen det manglende mentale avtrykket hendelsen har gjort i bevisstheten. Freud observerer også dette i sin undersøkelse av jødernes historie. I et eksempel fra en ulykke han viser til i *Moses and Monotheism* (1939),

forklarer han hvordan symptomene returnerer etter det som kan sammenliknes med en inkubasjonsperiode. Men det er ikke syklusen hendelse-fortrenging-tilbakekomst som er det mest slående ved Freud sitt eksempel, hevder Caruth, heller det at ofrene under selve ulykken ikke var bevisste. Utsettelsen er en side ved selve opplevelsen og består ikke av en fortrenging av en historisk virkelighet som man ikke kan få full tilgang til (Caruth 1995, 7):

The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time. If repression, in trauma, is replaced by latency, this is significant in so far as its blankness—the space of unconsciousness—is paradoxically what precisely preserves the event in its literality. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence (Caruth 1995, 8).

Freud har blitt kritisert for sin hypotese om at traumer har sin opprinnelse i individets fantasi, som barndomsdrifter og ønskefantasier, og ikke i reelle historiske hendelser utenfor psyken. Men Freud var opprinnelig opptatt av relasjonen mellom reelle traumatiske hendelser og ulike typer kroppslige symptomer. I den grunnleggende studien *Studien über Hysterie* som Freud gav ut sammen med Josef Breuer i 1895, foreslo han at traumer var forårsaket av reelle seksuelle overgrep i barndommen og årsaken til hysteriske symptomer, eller det hysteriske *forsvaret*, som Freud tolket det som (Bondevik og Stene-Johansen 2011, 280). Cathy Caruth hevder dessuten at debatten rundt hvor traumet har sine røtter, enten i psyken eller som en reell opplevelse, risikerer å maskere en av de store innsiktene i traumer som Freud bidro med: “that the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time” (Caruth 1995, 9). Innsikten som både Freud og Caruth deler om at det er den temporale utsettelsen av hendelsen som gir traumet sin kraft, har resultert i en urovekkende forståelse av relasjonen mellom traumer og overlevelse: Det er ikke bare hendelsen som er traumatiserende, men “[...] the passing out of it that is traumatic; that *survival itself*, in other words, *can be a crisis*” (Caruth 1995, 9).

## Traume og minner

Vi har sett at den traumatiske hendelsen ikke oppleves der og da, men likevel fortsetter å hjemsøke personen i svært detaljrike gjenopplevelser. Det er ikke snakk om at personen har ordinære minner, siden “minnene” det er snakk om i forbindelse med traumatiske opplevelser ikke lar seg kontrollere, og det er ikke mulig å bevisst fremkalle dem. Freud hevdet dessuten at personer som hadde opplevd traumer, faktisk kanskje er mer opptatt av å *ikke* tenke på det som har skjedd enn selve minnene fra hendelsen (van der Kolk og van der Hart 1995). Å prøve å forstå hvordan hjernen vår prosesserer hendelsene i våre liv, og hva minnet er, har derfor en stor rolle i forskningen på traumer. I artikkelen til Bessel A. van der Kolk og O. van der Hart (se s, 12) er hovedspørsmålet hvordan minner blir lagret i sinnet og fortsetter å påvirke den daglige persepsjonen og fortolkningen av virkeligheten. Teksten åpner med en oversikt over hvordan undersøkelsen av en type minner utgjorde en del av fundamentet for utviklingen av moderne psykiatri. Som jeg viste til i traumebegrepets historie, observerte forskere ved sykehuset Salpêtrière hvordan noen minner har den karakter at de senere blir kjernen i psykisk sykdom og hindrer mennesker fra å gå videre med livene sine. Det er spesielt bidragene til Pierre Janet og Sigmund Freud artikkelen drøfter i den første delen, før den vender seg mot vår tid og nyere konsepter som omhandler minneprosessering.

Janet brukte begrepet “narrative memory” om minner som skiller seg fra rutinemessige minner, såkalte “habit memory”. Narrative minner er unike for mennesker, og lagringen skjer gjennom å forme og tilpasse nye opplevelser inn i allerede etablerte kognitive skjemaer. Ifølge Janet vil en frisk psyke avhenge av at denne minneprosesseringen fungerer, og den består av alle psykologiske sider ved minnet knyttet til hendelsen: følelser, sanser, tanker og handlinger (van der Kolk og van der Hart 1995, 159-160). Om vi integrerer den nye hendelsen i de etablerte skjemaene eller ikke, avhenger av en evaluering av det som skjer:

[F]amiliar and expectable experiences are automatically assimilated without much conscious awareness of details of the particulars, while frightening or novel experiences may not easily fit into existing cognitive schemes and either may be remembered with particular vividness or may totally resist integration. Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the memory of these experiences to be stored differently and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control (van der Kolk og van der Hart 1995, 160).

## Minner og narrativ

Janet sammenliknet et aktivt minne med det å fortelle en historie (van der Kolk og van der Hart 1995, 175). Et viktig nyere bidrag til en narrativ forståelse av minner, gir Jens Brockmeier, når han forklarer at dette skiller seg fra den klassiske modellen om minnet som et slags arkiv, som har påvirket måten vi tenker om minnet på i flere århundrer:

[T]he conviction that memory is a kind of archive of past experiences and knowledge goes hand in hand with the assumption that there is a distinctive naturally and, that is, biologically given human capacity or faculty that enables us to remember. This faculty empowers us to encode, store, and retrieve (or recall) the past, to use the technical vocabulary of modern scientific memory research (Brockmeier 2015, viii).

Den narrative tilnærmingen til minnet er en av flere måter å forklare hvordan minnet tar form på, ettersom det nå vokser frem ulike forestillinger om minnet, og som Brockmeier har som fokus i sin bok *Beyond the Archive: Memory, Narrative and the Autobiographical Process* (2015). Her foreslår han at det må tenkes nytt om minnet, for å utfordre en automatisert idé om det å huske og glemme. Nye konsepter om minnet er mer opptatt av minneprosessen som sosiale og kulturelle hendelser hvor hendelsene stadig konstrueres eller rekonstrueres. Dette skiller seg fra den tradisjonelle måten å forestille seg minnet på, som ser det som en individuell handling, forbundet med en del av kroppen, ofte hjernen. Romanen vår fortolker traumatiske minner via ulike estetiske grep. Dette er da i tråd med det Brockmeier kaller “the narrative option”, hvor han fokuserer på det selvbiografiske minnet, eller narrative minnet, som vi har sett på tidligere: “Here the narrative approach proves to be especially appropriate because narrative is a human being’s most important mode of autobiographical meaning-making. It is the language of our identity” (Brockmeier 2015, ix). Brockmeier påstår at litteraturen ikke bare gjengir våre minner og viser hvordan minneprosessen fungerer. Litteraturen selv fortolker minnet ved å gi det en form og en betydning:

[L]anguage not only reflects but also creates realities, including the realities of memory [...] In this chapter, I qualify this claim by making the case that there are autobiographical memories that only come into being *because* of narrative. Without narrative — and without narrative interpretation — they would not exist. I call this the strong narrative thesis (Brockmeier 2015, 99).

Fortellinger har kvaliteter som gir dem en relasjon til selvbiografiske minner, som han skriver er en kompleks opplevelse. Han forklarer slike opplevelser som: “experiences that are consciously reflected on, whether this is in language or in any other cultural sign system” (Brockmeier 2015, 105).

Også litteraturforskeren Mieke Bal er tydelig i sin tolkning av minner som narrativer. Dette synet fører psykoanalyse og litteraturvitenskap sammen i et felles forskningsfelt. I introduksjonskapitlet til *Acts of Memory. Cultural Recall of the Present* (1999), fører hun en tydelig narratologisk inspirert retorikk i en metaforisering rundt både rutinemessige minner, narrative minner og traumatiske minner. Våre rutineminner, som Janet kalte “habit memory”, beskriver hun som konstruert som et ur-narrativ. Dette er minner vi lærer i barndommen, og de oppfører seg som kjernenarrativer som er gjemt i rutinehandlingene våre. Årsaken til at hun trekker frem disse ureflekterte minnene, er at de kan danne et relieff i forståelsen av narrative minner. I motsetning til rutineminner er narrative minner knyttet til følelser, som vi så hos van der Kolk og van der Hart. Bal forklarer med narratologiske termer at det er snakk om en kjede av hendelser som konstruerer et narrativ. Ved å vise til Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, som tar for seg hvordan rutinemessige minner blir til narrative minner idet fortelleren stopper, responderer på dem og lader dem med affekter, illustrerer hun hvordan minner er aktive, knyttet til følelser og befinner seg i nåtiden. Men det er den tredje typen minner som bryter med narrativet, forklarer hun. Det er snakk om traumatiske hendelser i fortiden som fortsetter å være til stede i nåtiden, og som dermed går under termen traumatiske minner. Likevel skriver Bal at flere forskere hevder at dette er et misledende begrep, nærmest en motsetning, fordi det motsetter seg å føyes inn i en narrativ form (Bal 1999, viii):

Traumatic memories remain present for the subject with particular vividness and or/ totally resist integration. In both cases, they cannot become narratives, either because the traumatizing events are mechanically reenacted as drama rather than synthetically narrated by the memorizing agent who “masters” them, or because they remain “outside” the subject” (Bal 1999, viii).

En viktig ting Susan Brison tilføyer her i forbindelse med traumatiske minner som løsrevet fra kronologien, er at dette ødelegger en persons oppfatning av et jeg som fortsetter, som har en kontinuitet (Brison 1993, 43). Hun siterer Primo Levi, som beskriver hvordan medfangene i Auschwitz mistet bevisstheten om en fremtid:

Memory is a curious instrument: ever since I have been in the camp, two lines written by a friend of mine a long time ago have been running through my mind:  
'...Until one day  
there will be no more sense in saying: tomorrow' (Brison 1993, 43).

Tanken om det traumatiske minnets manglende "sted" i både narrativet, og i *tid*, understrekes av Caruth i et sitat som understreker de temporale forstyrrelsene traumets narrativ er preget av:

The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggests – is, therefore, a history that literally has no place, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood (Caruth 1995, 153).

B.A. van der Kolk og O. van der Hart (1995) forklarer at fordi det traumatiske minnet ikke blir integrert i et minnenettverk og utviklet sammen med nye opplevelser, blir det tidløst og ikke gjort om til en fortelling organisert temporalt i en begynnelse, midtdel og slutt, som karakteriserer våre selvbiografiske minner (van der Kolk og van der Hart 1995, 177). De påpeker at dersom hendelsen i det hele tatt kan bli gjenfortalt, så er det i form av en gjenopplevelse:

Witnesses are both willing and reluctant to proceed with the chronology; they frequently hesitate because they know that their most complicated recollections are unrelated to time... (trauma) stops the chronological clock and fixes the moment permanently in memory and imagination, immune to the vicissitudes of time. The unfolding story brings relief, while the unfolding plot induces pain (van der Kolk og van der Hart 1995, 177).

Langås skriver at traumatiske minner forbindes med det man kaller "kroppsminner" og har en tydeligere kroppslig dimensjon enn narrative minner (Langås 2016, 25). Ifølge Susan J. Brison utfordrer traumatiske minner den kartesianske dikotomien mellom kropp og sinn som fremdeles påvirker hvordan vi tenker om selvet. Hun forklarer at etter overgrepet hun selv opplevde, ble kroppen og sinnet en udelelig enhet, og hvorvidt symptomene hadde fysisk eller psykisk opprinnelse var umulig å gjøre rede for. Ulike psykiske PTSD-symptomer var like lite



under hennes kontroll som hjerterytmen og blodtrykket (Brison 1993, 42). Jonathan Shay, en terapeut som har jobbet med Vietnam-veteraner skriver i en studie av krigstrauma:

Traumatic memory is not narrative. Rather, it is experience that reoccurs, either as full sensory replay of traumatic events in dreams or flashbacks, with all things seen, heard, smelled, and felt intact, or as disconnected fragments. These fragments may be inexplicable rage, terror, uncontrollable crying, or disconnected body states and sensations (siteret i Brison 1993, 43).

Det traumatiske minnet fremstår som en svært multimodal og romlig organisert måte å fortelle på, med de nære forbindelsene de har til kroppen og sansene. B.A. van der Kolk og O. van der Hart forklarer for eksempel at det traumatiske minnet blir organisert på et somatisk eller ikonisk nivå, siden det ikke kan organiseres på et lingvistisk nivå, i form av ord og symboler (van der Kolk og van der Hart 1995, 172). Alle uttrykkene kan derimot tolkes som *tegn* som åpner for en helt spesiell referanseproblematikk, fordi de viser tilbake til en hendelse som ikke ble oppfattet der og da.

### Dissosiasjon – en parallell fortelling

B.A. van der Kolk og O. van der Hart undersøker hva som skjer når en person ikke klarer å gjøre den traumatiske hendelsen om til en fortelling. De drøfter to ulike strategier i den traumatisertes reaksjon: fortrenging og dissosiasjon. Pierre Janet brukte begrepet dissosiasjon i sin forskning på hysteri. Han mente at hysteri har opprinnelse i barndomstraumer, og beskrev tilstander hos pasienter som underbygger det traumatiske. Når personen ikke integrerer den traumatiske hendelsen i minnesystemet, resulterer dette ifølge Janet i dissosiasjon og produksjon av traumatiske minner. Resultatet er en ødelagt følelse av et sammenhengende selv (van der Kolk og van der Hart 1995, 167-168).

Dissosiasjonsbegrepet utfordres av Freuds idé om fortrenging som den primære kognitive reaksjonen når en person utsettes for en traumatisk hendelse. I 1895 utviklet han en teori om hysteri. Han hevder her at dette fenomenet ikke oppstår i dissosierte bevissthetstilstander. Med dette grepet tok han steget vekk fra Janet, Charcot og Breuers teser om traumeindusert dissosiasjon og hysteri. For Freud ble det nå fortrenging som var årsaken til såkalte “hypnotiske symptomer”, og i 1896 fremførte han påstanden om at hysteri skyldes seksuelle traumer i barndommen. På 1890-tallet forandret han derimot atter posisjon, og påsto at pasientene aktivt fortrenger konflikthulle seksuelle ideer og impulser i den ødipale fasen som er rundt det femte året i barnets liv. Med dette avviste han at hysteri er et resultat av

mislykket integrering av minner. For Freud er gjenopplevelse av traumet kun et resultat av fortrenging; når minnet er fortrent, repeterer pasienten dette som en nåtidig hendelse i stedet for å huske det som noe fortidig. Repeteringen av dette fortrente minnet skjer ubevisst og tar form som en handling. Dette er personens måte å huske på (van der Kolk og van der Hart 1995, 165-167). Felles for Janet og Freud er likevel ideen om at årsaken til at traumet gjenoppleves er usymboliserte og uintegrerte hendelser: "A sudden and passively endured trauma is relieved repeatedly, until a person learns to remember simultaneously the affect and cognition associated with the trauma through access to language" (van der Kolk og van der Hart 1995, 168).

Freud inntar en ambivalent posisjon i forhold til traumer og dissosiasjon, når han på den ene siden bruker fortrenningsbegrepet om en reaksjon på ulovlige seksuelle id-impulser hos barn, og på den andre siden knytter begrepet til dissosierte traumatiske minner. Van der Kolk og van der Hart påpeker at dette er tydelig i psykoanalytisk teori generelt. Termen fortrenging gir en forståelse av at personen aktivt skyver de traumatiske minnene vekk. Det er innenfor denne modellen kun det traumatiske minnet som flyttes bort, ikke deler av bevisstheten (van der Kolk og van der Hart 1995, 168). Moderne forskning viser derimot at dissosiasjon skjer i en samtidighet med den traumatiske hendelsen:

There is little evidence for an active process of pushing away of the overwhelming experience; the uncoupling seems to have other mechanisms. Many trauma survivors report that they automatically are removed from the scene; they look at it from a distance or disappear altogether, leaving other parts of their personality to suffer and store the overwhelming experience. "I moved up to the ceiling and saw this little girl being molested and I felt sorry for her" is a common description by incest survivors (van der Kolk og van der Hart 1995, 168).

Når personene senere opplever flashbacks og andre former for gjenopplevelser, så fortsetter de i tillegg å dissosiere det traumatiske minnet (van der Kolk og van der Hart 1995, 168). Van der Hart og van der Kolk bruker en modell for å illustrere forskjellen mellom fortrenging og dissosiasjon, og sorterer dermed i en forskning som av Freud og andre har vekslet mye mellom disse to strategiene for formasjon av traumatisk minne. Modellen er nærmest en topografisk fremstilling av sinnet:

Repression reflects a vertically layered model of mind: What is repressed is pushed downward, into the unconscious. The subject no longer has access to it. Only symbolic, indirect indications would point to its assumed existence. Dissociation reflects a horizontally layered model of mind: when a subject does not remember a trauma, its “memory” is contained in alternate stream of consciousness, e.g., during traumatic reenactments (van der Kolk og van der Hart 1995, 168).

Modellen, som har sin opprinnelse hos Janet, skaper umiddelbart visuelle bilder av rom gjennom bruken av spatial metaforikk. Når de beskriver den som enten en horisontal eller vertikal organisering, legger de til grunn en forståelse av sinnet som et mentalt *rom*. Den horisontale modellen forestiller seg dissosiasjon som bevissthetsrom som eksisterer side om side, men likevel fraskilt. Enda mer interessant for min undersøkelse av *Utrensking*, er at dissosiasjon kan forstås som formasjon av parallelle fortellinger, noe jeg skal se nærmere på i analysen.

### Fortellinger om traumer

I *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* (2002) undersøker Laurie Vickroy egenskaper ved det hun kaller for traumenarrativer, i en drøfting av en rekke skjønnlitterære samtidstekster skrevet av blant andre Toni Morrison, Marguerite Duras, Pat Barker, Dorothy Allison og Jamaica Kincaid. Traumenarrativer forklarer hun som oppdiktede fortellinger som hjelper leseren med å få en tilgang til traumatiske opplevelser. Skjønnlitterære bidrag har fått en viktig plass blant kunstneriske, akademiske og vitnemålsrepresentasjoner av traumer, og de lanserer spørsmål om ansvar som henger sammen med skriving og lesing av traumer. Disse setter leseren i etisk vanskelige situasjoner, hevder Vickroy. De likner situasjoner som overlevende av kriser befinner seg i, og aktualiserer viktige spørsmål som: Hvorfor skulle vi ønske å lese om så overveldende hendelser, og hvilke bekymringer oppstår i forbindelse med lesere som ikke deler slike brutale erfaringer? Traumenarrativer involverer lesere i viktige sosiale og psykologiske tema, skriver hun. De viser til hyppighetene av traumer og hvor viktig det er som et svært kontekstuellet sosialt problem, siden det er et resultat av blant annet kolonisering, politikk, vold i nære relasjoner, fattigdom og krig. De stiller også spørsmål ved hvordan vi definerer subjektivitet, da de undersøker myter som for eksempel at subjektet er kapabelt til å takle tap og ødeleggelse, det som Vickroy kaller “The Western myth” (2002, 2). Dilemmaene som karakterene i traumefortellinger opplever, blir dessuten for leseren et møte med vår egen frykt for blant annet død, tap av kontroll og oppløsning. Det gir en mulighet for

et indre rom hvor vi kan reflektere over dette. Forfattere av denne typen narrativer vil i tillegg sette et fokus på et problematisert forhold mellom publikum og offer. Dette hevder Vickroy er et spenningsfelt som oppstår på grunn av to former for motstand, enten fra leseren i møte med den traumatiserte, eller fra den traumatisertes vonde opplevelser og de psykiske forsvarsstrategiene som kan virke fremmedgjørende. Dette kan isolere de overlevende og øke effekten av traumat. Hun foreslår derfor at traumeforfatterens oppgave er å hjelpe leserne med å oppdage sine egne forestillingsevner for ekstreme menneskelige situasjoner (Vickroy 2002, 2).

Fortellinger om traumer har variert i måten de forteller om denne typen opplevelser på. Særlig på 1980-tallet og 1990-tallet var det mye litteratur om dette emnet, men disse har gjerne vært tematisk orientert (Vickroy 2002, 2). Her skiller traumenarrativer seg ut, for disse hevder hun går lenger enn dette, i en mer kreativ og estetisk prosess:

Trauma narratives go beyond presenting trauma as subject matter or character study. They internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures. They reveal many obstacles to communication, such experience: silence, simultaneous knowledge and denial, dissociation, resistance, and repression, among others (Vickroy 2002, 3).

Videre påstår hun at traumeforfattere vil øke leserens kjennskap til traume, gjennom å skape personlige og eksperimentelle narrativer som prøver å understreke den smertefulle ambivalensen som kjennetegner traumatisk minne, og advare oss om at traumat bare vil fortsette å reprodusere seg selv dersom det ikke blir håndtert. De vil forsøke å vise karakterenes forsøk på å huske, gjennom å fortelle historien til overlevende via individet og ulike typer bevissthet som kjennetegner traumatisk minne, som for eksempel affektive og ubevisste assosiasjoner i stedet for bevisste minner i strukturerte fortellinger. For at de traumatiske minnene skal miste makten over personen, må en form for narrativ gjenoppbygning skje, slik at symptomene og fragmentene som kjennetegner traumatisk minne, kan bli integrerte i minnene, poengterer Vickroy (2002, 3). Hun trekker en kobling til traumenarrativer og foreslår at det er nettopp dette traumenarrativer gjør:

[T]hey enact the directing outward of an inward, silent process to other witnesses, both within and outside the texts. Such reconstruction is also directed toward readers, engaging them in a

meditation on individual distress, collective responsibilities, and communal healing in relation to trauma (Vickroy 2002, 3).

### Kritiske innvendinger og teoretisk posisjonering

Den psykoanalytiske forståelsesmodellen kan lett bli misbrukt, hvis vi ikke har et kritisk blikk på den og husker at den konstruerte virkeligheten vi møter og som det refereres til i romanen, ikke er identisk med den historiske virkeligheten utenfor romanen. Karakterene i romanen kan ikke brukes som en form for empiri, slik som for eksempel den historiske pasienten i en klinisk og analytisk situasjon. Psykoanalysen er dessuten hele tiden i forhandling med ulike praksiser og kulturelle måter å forstå mennesket og den menneskelige erfaring på. Når vi anvender psykoanalytiske modeller som teoretisk støtte, og som et slags filter vi ser fortellingen gjennom, må vi være bevisste at både psykoanalysen og romanen er fortolkninger, slik at det som oppstår i møte mellom disse to hermeneutiske praksisene, er en fordobling av den fortolkende handlingen. Hvor nærme vi dermed er en forståelse av det traumatiske, er derfor også et spørsmål som blir belyst gjennom disse kritiske innvendingene.

Irene Engelstad skriver i artikkelsamlingen *Freud, psykoanalyse og litteratur* at det er flere sammenfallende trekk mellom psykoanalytisk tenkemåte og litteraturvitenskapens måte å tolke på. Hun løfter frem viktige spørsmål som: Vil begge disse metodene gi det samme resultatet i lesningen av en tekst? Eller kan det være slik at de utfyller hverandre? (Engelstad og Gullestad 2012, 145). Når vi forener psykoanalyse og litteratur, er det ikke så enkelt som at vi bare kan plote psykoanalytisk forståelse på for eksempel romankarakterene. Dette stiller blant annet psykologen Siri Erika Gullestad seg kritisk til, fordi begge metodene, den psykoanalytiske og den litteraturvitenskapelige, brukes på to forskjellige situasjoner, i møte med en litterær tekst eller i møte med pasienten: “Mens analytikerens tolkninger valideres i dialogen med pasienten, er det litterære verket forsvarsløst, de psykoanalytiske fortolkninger kan så å si tres nedover teksten, friksjonsløst” (Engelstad og Gullestad 2012, 157). Gullestad understreker at hennes psykoanalytiske og hermeneutiske metode i møte med litterære tekster, har vært begrunnet med at denne kan hjelpe med å sette fokus på elementer i teksten, som i andre undersøkelser villa blitt stående ufortolkede. Hun trekker frem de ødelagte barneføttene i filmen *Antichrist* regissert av Lars von Trier som et eksempel på slike elementer (Engelstad og Gullestad 2012, 157).

Jeg er enig med Gullestad her, og mener at psykoanalytisk metode rommer muligheter for å sette fokus på psykologiske “gåter” i teksten. Avhandlingen min prøver imidlertid også å vise hvordan litteraturen som fortolker av traumer kan bidra med grep som virker utfyllende

og skapende i forståelsen av det traumatiske. Dette er i tråd med det Brockmeier kaller for "the narrative option". Litteraturen kan gi det traumatiske en form, vil litteraturforskningen hevde. Det er altså snakk om en gjensidig påvirkning. Litteraturvitenskapens bidrag er dessuten synlig i måten psykoanalysen forestiller seg det traumatiske på, for eksempel ved å kontrastere traumatiske minner mot en narrativ forestilling av ordinære minner. Freud sine sykehistorier om behandlingen av kvinner som led av hysteri, blir dessuten gjerne lest som fortellinger. Det var det Freud selv som reflekterte rundt i historien om Elisabet von R. Når han skulle fortelle deres traumehistorie, brukte han narrative virkemidler (Engelstad og Gullestad 2012, 147). En annen sentral måte psykoanalysen gir mening til det traumatiske på, er ved å anlegge en metaforisk modell som er inspirert av rom på det traumatiske minnet. Det traumatiske minnet forstås da som en slags parallell fortelling skjøvet til side. Dette gjør van der Kolk og van der Hart i modellen av det traumatiske minnet og dissosiasjon, og som vi skal se nærmere på i analysen. Begrepsapparatet og forståelsesmodeller psykoanalysen anvender, er altså i stor grad hentet fra retorikken og narratologien.

I lys av de mange fortolkende lagene som enten omgir eller er en del av den litterære teksten, kan ulike teoretiske rammer virke ufullstendige i analysearbeidet. For eksempel kan man stille seg noe spørrende til Cathy Caruth sitt bidrag til forståelsen av det traumatiske minnets form, som hun mener er en svært bokstavelig gjenopplevelse. Det var det samme Freud oppdaget og som forbauset psykoanalytikeren, som til da hadde presentert hypotesen om at de traumatiske uttrykkene var symbolske. Men en slik bokstavelig forståelse av formen til traumatiske minner er problematisk å "tre" over den litterære teksten, da romanteksten ikke kan unngå å skape språklige bilder. Den bruker for eksempel både metaforer og metonymier, og velger mellom ulike fragmentariske representasjoner.

Laurie Vickroy sin lesning av ulike romaner som omhandler det traumatiske, har også enkelte sider som jeg mener bør diskuteres. Hun prøver riktig nok å vise hvordan traumeromaner ikke bare tematiserer traume, men også iscenesetter det ved hjelp av skiftende synsvinkler, fragmentert narrativ struktur og så videre. Da viser hun hva slags betydningsskapende muligheter som ligger i en litterær tekst, og som jeg har latt meg inspirere av i min egen analyse av *Utrenskning*. Hun går derimot lenger enn å undersøke tekstens form, og er opptatt av leserens møte med traumefortellinger. Mer presist så vi at hun prøver å argumentere for at formen er en slags dramatisering av det traumatiske, som kan gi tilgang til, og en utvidet forståelse av, traumets form og innhold. Hun hevder at denne tilgangen setter leseren i estetiske situasjoner som likner situasjoner et menneske kan stå i

etter å ha overlevd en traumatisk hendelse. Målet til forfatteren blir å lokke leseren inn og skape et slags rom for deling av ofrenes smerte, hevder hun:

These writers engage in a delicate balancing act by trying to lure readers into uncomfortable or alien material, sharing victims pain with readers, shifting between what can and cannot be revealed, or appealing to readers through popular forms of writing (memoirs and fiction) (Vickroy 2002, 3-4).

Ansvarer Vickroy legger på både forfatteren av traumetekster og på teksten selv, blir dermed et terapeutisk ansvar. Da bruker hun blant annet romanens form og tematiseringer som et laboratorium for en direkte erfaring, i stedet for å lese traumeromaner som innovative og estetiske uttrykk for traumatiske opplevelser.

Også Brockmeier trekker ved en anledning frem traumefortellinger som eksempler på hvordan narrativer egner seg til å gjengi en subjektiv opplevelse av en hendelse (Brockmeier 2015). Brockmeier sin narrative tilnærming til minner klarer derimot i større grad å unngå et eksplisitt fall ned i den terapeutiske fallgropen, som jeg mener Vickroy ender opp i, fordi han ikke ser ut til å påstå at forfatteren skaper en umiddelbar erfaring for leseren. Min lesning vil se på konstruksjonen av det traumatiske gjennom romanens form, med en klar bevissthet om at det kunstneriske uttrykket er en fortolkning. Den vil slik fremvise det estetiske potensialet som ligger i tolkninger av det traumatiske. Det er med dette utgangspunktet jeg anvender meg av teoretiske rammer, ikke med et mål om å “tre dem ned over romanen”.

## Kapittel 3

# Tid og rom

## *Teoretiske perspektiver*

Vi har sett at en av tilnærmingene til traumefortellinger er å forklare dem som oppdiktede fortellinger som hjelper leseren med å få en tilgang til traumatiske opplevelser. Litteraturens evne til å representere ulike sider ved traumatisk respons, kan ha en nærmest terapeutisk virkning ifølge en slik forståelse, som vi så hos Laurie Vickroy. Resepsjonen undersøker den gjerne tematisk, og hendelsene og karakterene i romanen står ofte i fokus. En tematisk tilnærming blir derimot utilstrekkelig i møte med *Utrenskning*, fordi en slik lesning vanskelig kan fange det innovative ved hvordan den fortolker traumatiske opplevelser. Det er snakk om en skapende og fortolkende aktivitet på romanens premisser. Derfor har spørsmålet om hvordan *Utrenskning* er en traumefortelling, vist seg å være et romanestetisk spørsmål, som har gjort det relevant å trekke frem aspekter ved tid og rom som organiserende prinsipp i romanen, og hvordan noen tradisjonelle forestillinger om disse her blir utfordret.

### Tid: organisering av begivenheter i teksten

I kapitlet om de traumeteoretiske perspektivene, så vi at traumeteorien er opptatt av temporalitet; *tid* er nært forbundet med tolkninger av det traumatiske. Men det som ifølge ulike forskere karakteriserer traumets tid, er at det er snakk om temporale *forstyrrelser*. I undersøkelsen av *Utrenskning*, ble det derfor nødvendig å se på det nære forholdet mellom roman og tid.

I *Romanens optikk* tar Bjarne Markussen for seg forholdet mellom roman og tid. Den tiden det tar å lese fortellingen, er et av de temporale aspektene i denne relasjonen, skriver han. “Lesningens tid” betegner tiden det tar å lese ord for ord. I tillegg skilles det mellom “fortellingens tid” (narrativ tid), og “den fortalte tid” (historien det refereres til) (Markussen 2003, 36). Men det er også en annen type tid i romanen som Markussen kaller for “historisk tid”. Dette tidslaget strekker seg ut over historietiden, i form av for eksempel hint og at den viser til andre tider enn den tiden som omfattes i historien. Dette blir en form for romanens historiske bevissthet, som også er et kjennetegn ved menneskeheten (Markussen 2003, 36): “Fortellingen er i seg selv et tegn på at mennesket forstår seg selv og sine handlinger i lys av



fortid, nåtid og fremtid” (2003, 36). Det tidsforholdet som ivaretar den allmennmenneskelige tiden, finner vi hos Gérard Genette, som kalte mellomledet mellom historie og fortelling for “narrasjonen” (Markussen 2003, 36). Denne viser til selve fortellerhandlingen.

Petter Aaslestad problematiserer derimot begrepsparet plot og story som er i slekt med begrepsparet historie og fortelling. Denne inndelingen går tilbake til Aristoteles og hans definisjon av fabel. Aristoteles mente at en fabel var en etterlikning av handlingen, skriver Aaslestad. Dette må forstås som en “komposisjon av begivenhetene” (Aaslestad 1999, 26). Han siterer E.M. Forster sin definisjon av skillet mellom plot og story:

Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. “The king died and then the queen died” is a story. “The king died and then the queen died of grief” is a plot (Aaslestad 1999, 26).

Denne definisjonen argumenterer derimot som om den historiske virkeligheten utenfor teksten kan gjengis direkte i litteraturen. Men en story, den virkeligheten som fortellingen refererer til, er også et utvalg av begivenheter som lar seg fortelle, og må altså ha blitt organisert, skriver Aaslestad. “Det gjelder å bryte vanetenkingen om at begivenheter bare følger etter hverandre, og at de kan gjengis automatisk som story”, understreker han (Aaslestad 1999, 27). Markussen gir et viktig og nyansert blikk på dikotomien story/plot, når han hevder at forestillingen om en story som ligger til grunn for plottet, kan diskuteres, noe som er et relevant synspunkt for min undersøkelse:

Jeg mener det er en eterrasjonalisering. Plotet skapes ikke på grunnlag av en mer eller mindre amorf masse av (faktisk eller fiktive) hendelser som i utgangspunktet kan plottes på mange ulike måter. Storyen er en kronologisk justert gjenfortelling av det realiserste plotet. Uten plot, ingen story (Markussen 2003, 36).

Aaslestad sin poengtering av et manglende mimetisk forhold mellom historisk virkelighet og “story” og Markussen sin påstand om at plotet kommer forut storyen, blir aktualisert i *Utrenskning*. Fortellingen om hendelsenes *responser* utfordrer ideen om en foreliggende story, og gjør at plottet går forut for romanens story. Ser vi på dette i lys av traumeteorien, gir det resonans til kunnskapen om at de vonde hendelsene ikke oppleves mens de pågår, men heller repeteres ved et senere tidspunkt i form av symptomer. Personens historie (“story”) om de traumatiske hendelsene rekonstrueres på grunnlag av alle symptomene, og ved at personen

forteller om det som skjedde ved å sette dem inn i en kronologisk, kognitiv og emosjonell ramme. Den kronologisk justerte gjenfortellingen blir dermed historien om det som ikke ble kognitivt oppfattet på det historiske tidspunktet, da den faktiske hendelsen skjedde.

Det viktigste trekket ved *Utrenskning* som traumefortelling er at den unndrar seg å fortelle om flere av historiens begivenheter, *hendelsene*, kunne jeg da ha hevdet. Dette blir derimot ikke en romanestetisk måte å lese den som en traumefortelling på, mener jeg. Aaslestad og Markussens poeng løfter oss derimot tilbake i en lesning av romanen som en innovativ traumefortelling. Aaslestad sin kommentar til Sigmund Freud sitt syn om at pasienten var helbredet når han kunne fortelle sammenhengende livshistorier i stedet for de tidligere sammenhengende brokkene, er treffende og oppsummerer hans bidrag i denne sammenhengen: “Dette synet er pedagogisk og flott og illustrerende, men bygger på en uuttalt forestilling om at bare ordnede fortellinger er vellykkede – og dét er ikke sant. Fortellinger kan følge mange systemer, og ikke minst bryte de samme systemene” (Aaslestad 1999, 23). Det er derfor heller slik, mener jeg, at *Utrenskning* som traumefortelling utfordrer noen forestillinger som finnes om storyen, snarere enn at den er en traumefortelling fordi den unndrar seg å fortelle om begivenheter som tilhører en bakenforliggende story. Dette henger sammen med et overordnet spørsmålet om referensialitet, og både Aaslestad og Markussen bidrar til en måte å forstå forholdet mellom plot og story på, som unngår en mimetisk felle.

Aaslestad foreslår at vi må være bevisste på at det ikke finnes en fullstendig rekonstruksjon av historien, og advarer oss mot å forestille oss sammenhengende fiktive univers (Aaslestad 1999, 28). Begge deler er lett å gjøre i møte med traumefortellinger, hvis man i analysearbeidet bruker en bakenforliggende rekonstruert story, modellert etter en tenkt virkelighet, som utgangspunkt for å undersøke det som fortelles. Fortellingen forstås da nærmest som en kontrast til den forestilte historien. Spørsmålet om roman og tid i møte med traumefortellinger, blir dermed også et spørsmål om tegn og referent, fortelling og historie. Og ved å vise til den manglende referensialiteten mellom fortelling og en fullstendig rekonstruert historie, blir et annet forhold veldig synlig, nemlig det relasjonelle. Dette bringer oss over til romanens rom.

## Rom og roman

Rombegrepet er like kompleks som tidsbegrepet. Det brukes om konkrete rom, de rommene vi er i, inntreer i og så videre. Vi snakker også om tekstrom, språklige rom og spatiale former. Rombegrepet brukes ofte metaforisk, som offentlige rom og sosiale rom (Markussen 2003).

Også når vi snakker om kropp og sjel, blir det brukt rommetaforikk. I forhold til tolkninger av det traumatiske, har vi sett at psykologien bruker ulike begrep knyttet til rom, når de snakker om psyken og minnet. Rommetaforiske forestillinger er altså like sentrale som tidsmetaforikk i forståelsen av minnet og menneskets levde liv. Tid- og rommetaforikken er også nært forbundet, som når vi snakker om “tidslinjer”. Edward Casey skriver for eksempel:

Whenever we think of time as stringlike succession, we spatialize it, giving to it-supposedly an exclusively mental concern-predicates such as “continuous” and “linear”, which we borrow surreptitiously from the “external” world of space [...] If the timeline is spatial in its continuity and homogeneity, it is at the same time “placial” in its constitution by means of *position*, that is, a series of points arranged on the line and grasped, all together, *as* the line. [...] As Bergson writes in *Time and Free will*, “we could not introduce order among terms without first distinguishing them and then *comparing the places which they occupy*; hence we must perceive them as multiple, simultaneous, and distinct; in a word, we set them side by side and if we introduce an order in what is successive, the reason is that succession is converted into simultaneity and is projected into space (Casey 1993, 9).

Så hva slags rom konstrueres i *Utrenskning*? Karakteristisk for romanen er at den etablerer rom på tre nivå:

1. Den er en beskrivelse av flere konkrete rom. Et særpreg ved *Utrenskning* er at nesten all handling utspiller seg i ulike rom. Rommene har ulik funksjon i romanens plot. Huset i Estland er det viktigste rommet, for her foregår store deler av handlingen. I dette huset er kjøkkenet det sentrale rommet, samt ulike kott. Et hus i Vladivostok er også et av romanens hus, men dette er betydningsmessig sekundært i forhold til huset i Estland. Et rom i Berlin, hvor vi leser om overgrep og vold mot Zara, og kommunehuset hvor Aliide, søsteren og niesen blir torturert og voldtatt er to andre sentrale rom. I flere av romanens hus skildres det dessuten ulike gjenstander som oppbevarer noe, for eksempel mat, og disse kaller jeg for tingenes rom.
2. De ulike rommene og gjenstandene får en metaforisk betydning. De viser til rom i psyken og kan leses som romanens estetiske fortolkning av minneprosessering hos en traumatisert person.
3. Ulike troper repeteres gjennom romanen og danner et nettverk av betydning. Vi kan si at elementene skaper betydning via relasjon. Relasjonene konstruerer et rom som fortolker sider ved det traumatiske minnet.

Rom i *Utrekning* er altså aldri kun rekvisitter. Dette ville være en veldig forenklet og reduktiv måte å forstå romanens rom på. Rommene i romanen produserer betydning og er ikke underlagt romanens forløp, redusert til å kun være et bakgrunnstykke. Rom i litteraturen er ikke bare det som allerede er, skriver Markussen, men også et “levd” rom. Det består av “bestemte stemninger og handlingsmuligheter, et rom hvor noe kommer i fokus og noe annet trer i bakgrunnen” (Markussen 2003, 47). Men har rommene noe som forener dem, og hvilket forhold har de til forestillingene om det traumatiske? Dette er spørsmål jeg har stilt meg i tolkningen av romanens rom, og jeg vender stadig tilbake til begrepet *relasjon*. Dette er noe også Markussen svarer i et liknende spørsmål han stiller i undersøkelse av roman og rom:

Har de overnevnte rommene noen felles substans? Ja, det har de. Felles er at de alle betegner relasjoner mellom ting, enten det er materielle og/eller abstrakte ting. Relasjon ser derfor ut til å være kjernen i rom-begrepet. Dermed har vi kommet frem til en foreløpig bestemmelse av rommet: Det er en relasjon av ting som konstitueres gjennom et samspill mellom ting og bevissthet (Markussen 2003, 48).

I det 20. århundrets litteratur har rommet fått en synligere stilling. Frederik Tygstrup forklarer at dette har skjedd mens tiden har mistet sin dominerende plass: “[P]lottets, den narrative kausalitets tid – syntes at miste den dominerende stilling, den indtog i det nittende århundredes romaner som et centralt kompositions-element og som tematisk sentralfigur” (Tygstrup 2000, 169). Markussen skriver at romaner viser en større interesse for rommet og stedet, men at dette har blitt problematisk i møte med litteraturvitenskapen, hvor tekstens forløp har blitt gitt et stort fokus. Vi vet derfor mindre om stedet og rommets rolle i litteraturen, forklarer han (Markussen 2003, 23):

Vi vet derfor mye om hvordan litteraturen organiserer (og re-organiserer) erfaringer fra fortid og nåtid for å gi bilder av menneskelig tanke- og handlingsmønstre, men mindre om hvordan litteraturen organiserer (og re-organiserer) erfaringer av ulike rom og steder, for å gi bilder av samspillet mellom menneske og omgivelser (Markussen 2003, 23).

I tillegg til å rette fokuset fra romanens forløp til romanens univers, foreslår Markussen at vi i møte med episk litteratur også må bevege oss fra den tradisjonelle ideen om personenes prosjekter, og se på prosessene som karakterene går gjennom. Prosjekter og realisering av planer og mål er typisk for tradisjonelle romaner. Nå møter vi derimot på mennesker i

litteraturen som ikke har en visshet om prosjekter, planer og mål. De er individer som eksperimenterer og prøver ut seg selv i møtet med omgivelsene. Stedene i litteraturen får dermed en større betydning, og fremstillingen tar ikke lenger form som bakgrunnsrekvisitter, som enten står i veien for eller muliggjør karakterens prosjekt. Nå skaper stedet mening i seg selv (Markussen 2003, 23).

En artikkel om roman og rom som har skapt stor debatt, er “Spatial Form in Moderne Literature” (1945). Her undersøker Joseph Frank form i moderne poesi, spesielt romanens. Estetisk form i moderne poesi er basert på en forståelse av rom som krever at vi forandrer måten vi ser på språket på (Frank 1963):

Instead of the instinctive and immediate reference of words and word-groups to the objects or events they symbolize and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity (Frank 1963, 13).

Han finner hos flere forfattere altså en ny romlig orientering fremfor den tidslige og mener det er et tegn på et skifte i det 20. århundrets litteratur. Frank undersøker blant annet romaner skrevet av Proust, Joyce og Eliot og viser hvordan komposisjonen i romanutvalget av disse forfatterne er basert på refleksive forbindelser i stedet for temporale. Joyce sin *Ulysses* er for eksempel komponert av store mengder kryssreferanser som kan relateres til hverandre uavhengig av det narrative forløpet, og som først skaper mening når de blir knyttet sammen. Slike komposisjonsstrategier romliggjør romanens form. Frank sitt konsept om estetisk form, formulerer han som ”the principle of reflexive reference” (Frank 1963, 14).

Tygstrup trekker frem Gérard Genette, som har vært konsekvent i forsøket på å vende fokuset på tekstens romlighet. Når fokuset har vært på språkets syntagmatiske side, det vil si den temporaliserende som skaper linearitet og en forløpsstruktur i teksten, har dette gjort at man har oversett den paradigmatiskes sides “nebeneinander”, hevder Genette (Tygstrup 2000, 172). Tygstrup forklarer dette som: “at det enkelte sproglige valg kun giver mening i forhold til alle de andre mulige valg som kunne være truffet, dvs. til den baggrund, som hele sprog-systemet udgjør, hvorved betydningsdannelse sker i dette paradigmatiskes nebeneinander” (Tygstrup 2000, 172). Å skape betydning skjer derfor ikke alene gjennom det litterære forløpet, understreker Genette, men i relasjonen mellom språkelementene og de paradigmatiskes grupperingene disse hentes fra. Metaforen er det beste eksempelet på denne romliggjørelsen. Det er relasjonen mellom de to betydningene figuren lanserer som gir det

mening (Tygstrup 2000). Genettes tilnærming til den litterære tekstens romlighet tar utgangspunkt i det språklige mediums form, mens Jurij Lotman ser en romlighet i teksten som baserer seg mer på en semantisk organisering (Tygstrup 2000). ”Det litterære kunstværks semantik er, siger Lotman, karakteristisk ved at oppbygge et individuelt nettverk af relationer mellem betydningselementer – det, som vi forstår som værket's meningsstruktur” (Tygstrup 2000, 173). Relasjonene danner et rom, som Elisabeth Bronfen bemerker i forlengelse av Lotman, et "betydningsrom" (Tygstrup 2000):

Tekstens betydningsrum er således kendetegnet ved, at det har en selvstendig immanent struktur. Betydningsrummet er ikke blot et rum, som så at sige "hænger ved" de betydningselementer, som aktualiseres i teksten, det produceres aktivt og fortløbende gjennom konstellationen af konkrete betydningselementer. [...] Den fortløbende strukturering av teksten bliver en fortløbende produktion af rumlighed, ikke en fremstilling af rum, men en produktion af relationer, som som har en rumlig karakter (Tygstrup 2000, 173).

Tygstrup og Frank sine romanestetiske bidrag er særlig interessante i forbindelse med *Utrenskning*, og jeg har latt meg inspirere av "the principle of reflexive reference og "betydningsrom" i et forsøk på å nærme meg en av måtene romanen fortolker traumer på.

Rommene i *Utrenskning* er altså ikke kun de rommene som blir skildret og som karakterene befinner seg i. Rom i romanen er også strukturer som oppstår på grunn av måten ulike betydningselementer er organiserte på i romanen. En analyse som har virket svært belysende har vært den Markussen gjør i *Romanens optikk*. Her undersøker Markussen Jan Kjørstads *Rand* (1990) og Svein Jarvolls *En Australiareise* (1988), og hvordan det han forklarer som ornament i disse romanene, skaper relasjoner som bygger opp romanens rom. Ornamentene henviser til hverandre, men ikke til et direkte sentrum (2003, 97). De bidrar til å synliggjøre de små tingene, som om de bar på koder, skriver han. Ornamentene skaper også et inntrykk av at alt henger sammen, og konstruerer en konstant forskyvning av betydning (Markussen 2003, 73). I *Utrenskning* skal vi se at det skapes et rom på en liknende måte, og også her er det bygget opp av elementer som inngår i en spesiell referensiell situasjon. I Oksanens roman er elementene derimot ulike tropes. Det er likevel slik at også disse tropene oppfører seg noe "ubundet" i *Utrenskning*, som Markussen skriver at ornamentene i hans analysetekster gjør (2003, 73). Enda mer treffende vil det være å si at tropene som utgjør relasjonsrommet kan forstås på nytt.

## Kapittel 4

# Kritikk og forskning

### Anmeldelsene

*Utrenskning* ble en bestselger i Finland og er siden utgitt i en rekke land. Romanen har mottatt flere viktige priser, som den svenske Runebergprisen, den finske Finlandiaprisen og Nordisk råds litteraturpris. Juryen skriver blant annet dette om romanen til Oksanen:

Med sin tredje roman, *Utrenskning*, viser Sofi Oksanen sin fulle styrke. På et rikt, uttrykksfullt språk vever hun sammen konkret historisk stoff, den sovjetiske okkupasjonen av Estland, med brennende aktuell global samtidstematikk– menneskehandelen rundt Østersjøen (Bergmo og Bjørnskau 2010).

Kritikerne har nesten unisont lovprist romanen. Forlaget Oktober, som har utgitt romanen, har en oversikt over et utvalg av anmeldelsesnutter på sin hjemmeside. Naturligvis er disse snuttene alle positive for å selge romanen. Vi ser likevel nærmere på dem, fordi de gir oss et bilde av hva resepsjonsfokuset har vært. Romanens språk er en gjenganger. For eksempel mener Susanne Christensen i *Klassekampen* at:

Språket er så sanselig og kroppsnært .. ikke nok med at Oksanen klarer å omsette en inngående forståelse av forholdet mellom okkupasjon, vold og kroppsspråk, men den kompositoriske elegansen er også slående....en uhyre sterk kandidat til Nordisk Råds litteraturpris (Oktober.no)

Av Liv Riser i *Vårt land* beskrives romanen som “sjeldent presis og sanselig prosa”, mens Jorid Mathiasen i *Bok og samfunn* mener det er “tidvis så vakkert at setninger og avsnitt må spoles tilbake og leses om igjen og gjemmes på” (Oktober.no). Flere anmeldere lar seg dessuten begeistre over komposisjonen som Christensen nevner, samt fokuset på detaljer og de små tingene. Kryssklippingen mellom de to hovedkarakterenes perspektiver er også en styrke ved romanen som gjerne løftes frem av kritikerne, og temagjengangere er skyld, svik, skam, okkupasjon, overgrep, trafficking og forsoning (Oktober.no). Forlaget Oktober

fremstiller den selv som en “fortettet og uredd roman om hvordan begjæret får forvridde former når makten og volden rår. Skammen og ydmykelsen følger sviket i kjærligheten” (Oktober.no). Jeg finner få anmeldelser som kommer inn på stedene og rommene i romanen, med unntak av dem som nevner den estiske landsbygda, som for eksempel i en anmeldelse av Helsingin Sanomat (Finland):

Som et drama var *Utrenskning* (2007) en teaterbegivenhet; som roman er det en sann leseropplevelse ... Landsbygda i vest-Estland i det 20. århundre ulmer i hennes nye verk som episk sted og tid, og gir denne fortellingen om følelsene til to generasjoner kvinner en nesten mytisk ramme (Oktober.no 2019).

### Kritiske blikk og vitenskapelige lesninger

Det er derimot ikke bare positive tilbakemeldinger på Oksanens fortelling om Estlands historie. Oksanens roman føyer seg inn i en rekke med samtidsromaner som refererer til virkelige hendelser og samtidig er tydelige fiksjoner. Norske forfattere som Karl Ove Knausgaard med *Min Kamp*-syklusen (2009-2011), Gaute Heivoll med for eksempel *Himmelarkivet* (2008) eller *Før jeg brenner ned* (2010) og Nikolaj Frobenius med *Teori og praksis* (2004) er eksempler på forfattere som skriver litteratur hvor fiksjon og virkelighet blandes. Disse forfatterne bruker fotografier, historiske personer, iscenesatte forfattere, stedsnavn, avisreportasjer, sanger, avhørsreferat, referanser til faktiske hendelser og andre autentisitetstegn. Oksanens bruk av slike markører som avisutdrag, referanser til historiske hendelser, fiksjonelle saktekster (KGB-rapporter), barnesanger og sitater hentet fra estisk diktning, samt fiksjonelle grep som romanform, synsvinkelskifte, anakroni, konstruerte karakterunivers og plot, gjør *Utrenskning* til et godt eksempel på en slik litteratur som blander virkelighet og fiksjon. Men denne typen litteratur trekker med seg et spørsmål om hva som er sant, slik vi har sett det i resepsjonen av blant annet *Min Kamp*-syklusen. Sofi Oksanen forteller ikke om noe hun har erfart selv, men bare lest om og hørt om, hun er et sekundært vitne. At hun derfor skriver en sannhet om sovjettiden, har blitt kritisert av den estiske mottakelsen. Enel Melberg skriver for eksempel i kommentaren “De andres traumer”:

Der mener man at det estiske ansiktet hun viser fram er for glørete, det blir et melodrama med sterke effekter, hun mangler de erfaringene som deres egne forfattere har. Her tangerer man et problem som har dukket opp i andre sammenhenger: Kan noen som ikke direkte har opplevd



en okkupasjon, en utryddelse, et raseproblem eller liknende skrive om det, får man lov å skrive om det? (Melberg 2016).

Litteraturforskeren Christine Hamm eksemplifiserer det Melberg skriver i en artikkel om *Utrenskning*. Her siterer hun den estiske forfatteren og filosofen Jaan Kaplinski, som reagerer på at Oksanen fremstiller sovjettiden som om den er den sanne og eneste måten denne tiden kan fremstilles på. På bloggen sin har han publisert en artikkel hvor han kritiserer Oksanen for å selge sin ensidige versjon til Vesten og Amerika. Her skriver han om *Utrenskning*:

It's a skilfully written horror story with many corpses. Let it be. My only, but very serious objection to the book is that it pretends to be a realistic story about life in Soviet Estonia in the second half of the XXth century, and seems to have been accepted as such by the public in Europe and America. S. O. who has no direct experience of the time and events she describes has taken parts of our life, sewing them together according to some age-old rules of ideological-mythological literature, and is now selling it in the West. She is selling something that pretends to be our life, but isn't. Our life in the Soviet Union was not a horror story! Of course, there were many horrific episodes, years of terror and counter-terror, but as a whole, we lived a life that was often quite interesting and funny. I cannot approve the idea that my life, the life of my parents, my friends, my colleagues was not a life worth living, that we felt we were prisoners in a large prison camp (siteret i Hamm 2013, 31).

Det er måten hun fremstiller det okkuperte Estland på, som Oksanen kritiseres for, utdyper Melberg:

Det ansiktet Oksanen gir det okkuperte Estland er forræderens, angiverens og kappevenderens. Visst er Aliide i "*Utrenskning*" skjendet som kvinne, voldtatt i "kommunhusets källare" av tsjekister, men det er søsteren hennes også, likevel velger Aliide å forråde henne så hun sendes til Sibir og Aliide kan gjemme mannen hennes på et hemmelig rom og ha ham for seg selv. For å være i fred, gifte hun seg med en av de røde kommissærene. [...] Det er ikke det at jeg eller forfatterne i Estland krever positive helter og forbilder, men jeg skjønner det om man der oppfatter disse representantene som et utslag av de utenforståendes forakt for dem som "ble igjen" og kjempet med den sovjetiske overmakten og dens utrenskninger, som fortsatte å dra seg fram og navigere gjennom systemet, å klare hverdagen. Jeg må nok erkjenne at jeg, en ester som har vokst opp i eksil, har opplevd en viss mistro fra eksilesternes side, mot dem som fikk bli igjen og bli "hjernevasket" (Melberg 2016).

Jeg er enig med Melberg, som skriver at hun kan forstå esternes skepsis mot den fremstillingen av det estiske folket som Oksanen gir i romanen. Et spørsmål traumelitteraturen stiller, er blant annet hvordan vi skal fremstille traumer. Oksanen har ikke selv erfart de traumatiske sidene ved okkupasjonslivet som hun skriver om i romanene sine. Hvordan kan hun da gi det nasjonale traumet til esterne den riktige fortellingen? Svaret på spørsmålet om hvordan fortelle det nasjonale traumet til Estland, kan ut fra kritikken av enkelte estiske anmeldere være at det i hvert fall ikke er ved å skrive inn en helt som Aliide. Jeg mener derimot at Aliide-karakteren er en mørk helt som utfordrer offerrollen. Det er vanskelig å få sympati med Aliide. Hun fremstilles som en forræder, som Melberg skriver. Aliide lar en av karakterene, Hans, dø i et kott, og hun angir søsteren, slik at hun og niesen Linda blir deportert til Sibir, som en del av en etnisk utrenskning i 1949 begått under den sovjetiske okkupasjonen. For min del blir det å fremstille karakteren på denne måten, heller en måte å snu opp ned på typiske offerfremstillinger. Dette gjør karakteren Aliide for meg til en metakarakter: Hun blir ikke umiddelbart gjenkjennelig som psykologisk person, som case, og dette fremmedgjørende grepet gjør at man blir oppmerksom på at romanen er en *fortelling* om okkupasjonen. Karakterene er ikke iscenesettelser som skal leses som autentisitetstegn. Aliide er en estetisk figur, hun er et virkemiddel i fortellingen.

Forskningen på romanen har blant annet hatt et feministisk perspektiv, et identitetsperspektiv og et psykologisk perspektiv med fokus på erindring og på koblingen mellom kropp og psyke. I artikkelen “Sofi Oksanen – Skammens politiske geografi” diskuterer Finn Skårderud Oksanen sin portrettering av spiseforstyrrelser i Stalins kyr, og kommer også inn på vår roman, hvor han trekker paralleller mellom okkupasjon av kropp og okkupasjon av Estland:

Invasjon, okkupasjon og kontroll er gyldige metaforer i både det store og det lille. Både i *Stalins kyr* og i *Utrenskning* er det likheter mellom å være kvinne og å være Estland. En kvinne kan oppleve å miste kontrollen over sin egen kropp, gjennom vold, angst eller spiseforstyrrelse; og den estiske kroppen ble kontrollert av det sovjetiske (Skårderud, 2011).

Skårderud er inne på en sentral side ved forståelsen av romanen, som også jeg kommer inn på: kropper som steder. I min undersøkelse av *Utrenskning* ser også jeg på kropper som steder, mer bestemt som rom hvor traumene oppbevares. Mitt fokus har derimot ikke vært på det nasjonale kollektive traumet, men på de enkelte traumene som foregår med romanens hovedpersoner.

Identitet har vært en annen tilnærming. Dette fokuset har Camilla Einerkjær i sin masteravhandling “Traumer som identitetstrussel. En analyse av hovedkarakterene i Sofi Oksanens *Utrenskning*” (2016). Fokuset til Einekjær er karakterene Aliide og Zara, som hun foretar en karakteranalyse av med vekt på traumer og identitet. Avhandlingen har et relevant identitetsfokus; romanen skildrer blant annet jakten på en identitet og splittelse av identiteter (Zata/Natasja). Identitet og minnekonstruksjon i forbindelse med traume er nært forbundet med hverandre. Splittelsen, som vi ser hos Zara og Aliide i forskjellige varianter, vil jeg derimot anlegge et annet perspektiv på enn Einekjær, og knytte dette tettere opp mot traumatisk minne og forestillingen om rom, når jeg er inne på identitetskonstruksjon i forbindelse med min undersøkelse av rommet hvor Zara blir holdt fanget. Jeg har heller ikke et hovedfokus på karakterene.

Ebba Witt-Brattström har i en artikkel publisert på *The History of Nordic Women's Literature* (Brattström 2014) skrevet om Sofi Oksanen. For Witt-Brattström er Oksanens forfatterskap en del av en feministisk kvinnelitteratur som ofte lar kroppen være minnes, historiens og de personlige erfaringenes sted, men også et krigsområde hvor menns vold tas ut. Hun ser på flere av Oksanens kjente romaner og hevder at de kan leses som kvinneromaner. En kvinneroman er ifølge Witt-Brattström:

Det är en litteraturform som alltid står på kvinnornas sida, skildrar kvinnökönets vara i världen som avgörande, tar kvinnors lidande på största allvar istället för att banalisera det, tvättar bort offerstämpeln från kvinnan och gör henne till aktör i historien och i sitt öde, “degraderar” mannen till människa istället för norm, kritiserar mäns kvinnoförtryckande och kvinnoföraktande beteende, och, viktigt, ger kvinnokroppen ett tal där förträngda, socialt tabuiserade sexuella erfarenheter får sina uttryck (Witt-Brattström 2014).

Som kvinneroman inngår Oksanens romaner i en litterær linje som strekker seg fra Sapfo og frem, og som lar kroppene uttrykke psykiske kriser. Et av eksemplene hun bruker, er hentet fra *Utrenskning* og passasjer som skildrer voldtektene av Aliide og Zara. Voldtekten av Zara skildres uten pornografiske virkemidler, noe som Witt-Brattström mener forsterker effekten og gjør at Zaras smerte overføres til leseren. Under voldtekten av Aliide er det “flykten in i alienationen” (Witt-Brattström 2014), som Witt-Brattström kaller det at Aliide ser sin egen kropp utenfra, som rammer leseren. Hun løfter dessuten frem Oksanens språk, som hun mener gir de kroppslige reaksjonene en symbolsk mening. Kroppsreaksjoner gis et “somatisk” og “materialistisk språk” (Witt-Brattström 2014). Den feministiske lesningen Witt-Brattström

gjør av romanen, er god. Men jeg synes at hun i for liten grad problematiserer karakteren Aliide i denne artikkelen. Jeg mener Aliide er spesielt interessant fordi hun er en mørk helt og et atypisk offer. Hun er en antagonist som bryter med det feministiske søsterskapet. Det er som kvinnekropp og okkupasjonsmaktens slagmark Aliide er interessant for Witt-Brattström.

Christine Hamm sin artikkel “Sofi Oksanen og Estlands fortid: *Utrenskning* som erindringstekst” har et fokus som sammenfaller noe med min undersøkelse. Christine Hamm skriver at Oksanen selv har uttrykt i talen hun holdt da hun fikk den Europeiske bokprisen i Brussel 8. desember 2010, at *Utrenskning* er et resultat av hennes minner om sovjettiden, som hun har fått kjennskap til under besøkene hun hadde hos sine besteforeldre i Estland. Hun brukte i tillegg flere ulike medier som inspirasjon, for eksempel gamle og forbudte magasiner og aviser fra 1920- og 1930-tallet. Disse fikk hun ikke ta med tilbake til Finland etter besøk i Estland (Hamm 2013, 25). Om inspirasjonen disse har gitt henne, sier Oksanen:

For *Purge* I used material which during the Soviet period was considered dangerous. That is women’s magazines from the 20s and 30s, from the period of the first independency of Estonia. Today this kind of material sounds innocent but when I was a child it wouldn’t have been possible to take these magazines with me when I left my Estonian grandparents to go back to my home in Finland, because everything related to free Estonia was criminal and Estonian freedom fighters were considered criminals, enemies of the state (sitert i Hamm 2013, 25).

I romanen har Oksanen brukt opplysninger fra disse avisene og magasinene, i en fremstilling av estisk kultur. Hun skriver for eksempel inn oppskrifter, reklametekster og sanger, og lar karakterenes tankesett være inspirert av disse. For eksempel i passasjer som: “Ta meg, jeg har Singer symaskin, ta meg jeg har pingpongbord” (Oksanen 2010, 87). Også Aliides matlaging og måten hun driver huset på, er inspirert av det Oksanen har lest i disse tekstene (Hamm 2013, 25). I tillegg til disse tekstene fikk Oksanen tilgang til KGB-arkiv etter at Estland ble frigitt, som hun i Brussel-talen forteller at hun har brukt i romanen:

For the novel, I also used material from KGB-archives, reports, documents that have been published in Estonia after regaining the independency. Those documents reveal cruel measures and tools KGB used against people who in the eyes of Soviet Union were criminals, dangerous for the security of Soviet Union (sitert i Hamm 2013, 25).

Hamm bruker begrepet “historiografisk metafiksjon”, som hun har funnet hos Linda Hutcheon i *A Poetics of Postmodernism* fra 1988 om *Utrenskning* (Hamm 2013, 17), og løfter frem spørsmålet om sannhet som vi så på tidligere i forbindelse med slike tekster som blander fiksjon og virkelighet:

Som historiografisk metafiksjon løfter *Utrenskning* frem referansen til tekster utenfor romanuniverset. Det er ikke slik at de historiske hendelsene eller troen på en ytre verden i seg selv blir problematisert, men *Utrenskning* gir uttrykk for en skepsis overfor tanken om at den ytre verden eller historiske hendelser kan fremstilles som objektivt sanne, fordi den/de holdes fast i et kulturelt (språklig) uttrykk (Hamm 2013, 26).

Ifølge Hamm er Oksanens roman nært knyttet til erindring: “Med romanene sine har Oksanen altså klart det som andre forfattere i Finland ikke har klart [...] Hun konfronterer svært effektivt dagens finske lesere med erindringen om Estlands fortid (Hamm 2013, 17). Hamm bruker begrepet “erindringsprotese” i møte med romanen:

Jeg kommer til å vise at romanen er ment å fungere som “erindringsprotese”. Poenget mitt er at måten Oksanen beskriver de historiske hendelsene på, gjør lesningen til en erfaring som til syvende og sist også inngår i leserens kroppslige reaksjonsmønster. Alison Landsberg gjorde begrepet erindringsprotese kjent med boken *Prosthetic Memory* (Landsberg 2004). Det sikter til en form for erindring som ikke er knyttet til individuell hukommelse og overlevering av minner: Minnene som gis videre ved bruk av erindringsprotoser, deles ikke bare av ett homogent kulturfellesskap eller én etnisk gruppe. Erindringsprotoser tjener heller ikke til å styrke gruppesammenhengen, slik Maurice Halbwachs mente at overleveringen av minner gjør i andre tilfeller kollektiv erindring (Halbwachs 1992). Begrepet erindringsprotese sikter snarere til erindring som er å finne i massekulturelle uttrykk, i medier som fungerer under kapitalistiske markedsprinsipper. Erindringen kan håndteres, og overføres til andre, og den er nettopp ikke vanskelig tilgjengelig. Ja, det er faktisk som om erindringen overføres uten at overføringen merkes, minnene blir til en del av mottakerens individualitet uten at de føles som det fremmedelementet de er (Hamm 2013, 18).

Hamm mener at Henri Bergsons filosofiske studie av erindring, og hans fokus på “den ureflekterte, ubevisste erindringen som bare avsløres av kroppens gester og reaksjonsmønstre”, forklarer hvordan litteraturen kan bli som om den var en del av kroppen vår (Hamm 2013, 18). Årsaken ligger i det at en lesning av *Utrenskning* både er en bevisst handling som består av å komponere hendelser i fortiden, og samtidig kan vi forstå den som

en hendelse vi ikke er bevisste. Denne konstruksjonen føles som om den erfares av leseren, som her og nå tar inn over seg et bilde av for eksempel tiden i Estland. Den umiddelbare erfaringen er en virkning av måten kroppene til Aliide og Zara er skildret på, og Oksanens bruk av ulike medier i romanen, som Hamm forklarer ved Jay David Bolter og Richard Grusin sin teori om remediering (Hamm 2013, 18). Det er særlig denne remedieringsprosessen i Oksanens bruk av ulike typer medier i romanen, som Hamm mener gjør *Utrenskning* til en erindringstekst:

Forfatterens bevisste remediering kan skape effekten av at erindringen blir ubevisst lagret som personlig erfart i leserens kropp. Oksanens roman blir da ikke bare en tekst som *gjengir* hennes egne erindringer av hendelser som ligger i fortiden, men den etableres som *erindringstekst* i seg selv (Hamm 2013, 30).

Hamm bruker ikke begrepet traumefortelling, men er inne på traumbegrepet ved et par tilfeller, for eksempel når hun kommer inn på karakterenes ubevisste erindring:

På den måten legger romanen den bevisste erindringen, den rene erindringen, til fortellerens nivå, mens det forblir uklart om Aliide og Zara noen gang helt frigjør seg fra den ubevisste erindringens klør; de fortsetter med å reagere først og fremst kroppslig på det som skjer, og avslører dermed at deres erindring langt på vei fortsatt er aktiv, men ikke bevisst.

På denne måten makter Oksanens roman også å påpeke at erfaringene romankarakterene gjorde til dels var svært traumatiske: Det kjennetegner traumaet at personene vegrer seg for å innlemme fortiden i deres bevissthet; fortiden blir utestengt, fordi den er for vond å bære på (Hamm 2013, 23).

Hamm sin beskrivelse av karakterenes erindring er etter min forståelse sammenfallende med det traumeteorien kaller for traumatisk minne. Fokuset på minner er altså likt for begge undersøkelsene. Det er en veldig interessant vinkling hun tar. Hun gjør en svært god undersøkelse av de ulike mediene Oksanen tar i bruk, i drøftingen av forfatterens remediering. Dette er uten tvil viktige tilnærminger til romanen. Jeg har derimot ikke hatt fokuset på remediering. Jeg har også villet unngå å lese romanen som et slags erfaringsrom, som vi så at Vickroy gjør i sin forståelse av traumefortellinger. Hamm sin tilnærming har noen likheter med det jeg kalte "terapeutiske" tilnærminger til traumelitteratur. Det vil si en forståelse av at minnene kan gjengis i litteraturen på en måte som gjør dem erfarbare for leseren. Hun

avslutter artikkelen med å problematisere den bevisste remedieringen som etablerer

*Utrenskning* som erindringstekst:

[L]eserne står i fare for å overta representasjonen av en erindring som om den var deres egne erfarte erindring, og den kan til og med bli en del av kroppslige reaksjonsmønstre hos leserne; den kan bli automatisert. Forfatterens bevisste remediering kan skape effekten av at erindringen blir ubevisst lagret som personlig erfart i leserens kropp (Hamm 2013, 30).

Vi ser et fokus på erfaring også i Witt-Brattström sin forskning, når hun i artikkelen om Oksanen skriver at *Utrenskning* for eksempel kan overføre smerten hos Zara. Witt-Brattström er, slik jeg oppfatter henne, heller ikke kritisk til ideen om at litteraturen kan gi en umiddelbar erfaring. Unni Langås er derimot en forsker som er svært tydelig på at fortellinger som handler om traume ikke kan gi en umiddelbar lesererfaring:

Litteraturen forteller med andre ord ikke den endelige historien om det som var, eller hjelper til med å bearbeide det vonde, men den formidler inntrykk og bilder som skaper grobunn for det som skal bli. Den handler om fortid, men bearbeider og endrer denne på en måte som har konsekvenser for fremtiden. En analytisk tilnærming til traumer i litteratur forutsetter med andre ord at traumet ikke blir betraktet som umiddelbar erfaring, selv om teksten kan handle om forfatterens egne eller menneskers reelle opplevelser, men som kunstneriske uttrykk for en refleksjon i etterkant (Langås 2016, 13).

Forskningen og resepsjonen ser ut til å overse hvor viktige romanens rom er, til tross for at handlingen i *Utrenskning* nesten utelukket foregår i ulike rom, skaper metaforikk ut av rommene og danner egne rom. De setter heller ikke komposisjonen inn i et system som kan undersøkes analytisk i forhold til det rommet som da fremtrer. Romanens rom er i det hele tatt oversett og blir underlagt romanens forløp, det nasjonalhistoriske prosjektet og karakteruniverset. Min avhandling vil derfor forhåpentligvis komme med nyttige bidrag til en ny måte å lese *Utrenskning* på, og anerkjenne den kompleksiteten Oksanen bygger opp i arkitekturen *Utrenskning*, som ser ut til å bli oversett i dag.

# DEL II



## Kapittel 5

# Handling og komposisjon

### Kronologisk presentasjon av romanens hendelser

*Utrenskning* er en fortelling om hendelser i Vest- Estland, Vladivostok, Berlin og Tallin i en periode fra 1936 til 1992. Hendelsene fremstilles ukronologisk i umotiverte hopp mellom ulike epoker og steder. På alle stedene det fortelles om, har ulike rom en sentral rolle.

Romanen handler om de to kvinnene Aliide Truu og Zara Pekk, som møtes en dag i 1992 i en liten landsby i Vest-Estland. Kommunistenken, Aliide, har bodd her på gården hele sitt liv, mens Zara har vokst opp med sin mor og mormor i Vladivostok, Russland, og blitt et offer for trafficking etter å ha søkt lykken i Vest- Europa. Etter en dramatisk flukt fra bordellet i Berlin, hvor Zara har blitt solgt til utallige menn og vært utsatt for grove voldtekter, finner Aliide henne liggende som en “bylt” under bjørkene på gårdsplassen sin. Det viser seg at denne jenta er i slekt med Aliide. Hun er hennes niese og datter av søsteren til Aliide, som Aliide i 1949 anga til sovjeterne. Søsteren Ingel og datteren Linda ble derfor deportert til Sibir, og Aliide har ikke hatt kontakt med noen av dem, eller hørt om Zara, før denne dagen. Zara har derimot et bilde, som hun har gjemt inntil kroppen under flukten, og som viser Aliide og mormoren Ingel. Fotografiet har Zara fått av sin mormor. Dette bildet bruker Zara som et vitne om tidligere tider. Zara er traumatisert etter opplevelsene i Berlin, og flere av kroppsreaksjonene gir resonans hos Aliide. Møtet mellom de to slektningene setter i gang en ukronologisk fremstilt fortelling hvor vi får vite at Aliide, Ingel og Zaras mor Linda, selv har blitt offer for voldtekter og vold av okkupasjonsmakten, sovjetiske soldater, på landsbyens kommunehus mange år tidligere. De to hovedkarakterene deler dermed en historie som forteller om kvinneundertrykkelse og kolonisering av både land og kropp. Gjennom en veksling i synsvinkel mellom Aliide og Zara og forflytninger i tid og rom, avdekkes denne historien gradvis.

Historien det blir fortalt om, har en gang startet med de to søstrene, Aliide og Ingel, som vokser opp på gården i Vest-Estland. Vi følger de to søstrene i de tidlige ungdomsårene mellom 1936 og 1939, hvor Aliide viser en stadig økende misunnelse på søsteren sin, som både kan tilberede den estiske maten bedre enn henne, er vakrere og etter hvert får den mannen som Aliide også ønsker seg. Ingel blir etter hvert gift med denne mannen, Hans Pekk,

som blir etterlyst av kommunistene på grunn av politisk arbeid for nasjonen. Triangelet som oppstår i skildringene av Aliides alttoppslukende sjalusi på søsteren og Hans sitt kjærlighetsforhold, kan tolkes som en fremstilling av et komplekst traume. Men uansett hvor mye Aliide prøver å vinne Hans sitt hjerte, gjennom blant annet trolldomskunst og overtro skildret i kapitlet “De tause kråkene hos gamla på Kreel”, så klarer hun ikke å stjele Ingels mann, og i 1940 får Hans og Ingel datteren Linda. Dette året brer de sovjetiske styrkene seg over landet etter at Estland har vært fritt i rundt 10 år. Soldatene fra Rødearme beskrives som bondske og mindre smarte: “hvem kunne ta slike mennesker på alvor?” (113). Men dette snur, for “så begynte folk å forsvinne og latteren å bli besk. De gjentok vitsene som bønner da slaktinga og lastinga av menn, kvinner og barn begynte” (113). Samme året blir Aliide og Ingels foreldre tatt av sovjeterne. Faren blir plukket opp på landeveien og moren bare forsvinner. Motstandsmannen Hans deserterer fra den tyske hæren og slutter seg til den finske hæren. Etter hvert gjemmer Aliide og Ingel Hans i et kott de bygger bak kjøkkenet, og sprer en falsk nyhet om at Hans Pekk har lidd en skrekkelig skjebne på landeveien.

Fortellingene fra årene 1946-1947 handler om en rekke forhør på kommunehuset i bygda, hvor Aliide, Ingel og til slutt lille Linda blir torturert og voldtatt av sovjetiske soldater. Forhørsmennene refereres kun til som “mannen”, “kromlærerstøvlene”, “støvler”, “skinnjakke” osv. Aliide gifter seg med kommunisten Martin Truu i 1948 for å overleve. Ved å gifte seg med Truu, tar hun samtidig tilbake stoltheten og prøver å rette opp tapet av ærbarhet som hun har mistet etter voldtektene på kommunehuset: “Hun ble som en hvilken som helst alminnelig kvinne” (143).

I 1949 blir Ingel og Linda angitt av Aliide og sendt til Sibir. Aliide og Martin flytter inn på gården, og Aliide fortsetter å skjule Hans i det samme kottet, hele tiden med et besettende håp om at det en dag skal bli de to. Hun forfalsker brev fra Ingel til Hans, mens Hans sitter på kottet og skriver dagbokinnlegg om lengselen etter Ingel, Linda og friheten. I året 1950 kjenner Aliide igjen stemmen til en av overgriperne fra kommunehuset og blir livredd for at hun skal bli gjenkjent, slik at den nye identiteten hennes skal avsløres. Aliide planlegger å hjelpe Hans med å komme seg til Tallin, slik at de kan forenes der, men i stedet for å dra til Tallin, drar Hans i 1951 ut i skogen. Der blir han og skogsfinnene omringet, men Hans klarer å flykte tilbake til Aliide, sterkt skadet. Aliide klarer å få fatt i dagboken til Hans, og der leser hun om Hans sin store forakt for Aliide, savn etter Ingel og at planen hans aldri var å dra til Tallinn. Aliide bedøver Hans, kysser ham farvel, stenger kott og luftehull og lar ham bli liggende for å dø. I 1952 gjenkjenner Aliide en av overgriperne sine under et tannlegebesøk, og kapitlene som handler om 1953-1956 og 1960-årene forteller om årene da

datteren Talvi blir født. Martin oppdrar datteren deres til å bli en god kommunist, og Aliide forstår at hun og datteren aldri kommer til å ha en felles historie.

Kapitlet fra 1980-årene, “Diagnosen”, har en tematisk sammenheng til fortellingen om overgrep i romanen. Det handler om kjernereaktoren som har eksplodert i Tsjernobyl, Ukraina. Talvi ringer for å advare sin mor, og Aliide hører om kvinner som sender fra seg sine Tsjernobyl-menn i frykt for at de skal forurene barna deres. Hun gjenkjenner en skygge og et blick i ansiktene på unge menn hun møtte på gaten, akkurat som hun har gjenkjent blikket til andre estiske kvinner hun møter på gaten i landsbyen som har blitt forhørt på kommunehuset (se for eksempel s. 177 om “unnvikende blick”).

Kapitlene om Zara sin fortid finner sted i årene 1991-1992. Fortellingen er lagt til Vladivostok, hvor Zara bor sammen med sin mor og bestemor. I huset her står koffertene alltid pakket “i tilfelle brann”, og bestemoren sitter apatisk og stirrer ut av vinduet uten å møte noens blick. Det utvikler seg etter hvert et fellesskap mellom Zara og bestemoren, og Zara får lære om det andre landet, Estland, og språket de snakker der. En dag kommer en tidligere venninne, Osanka, kjørende hjem til Zara i en svart Volga. Ut stiger “en fot iført en glinsende strømpe” (33), i følge med to menn kledd i sorte skinnjakker. Osanka frister med eksotiske moderne gaver fra Vesten og klarer etter hvert å overtale Zara til å ta seg jobb i Tyskland. Det viser seg at Osanka jobber som prostituert, og de neste kapitlene som handler om hendelser i 1991, finner sted i Berlin. Her blir Zara utsatt for menneskehandel i jobben som prostituert for hallikene Pasja og Lavrentij. En dag klarer Zara å overtale hallikene sine til å få bli med til Tallinn. Der klarer hun å drepe sjefen deres og rømmer til gården bestemoren har fortalt henne om, og kvinnen hun har sett på fotografiet. Estland er nå et fritt og selvstendig land, men Aliide får unngjelde for sitt svik som kommunist, og blir hetset av folk i bygda.

Kapitlene viet året 1992, Vest-Estland, skildrer møtet mellom kvinnene. Handlingen her er lagt til husets rom, til kjøkkenet og ulike smårom, som kott og spiskammers. Zara prøver å få Aliide til å åpne seg og fortelle om fortiden, om Zaras mor og bestemor og hvilken rolle Aliide hadde i utsendelsen. Aliide nekter å fortelle. Hele tiden er Zara livredd for at hallikene skal finne henne, og de kommer nærmere og nærmere. Når de så endelig kommer, forteller hallikene til Aliide at søsteren, Ingel, fremdeles lever. Aliide gjenkjenner umiddelbart lukten av en KGB- offiser:

Den slo imot henne som innestengt kjellerluft og ga en besk smak. Hun gikk over til å puste gjennom munnen. Hun så hva slags karer dette var. Menn med den sorten holdning viste hvordan kvinner skal straffes, og de var kommet for å hente en kvinne å straffe (257).

Aliide har gjemt Zara i det samme kottet hvor hun har begravd Hans under gulvplankene. Her finner Zara et bilde av Hans og dagboken hans. Zara forklarer for Aliide hvordan hun kom seg til Estland, og forteller om frykten for at kjæresten hjemme i Vladivostok skal få se bilder og videoer hallikene har av henne, og som de truer med å vise henne:

- Du ville aldri kunne se Sasja i øynene.
- Nei.
- Og ingen annen heller.
- Nei.
- Og når du møter noen på gata, vil du aldri vite om de har sett bildene. [...] Aliide klappet igjen munnen. Hva snakket hun om? Jenta stirret på henne.
- Kok kaffe! sa Aliide, hun åpnet ytterdøra og smelte den igjen bak seg (287-288).

Dette er det nærmeste Aliide kommer å fortelle Zara om sin fortid og likhetene mellom de to slektingenes overgrepserfaringer. Hallikene vender bort, men kommer tilbake til Aliide, som skyter dem begge. Fortellingen om møtet mellom de to kvinnene avsluttes med at Aliide sender Zara hjem til Vladivostok. Aliide planlegger å skrive et brev til Ingel om dokumentene hun vil trenge for å få tilbake gården. Deretter vil hun poste brevet, helle parafin ut i huset, bryte opp planken inne på kottet og legge seg til hvile ved siden av Hans. Avslutningen på fortellingen henter altså til at Aliide har tenkt å ta livet av seg, ved å brenne ned huset og alle menneskene som befinner seg i det, døde eller levende.

Men fortellingen er ikke helt slutt, selv om fortellingen om Zara og Aliides møte er det. Del fem består av de to siste dagbokinnleggene til Hans Pekk, datert 1950 og 1951, og en rekke fiktive KGB-rapporter. Rapportene gir en oversikt over virksomheten til agentene i Den Sosialistiske sovjetrepublikken Estland. Her avsløres agent “X” som Martin Truu, og vi får detaljer om jakten på Hans Pekk, blant annet refereres det til de tre avhørene på kommunehuset. Aliide avsløres som Agent “Flua”, og en av rapportene forteller med rapportretorikk om Agent “Flua” sin angivelsen av “PEKK Linda” og “PEKK Ingel”:

Agent “Flua” har spesielt grundig og døgnet rundt iaktatt PEKK Ingel og hennes datter, PEKK Linda, og er overbevist om at banditten PEKK Hans er død, men fortalte at bandittens kone, PEKK Ingel, oppbevarer nasjonalistisk materiale (estisk flagg, aviser, bøker) i sitt hjem samt assisterer banditter ved å bringe dem mat og legge opp depoter av tørrproviant i skogen (326).

## Komposisjon

*Utrenskning* er fortalt via en aural forteller som veksler mellom å plassere synsvinkelen hos enten hovedkarakteren Aliide eller bikarakteren Zara. Ut over i romanen får denne vekslingen en annen funksjon enn bare å gjengi begge karakterenes tanker. Den understreker en forhørsstruktur i møtet mellom Aliide og Zara, slik at Aliide fremstår som antagonist, mens Zara går inn i rollen som romanens protagonist. Vekslingen åpenbarer også likheter mellom automatiserte og ubevisste tanker og minner som begge karakterene har, og gjør dermed at det trekkes paralleller mellom de to kvinnenes reaksjonsmåter og væren i verden. Den aural fortelleren skildrer for eksempel kropp som husker i form av rykninger, skjelving, flashbacks og kroppssmerter. Disse forteller leseren om en annen type fremstilling av minner enn fortellerens tilbakeblikk til forskjellige tidsperioder og steder.

Fortellingen om rommene i romanen er komponert slik at den begynner og slutter i romanens kjøkken. Historien det fortelles om har i tillegg startet på kjøkkenet hvor Aliide og Zara har sitt møte i samtidsfortellingen. Denne måten å komponere fortellingen på danner en sirkulær struktur. Sammen med vekslingen i synsvinkel og analepser til ulike tider i kvinnenes liv, blir dette en måte å komponere fortellingen på som iscenesetter litterært det psykologien hevder kjennetegner traumatiske minner: repetisjon.

*Utrenskning* består av flere forskjellige teksttyper, og alle får ulik en funksjon i romanen. En type er de ukronologisk inndelte kapitlene som forteller om fiksjonelle hendelser i Vest-Estland, Vladivostok, Berlin og Tallinn (1936-1992). Oksanen anvender sitater fra forfatteren Paul- Erik Rummo, som står som prologer til hver av disse delene. Sitatene fungerer som motto i forhold til hvordan delene kan tolkes, mens titlene på kapitlene er konkrete og nevner tid og rom, og peker tematisk eller motivmessig på kapitlets innhold. Dagboka til Hans Pekk er en annen teksttype. Utdrag fra denne strekker seg fra perioden mai 1949 til oktober 1951. I det første dagbokutdraget presenteres kottet umiddelbart, samtidig som vi får et frempek til romanens sentrale bildebruk: konserveringsmetaforen. De er fortalt via en jeg-forteller, og innleder og avslutter romanen. Slik utgjør dagbokutdragene en slags ramme. I tillegg til skjønnlitterære tekster, består romanen også av fiksjonaliserte saktekster, som utdrag fra aviser gjengitt via Aliides hukommelse og radiotekster. Disse gjengis kursivert i fortellingen, og blir både typografiske og sjangermessige brudd som iscenesetter trykkende stemninger og Aliides forsøk på å komme seg ut av et samtaleemne (for eksempel med Zara). De siste teksttypene Oksanen innlemmer, er sitater fra estiske sanger, barnerim og oppskrifter, som bygger opp fremstillinger av den estiske kulturen.

Det er vanskelig å plassere romanen i én sjanger, som vi har sett i resepsjonen og forskningen, hvor den blant annet leses som kvinneroman av Witt- Brattström og historiografisk metafiksjon av Hamm, mens anmeldere gjerne har fokusert på romanen som en okkupasjonsfortelling med henvisning til både trafficking og okkupasjon av Estland. Da jeg begynte lesingen, trodde jeg at jeg skulle lese en realistisk fremstilt roman som skildret Estlands historie med undertrykkelse og okkupasjon. Men jeg opplevde underveis at romanteksten skifter modus, og at den enkelte steder minner om mytisk eventyrlitteratur (f.eks. i kapitlet “De tause kråkene hos gamla på Kreel”). Til tider kan den også likne en parodi på drama som tematiserer menneskesalg, med de overdrevne og stereotypiske karaktertegnene av hallikene Lavrentij og Pasja, samt lokkeduen Osanka. Men tilbake i Vest-Estland på gården til Aliide får fortellingene frem det stillestående hverdagslivet på en gammel gård i en stille bygd, som jeg mener har likhetstrekk med den skittenrealistiske generasjonssagaen *Berlinerpoplene* av Anne B. Ragde. Vektlegger jeg passasjene som forteller om triangelet Hans, Ingel og Aliide, oppleves romanen derimot som en gresk tragedie. Og det ender den jo også som, når Aliide dreper både den ene og den andre, og til slutt vil legge seg til hvile i en patosfylt seremoni med begjærsobjektet sitt, Hans. Jeg tenker dessuten på kiosklitteraturens serieromaner, som *Arvesynd* av 90-tallet, hvor begjær og rivalisering står i fokus. Mitt perspektiv i dette prosjektet er å lese den som en traumefortelling. Funn i analysen viser at det er nettopp det den er. Men en fremheving av forholdet mellom historie og fortelling, tid og rom, virkelighet og tegn, hendelse og symptom og andre begrepspar gjør at den i tillegg plasserer seg i kategorien metafiksjon, og hører hjemme som postmodernistisk samtidslitteratur.

## Kapittel 6

# Huset i romanen

### Aliides hus

Huset til Aliide er romanens viktigste rom. Her foregår store deler av samtidshandlingen og fortellingen om Aliide starter og avsluttes her. De andre karakterene referer også til dette huset fra andre rom de oppholder seg i. Når vi møter Aliide i første kapittel, er hun fremdeles bosatt i huset som har vært i familien hele hennes liv. Det er derimot ikke alle menneskene som tidligere har hørt hjemme på dette stedet: foreldrene, søsteren Ingel, niesen Zara og svogeren Hans. Langsomt rulles det opp en fortelling om dem som har bodd i huset, og årsakene til at de nå ikke gjør det, kommer for en dag. Fraværet av disse menneskene har etterlatt et tomrom som gir plass til mange fortellinger: Huset er like mye en fortelling om dem som ikke lenger bor i det, som det er en fortelling om kvinnen som fremdeles gjør det. En annen årsak til at dette rommet er så viktig, er at det kan leses som figur: Huset er den viktigste metaforen i romanens billedgjøring av det traumatiske.

Huset fremstår som et ordinært estisk landsbyhus. Skildringen gjøres på flere måter: Den er på den ene siden en konkret og realistisk fremstilling av Aliides hus med fokus på detaljer. Dette gjør det lett for leseren å lage seg et indre bilde av et virkelig hus. Denne måten å skildre på, skaper en virkelighetseffekt som preger samtidsfortellingen i romanen. Den andre måten skildringene gjøres på, er å skrive frem en mytisk modus. Flere skildringer av huset og bygda gjør at fortellingen nærmer seg det mytiske. Det mytiske konstrueres både av kapitler hvor skildringene av omgivelser heller mer mot eventyr og fantasy enn mot det realistiske, og i passasjer som understreker det stillestående, repetitive og kommunikasjonsløse ved Aliides tilværelse i huset. Eksempel på det første er kapittelet “De tause kråkene hos gamla på Kreel”, tidslag 1939, hvor Aliide går for å treffe kona med det onde øyet. Hun er en eldre kvinne kjent som bygdas sannsigerske og bærer av en magisk kraft: “Allerede da Aliide ble født, hadde kona med det onde øyet vært kjent vidt omkring for evnen til å stille blod, og ingen kunne tvile på den kraften hun besatt” (108). Her fortelles det om overtro og mytiske elementer som katter, onde øyne, urter til tørk og kråker som farer med spådommer: “En hel kråkeflokk krakset utenfor huset da faren hadde hogd seg med øksa i

beinet og hun gikk til Kreel-torpet den første gangen” (108). Kråkebråket er forbundet med overtroen som kan leses av i flere passasjer som spiller på overtro og endetidsretorikk:

Aino på nabogården hadde sett et lysfenomen over den samme bjørka i sommer da hun var på vei for å besøke Aliide og hadde ikke tort å komme fram til huset, men gikk hjem igjen og ringte til Aliide, sto det bra til der borte, hadde det vært en ufo utenfor hos henne. Aliide hadde ikke lagt merke til noe uvanlig, men Aino var sikker på at ufoene hadde vært der akkurat som hos Melis (11).

Kråkene har dessuten allerede gitt lyd fra seg tidligere i romanen og fungerer som ledemotiv (f.eks. s, 21: “Ei kråke kraet ved grinda”). Motivet knyttes sammen med en av romanens viktigste metonymier etter skildringen av et traumatisk minne hvor overgriperen refereres til som “kromlærstøvler”. Aliide fortsetter umiddelbart å konservere mat og kråkene fortsetter:

[I]nnholdet måtte på glass mens det var varmt, men et så stort arbeid virket umulig, steinene i øresmykkene tynget, kråkespetaket hørtes helt inn. Hun orket å putte pepperrota på glass, så helte hun eddik over og skrudde lokket på plass. Tomatene og den uskrelte hvitløken ga hun en god dag i, hun vasket hendene igjen i det gamle vannet, tørket dem i skjørtet og gikk ut og satt seg under bjørkene på benken hun hadde plantet gladiolus foran, russerblomster. Kråkebråket fortsatte i sølvpilene lenger borte (278-279).

Dette mytiske laget kan ikke sies å være rein fantastisk fremstilling, da det ikke skildres hendelser som bryter med det som kunne ha skjedd i virkeligheten. Snarere er det snakk om en type modus. Modusen gjør at leseren oppfatter huset i romanen som mytisk, som om det er redusert til å være kun romanens hus og et svært betydningsgenererende sted.

Det mytiske konstrueres også gjennom fremstillinger av tiden i Aliides hus. Det virker som den har stoppet opp. Formuleringer som kretser rundt tiden som står stille, finnes i ulike varianter og understreker det statiske, det som ikke utvikler seg. Vi vet for eksempel ikke konkret hvor i Estland huset ligger og kommunikasjonsmuligheter med omverdenen er heller få, fortalt via passasjer som “Bussen går kanskje en gang om dagen, men det er ikke sikkert” (22). Det søvnige og stillestående ved bygda bankes også inn gjennom en type narrativ frekvens i en repetert bruk av ord og lyder som viser til stillhet og tomhet. For eksempel i denne passasjen, som innledes av en poetisk gjentakelse av “stille” og allitterasjon via s-lyd:



Det var stille slik det er stille en sensommerdag i en nesten avfolket estisk bygd, hanen gol borte hos naboen, ingenting annet. Stillheten dette året var merkelig, på én gang forventning og en ro som når stormen er over. Noe i likhet med det forvokste gresset som klistret seg til vindusrutene. Det var vått og stumt, avslappet (12).

Gjentakelsen av “stille” og s-lyd, farger beskrivelsen av den folketomme bygden med en melankoli. Det blir som om bygden er tappet, som om hele stedet bærer på et tomrom. Det er: *stille, avfolket, ingenting annet, merkelig, stormen er over, vått, stumt, avslappet*. Når Zara kommer til Aliides gård, kommer hun til et hus som ikke har forandret seg mye siden hennes mormor bodde her førti år tidligere. Ulike gjenstander, blant annet en gammel kopp og fluesmekkeren etter Aliides far, legges ut som små tekstlige fortidsmarkører. Det er som om huset er løsrevet fra tid og sted, og som om det var et totem over familiehistorien som det bevarer lukket i huset. Alle fortellingene som er knyttet til huset, lukkes inne sammen med Aliide som vokter nummere en.

Hvilken effekt får da den mytiske modusen som preger skildringene av huset? Den fortolker forestillinger om hvordan traumatiske minner fungerer: Personen er okkupert av hendelsen som gjenoppleves i en insisterende repetitiv bevegelse mellom det å gjenoppleve og å fortrenge eller forskyve. Dette hindrer personen i å gå videre med livets sitt, og bevarer de traumatiske minnene ferske. Dermed brytes også kommunikasjonen med en dynamisk omverden. Dette så vi hos blant annet van der Kolk og van der Hart, som forklarte at de traumatiske minnene bevares permanent i bevisstheten, uten å bli påvirket av tiden som går (se s, 17). Aliide er avskåret fra omverdenen i en slags søvndyssende tilværelse hvor det underkommuniserte italesettes via skildringer av fravær, og hun veksler mellom å ville fortelle og mellom alle strategiene for forskyvelse som hun har opparbeidet seg. Aliide skildres for eksempel kun i tilknytning til dette huset, med unntak av årene hun og Martin bor i en leilighet et annet sted i bygden. Når Zara kommer, viser Aliide stor motstand mot å slippe Zara over dørterskelen og inn:

Hun var ikke sikker på hvor klar jenta var i hodet, for selv om hun hadde kviknet til, trådte tøffelen svært så forsiktig over terskelen, som om golvet var usikker is, og da hun kom så langt som til stolen, trakk hun seg enda mer sammen enn ute på gårdsplassen. Instinktet sa Aliide at hun ikke måtte slippe jenta inn i huset, men når hun var i så dårlig forfatning, var det ikke annet å gjøre (28).

Den samme tvilen ser vi at Zara har. Hun beskrives som redd og forstøkt. Beskrivelsene av hennes nølende bevegelser inngår i etableringen av huset og av terskelen mellom det som er utenfor huset og det som er inni huset. Nølingen gjør huset til noe utrygt, og det blir med ett oppfattet som nesten uhyggelig. Utenfor huset er alt det som truer Aliide, både fysisk og mentalt, inni huset befinner sannheten seg, godt vaktet av Aliide. Sannheten kan sette både Zara og Aliide fri. Når Zara kommer til Aliides hus, brytes Aliides fasade, jf. sitatet over: “Stillheten dette året var merkelig, på én gang forventning og en ro som når stormen er over” (12). Zara har inntatt kjøkkenet, forhøret er i gang og lokket åpnes. Zaras inntreden i huset er nødvendig for at husets historie skal fortelles, og for at livene til begge kvinnene skal kunne gå videre. Men hun får aldri riktig vite hva som skjedde med Aliide og hennes egen mor og mormor. For når det er på det mest spennende, og vi tror at Aliides historie vil bli fortalt, avviser Aliide Zara og romanen tar slutt.

### Huset som metafor

“Vegger har ører og i ørene er det vakre øredobber” (s, 5)

Verselinjen til Rummo som jeg fremhevet i avhandlingens innledning har en spatial dimensjon som gjør huset til metafor for kroppen, og gjør at det fungerer som et motto for romanens konstruksjon av talende og sansende kropper. Sitatet leder også an for en viktig relasjon i romanen: en metaforisk relasjon som er basert på en likhet mellom rom og kropp. Allerede i romanens anslag er det altså som om teksten oppfordrer til en metaforisk lesning av romanens rom.

Før jeg tar for meg huset som metafor, vil jeg se litt på dette med å metaforisere rundt kroppen. Som jeg redegjorde for i teorikapitlet, er dette nemlig ikke nytt noe. Spesielt en forståelse av hvordan det abstrakte sinnet vårt fungerer og er organisert, har krevd konkrete anskuelsesformer i form av metaforer. Her vil jeg trekke på Gaston Bachelards undersøkelse av huset som poetisk bilde og undersøke Freud sin topografiske inndeling av menneskets sinn. Den franske filosofen og litteraten Gaston Bachelard, er en av dem som har vist en spesiell interesse for huset i sin toposanalyse *La poetique de l'espace* (1957). Enkelte av hans tanker kan belyse analysen av *Utrenskning*, spesielt gjelder dette de forbindelser han drar mellom hus og menneskelig psyke, herav våre minner. Bachelard undersøker ulike rom som har betydning for mennesket. For Bachelard kan huset ses på som et “analysinstrument för människans själ” (2000, 38), som en studie av vårt indre rom. Bachelards mål er klart: “Vi måste visa att huset är en av det mänskliga minnenas och de mänskliga drömmarnas stora

integrerende krafter” (2000, 44). Takket være huset har våre minner et tilfluktssted, fordi rommene bevarer komprimert tid, forklarer han. Det er interessante perspektiv Bachelard har på huset. At tid er noe fortettet som bevares i rommet, kan beskrive hva som skjer med tiden i romanhusets rom. Alle rommene i Oksanens hus bevarer minner. Ikke bare oppholdsrom som kjøkken og kott, men også andre typer rom som jeg kommer tilbake til, som for eksempel koffert, skatoll og krukker. Rommene i *Utrenskning* blir metaforer for det å konservere minner. Bachelard henviser til andre teoretiske perspektiver på huset og siterer blant annet den sveitsiske psykologen og psykiateren C.G. Jung sin sammenlikning mellom hus og sjel. Sammenlikningen trekker opp en metaforisk forbindelse mellom hus og sjel. Huset tenkes for Bachelard som en vertikalisering av sjelen gjennom polariteten mellom kjeller og loft (2000, 38).

Å spatialisere sjelen er ikke nytt, har vi sett. Metaforisk forklares ofte sinnet som et rom. Dette ser vi at Sigmund Freud gjør med sin topografiske inndeling av sinnet i superego, ego og id. Når han betegner id som stedet for det underbevisste, anlegger han en vertikal forståelse av psyken: noe fortrenses ned, under. Han er imidlertid i en stadig dialog med seg selv og er ikke konsekvent i modelleringen over sinnet, for andre steder argumenterer han med en metaforikk som ikke visualiserer sinnet som et vertikalt organisert rom, men heller som horisontalt organisert. Freud sin kjente 19. forelesning med tittelen “Motstand og fortrenning” er en av 28 forelesninger som ble utgitt i *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917). Også her tydeliggjøres Freud sin romliggjøring av sinnet i passasjer hvor han helt bevisst anvender en spatial modellering. I forelesningen ser vi at Freud hadde en veldig konkret og visuell forståelse av det ubevisste sjelslivet som et hus: “Den groveste forestillingen om disse systemene er den romlige, og det er også den som passer best for oss. Vi sammenlikner altså det ubevisste system med et stort forværelse hvor de forskjellige sjelsimpulsene tumler omkring som enkeltvesener” (Freud 1972, 241). Men så viser Freud til et lite rom som er tilsluttet dette forværelset. Her tenker han altså ikke kun på sinnet som et rom, men nærmere bestemt som et hus. Psykoanalytikeren er så visuell av seg i sine metaforiseringer av sjelen, at han risser opp et hus med ulike rom i og en tilhørende fortelling hvor deler av sjelen utgjør karakterer: “Til dette forværelset slutter det seg et annet, mindre rom, en slags salong hvor bevisstheten residerer” (Freud 1972, 241). Vi ser at det er en horisontal metaforisering av sjelen Freud anlegger her. Han bruker det semantisk ladede begrepet “terskel” om grensen mellom de to rommene (1972, 241). Ordet konnoterer en viss motstand, men er samtidig noe man kan stige over og beseire. Sinnet er for Freud som et hus med rom som står i parallellitet til hverandre og inngår i en horisontal relasjon. Dette skiller

seg fra hans tanker om at noe skyves nedover, altså en vertikal forståelse av sinnet. Det er interessant å lese Freud sin tolkning av sinnet. For å visualisere og konkretisere psyken vårt, så anvender Freud seg av metaforer som viser til psyken som et hus. Dette harmoniserer med vår romans fortolkning av traumatisk minne ved hjelp av ulike rom. Men billedgjøringen stopper ikke ved tenkingen rundt sjelen som romlig. Billedgjøringen ser også på organiseringen av de ulike rommene. Skildringene av huset i *Utrenskning* preges av en horisontalitet.

### Horisontalitet i hus, kropp og traume

For å forstå hvor kompleks metaforikken i *Utrenskning* er, holder det ikke kun å se på de opplagte steder i teksten hvor huset blir gjort til bilde på kroppen. I romanens fortolkning av traumer, er det ikke *kroppen* som huset hovedsakelig er metafor for, det er en *traumatisert kropp* og hvordan minneprosessering i denne fungerer. For å forstå den traumatiserte kroppen, risses det opp et hus som skiller seg fra Bachelards vertikale hus. Husets rom er av ulike størrelser og står i en relasjon til hverandre via veggene. Disse blir grenser som flere steder inngår i intrikate metaforiske forbindelser som knytter hus til kropp, vegg til hud, til grensen mellom det som er innenfor og det som er utenfor, det som er synlig og det som er forskjøvet og gjemt bort. Huset i Estland beskrives som horisontalt organisert hvor rommene er fordelt på en flate. Som her, hvor Aliide har åpnet huset for Zara:

Sola som tittet inn gjennom gardinsprekkene og selve gardinene var akkurat som hun hadde forestilt seg dem. Det var redd opp til henne på sofaen i forkammerset. Bakkammerset var så fullt av planter til tørk at der ville det ikke være plass til å ligge ordentlig (Oksanen 2011, 53).

Vi leser om gardiner som lukker for vinduene, og om kammers som grenser til andre kammers. Rommene står i horisontale relasjoner til hverandre, forbundet av veggene som forbinder rom med rom. I ett rom utspilles det en andpusten og hissig forhørsretorikk hvor hovedpersoner tvinges til å fortelle, og det skildres kropp i affekt. I andre ligger det gjemte minner i en dagbok eller brosjer som er lagt unna i skjulte rom, og som senere knyttes til viktige hendelser.

I *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi* (2013), undersøker Louise Mønster ulike steder i et utvalg av de to poetenes tekster. Hun sier om vegger at disse både adskiller husets forskjellige rom og at de er skillelinjer mellom husets indre og den ytre verden. Men et viktig poeng hos Mønster, og som kan underbygge

undersøkelsen min her, er at veggen ikke bare avgrensner, men også forbinder (Mønster 2013, 37), noe som også kan betegne veggene i Oksanens hus. Husets vegger avgrensner gjennom å skjule historier og bevare dem i rom. Veggene i romanens hus forbinder rom med rom, og huset til Aliide med en ytre verden. Dermed bevares historiene i rommet gjennom husets grenser, samtidig som veggene forbinder de ulike romanrommenes historier og knytter dem til hverandre. Veggene viser hvordan det ene rommets fortelling er viktig for forståelsen av de andre rommenes fortellinger.

Dermed oppstår det en fortolkningsmulighet: Kan man via måten huset skildres på, avlese en metaforikk for et av traumeteorien hovedpoeng, som vektlegger nettopp denne horisontalitet som preger det traumatiske minnet? Traumatisk minne kan beskrives som en veksling mellom å forskyve og gjenoppleve. Det er derimot ikke mulig å skyve bort minnet. Kroppene kan det ikke settes lokk på, slik Aliide gjør i sin hermetisering, fordi kroppene husker. Via kroppens affekter forbindes det indre med det ytre. Eller som Mønster skriver, som et estetisk fraspark mot det kartesianske skillet: “kommer væggen til at fungere som et lærred for eksponeringen af en ellers usynlig film” (2013, 37).

Hvis vi nærleser skildringer av ulike vegger i romanen, blir de metaforiske forbindelsene til sammenhengen mellom kropp og psyke tydeliggjort. I et intenst forsøk på å gjemme bort, skjule og avgrense, fremstår veggene som barrierer. Dørene lukkes og gardiner trekkes for på steder hvor veggene ikke skjuler. Dørterskler kan tolkes som overganger som voktes med frykt og huset fremstår som en beskyttet borg. Men veggene lekker informasjon: “- og hun åpnet øynene og så hjørnet av ei fremmed veggrye. Hun var i huset til Aliide Truu. Veggpappen sto i bukler, tapetsømmen var klistret skjævt. Mellom rya og tapetet lå en florfin spindeljev der det dinglei ei død flue” (53).

Vi ser at veggene går i oppløsning, samtidig som et av romanens viktigste ledemotiv, flua, inngår i beskrivelsen av dette stedet, og dermed lader det semantisk og trekker på skildringer av Aliides jakt på en flue i romanens innledningskapittel. At det de forteller forbindes med frykt blir tydelig i sitat som dette:

Men skrekken til jenta var så åpenbar at Aliide plutselig følte den selv også. Herregud som kroppen husket den følelsen, husket den så godt at hun lot seg påvirke straks hun så den i øynene til en fremmed. [...] Hun hadde lagt den bak seg, og den hadde ingenting med steinkasterne å gjøre. Men når det nå satt ei fremmed jente på kjøkkenet og bredte naken frykt ut over voksduken hennes, klarte hun ikke feie den vekk slik hun skulle ha gjort, i stedet lot hun den smyge seg inn mellom tapetet og det gamle klisteret, inn i sprekkene som sto igjen

etter gjemte og seinere oppbrente fotografier. Frykten slo seg ned som hjemmekjent i huset. Som om den bare hadde gått en tur og nå vendte hjem igjen til kvelds (74).

Aliides skrekk skildres som en sterkt kroppslig reaksjon som hun opplever i møtet med den fremmede jentas frykt. Det er en automatisk og affektiv reaksjon, og en umiddelbar respons på noe som Aliide ikke helt kan sette ord på. Dette underbygges i sitatets påfølgende setning: “Herregud som kroppen husket den følelsen, husket den så godt at hun lot seg påvirke straks hun så den i øynene til en fremmed” (74), hvor vi ser at frykt for Aliide fremstilles som en sterkt somatisk tilstand; det er kroppen som husker. Å forskyve har vært Aliides overlevelsestaktikk nummer en, men i sitatet ser vi at dette blir vanskelig i møte med Zara. Noe truer Aliides hermetiserte tilværelse, og kroppen kan ikke lenger skjule traumene, så den begynner å lekke, akkurat som tapetet sprekker og ikke lenger dekker og skjuler. Billedliggjøringen i skildringen av frykten som smyer seg inn i tapetet, i sprekker og som hjemmekjent i huset, blir nærmest semantisk overtydelig: Frykten smyer seg inn i Aliides kropp, hvor den finner resonans og gjenkjennelse. Alt er godt krydret med et viktig betydningsskapende motiv, fotografiet, som vi skal se nærmere på senere, men som her viser til minner. Sitatet gjør huset eksplisitt til en metafor for kroppen. Dermed forstår vi mer om horisontaliteten ved skildringene av Aliides hus: Den kan tolkes som en metafor for å forskyve minner som personen ikke klarer å ta inn over seg, men også hvordan dette i karakterenes tilfelle er umulig.

Som metafor for traumatiske minner er det dermed ikke nok å se på huset som beholder for det å skyve vekk minner om traumatiske hendelser. Det må også undersøkes *hvordan* rommene er organisert i huset, og hvordan den horisontale plasseringen av rommene tolker organiseringen av traumatiske minner. Vi så at nyere forskning er opptatt av nettopp en horisontal spatial metaforikk, fremfor en vertikal spatial metaforikk når den forklarer dissosiasjon. Van der Hart og van der Kolk hevder for eksempel at det er en fundamental forskjell mellom fortrenning og dissosiasjon: Dissosiasjon visualiseres ved en horisontal modell av sinnet, i motsetning til en vertikal modell, fortrenning (se s, 21).

## Husets rom

Mai 1949

### **Før et fritt Estland**

Jeg må forsøke å skrive noen ord for å bevare forstanden og ikke bryte sammen. Jeg gjemmer skriveboka under golvet her i kottet. Så ingen finner den, selv om jeg skulle bli funnet. Dette er ikke et liv for en mann. Mennesket trenger andre mennesker og noen å snakke med [...] (9).

Et dagboksnotat fra mai 1949 innleder bokens første del. Dagbokfragmentet presenterer sentrale karakterer, likeså foregripes tematikk og motiv som kommer til å spille en sentral rolle i *Utrenskning*. Rommet presenteres med en gang lesingen starter, og det knyttes konkret opp mot romanens konstruksjon av et billedspråk som anvender spatiale størrelser, slik vi så at Rummo-sitatet gjør. Romanen skildrer videre ulike materielle rom hvor de ulike karakterene befinner seg. Det er kropper som reagerer i rommene som beskrives. Både kroppene og rommene blir forvaltere av ulike traumefortellinger, noe vi nå skal se nærmere på.

### *Kjøkkenet*

Romanens viktigste rom er kjøkkenet. Det er et ladet sted som knytter de ulike historiene om de forskjellige karakterene sammen, og det er her vi først introduseres for romanens hovedperson. Romanen starter med en detaljert beskrivelse av Aliides kamp med en flue på et kjøkken. Scenen viser allerede her et av romanens tema – kampen mot minner. Kjøkkenet presenteres med dette som husets viktigste rom, og det er i dette rommet samtidshandlingen finner sted. Samtidshandlingen på kjøkkenet er først og fremst fortellingen om et *møte* mellom to kvinner. Møtet igangsetter analepser til ulike tidslag i romanens historie, tilbakegrep som avslører nye sider ved de to kvinnenes historie. Når Zara så kommer til Aliide, konfronteres hun med sin fortid og sin identitet i dette rommet.

### **Møte mellom fortid og nåtid**

Relasjonen mellom Zara og Aliide kan først og fremst karakteriseres som et ladet møte mellom nåtid og fortid. Kvinnene veksler mellom å fortelle, for så å trekke seg tilbake og nekte å dele mer. Jenta på kjøkkenet trigger minner hos Aliide, som blir konfrontert med noe kjent i møte med Zara:

For litt siden forsøkte jeg å vekke deg og da skrek du: Nei, ikke vann! Det var tydelig at jenta ikke husket dette, men utropet ga fortsatt gjenlyd i hodet på Aliide, ble kastet fra side til side i

kraniet, svingte frem og tilbake og kalte på noe som var mye eldre. Stemmen til mennesker som har fått hodet trykket under vann tilstrekkelig mange ganger, er forbausende ensartede. Stemmen hadde den samme nyansen av pusting, åndenød og håpløshet. Aliide kjente at det verket i hånda. Smerten kom av en trang til å riktig smelle til jenta. Ti stille. Forsvinn. Ha deg vekk (20).

En indre kamp mot å minnes tydeliggjøres i de affektive reaksjonene. Aliide veksler mellom å føle medlidenhet overfor Zara, og å føle avsky og sinne, og dette beskrives som rykninger i kroppen. Zara blir en uhyggelig nærværende og påtrengende påminnelse om det Aliide ikke vil forholde seg til: “Hun måtte bare ikke bli værende her og spre den avskyelige, kjente stanken av skrekk” (19). For Zara er møtet en slags sirkel som avsluttes og en jakt på identitet, en identitet som hun har skjøvet bort i Berlin. Motivert av et fotografi av mormoren og Aliide, jakter hun sin egen familiehistorie:

Bestemor hadde sittet på kjøkkenet der hun satt for litt siden, våknet i det samme rommet som henne om morgenen, drukket fra den samme brønnen, kommet ut av den samme døra. Føttene hennes hadde gått over denne gårdsplassen, herfra hadde hun gått til kirken, og i fjøset hadde kua hennes stått på båsen sin og stanget med hodet. Gresset som kilte var bestemors berøring, og vinden i epletrærne var bestemor som hvisket, og hun følte det som om hun så på Karlsvogna gjennom øynene til bestemor, og da hun tok blikket vekk fra himmelen, følte hun det som om den unge kroppen til bestemor sto inne i hennes egen, og den befalte henne å gå inn igjen, lete etter historien som ingen hadde fortalt henne. Zara kjente på lomma. Jo, fotografiet var der (74-75).

Fotografiet adderer mening til tekstavsnittet. Akkurat som fotografiet, er kjøkkenet i romanen et sted som komprimerer tiden. Det er et rom for lagret tid og lagrede minner, samtidig som det nå blir scenen for et møte mellom fortid og nåtid.

### **Konfrontasjon og fortrenning**

Romanens protagonist blir presentert via en skildring av et svært frekvent og talende motiv i romanen: skildringen av jaktscene mellom Aliide og en flue som vil innta Aliides kjøkken. Jakten skildres ved hjelp av kamp- og krigsmetaforikk. Ordbruken gjør skildringene svært sanselige, både visuelt og auditivt:



Kjøkkendøra var lukket. Flua ventet. Den ventet på at Aliide skulle bli lei av å drive fluejakt og gå sin vei, åpne døra til kjøkkenet. Fluesmekkeren smalt inn i gardinet. Det ristet, blondeblomstene krøllet seg og nellikene glimtet til bak glasset, men flua flyktet og landet på vindusruta der den trippet omkring passe høyt over hodet på Aliide. [...] Aliide klemte hardt rundt det glattslitte treskaftet på fluesmekkeren og svingte den igjen. Det sprukne skinnnet på smekkerhodet traff vindusruta så det klirret, gardinfestet gnisset og det rykket i bomullssnora som holdt gardinet bak gardinbrettet, men flua flyktet igjen som om den drev ap med henne. Selv om hun allerede i mer enn en time hadde forsøkt å få livet av flua, hadde den beseiret henne for hvert slag, og med en feit lyd surret den nå omkring oppunder taket (10-11).

Bevegelsene Aliide og flua gjør i kampen, etablerer rommet. Fortellingen risser raskt og effektivt opp et kjøkken som gjemmer seg bak en lukket dør og gardiner: kjøkkendøren, kammersgardinet, gardinet, vindusruta, gardinfestet, kjøleskapet. Det er nesten filmatisk fremstilt med bevegelseslyder og bakgrunnsstøy som smeller, klirrer, gnisser, rykker, surrer og durer. Kjøkkenet fremstår som en scene hvor stillheten er så trykkende at alle disse reallydene blir ekstra hørbare, samtidig som reallydene bidrar til hverdagsfølelsen; dette er lyder fra Aliides gjentakende hverdag. Fluekamp og “det kjente surret” (12) er Aliide vant til, hun vet hva den er ute etter. Fluesmekkeren med det “glattslitte treskaftet” (10) er fast inventar på kjøkkenet og “Fluene seiret bestandig” (10). Når kampen gis et så detaljert tekstlig fokus, så underliggjøres en ellers ubetydelig fluejakt på en stille sommerdag. Det er ikke bare en enkel fluejakt for Aliide, det er en kamp mellom det som stadig vender tilbake og som hun ikke klarer å fortrenge.

Også karakterskildringen av Aliide inngår i konstruksjonen av en krigssone, Aliide presenteres med gjenstandene lja og fluesmekker, gjenstander som nærmest får en attributiv funksjon. Aliide er i forsvarsposisjon: flua er ute etter henne, og det er en fremmed bylt på gårdsplassen. Flua truer Aliide fra innsiden av kjøkkenet, den fremmede bylten truer henne fra yttersiden. Vi har sett at traumatiske minner organiseres annerledes. De er ikke sammenhengende narrativer, men heller gjenopplevelser og kroppslige måter å uttrykke minnet på. Samtidig forskyves minnene bort i en vegring mot å fortelle. Dette kan visuelt og rytmisk tolkes som en pendelbevegelse mellom å horisontalt skyve bort de påtrengende minnene og å gjenoppleve dem. Gjenopplevelsen blir en konfrontasjon med de påtrengende minnene. Vekslingen mellom gjenopplevelse og forskyvning kan vi kalle traumets minste episke taktfot og denne presenteres innledningsvis via kampene i rommet. Dersom vi griper tilbake til Freuds nittende forelesning, ser vi at han metaforiserer forsvarsmekanismen i forbindelse med det fortrenge. Denne metaforiseringen kan belyse hvordan romanen tolker

det å forsvare seg mot minner. Hvis vi ser på Aliides forsvar mot den utholdende flua, ser vi at den skildres i stor grad som en aggressiv handling. Vokterassosiasjonene er helt klare; både ljaen og den beskyttende og mistenksomme atferden underbygger at Aliide er som en vokter av eget hus, eller som jeg tolker romanens metaforikk: av sine traumatiske minner:

Aliide var unaturlig rolig, hun satte seg på en krakk ved komfyren og vokter koket sitt, stokken sto støttet mot veggen, fluesmekken hvilte i fanget, og hun viftet av og til bort tilfeldige tovinger med den. Kalosjene skinte selv i det tussmørke kjøkkenet. Søt duft fra kjelene blandet seg med lukten av selleri til tørk og osen av svette som piplet i kjøkkenvarmen (89).

I “Motstand og fortrenging” anlegger Freud nettopp en voktermetaforikk på terskelen mellom de to rommene som utgjør det ubevisste og det bevisste sjelslivet: “Men på terskelen mellom de to rommene står det en vokter og forvalter sitt embete. Han mønstrer de enkelte sjelsimpulsene, sensurerer dem og slipper dem ikke inn i salongen hvis han ikke liker dem” (Freud 1972, 241). Sitatet fra *Utrenskning* nevner også kalosjer, elementer som knyttes til romanens tortur- og overgrepstematikk. Aliides jakt på flua i det første kapitlet har allerede knyttet flua til jakt og vokterkonnotasjoner. Aliide slår etter flua. Hun ønsker ikke at den skal infiltrere kjøkkenet og hennes fortelling. Kalosjer er brukt i ulike konstellasjoner gjennom romanen, som da Aliide nettopp har sluppet Zara inn i huset, og legger merke til sine egne kalosjer: “Aliide la merke til kalosjene sine, de skinte som blankpussete støvler” (21). Ved en senere anledning knyttes de mot støvler generelt: “spankulerte omkring i støvlene sine” (123), og i overgrepsscenen av Aliide brukes elementet metonymisk: “Døra ble åpnet. Støvler. Blusen hennes ble flerret opp [...] et sted kromlærstøvler [...] Døra smalt, en støvel smalt [...] Døra smalt, støvlene smalt” (131-133). Kalosjene gjentas deretter under overgrepsscenen av Zara: “Dører ble åpnet og lukket, støvler marsjerte, skinnjakker knirket” (139). Vi ser at de tre ordene “kalosjer”, “støvler” og “blankpusset” inngår i ulike konfigurasjoner gjennom romanen. De belyser dermed hverandre slik at kalosjer i dette sitatet blir både et ledemotiv og et betydningselement, når vi i ettertid leser det i lys av den metonymiske statusen “blankpussete støvler” får i overgrepsscenen. Begge elementene adderer mening til forståelsen av Aliide som en vokter. Men det er noe urolig over Aliides krampaktige ro. Stokken står støtt mot veggen som et hjemmelaget våpen, og med fluesmekkeren slår hun etter fluer. Alt etablerer Aliide som en vokter mot det som truer henne fra utsiden. Passasjen er hentet fra kapittel 12, hvor vi følger Zaras perspektiv. Undrende tenker Zara på hvordan

Aliide klarer å holde seg så rolig i en presset situasjon, som den som beskrives. Aliide blir utsatt for trakassering fra bygdas unggutter, blant annet kaster de steiner mot ruten hennes:

Hvordan klarte Aliide å holde seg så fattet i en slik situasjon? Hun romsterte ved komfyren akkurat som om ingenting hadde hendt, nynnet til og med [...] Nye spørsmål trengte seg stadig på, selv om hun ikke hadde rukket å få svar på de første engang. Hvordan hadde det gått til at Aliide Truu bodde her på gården, hva betydde steinene som slo mot vinduene [...] Zara hadde ikke lagt merke til noe i huset som hun kunne grepet tak i, ingen gamle fotografier, ingen bøker med tilegnelse. Hun måtte finne på noe annet. Fotografiet ventet i lomma. Da Aliide gikk i spiskammerset etter lokk til syltetøyglasset, bestemte Zara seg for å handle (90-91).

Via Zara får vi innblikk i et møte som kan sammenliknes med et forhør. Det er et møte mellom aktor og forsvarer. Zara mobiliserer seg på slutten til kamp i en direkte konfrontasjon. Hun skal finne ut av hva Aliide skjuler. Aliide vokter derimot koket sitt, en handling som kan fortolkes som et forsvar mot å minnes. I lys av det vi vet om traumatiske minner, er kapitlet veldig illustrerende, og det inviterer til å leses som en fortolkning av det jeg kalte en episk taktfot i forbindelse med traumer: vekslingen mellom gjenopplevelse og forskyvning. Med fotografiet blir kapitlet avsluttet. Det fungerer som en cliffhanger og innleder romanens neste kapittel, som er en skildring av fotografiet og dets historie. Sitatene over er også en bro til neste avsnitt, hvor jeg skal undersøke Aliides konservering.

### **Konservering**

Konserveringsmotivet er et av de mest sentrale motivene i romanen. På kjøkkenet sylter og hermetiserer Aliide og dette gis mye tekstlig oppmerksomhet. Skildringene er detaljerte og hyppige: Det blir fortalt gjentatte ganger om Aliides arbeid med mat på kjøkkenet. Dette narratologiske grepet får to utslag: For det første understreker det at motivet er viktig. For det andre underbygger en repetert fremstilling av denne handlingen sider ved traumatisk minneproduksjon. De gjentatte handlingene, som ofte er flettet sammen med ulike elementer som knyttes opp mot traumemetamorikken i romanen, forteller at forsøket på å skyve bort er nytteløst – kroppene i romanen forteller sitt uansett. Slik blir konserveringsmotivet talende for den minste episke taktfoten som kjennetegner traume: vekslingen mellom å fortelle og forskyve. Eller sagt på en annen måte: gjenoppleve/dissosiere.

Hvis vi belyser det jeg har sett på med traumeteori, ser vi at romanen på mange måter iscenesetter litterært hvordan det er å være traumatisert. Vi så at når en person lagrer minner etter en traumatisk hendelse, knyttes dette ikke opp mot andre hendelser og lagres som et

ordinært minne, men bevares isolert som et tidløst minne. Cathy Caruth forklarer i *Trauma. Explorations in Memory* (1995) at minnet bevares på grunn av at det nettopp ikke er bevisst: “the space of unconsciousness is paradoxically what precisely preserves the event in its literality” (se s, 16). Også Caruth anvender begrep som metaforiserer over sinnet som rom. Det traumatiske minnet er oppbevart som om det ble konserverert i en beholder, uten at det egentlig blir kognitivt bearbeidet. Mieke Bal skriver i introduksjonen til sin bok *Act of Memory. Cultural Recall in the Present* at gjenopplevelser av traumatiske hendelser tar form som drama som er fullstendig styrt av en regissør:

Reenactments of traumatic experience take the form of drama, not narrative, and are thereby dependent on the time frame of the “parts” scripted in the drama. All the manipulations performed by a director-narrator. Who can expand and reduce, summarize, highlight, underscore, or minimize elements of the story at will, are inaccessible to the “actor” who is bound to enact a drama that, although at some point in the past it happened to her, is not hers to master (Bal 1999, ix).

Sammenlikningen til Bal er sentral å trekke inn her hvor vi ser på Aliides konservering, fordi hun eksemplifiserer ved å vise til filmmediet og en scene som minner svært mye om de utallige skildringene av Aliides konservering og matlaging på kjøkkenet:

The “timeless” duration, relentless repetition, and narrative splitting-off associated with trauma are rendered concrete by the exasperating slowness with which the main character of Chantal Akerman’s 1975 film *Jeanne Dielman, 23 Rue du commerce, 1080 Bruxelles* peels potatoes. The representation of this routine act in “real” time emphasizes the pointless repetitiveness of women’s work, but can also be seen as an allusion to its potentially traumatizing nature. Thus, in this artistic representation, routine domestic activity converges dangerously with trauma (Bal 1999, ix).

Rutinehandlingen som iscenesettes gjennom den gjengitte potetskrellingen i filmen, kan sammenliknes med rutinehandlingene som beskrives i Aliides kjøkken. Bal skriver at denne scenen fremviser en type “nonmastery” og et drama som karakteren ikke er herre over (Bal, 1999, ix). Det samme tvangspreget karakteriserer Aliides rutinehandlinger. Spesielt i tilfeller hvor hun blir presset, synliggjøres det at det er en slags tvangshandling: “Ei motbydelig spyflue fra avløpsgrøfta. Hun skulle nok få tatt den. Hun ville hvile seg litt, ta kverken på den og deretter konsentrer seg om å lytte på radioen og sylte og hermetisere” (11). Vi ser det

samme tvangspreget over konserveringen og matlagingen i Aliides møte med Zara. Etter at hun motvillig har sluppet Zara inni huset, er det en spent stemning på hele kjøkkenet. Aliide mønstrer Zara, samtidig som hun fortsetter med sitt rutinearbeid:

Det rykket ikke lenger i øyenbrynene til Zara, hun begynte å skrape lakk av neglene og konsentrerte seg om dem én for én. Hadde hun roet seg? Aliide hentet tomatfatet i spiskammeret og satte det på bordet, kastet et blick på musefella som var satt opp ved siden av haugen med gresskar, og studerte oppskriftheftet og pikkelsglassene fra i går, som hun hadde satt opp på koppeskapet til avkjøling. – Tomatene må snart på plass. Og bringebærene fra i går. Kan du se etter hva som er på radioen (30).

Mot slutten av romanen stenger Aliide Zara inne på kottet. Handlingen er typisk for hovedkarakteren. På samme måte som hun hermetiserer mat, lagrer hun mennesker og minner, og romanen følger oppskriften på hvordan den tolker dissosiasjonsmekanismen som en måte å forskyve det vonde bort på i rom. Også i denne trykkende stunden konserverer Aliide:

Hun følte trang til å gå og hvile, legge det tunge hodet på puta. Hun hadde kottdøra til høyre for seg, jenta innenfor var stille. Hun løftet kjelen med tomat og løk ned av komfyren og satte den på golvet, innholdet måtte på glass mens det var varmt, men et så stort arbeid virket umulig, steinene i øresmykkene tynget, kråkespetaket hørtes helt inn. Hun orket å putte pepperrota på glass, så helte hun eddik over og skrudde lokket på plass. Tomatene og den uskrelte hvitløken ga hun en god dag i, hun vasket hendene igjen i det gamle vannet, tørket dem i skjørtet og gikk ut og satte seg under bjørkene på benken hun hadde plantet gladiolus foran, russerblomster. Kråkebråket fortsatte i sølvpilene lenger borte (278-279).

Sitatet trekker i tillegg på elementer som har blitt presentert tidligere i romanen. Blant annet ser vi at hvitløken, kråkespetaket og steinene i øresmykkene her vikles inn i fremstillingen av denne scenen som bygger opp mot høydepunktet i romanen. Kråkene legger et nesten mytisk lag over teksten og hvitløken er en remedie for Aliide og et renselsesmotiv som gjentas i hele romanen. Øresmykkene er et av de sterkeste ledemotivene, som knytter Aliide til antagonistrollen som hun inntar for å forsvare seg. Vi møtte øredobbmotivet i Rummos åpningssitat, og når Zara gransker Aliide i kapittel to, legger hun merke til ørene, som var “lange, uttøyde av blinkende steiner i gullinnfatning” (23). I kapittel åtte, hvor vi leser om hvordan Zara blir lokket inn i hallikvirksomhet av sin tidligere barndomsvenninne, skildres

også Osanka ved hjelp av øredobber: “Øresmykkene glitret som katteøyne” (35). Romanen sidestiller slik Osanka og Aliide. Begge kvinnene er angivere. Og ved å innlede romanen med dette elementet, knyttes begge kvinnene opp til samme metaforikk rundt kropp og hus. Felles for både Aliide og Osanka er også overlevelsesstrategiene deres. De inntar antagonistroller som en måte å forsvare seg mot det vonde på. Det er fortellinger de skaper, fordoblinger for å dissosiere de livene de ikke lenger kan og vil identifiseres med. I andre tilfeller ser vi hvordan matlagingen også er en måte å selvmedisinere seg på og holde angsten borte fra kroppen. Zara forhører Aliide om ungguttene som trakasserer henne:

Midt i pjattet innså Aliide at jenta likevel kom til å stille nye spørsmål om fredsforstyrrelserne, og fordi hun hadde roet seg, ville hun ikke være mottakelig for villsvinvåset. Når var hun blitt så skjør i knollen at hun ikke engang klekket ut troverdige forklaringer på de underlige smellene mot vinduene? [...] Aliide var ikke redd for pøbelen, og derfor skjønte hun ikke hvorfor skrekken som hadde smittet over fra jenta ikke forsvant i det øyeblikket jenta fløy tilbake inn og førte med seg en beroligende luft av gress. [...] Og i alt oppstyret hadde hun jommen glemt at det var på tide å bytte te på tesoppen! Sett på maken! Hun trakk fram den gamle glasskrukka fra Estlandstida der hun oppbevarte tesoppen, tok av gastøyet over åpningen, beundret en mindre sopp som hadde vokst ut av sida på den store, og sukret den ferske teen før hun helte den oppi. – Ved hjelp av denne her har jeg blodtrykket under full kontroll, la hun ut (76).

Men Aliide er ikke herre over egen kropp eller i eget hus. Når Aliide kjenner på frykten, fortsetter hun med rutinehandlingene, for da har hun “blodtrykket under kontroll”.

På samme måte som Aliide selv utfører rutinehandlinger i en automatisert modus, ramser *Utrenskning* opp skildringene av mat og urter, koking og konservering. Detaljfokuset gir deler av passasjen et intensivert lag av estisk realisme, samtidig som skildringene skaper pauser i plottet og fungerer retarderende. Dette er interessant i et traumeteorietisk perspektiv, for er det ikke nettopp slik at den traumatiserte er fanget i en form for retardasjon? Som om det var et hakk i en LP-plate, slik at det samme sporet spilles av om og om igjen. Aliides matlaging, den gjentatte konserveringen i dette avsidesliggende huset, blir en tolkning av denne retardasjonen.

Sidestillingen av de to sentrale motivene hermetisering og radiolytting skjer effektivt gjennom romanen, som i passasjer som denne: “Tomatene må snart på glass. Og bringebærene fra i går. Kan du se etter hva som er på radioen?” (30). Dissosiasjon uttrykkes på så mange måter, og i så kompliserte strukturer, at det ofte er nødvendig å vikle motiver fra

hverandre. Konserveringsmotivet og radiomotivet er eksplisitte metaforer for Aliides forsøk på å forskyve minnene fra den natta på kommunehuset, en natt som er et emblem for en svunnen tid og en periode av livet som Aliide ikke vil vedkjenne seg. All radiolyttingen som foregår på Aliides kjøkken, må leses som metaforer for den store kommunistiske fortellingen i romanen, en fortelling som Aliide selv har tydd til etter voldtekten på kommunehuset. Når Zara forhører Aliide om fotografiet, akselererer teksten i et vekselspill mellom dialog og kursivert radiotekst, og fremviser sin egen fortolkning av pendelsvinget mellom fortrenging og forhør.

### **Oppbevaring av mennesker og fortellinger i kjøkkenets kott**

Aliide og søsteren Ingel skjuler Ingels mann, Hans, inne på et kott som de har bygd ved siden av kjøkkenet. Når søsteren Ingel og datteren Linda blir deportert til Sibir, fortsetter Aliide å bevare Hans inne på kottet, og etter hvert stenges han inne. Det ender til slutt med at Hans blir forlatt skadet inne på kottet for å dø. Aliide har skjønt at Hans aldri vil bli hennes, og hun tetter igjen luftehullene etter at han vender skadet tilbake etter et fluktforsøk. Sammen med Hans lukkes også dagboken han har ført, inne i kottet. At det er nettopp en dagbok som gjemmes i kottet, lader vår semantiske forståelse av dette lille rommet: Det er minner som er gjemt bort i rommet, rommet konserverer minnene til karakteren, Hans, og bevarer dem. Hans uttrykker at han trenger mennesker. Påkallelsen etter menneskelig kontakt blir en diskursiv kommentar til faren ved å stenge det vonde inne.

### **Tingenes rom**

Romanen etablerer rom på svært mange nivå. Fra de store rommene hvor mennesker oppholder seg, til de små hvor menneskene oppbevarer gjenstander og mat. Vi har sett at viktige større rom er huset og kjøkkenet. Men dersom vi kikker nærmere på det å oppbevare i rom som å konservere, blir enda flere rom i huset aktuelle. Det er rom som små kott, skatoll, koffert og krukke. Disse kaller jeg for tingenes rom, da de kjennetegnes ved at de får funksjon som ulike typer beholdere. Det er snakk om både skildringer av helt konkrete rom som får metaforisk virkning og bruken av slike rom i sammenlikninger. Her tar jeg for meg et utvalg av dem, men først ser jeg på hva Bachelard har å si om disse mindre rommene.

Tittelen “tingenes rom” er inspirert av Bachelard, som ikke bare tar for seg store rom, som hus, men også ulike små rom i *La poétique de l'espace* (1957). Etter en undersøkelse av menneskenes rom, ser han på blant annet skapet og kofferten. Om kofferten gjør han seg for eksempel denne interessante refleksjonen: “Vilken psykologi bakom deras lås! De bär med

sig et slags det undangömdas estetik. För att redan nu etablera det undangömdas fenomenologi, räcker det med en inledande anmärkning: en tom byrolåda är *omöjligt att föreställa sig*. Den kan bara *tänkas*” (Bachelard 2000, 38-39). Bachelards tilnærming til denne typen beholdere, kan kaste lys over min liknende undersøkelse av tingenes rom i romanen. Disse rommene er ikke bare tingenes rom, men bortgjemte ting sine rom. Før vi ser på ulike beholdere i Aliides hus, tar vi et stort sprang til et av romanens andre viktige hus: huset i Vladivostok hvor Zara har vokst opp. Her får en koffert stor tematisk plass i romanen.

### *Kofferten*

Kofferter kan ha flere funksjoner og kjennetegn. For det første kan de enten åpnes eller forbli lukket. En annen kvalitet ved kofferten er at man kan oppbevare noe i den. Kofferten er altså en beholder. Det som skiller kofferten fra andre beholdere, er at den brukes i de fleste tilfeller til å frakte innholdet fra et sted til et annet. Det skjer derimot ikke noen forflytning av koffertene i Vladivostok, men de står pakket klart til enhver tid og gjemmes bort i skapet. Når Bachelard undersøker kofferten som en type beholder, påpeker han lukketheten og skriver at de er: “ett mycket känsligt vittnesbörd om ett *behov av hemligheter*, om en undangömmmandets intelligens” (Bachelard 2000, 119). Kofferter har altså en veldig konkret funksjon som frakter av et innhold fra et sted til et annet, samtidig som vi ser at kofferten også kan leses metaforisk og ha en metaforisk funksjon i litteraturen. Bachelard er opptatt av at kofferten er et sted man kan gjemme bort noe fra omverdenen. Således er kofferten for Bachelard også et sted man kan frakte hemmeligheter.

Kapittel seks i *Utrenskning* bærer tittelen “I skapet står bestemors koffert, og i den ligger vattjakka hennes”. Vi er i Vladivostok. Året er 1991 og vi er hjemme hos Zara, Linda og Ingel. Tre generasjoner kvinner, den næreste nålevende familien til Aliide. Zara har fått en brosjyre om Berlin fra Osanka og gjemmer denne og ulike klesplagg bort i kofferten sin i skapet, for at moren (Linda) ikke skal finne dem. Zara begynner ved en anledning å trekke frem innholdet i kofferten, og dette aktiverer minner knyttet til koffertene som rulles frem:

Hun trakk frem kofferten og begynte å ta ut innholdet. De hadde alltid ferdig pakke kofferter i klesskapet. Én for mor. Én for bestemor. Én for Zara. Det het seg at det var i tilfellet brann. Det hendte til og med om natta at bestemor pakket og endevendte koffertene, og hun romsterte slik at Zara våknet. Etter hvert som Zara vokste, hadde bestemor skiftet ut klærne i kofferten med andre og tatt vekk de som var blitt for små. Der lå også alle de viktige papirene, en jakke der det var gjemt penger i falden, og medisiner som ble skiftet ut med jevne



mellomrom. Og nåler, tråd, knapper og sikkerhetsnåler. I kofferten til bestemor var det dessuten en gråslitt vattjakke. Stoppingen var nesten forsteinet, og stingene i sømmene som gikk ovenfra og ned var regelmessige som piggråd, en underlig kontrast til den bomsete fasongen (48).

Den gamle vattjakken vitner om at lang tid har gått og setningen “Stoppingen var nesten forsteinet” forsterker en billedlig skildring av tiden som har gått, et stykke tid som har blitt forsteinet. Piggrådsimilen gir lesningen assosiasjoner til fangenskap hvor mennesker blir innesperret. Koffertene har forblitt lukkede, de er ikke lenger i bruk. Likevel er de pakket klare slik at de til enhver tid kan flykte. Dette forteller om mennesker som er i konstant frykt og i beredskap, klare til å flykte når som helst. Det er som om menneskene i huset i Vladivostok, på samme måte som Aliide, har stagnert i tid. Det skjer ingen utvikling. De knyttes til familiehemmeligheter og konservering av minner. I samme kapittel skildres et minne fra da Zara veltet en av koffertene og alt innholdet falt ut. Zara selv har på dette tidspunktet ingen anelse om hva slags skjebne og tid de pakkede koffertene er et resultat av:

Som barn forestilte Zara seg alltid at bestemor ikke hadde øye for annet enn det glimtet av himmel som hun så fra vinduet, at hun ikke merket noe av det som ellers gikk for seg hjemme, men da kofferten en gang ramlet ned fra skaphylla og smalt i gulvet så låsene gikk i stykker, snudde bestemor seg som ei ungjente og munnen vrent seg opp som lokket på en hermetikkboks. Vattjakka, som Zara ikke hadde sett før, hadde falt ut på golvet. Bestemor ble sittende på plassen sin ved vinduet, men øynene fløy rett i Zara og boret seg inn, og Zara skjønte ikke hvorfor hun ble så flau, og hvorfor hun ble flau på en annen måte enn når hun snublet eller svarte galt på skolen (48-49).

Et annet kjennetegn ved kofferten, som det er interessant å se på i forbindelsen med dette sitatet, er at det er en lås på en koffert, slik at den ikke umiddelbart kan åpnes. Dermed kan innholdet gjemmes bort, slik at uvedkommende ikke kan åpne kofferten. Låsen blir derfor en slags grense mellom det ytre og det indre. I sitatet over kan man sammenlikne kofferten med en hermetikkboks som vrenses opp. Bestemors bortgjemte minner er som hermetisert bort i kroppen, og kofferten blir et treffende bilde på denne forskyvelsen av minner. Men når kofferten ramler ned, åpnes låsen. Bachelard skriver at det er en stor psykoanalytisk litteratur som omhandler temaet nøkkel og lås, for som han skriver: “Vilken hemlig tryckning, vilket ljuvt ord behövs det inte för att öppna en själ” (Bachelard 2000, 121). Sitatet fra koffertkapitlet i *Utrenskning* viser en motvilje mot å åpne koffertene, mot å åpenbare det

koffertene representerer. I stedet vil kvinnene se bort fra fortiden sin. De har de samme blickene som andre kvinner i romanen, blick som dermed knytter romanens kvinneskjebner sammen:

Mor følte på hendene og panna til bestemor og ga henne vann og validol, bestemor tok imot uten å se på den andre, noe som ikke var det minste uvanlig – bestemor så aldri rett på noen, hun så alltid forbi dem. Mor lukket koffertene og stengte dem inne i skapet og la hånda på bestemors skulder. De ble stående og stirre ut i mørket (49).

Hendelsen med kofferten som velter ut og bestemorens reaksjon på dette, kan leses som en tolkning av den temporale utsettelsen som preger traumatiske minner. Vi så i teorikapitlet at Cathy Caruth skriver om denne vansken med å legge traumet bak seg som et ordinært narrativt minne, og hun forklarer at det er en krise bare å overleve i etterkant, fordi de traumatiske minnene hjemsøker personene (se s, 14).

Dette forklarer hva Caruth mener med repetert lidelse og som vi ser en tolkning av gjennom romanen. I koffertscenen blir det tydelig hvordan de to kvinnene fremdeles lider under de traumatiske minnene, de klarer ikke å gå videre: Minnene stues bort (forskyves), samtidig som de fortsetter å plage kvinnene i huset. I stedet for å pakke ut innholdet, blir det liggende og trigge kvinnenes traumatiske minner om hendelser som ikke er over, men som i høy grad fremdeles gjenopplevs. Hendelsen fører derimot til endring. Nå *ser* bestemor Zara. Det utvikler seg et fellesskap mellom barnet og den eldre kvinnen. Og bestemoren begynner å fortelle om det andre landet på det andre språket, som hun begynner å lære bort til Zara. Noe endrer seg når koffertene åpnes, og en åpning til fortidens fortellinger fra Estland starter via språket. Det som før har blitt låst inne og stuet bort, tas nå frem og blir emne for samtale gjennom et språk som for Zara har vært et underlig og fremmed språk, og noe som kun har foregått mellom moren og mormoren.

### *Krukker, møbler og inventar*

De ulike krukkene og konserveringsglassene knyttes til hermetiseringen Aliide gjør på kjøkkenet og blir ulike traumeeffekter som viser metaforisk til bevaringen av minner. Konserveringskrukker eller bokser brukes også i sammenlikninger og får dermed en metaforisk funksjon, slik vi så i avsnittet om kofferten, hvor bestemors munn vrenget seg opp “som lokket på en hermetikkboks” (48). På samme måte som disse små beholderne, skaper ulike møbler og annet inventar i huset også metaforisk mening. Det som er karakteristisk for

alle disse tingene, er at de *oppbevarer* noe. Møblene beskrives ofte i sammenhenger hvor noe skjules, eller noe skjult blir oppdaget. Når Aliide finner brystnålen etter Ingel, er det noe bortgjemt som oppdages, samtidig som den fryste tiden tematiseres, fordi nålen er en ting fra fortiden. I letingen skildres det flere små rom:

Da Volli var ute av syne, gikk Aliide til kammerset og trakk ut en skuff i skatollet. Hun tok fram papirer og ga seg til å sortere. Så neste skuff. Så den tredje. Hun gikk igjennom skuffene, hver og én, fortsatte med vaskeservanten, tok for seg skuffene i underskapet, glemte ikke det hemmelige rommet i bordet og saumfor det. Radiokabinettet. Skuffen i speilhylla. De avlagte håndveskene. De sprikende tapetene der noe av og til var smettet inn. Sukkertøyboksene med rustroser. De gulnede avisstablene der det drysset ut døde fluer. Hadde Martin hatt flere gjemmesteder? (85).

Den metaforiske betydningen skapt av de små rommene som Aliide leter gjennom i dette utdraget, blir ladet av utdragets siste setninger om døde fluer og henviser til andre tekststeder i romanen. Under letingen gjennom skatoll blir passasjer som disse: “De sprikende tapetene der noe av og til var smettet inn”, eller “de gulnede avisstablene der det drysset ut døde fluer” (85), semantisk ladet via andre passasjer som skildrer flua (f.eks. i åpningskapitlet) eller sprikende tapet, f.eks. på side 53: “Veggpappaen sto i bukler, tapetsømmene var klistret skjevt. Mellom rya og tapetet lå en florfin spindellev der det dinglet ei død flue”. Også her ser vi hvordan flueelementet infiltrerer passasjer gjennom hele romanen, og lader dem med betydning. Den spesielle tidsdimensjonen ivaretas ved å beskrive avisstabler som “gulnede”. Fluene har ligget der lenge, avisene vitner om forgangen tid og vekker minner om Martin. Etter funnet av Ingels nål i den gamle Singer-maskinen, setter Aliide spørsmålstegn ved om Martin har vært til stede den natta i kjelleren på kommunehuset. Det parallelle narrative Aliide har skapt ved å gifte seg med den ene mannen hun trodde ikke hadde vært på kommunehuset, og som kunne sikre henne trygghet som kommunist, slår sprekker. Romanen avslører slike parallelle narrative ved å skildre et hus som gjemmer bort ulike minner fra fortiden i ulike rom. Men fortiden innhenter nok en gang Aliide, når hun finner brystnålen etter Ingel som er bortgjemt inni et hulrom.

Avslutningsvis i dette kapitlet, kan vi gripe tilbake til det overordnede huset. Den viktigste metaforen i romanen kan minne om Tarjei Vesaas sitt isslott-motiv i romanen *Isslottet* (1963), som Kittang mener kan leses som et kunstsymbol (Kittang 2002, 197-198). Slik kan også romanens hus, selve totemet over husets minner, til slutt leses som en metafor for

kunsten selv. I det siste kapitlet planlegger Aliide å legge seg inne på kottet sammen med den for lengst drepte Hans og brenne huset ned. Når leseren tror at historien endelig skal fortelles sammenhengende og oppklarende av Aliide, og at husets tidligere beboere skal vende tilbake og således åpne opp det hermetiserte rommet, så tar romanen altså slutt sammen med dekonstruksjonen av romanens hovedmetafor.

## Kapittel 7

# Torturrom

I dette kapitlet skal vi undersøke en type rom som alle er steder hvor det fortelles om voldtekter, tortur og undertrykkelse. Rommene fremstår også som lukkede: det er en grov kommunekjeller og en leilighet uten rømningsvei i Berlin. I rommene stenges menneskene inne og blir utsatt for tortur på ulike måter, både fysisk og emosjonell tortur. Av disse årsakene har jeg valgt å kalle disse rommene for *torturrom*. Jeg undersøker rommene først ved å se på hvordan de skildres, og deretter hvordan romanen forteller om de grusomme hendelsene i torturrommene.

Hva *ser vi* i torturrommene, altså hvilke konkrete skildringer skrives frem i teksten når den tar for seg disse rommene? Vi har sett at romanen skildrer ulike rom på en veldig detaljert måte, ofte med fokus på virkelighetsmarkører som ulike små gjenstander. Den skildrer også hyppig reallyder, for eksempel et kjøkken med mye during og radiolyd, kroppsslyder og andre bakgrunnslyder. I kommunekjelleren stopper tiden opp og fokuset på detaljer tar over. *Rommet* treer i stedet frem. I Berlin er det kroppene i rommet som skildres på en ofte detaljert og ufiltrert måte og kroppens relasjon til rommet som etablerer det.

Jeg skal også undersøke hvilke narratologiske grep romanen bruker for å fortelle om overgrep og tortur. Teksten foretar sitt eget narrative grep for å løse den temporale utfordringen som følger ved å skildre grove overgrep og tortur, slik at det skapes et tekstlig rom. I kommunehuset iscenesetter teksten for eksempel sin egen utspalting av det som hender med hovedpersonene i en litterær estetisering av dissosiasjon. I berlinrommet hvor Zara holdes fanget, skal vi se at tidsberegning foregår på en ny måte, også denne knyttet til rommet. Her fortelles det mer direkte om overgrep og vold, så det er ikke snakk om det samme narrative grepet som vi skal se på i teksten om kommunekjelleren. Her er det Zara selv som iscenesetter en alternativ fortelling til sin virkelighetsfortelling. Det som kjennetegner torturrommenes fortellinger, er at de tematiserer vold og overgrep og karakterenes metoder for å distansere seg i ulike parallelle narrativer. Jeg undersøker fortellingene om torturrommene, og hva disse forteller oss om romanens traumefortolkning.

## Kommunekjelleren hvor Aliide blir torturert

“Aliide gikk og hentet bukse fra Marat-fabrikken på knaggen i gangen og heiste samtidig opp sine egne underbukser. Hun hadde to stykker på seg, som vanlig, som hver bidige dag etter den natta på kommunehuset” (29). Allerede i kapittel tre refereres det til natten på kommunehuset, ei natt som vi raskt skjønner har fått stor betydning i Aliides liv og livene til flere av kvinnene i slekten. “Den natten på kommunehuset” presenteres tidlig som et av romanens hovedmotiv. Aliides henvisning til denne ene natten blir en repetert påkalling som nærmest befaler leser til å tolke den som spesiell. Aliides liv er fremdeles sentrert rundt denne ene natten som aldri tar slutt, men heller bare gjentas og gjentas. Referansen til natten på kommunehuset er for Aliide en henvisning til den ene natten hvor hun ble voldtatt, men det er i alt tre avhør på kommunehuset, som alle omgjør et rom til et torturrom.

I det første forhøret har Aliide og Ingel blitt hentet til kommunehuset, uten at noen av dem har utlevert motstandsmannen Hans Pekk, som er målet til overgriperne. Vi ser allerede her at fokuset på detaljer i rommet gjør at det er som om tiden stopper opp, og rommet trer frem og skaper en torturscene:

Ingel ble ført inn i ett rom, Aliide i et annet. En mann åpnet døra for Aliide. Bød henne en stol og oppfordret henne til å sette seg. – Jeg undersøker bare noen ting i papirene først. Etterpå går vi i gang. Han bladde i papirene, klokka tikket, det gikk menn ute i korridoren, Aliide fornemmet de målbevisste skrittene under fotbladene. Golvet dirret. Hun konsentrerte seg om å stirre i dørkarmen. Den så ut som den beveget seg. Sprekkene i gulvflisene svingte som edderkoppføtter. Klokkeviserne tygde en ny time, og mannen bare bladde i papirene sine (127).

Tekstutdraget er en forsmak på hva vi skal se i de neste forhørene. Her etableres rommet via Aliides blikk, som beskuer og risser det opp: korridoren, klokken som tikker eller tygger på en ny time, gulvet som dirrer, dørkarmen som i hennes blikk beveger seg, sprekker i gulvfliser og mannen som blar og blar. Aliide prøver å flytte bevisstheten mot detaljene i rommet for å kunne mentalt fjerne seg fra en overveldende situasjon. Vi ser også at tiden personifiseres i klokken som inntar den, som om den var næring: Medgått tid er spist tid og medgått tid er papirer som blas og blas i en repetert handling. Konkretiseringen av tiden gjør at den leses som nok et objekt, som en ting i rommet som man nærmest kan ta på. Og ved å fokusere på tingene og sider ved rommene, slipper Aliide unna.

Det andre forhøret fortelles det om bare et par sider etter. Aliide blir plukket opp på veien, mens hun er ute og samler sopp. Ved å fokusere på Aliides reaksjoner, forstår leseren at Aliides møte med mannen i skinnjakka som har “kromlærstøvler som glinser” er opptakten til noe forferdelig:

Nå kunne det skje. Hun måtte bevare fatningen. Hun måtte ikke bli nervøs, ikke vise skrekken som steg i henne. Kaldsvetten rant fra knehasene ned i skoene og en nummenhet bredte seg i kroppen, blodet flyktet fra armer og bein. Kanskje skjedde det ikke noe, kanskje var det ingen grunn til å bli oppskremt. – Du har vært hos oss før også? Sammen med søstera di. Du er søster til kona til den banditten. Aliide stirret på soppene. Hun så skinnjakka fra øyekroken. Den knirket når mannen beveget seg. Ørene hans sto strittende røde. Kromlærstøvlene glinset, selv om veien var støvete og han ikke var tysker (130-131).

Frykten vokser i Aliide, og mannen presenteres metonymisk via kromlærstøvler og skinnjakke. Dette skal vi se vil henvise til overgrepsmennene den natten på kommunehuset. Etter at møtet har funnet sted, hopper vi rett over til kommunehuset, i et elliptisk skritt direkte inn i torturrommet. Fremdeles blir overgriperen bare tiltalt som “mannen med ørene” (131), og “lyset skinte gjennom ørene hans” (131). Når mannen henvender seg til Aliide, er Aliide til stede mentalt en siste gang i en registrering av mannen i rommet og spørsmålet hans: “- *Er de sikker, kamerat Aliide?*” (131). Kommentaren er en fortsettelse av forhørsretorikken vi allerede har sett i det første avhøret av Aliide. Gjentakelsen av “Er de sikker, kamerat Aliide” er forhørets retoriske markør og kun et retorisk spørsmål: Det spiller ingen rolle hva Aliide svarer; hun er dømt til å tape forhøret. *Spørsmålet* er en del av romanens torturfortelling i kommunekjelleren. Men hvordan kan et torturrom beskrives? Jeg skal ta en kort teoretisk ekskurs om torturens kjerne: *smerte*, for å prøve å svare på dette.

### *Torturens struktur*

I *The Body in Pain. The making and Unmaking of the world* (1984) undersøker den amerikanske litteratur- og språkforskeren Elaine Scarry den fysiske smertens natur basert på blant annet en rekke studier av ulike tekstlige kilder, som litteratur, kunst og historiske dokumenter som omhandler ulike former for tortur. Ikke bare er fysisk smerte vanskelig å beskrive i ord, sier hun, men det vil også aktivt ødelegge språket (Scarry 1985, 4). Nyere forskning på fortellinger om traumer, ser på den samme vansken med å fortelle om det traumatiske, og ulike måter å gjøre dette på innenfor det estetiske feltet. Men jeg skal likevel her vende tilbake til kjernetekster som Elaine Scarry sin dybdeundersøkelse av den fysiske

smerte og tortur, fordi romanens fortelling om torturrom ikke bare er en fortelling om traumer, men en fortelling om smerten og formasjonen av traumatiserte kropper. Hva kjennetegner smerten sett fra et lingvistisk perspektiv på hvordan vi skaper mening? Den har ikke et objekt i en ekstern verden, skriver Scarry (1985, 5), og skiller seg dermed fra andre somatiske og psykiske erfaringer, som for eksempel sult, frykt, hørsel:

[P]hysical pain is exceptional in the whole fabric of psychic, somatic, and perceptual states for being the only one that has no object. Though the capacity to experience physical pain is as primal a fact about the human being as is the capacity to hear, to touch, to desire, to fear, to hunger, it differs from these events, and from every other bodily and psychic event, by not having an object in the external world. Hearing and touch are of objects outside the boundaries of the body, as desire is desire of x, fear is fear of y, hunger is hunger for z; but pain is not “of” or “for” anything—it is itself alone. This objectlessness, the complete absence of referential content, almost prevents it from being rendered in language: objectless, it cannot easily be objectified in any form, material or verbal (1985, 161-162).

Det første kapitlet i Scarrys bok, “The Structure of Torture: *The Conversion of Real Pain into the Fiction of Power*”, forklarer at tortur har en struktur som innebærer tre samtidige hendelser, som dersom de skulle isoleres, ville hendt i denne rekkefølgen:

First, pain is inflicted on a person in ever-intensifying ways. Second, the pain, continually amplified within the person’s body, is also amplified in the sense that it is objectified, made visible to those outside the person’s body. Third, the objectified pain is denied as pain and read as power, a translation made possible by the obsessive mediation of agency (1985, 28).

Scarry ser på flere torturrom enn romanens. Tortur er en prosess som omformer alle tenkelige sider ved hendelsen og miljøet til å bli smertens agent. Ja, ikke bare omformer, men faktisk kunngjør omformingene, fremhever hun. Det er ikke tilfeldig at ulike torturrom på Fillipinene, i Sør-Vietnam og i Chile fikk navn som “the production room”, “the cinema room” og “the blue lit stage”, hevder hun (1985, 28): “[B]uilt on these repeated acts of display and having as its purpose the production of a fantastic illusion of power, torture is a grotesque piece of compensatory drama” (1985, 28). Torturrommet er ikke bare scenen for tortur, stedet som rommer torturredskap. Det er selv omformet til et våpen, til smertens agent. Alle aspekter ved rommet gjennomgår denne forandringen. Scarry viser blant annet til forfatteren Solsjenitsyn sine beskrivelser av Gulag og russiske vakter som ble trent i å smelle med døren så rystende



som mulig, eller å lukke den igjen på en like skremmende stille måte, slik at også rommet ble tortur. Også møbler og andre gjenstander i rommet blir konvertert til våpen, samtidig som rommene for eksempel mangler et vindu, en seng og en åpen dør. Målet er å dekonstruere verden, som sådan, virkeligheten for fangen (Scarry 1985, 40-41).

Gjennom dramaet, som tortur sammenliknes med, skjer det to primære ting, hvor av den ene er en fysisk handling og den andre en verbal handling: påføring av smerte og forhøret. Smerten og forhørsspørsmålet henger ofte sammen. Koplingen av smerte og spørsmål, av fysisk handling og verbal handling, kropp og stemme, blir ofte misforstått eller beskrevet feil som at motivet for forhøret er informasjon, men i mange tilfeller er det slik at ofrene ikke har informasjon å dele. Det som maskeres som motivet for tortur, er en fiksjon. Forhøret er bare en del av torturens struktur (Scarry 1985, 35).

### *Rommet som redskap i torturrommet*

Vi vender nå tilbake til min undersøkelse av romanens torturrom og ser på forhørssituasjonen som karakterene befinner seg i. Vi har sett at det er som om tiden tingliggjøres i rommene og kvaliteter ved rommene trer frem. Konkretiseringen av tiden blir dermed en del av torturrommet og en estetisk effekt. Handlingene til mennene i rommene er iscenesatte og regisserte, og de blir, som hos Solsjenitsyn, ofte fremstilte som våpen. Handlingene er ofte strukturert som repetisjon og utsettelse: Aliide vet ikke hvem som forhører henne og mennene glir over i hverandre og forsvinner ut og inn i rommet. Hun vet heller ikke når forhøret skal skje, og forhøreren blar i papirer, går ut og vender tilbake gjentatte ganger. Samtidig høres de "målbevisste skrittene" (127), som understreker at det ligger en målrettet tanke bak alt som skjer i kommunekjelleren. Nettopp som Elaine Scarry viser til i sin undersøkelse av torturrom, er kommunekjelleren i romanen et iscenesatt torturrom, hvor ikke bare torturhandlingene, men også menneskene, gjenstandene, andre rutinehandlinger og til og med tiden blir rekvisitter. De blir omformet til redskaper for smerte med et mål om å bryte ned menneskene som hentes inn i rommet. På denne måten blir kommunekjelleren ikke bare et rom hvor Aliide, Ingel og Linda blir torturert under forhør, men den blir selv omgjort til et middel og en agent for smerte. Når Aliide for andre gang nekter å svare under avhør, forlater mannen rommet og andre menn blir vinket inn. Vi forstår at forhøret nå vil ta nye former. "Er de sikker, Aliide," fungerer som markør for en forhørsdiskurs, men er det ikke også som Scarry skriver at forhøret bare er en del av torturens struktur; spørsmålet og smerten henger sammen. Det gjentatte spørsmålet, typografisk markert i kursiv, motiverer overgangen til å fortelle om den fysiske torturen mot Aliide i det andre avhøret.

### *Fortellinger om tortur i kommunekjelleren*

Aliide blir fratatt mulighetene til å se og forsvare seg når en papirpose blir tredd over hodet hennes og hendene blir bundet. Men andre sanseinntrykk forteller hva som skjer i rommet. Via lukt og hørsel konstruerer den sansende kroppen til Aliide rommet. Den registrerer lyden av drypp, kjellerluk, døren som åpnes, blusen som flerres opp og knapper som spretter på gulvet. Lyden av tyske glassknapper som treffer veggen, tegner opp rommet Aliide er i, og plutselig forsvinner hun og blir selv en del av kommunekjelleren:

Hun var ei flue, og hun gikk bortover et nakent kvinnebryst, kvinnen var midt i et rom med en pose over hodet, og flua gikk over en fersk kvestelse, blodet presset under huden, tvers over blåmerkene gikk den linjen flua måtte følge, bloduttredelsene fra de opphovnede brystvortene var som kontinenter. Da den nakne huden til kvinnen kom i berøring med steinene i golvet, rørte hun seg ikke mer. Kvinnen med en pose på hodet midt i rommet var en fremmed, og Aliide var borte (131-132).

Vi ser at Aliide blir til ulike dyr og gjenstander som befinner seg i kommunekjelleren, i veggene og veggpappen. Hennes egen kropp er bare en del av rommet; den er selv omgjort til et sted. Kvinnen som ligger der er noe annet, det er ikke Aliide lenger: “Kvinnen midt i rommet rørte seg ikke, hørte ikke, Aliide var blitt ei spyttklyse på bordbeinet“ (132).

Fokuset på detaljer i rommet fortsetter her. Det er derimot et skille mellom to fortellinger: Den ene kan vi kalle “fortellingen om Aliides virkelighet”. Dette er en fortelling i kapitlet som forsøker å fortelle på en realistisk måte om tortureringen av Aliide. Denne tar form ved hjelp av effekter som reallyder. Det skildres for eksempel dører som smeller, drammeglasset som klirrer, stol som skrapes over gulvet, beltet som rykker, smatting, smekk med tunga, brødsmuler som faller som kampesteiner og lukten av spy og piss:

[M]en kvinnen på steingolvet ga fra seg en rykkende ralling. Hun hadde en pose over hodet og posen luktet oppkast [...] Posen luktet piss, den var våt av piss, spyet var eldre. Døra smalt, støvlene smalt, ovenfor støvlene ble det smattet, smekket med tunga, brødsmuler falt som kampstein på golvet. Smattinga holdt opp (133).

Fokuset på lyder og lukt og kvaliteter ved torturrommet gjør det nesten sansbart også for leseren. Dette er likevel bare estetiske effekter som gjengir overgrepet indirekte. Denne måten å fortelle på er oppstykket og mangler sammenheng. Vi har sett at den temporale utfordringen knyttet til traumer, er kjennetegnet ved en form for splittelse: Innholdet i den traumatiske

hendelsen blir ikke oppfattet og kognitivt kodet inn, og de skaper brudd i våre narrative minner, våre livsfortellinger. Teksten tolker den manglende innkodingen og narrative bruddet ved hjelp av blant annet den retoriske tropen metonymi. Strukturen speiler dermed kvaliteter ved traumatiske hendelser og formasjonen av traumatiske minner. De er Aliides sanseregistreringer, og disse innkoder hun ikke i et sammenhengende narrativ. Blusen som flerres opp, klirrende beltespenner, dører som smeller, støvel som smeller og smekket med tungen er alle metonymiske henvisninger til torturen og overgrepene som finner sted. Lukten av gammelt spy og piss viser metonymisk til flere overgrep, og setter dermed torturen av Aliide inn i et større perspektiv hvor tortur er et regimes redskap og språk.

Scarry viser oss at torturrommet blir omgjort til smertens agent. I kommunekjelleren blir Aliide frastjålet tryggheten og muligheten til å forsvare seg, se og be om hjelp. Da forsvinner også den gjenkjennelige verdenen som Aliide til nå har vært en del av. Aliides verden er nå redusert til dette ene torturrommet. Ikke bare *er* Aliide i et kaldt, mørkt og fremmed rom, men selve rommet fungerer som et våpen som er rettet *mot henne*. I tillegg vender smerten kroppen mot henne, slik at også hennes egen kropp blir en del av torturrommet. Når hun blir voldtatt er det ikke overgriperne hun kjenner, fordi smerten har ikke et eksternt objekt. I stedet er det hennes egen kropp som påfører henne smerte. Og det er her hullet åpenbarer seg, avgrunnen, representert i rommet som lukker seg rundt henne i en verden så ugjenkjennelig og med inntrykk så overveldende og uforståelige, at hun forsvinner. I lys av Scarry sin lingvistiske forståelse av smertens manglende referensialitet fordi den ikke tar et objekt i en ytre verden (1985, 161-162), blir det en fremstilling av det å fullstendig mangle mentale språklige forestillinger for å kunne gripe om det som skjer med henne. I motsetning til smerten, er fantasien derimot slik at den *er* selve objektet, og jo nærmere en tilstand er opplevd som sitt objekt, dess mer selvoverskridende og mindre knyttet til kroppen er den (Scarry 1985, 166). Den andre fortellingen fra torturrommet forteller om denne bevegelsen bort fra kroppen, rommet, en ytre realistisk, kjent og meningsfull verden og inn i en imaginær verden.

Romanens andre estetiske tolkning av det temporale problem i språkliggjøringen av torturen som skjer med Aliide, er ikke å la være å fortelle om traumet. I stedet iscenesetter teksten dissosiasjon i en alternativ fortelling som anvender ulike litterære figurer. Van der Kolk og van der Hart mener at dissosiasjon skjer samtidig som traumet finner sted (se s, 21). Vi ser den samme reaksjonen i fortellingen om torturen av Aliide. Hun betrakter seg selv utenfra, ser seg selv ligge på gulvet. Fremmedgjøringen er total og hun refereres til som kvinnen med en pose på hodet, kvinnen midt i rommet eller kvinnen på steingulvet. Van der

Kolk og van der Hart forklarer dissosiasjon nettopp som en type parallellisering, eller horisontalt organisert bevissthetsstrøm (se s, 21). Denne parallelliseringen er det teksten selv som iscenesetter i en alternativ fortelling som stopper opp hovedhandlingen. En slik motstand i teksten mot å fortelle om traumet, er interessant og gjør at man som leser må se nærmere på spørsmål som: *hvorfor* forteller den ikke – hva er hensikten, *hva* forteller den ikke, men ikke minst *hvordan* forteller den i stedet? Litterær motstand, hvor ikke alt blir sagt, gir tillit til leserens egen fantasi, men i *Utrenskning* er motstanden i teksten brukt som grep i tillegg.

Så hvordan tolkes dissosiasjon litterært i *Utrenskning*? Når Aliide voldtas, iscenesetter teksten dissosiasjon ved å bruke en variant av *ellipsen*, som med litterære termer kalles *paralepse*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* står det om ellipser at begrepet har sitt opphav i det greske *elleipsis*, som betyr “defekt, mangel”. Den kan for eksempel være utelatelse av ord (Lothe, Refsum og Solberg 2007, 51). Traumenarrativer vil gjerne manifestere den manglende sammenhengen i traumatiske minner, eller en karakters bruddvise gjenopplevelser, ved å utelate ord og skape oppstykket syntaks, og slik tilby en estetisk tolkning av temporale forstyrrelser i minnet. Ellipsen defineres også som historietid som ikke blir fortalt i diskursen (Lothe, Refsum og Solberg 2007, 51). At ellipsen viser til at fortellingen hopper over en viss del av historien, er ifølge Aaslestad (1999) derimot en problematisk påstand, siden det er fortellingen som er vårt objekt, noe vi har sett at han har problematisert i forbindelse med begrepsparet plot-story. Bak forståelsen av ellipsen som fravær av deler av historien, ligger det derimot en tanke om at det “manglende innholdet” kan analyseres frem til andre steder i teksten, eller på grunnlag av underliggende tekstkoder mellom forfatteren og leseren (Aaslestad 1999, 35).

Ellipsen og paralepsen likner på hverandre i den forstand at begge viser til rom i teksten. Disse rommene kan begge tolkes som metaforer for noe som er vanskelig å fortelle av den grunn at det motsetter seg enkel narrasjon. Gérard Genette bruker begrepet *paralipsis* på en annen måte enn retorikken. Retorikkens *paralepse* betegner en forbigåelse, eller en falsk utelatelse (Genette 1972, 52), mens den for Genette er en narrativ trope: “Here, paralipsis as a narrative trope is contrasted to ellipsis the way *put it aside* is contrasted to *leave it where it is* (Genette 1972, 52). Mieke Bal er en av litteraturforskerne som har sett nærmere på likheten mellom den narrative tropen paralepse og dissosiasjon, og hun hevder at dissosiasjon resulterer i det litteraturvitenskapen kaller for paralepse:

Discussion of whether repression or dissociation accompanies trauma can be brought to bear on the consideration of memory as narrative. In narratological terms, repression results in

ellipsis—the omission of important elements in the narrative—whereas dissociation doubles the strand of the narrative series of events by splitting of a sideline. In contrast to ellipsis, this sideline is called *paralepsis* in narrative theory. In other words, repression interrupts the flow of narratives that shapes memory; dissociation splits off material that cannot then be reincorporated into the main narrative (Bal 1999, ix).

Fordobling er nøkkelordet i Bal sin teori. I kapitlet fra kommunehuset og det andre avhøret av Aliide så vi at det foreligger to typer fortellinger, hvorav den ene representerer Aliides “virkelighet”. Den andre fortellingen kan tolkes som en *paralepse* og en litterær iscenesettelse av dissosiasjonen som Aliide foretar seg, når den fysiske torturen på kommunehuset starter. I *paralepsen* forandrer fortellingen seg til en mer eventyraktig, imaginær fremstilling. Teksten går fra å skildre Aliides brutale virkelighet til å skildre Aliides alternative fortelling, hvor hun transformeres til ulike gjenstander og ulike typer dyr i en rekke metamorfoser:

[O]g så – hun ble til ei mus i en krok av rommet, ei flue i lampa, hun fløy bort, ble en spiker i veggappaen, en rusten tegnestift, hun var en rusten tegnestift i veggen. Hun var ei flue, og hun gikk bortover et nakent kvinnebryst, kvinnen var midt i et rom med en pose over hodet, og flua gikk over en fersk kvestelse, blodet presset under huden, tvers over blåmerkene gikk den lange linjen flua måtte følge, blodutredelsene fra de opphovnede brystvortene var som kontinenter. Da den nakne huden til kvinnen kom i berøring med steinene i golvet, rørte hun seg ikke mer. Kvinnen med en pose på hodet midt i rommet var en fremmed, og Aliide var borte, hjertet hennes løp på små larveføtter inn i sprekker hull furer, smeltet sammen med rota som vokste i jorda under rommet. *Skal vi lage såpe av den der?* Kvinnen midt i rommet rørte seg ikke, hørte ikke, Aliide var blitt ei spyttklyse på bordbeinet, ved siden av hullet etter dødninguret, inne i det runde hullet inne i treet, i oretreet, inne i oretreet som hadde vokst av Estlands jord, i treet der skogen ennå kunne merkes og vannet og røttene og moldvarpene. Hun dukket langt bort, hun var en moldvarp som skjøv opp et moldvarpskudd på gårdsplassen, der oppe kunne hun føle regnet og vinden, den svarte jorda pustet og yrte. Hodet til kvinnen midt i rommet ble trykket ned i utslagsbøtta. Aliide var ute i den kalde molda, hadde mold i neseborene, i håret, i ørene, og hundene løp over henne, labbene sank ned i molda som pustet og klynket og regnet smeltet i den og grøftene ble fulle og vannet pisket og banet seg egne løp og et sted kromlærstøvler, et sted skinnjakke, et sted kald brennevinslukt, et sted blandet russisk og estisk seg og de råtne tungene freste.

Kvinnen midt i rommet rørte seg ikke.

Selv om kroppen til Aliide anstrengte seg, selv om jorda forsøkte å holde henne ømt kjærtegnet det mørke holdet, slikket blod av leppene, kysset de løsnede hårene den fikk i

munnen, selv om molda gjorde alt den maktet, kunne den ikke hindre det, hun ble dratt tilbake. Beltespenna klirret, og kvinnen midt i rommet rørte på seg. Døra smalt, en støvel smalt, drammeglasset klirret, en stol skrapte på golvet, taklampa svingte og hun forsøkte å komme vekk – hun var ei flue i lampa, fast i wolframtråden – men beltet rykket henne tilbake, beltet med så gode hull at det ikke hørtes, hulling i bedre skinn enn på fluesmekkeren. Hun forsøkte saktens, hun var ei flue, rømte vekk, fløy opp i taket, fløy bort fra lampelyset, gjennomslittige vinger, hundre øyne, men kvinnen på steingolvet ga fra seg en rykkende ralling. Hun hadde en pose over hodet og posen luktet oppkast, og i posen var det ikke hull stort nok for ei flue, flua fant ikke veien til munnen hennes, flua kunne ha forsøkt å kvele henne, fått henne til å spy igjen og bli kvalt. Posen luktet piss, den var våt av piss, spyet var eldre. Døra smalt, støvlene smalt, ovenfor støvlene ble det smattet, smekket med tunga, brødsmuler falt som kampestein på golvet. Smattinga holdt opp.

– Hun stinker. Få henne vekk (132-133).

“Og så” angir skiftet til paralepsen. Dermed gjør også teksten en transformasjon, akkurat som Aliide gjør det i sine metamorfoser til ulike dyr. Det er nærmest som om de to tekstmodusene kjemper om plass, og dette tolker godt kampen som foregår inni Aliide om å fjerne seg fra hendelsene som hun ikke klarer å *oppleve*. Vi ser at når den indre kampen mot å skyve vekk det som skjer fra bevisstheten, eskalerer, så faller teksten sammen og blir fragmentarisk: “fløy bort fra lampelyset, gjennomslittige vinger, hundre øyne”. Teksten *insisterer* på det imaginære moduset, og den overdriver i en hyperbolsk frase som “hundre øyne”.

Ordene i paralepsen kan deles inn i ulike begrepskategorier som har betydningsmessig sammenheng. Den første gruppen er samlingen av dyreformer som Aliide inntar: flue, mus, larveføtter, moldvarper, hunder. Disse ulike dyrene beveger seg rundt i rommet, eller kryper over kroppen hennes som om den var en del av rommets inventar. Hjertet hennes har blitt larveføtter som kryper inni furer i kroppen hennes, og hundene løper over henne. Den andre kategorien av begreper er knyttet til steder. Det er spesielt steder som har med skog, natur og jord å gjøre: brystvortene er som kontinenter, sprekker, hull og furer, rota som vokser i jorden under rommet, hullet etter dødninguret, det runde hullet inni treet, oretreet, Estlands jord, skogen, gårdsplassen, den svarte jorda, den våte molda, grøftene. Vi ser at begge kategoriene av ord forteller om en distansering. De mentale metamorfosene til ulike dyr gjør at Aliide kan distansere seg fra menneskekroppen som ligger midt i rommet. Ved å la bevisstheten foreta en assosiativ vandring mellom begrep som har en semantisk sammenheng, opprettes det et nytt mentalt rom for henne, som er et alternativ til det torturrommet kroppen hennes er fanget i. Se for eksempel på dette utdraget:

[...] smeltet sammen med rota som vokste i jorda under rommet. *Skal vi lage såpe av den der?* Kvinnen midt i rommet rørte seg ikke, hørte ikke, Aliide var blitt ei spyttklyse på bordbeinet, ved siden av hullet etter dødninguret, inne i det runde hullet inne i treet, i oretreet, inne i oretreet som hadde vokst av Estlands jord, i treet der skogen ennå kunne merkes og vannet og røttene og moldvarpene. Hun dukket langt bort, hun var en moldvarp som skjøv opp et moldvarpskudd på gårdsplassen, der oppe kunne hun føle regnet og vinden, den svarte jorda pustet og yrte (132).

I den realistiske fortellingen er det derimot heller en metonymisk fremstilling som vi har sett før, hvor beltespenner, støvler og lyder viser til overgriperne. Metonymiske fremstillinger kan også leses som en estetisering av fragmentet, av en del-for-helhet som kan sies å kjennetegne traumatiske minner, hvor minnene ofte gjenoppleves som oppstykkede erindringsbilder, lyder eller andre sanseinntrykk.

Fortellingen om det tredje avhøret bruker flere av de samme grepene som vi så i fortellingen om de to første forhørene. Den starter like brått med å berette om en lun høstkveld for Linda, Ingel og Aliide i stuen, til at fire menn “steg bare inn som om huset var deres”:

Snart skulle hun gå i fjøset sammen med Linda og føre dyra, og Hans kunne komme ut på kjøkkenet og løfte den tunge kjelen ned på golvet til avkjøling.

Det var fire menn.

De banket ikke på, steg bare inn som om huset var deres.

Ingel helte akkurat mer lut i kjelen.

Såpa bruste opp og rant ned på komfyren.

Hun fortalte ikke hvor Hans var.

Linda sa ikke et ord.

Det oste svidd av komfyren, ilden sloknet, det skummet forsatt i kjelen.

I kommunehuset ble Linda skilt fra dem og tatt med et annet sted.

I kjellertaket hang det to lyspærer uten skjerm (138).

Fortellingene om avhør og tortur trenger seg inn i hverdagsskildringene, som om de tar den plassen de vil i romanen. Videre ser vi at forhørsstrukturen er lik: Forhørerne stiller spørsmålet, men Aliide, Ingel og Linda sier ikke et ord. Deretter det elliptiske hoppet direkte til kommunehuset. Kjelleren omgjøres så til det samme torturrommet som vi så i de forrige avhørene. Denne gangen er det derimot flere personer som lider samme skjebne som Aliide, og den ene er lille Linda. Den svært unge niesen til Aliide tas med til et annet rom.

Handlingen blir et varsel til Aliide og Ingel, og et pressmiddel for å få dem til å angi Hans. Kjelleren beskrives med gjenstander som to lypærer uten skjerm som henger i taket. Vi ser også at Aliide registrerer menn som beveger seg bak henne, menn som går og går, og samtidig den kjente “lyden av støvlene deres” (139). Og hele tiden skildres en bakgrunnscene av menn som ruller mellom rommet hvor Aliide og Ingel sitter, og rommet som Linda er ført bort til, i den kjente torturromsstilen som romanen tegner opp. “Lyden av støvlene” er etablert som en svært talende metonymi i fortellingene om det første overgrepet av Aliide, og frasen trenger kun nevnes en gang for å effektivt etablere romanens torturrom.

Resten av avhøret av Aliide, Ingel og syv år gamle Linda fortelles på samme måte, via knappe fragmenterte setninger og repetisjoner av fraser og ord. Fremstillingen er metonymisk, som vi også så i fortellingen om forhøret av Aliide. Flere av metonymiene er repetisjoner fra forrige kapittel, og de inngår nå i romanens voldtekstvokabular. Før Linda blir ført tilbake til rommet hvor Aliide og Ingel sitter fanget, har metonymiene allerede forberedt både Aliide, Ingel og oss lesere på at noe fælt skal skje med Linda om de ikke forteller hvor Hans er. Men når Linda blir ført inn i rommet, er det åpenbart at det verste allerede har skjedd:

Mannen hadde nettopp spist noe, han tygde ennå. Hendene og munnvikene glinset av fett.

Dører ble åpnet og lukket, støvler marsjerte, skinnjakkene knitret. Bordet ble flyttet. Linda ble ført inn. Det var ikke lenger knapper i blusen, hun holdt den sammen med hånda.

– Opp på bordet med henne.

Linda var så stille, øynene hennes –

– Beina fra hverandre. Hold fast.

Ingel kvinket borti kroken.

–Aliide Tamm ordner dette. Før henne hit til bordet.

De sa ingenting, de sa ingenting.

– Få henne til å ta pæra.

De sa ingenting. De sa ingenting ingenting ingenting.

– Her, ditt ludder, ta lypæra! (139).

Fragmentbeskrivelsene “dører som åpnes”, “støvler som marsjerer”, “skinnjakker som knitrer”, “bordet ble flyttet”, “Det var ikke lenger knapper i blusen” og “beina fra hverandre” forteller at Linda har blitt voldtatt under forhøret i kommunekjelleren. En ny metonymi etableres ved “Øynene hennes”, som senere ikke kun forteller om Linda, men også om en rekke av tomme blikk i en gjennomgående metonymisk estetisering av voldtatte og torturerte



kropper. Gjentakelsen av “de sa ingenting” hamres inn, i et mantra som Aliide klamrer seg til når inntrykkene er overveldende og hun ikke makter å ta dem inn over seg. Ved å gjenta dette mantraet for seg selv, tar hun mentalt avstand fra torturen av niesen som nå skjer rett foran henne. Kapitlet avsluttes med en kommando til Aliide om å selv fortsette torturen av Linda: “– Her, ditt ludder, ta lyspæra!” (139). Den like bråe avslutningen kan tolkes som en dramatisering av en dissosiasjon, hvor hovedpersonen Aliide nærmest får en blackout, når hun tvinges til å ta over torturredskapet. Gérard Genette ville muligens henvist oss til ellipsen for å forklare den narrative løsningen som fortolker Aliides blackout, men jeg vil hevde at scenen heller avsluttes ved at romanen innfører en paralepse: Det neste kapitlet bryter inn og tar over, det finnes ikke mer å fortelle om denne biten av historien.

Kapitlene fra kommunekjelleren må leses som noe annet enn ordinære lineære fortellinger om traumatiske opplevelser. De er innovative narrativer som foreslår ulike estetiske effekter i en litterær tolkning av tortur og overgrep. Eksempler på estetiske traumeeffekter er paralepsen og metonymien, som kan sies å dramatisere både dissosiasjon og fragmentering. Konkretiseringen av tiden i kjelleren og fokuset på detaljene er dessuten eksempler på estetiske effekter som løfter frem rommet og gjør dette om til torturredskap i seg selv. Felles for disse effektene er at de etablerer rom. Da er det snakk om flere rom: det konkrete torturrommet, et metaforisk rom (forskyvelsen som et bilde på det mentale rom, hvor traumatiske hendelser dissosieres gjennom en horisontal bevegelse i sinnet), og til slutt blir metaforene og metonymiene som brukes i disse kapitlene en del av det jeg kaller for traumets relasjonsrom, som vi ser på i kapittel åtte.

### Zara/Natasja og torturrommet i Berlin

Det andre torturrommet vi skal undersøke, er situert i tidsrommet like før romanens nåtidsplan. Zara holdes fanget i Berlin av halliker, hvor hun daglig blir solgt til ulike menn som voldtar henne. Hun ble, som vi har sett tidligere, lokket til Vesten av en barndomsvenninne, Osanka. Møtet med Osanka blir beskrevet i romanens kapittel fire. Her presenteres hun i kapitlets anslag, idet hun stiger ut av en svart Volga. Hun trer, bokstavelig talt, inn i både Zaras og romanens Vladivostok via en fot iført en glinsende strømpe. Foten er en del av en hel kropp inni bilen, men samtidig fragmenterer den kroppen og oppleves som uhyggelig. Det er som om den strømpekledd foten er en kroppsdel som er separert fra kroppen den henger på, et organ uten kropp. Den lange beskrivelsen av foten får billedlige kvaliteter via Zaras fokaliserende blikk, som om hun tar bilde av foten via synssansen i et detaljert verbalt avtrykk av en del av Osankas kropp:

Døra gikk opp og en fot iført en glinsende strømpe ble satt på bakken. Først ble Zara redd – hvorfor kjørte en svart Volga opp foran huset deres? –men støkken ble glemt da sola traff leggene til Osanka. Babusjkaene på benken ved husveggen glodde stumt på den blanklakkerte bilen og den gnistrende foten. Zara hadde aldri sett noe sånt, strømpen var hudfarget og så ikke ut som en strømpe i det hele tatt, kanskje det ikke var en strømpe heller. Men lyset glødet slik at noe måtte det være, ikke bare nakne leggen. Det så ut som det sto en aura om den, en slik som jomfru Maria Guds mor hadde, lyset forgylte omrisset av leggen. Den endte ved ankelen og en høyhælt sko! Hælen var tynnest på midten, litt som et smekkert timeglass. I gamle kunsthistoriebøker hadde madame de Pompadour noe liknende, men den som stakk ut av bilen var høyere og smalere, litt spiss i enden. Da skoen steg ned på den støvete veien og hælen traff en stein, hørte hun skrapinga helt bort til trappa. Så kom resten av personen ut av bilen (33).

Osanka har vendt tilbake til hjembyen Vladisvostok for å jakte på unge jenter til hallikvirksomhet i Tyskland. Foten hennes er en del av et kroppsmetonymisk frempek til kapitlene om torturrommet i Berlin. Den proleptiske fortelleteknikken peker frem mot berlinrommet og hendelser her, samtidig som den forbinder Zaras skjebne med kvinnekroppene i romanen. Andre kroppsmetonymier som henspiller til kropp, er glassøyne og skildringer av skinnende, klissete lepper. Osanka konstrueres via beskrivelser som får en til å tenke på rovdyr: “Egentlig så det ut som om hun skrapte i lufta med de røde neglene. Fingrene var litt krøkte, liksom klare til å klore” (34). Skildringen av Osanka er et overtydelig ledemotiv for hva som skjer med Zara senere.

Teknikken ved overgangen som vi så i starten av kapitlene om kommunekjelleren, gjentas også her i en forflytning fra å fortelle om Zara i Vladisvostok, til hun våkner på madrassen ved døra i et lukket rom i Berlin. Romanen forteller her svært direkte i detaljerte vonde passasjer om gjentatte overgrep av Zara. Effekten er sterk, for det skitne og det rå over dette torturrommet blir svært sansbart. Dagene skilles fra hverandre etter andre målenheter enn tid. Det er Zaras kropp som erfarer. Det er den som måler rytmen og som er stedet for erfaring, for persepsjon. Er dette dagen hun får dusje? Er dagens første kunde på vei? Gårsdagen var den dagen da håret ble tilgriset i lakk og sæd, mens morgendagen og fremtiden er nedbetaling av gjeld. For å ta del i den må Zara jobbe for halliken Pasja. Valutaen måles i antall overgrep mot kroppen hennes:

Zara skjønte ikke hvordan hun hadde pådratt seg gjeld. Likevel begynte hun å regne etter hvor mye hun hadde betalt av på lånet, hvor mye som gjensto, hvor mange måneder, hvor mange

uker, dager, timer, hvor mange morgener, hvor mange netter, hvor mange kunder, sædspruter, hvor mange ganger i munnen. Hvor mange jenter hun rakk å se. Fra hvor mange land. Hvor mange sykdommer hun rakk å få, hvor mange blåmerker. Hvor mange ganger ville hun få hodet trykket ned i klosettskåla, eller hvor mange ganger kom hun til å være sikker på at hun druknet i vasken med Pasjas jerngrep i nakken. Tidsregning kan gå etter andre ting enn klokkevisere, og kalenderen hennes måtte stadig revideres, for nye bøter kom til hver dag (225).

Når hun tviler på om hun i det hele tatt lever, taler kroppen for spørsmål som bevisstheten ikke lenger kan gripe om: “All sæden, alle hårene, alle hårene i halsen, og likevel smakte en tomat fortsatt som en tomat, ost som ost, tomat og ost sammen som tomat og ost, selv om hårene ennå satt i halsen. Det måtte vel bety at hun var i live?” (69). Kroppen fremstår som både sterkt nærværende for Zara og sterkt fraværende. Den er det eneste som holder henne i live, og det er kroppen hennes kundene vil ha, men samtidig er den kun en gjenstand, tingliggjort og dissosiert.

Også rommet erfarer hun via kroppen, gjennom dens posisjoner i rommet, sansinger og forhold til det omliggende. For eksempel gjennom lyset som “sprutet rødt inn i rommet” (66), lydene av stemmene til vaktene på den andre siden av den tynne veggen som forteller at rommet er lukket, lyden og synet av tapetet som “gikk i bølger i takt med den kalde pusten til Pasja “ (65), føttene som berører dørkarmen fra madrassen der hun ligger og alle de ulike posisjonene hun voldtas i: “snart ville døra gå opp og låse seg [...] snart ville buksebeltet bli åpnet [...] og inne hos Zara ville kunden stønne og rumpeballene hennes bli skilt og hun ville få beskjed om å bre dem ut enda mer og mer og mer og få beskjed om å stikke fingeren inn i seg (68). Rommet har likhet med kommunekjelleren, hvor inventaret er torturredskaper som omgjør rommet til smertens agent. Gjenstandene er alle en del av det konstruerte torturrommet. Klærne er valgt ut for å lokke overgriperen, og madrassen hun sover på, er ment for overgrep og ikke for søvn. Speilets eneste funksjon er å øve opp seksualiserte bevegelser med kroppen, dvd-spillere for å vise pornografi og filmopptak av overgrep, og sexredskaper for å tilfredsstille kundenes sadistiske lyster (for eksempel pigger). Rommet er dessuten låst og lukket om Zara, som om hun selv blir konservert inne og tiden slutter å gå.

## Speilmotivet

I kapitlet om avhøret og voldtekten av Aliide på kommunekjelleren, så vi at romanen iscenesetter dissosiasjon ved å bryte inn i handlingen med en paralepse. I kapitlene om Zara i Berlin fortelles det også om en type dissosiasjon. Denne gangen er det Zara som bevisst skaper en alternativ identitet – et *alter ego*, fordi hun ikke makter å forholde seg til det som skjer med henne. På samme måte som med Aliide, er inntrykkene altså så overveldende at hun tyr til en overlevelsestrategi. Hun skaper en fordobling i Natasja, og ved å aldri la kundene få kalle henne ved hennes egentlige navn:

Ingen spurte hvor hun var fra eller hva hun ville gjort om hun ikke var her. Av og til var det noen som spurte hva Natasja likte, hva som fikk Natasja til å bli våt, hvordan Natasja ville bli pult. Av og til spurte noen hva *hun* syntes var godt. Og det var verre, for hun hadde ikke noe svar. Hvis de spurte om Natasja, hadde hun raske svar på lager. Spurte de om henne selv, tok det et øyeblikk å komme på hva hun ville svart om Natasja ble spurt (68-69).

Den alternative fortellingen Zara dikter opp i skapelsen av Natasja, blir kommentert og fortolket på flere måter via ulike *speilmotiv*. Disse kan leses som estetiske refleksjoner og kommentarer til dissosiasjonen og fordoblingen som Zara foretar seg, og de sier noe om våre egne livsfortellingens betydning for hvordan vi *er* i verden. Det er tre forskjellige speilmotiv i kapitlene om berlinrommet. Det første er en video av Madonna og Erotica. Zara ser på videoer for ikke bare å lære Madonnas bevegelser, men også for å bli mest mulig lik henne. Her speiler teksten selv i setningen: “Der dreide det seg stadig om Madonna og Erotica og Erotica og Madonna” (69). Referansen til videoen av Madonna er intertekstuell: Madonna er et pop ikon som er kjent for nettopp iscenesettelse og skapelse av et sexsymbol, et *alter ego* (Spitznogle 2008). Artisten Madonna *er fortellingen* om sangerinnen og entertaineren, Madonna. Fordoblingen i Zaras iscenesettelse som Madonna er dermed en fordobling av en fordobling.

Det andre speilmotivet er et filmopptak hvor vi leser om at Zara blir tvunget av Pasja til å se seg selv bli voldtatt på film, samtidig som hun blir voldtatt i virkeligheten. Det iscenesatte jeget, Natasja, møter Zara, og det mediale møtet gir en nesten uhyggelig stemning:

Pasja onanerte bak henne. På skjermen pekte mannen med brødet sitt i retning jenta og ville komme i fjeset på henne.

Jenta hadde hennes ansikt.

Ansiktet til jenta ble dekket av sæd. En annen mann kom og kjørte pikken i henne og begynte å ynke seg. Det gikk for Pasja, varm væske rant nedetter lårene på Zara. Han trakk opp glidelåsen og gikk og hentet seg en øl. Boksen ga et paff. De lange slurkene gjenglød i det nesten tomme rommet. Zara lå fortsatt på fire foran videoen (203).

Selv om Zara ser seg selv på opptaket, refererer hun likevel til “jenta” i en fremmedgjøring av seg selv. Fiksjonaliseringen og forskyvningen i “jenta hadde hennes ansikt”, blir en kontrast til “dokumentarvideoens” affordans som vitne over et stykke virkelighet. Senere tenker hun at dette er Natasjas historie og den “måtte aldri få bli Zaras egen historie. Hennes historie var et annet sted, på båndet var Natasja” (204).

Det tredje speilmotivet er konkrete speilinger i vinduer og speil. På rommet hvor Zara holdes fanget, henger det et speil hvor hun ser på seg selv øve til Madonnainvideoer. Det fortelles på en veldig opprørende, abrupt måte:

“Hun var alene.  
Døra var låst.  
Det var et speil i rommet” (69).

Det Zara egentlig er innelåst med, er fordoblingen. Det er aldri kun fortellingen om Zara, men en fortelling om Zara og Natasja, Natasja og Zara. Først etter at Zara på en grotesk måte har tatt kontroll over sin egen kropp, klarer hun å forholde seg kognitivt til den som *hennes* kropp. Hun dreper en av kundene sine mens hun er på tur med Pasja, og klarer dermed å rømme. Mens hun sitter naken oppå kunden og kveler han, ser hun seg selv i speilbildet i vinduet og tenker:

Før dette hadde hun aldri mestret noe straks. Hun så bildet sitt reflektert i det mørke vinduet, hennes egen kropp oppå en tjukk mann mens hun presset en skjevligget pute mot ansiktet hans. Hun hadde måttet se så mye på sin egen kropp at den var blitt fremmed. En fremmed kropp fungerer kanskje bedre enn ens egen kropp i virkelige situasjoner (238-239).

Zara har blitt redusert til å være en annens objekt med kroppen som eneste verdi. Passasjer som denne, understreker dette:

– Du vet vel at du er en hore?  
– Ja.

– Si det.

– Jeg er og blir en hore. Jeg har alltid vært en hore og det kommer jeg alltid til å være (237).

Tatoveringen av andre jenter som Zara enten blir kjent med, eller hører om i Berlin, blir talende metaforer for hvordan de torturerte kroppene blir bærere av andres språk, og hvordan torturen leses av på kroppene som makt, som Scarry forklarer oss. Når jentene anses som “oppbrukt” og kroppene ikke lenger har verdi som salgbare objekter, øver Pasja seg på å tatovere dem før de bare forsvinner. Tatoveringen gir assosiasjoner til merking av dyr og til slaktehus hvor dyrene deretter sendes. Assosiasjonene til kroppene som kjøttstykker, kan dessuten leses som referanse til andre steder i romanen som skildrer flua i møte med kjøtt, hvor flua er metafor for en overgriper og kjøttet for offeret. Når Zara dreper kunden og tar tilbake sin opplevelse av kroppen som *hennes egen*, blir hun subjektet for sin egen fortelling, eller som Brison skriver når hun diskuterer ødeleggelsen av selvet i traumer og traumenarrativets rolle: “I argue that working through, or remastering, traumatic memory (in the case of human-inflicted trauma) involves a shift from being the object or medium of someone else’s (the perpetrator’s) speech (or the expressive behavior) to being the subject of one’s own“ (Brison 1999, 39).

Speilmotivene taler for viktigheten av våre fortellinger om oss selv. I romanens kapitler om Zara blir de estetiske grep som kommenterer det å dissosiere og slik skape alternative parallelle fortellinger, fordi virkeligheten blir for vanskelig å være i. Speilmotivene metaforiserer fordoblingen som skaper en splittelse i jeget og et brudd i livsnarrativet om Zara. Når de gjør det gjennom å skildre andre modaliteter som det visuelle i film og speil, og samtidig tematiserer møter mellom virkelighet og fiksjon, fremhever de dessuten ulike mediers evner til å fortolke traume. At de også via popkulturelle referanser til iscenesettelse kommenterer et kulturelt traume, som kan metaforiseres som et tomrom mellom det postmoderne menneskets jakt på et autentisk jeg, og samtidig en dissosiasjon fra det i ulike former for iscenesettelser og skapelser av identiteter, er dessuten et fint eksistensfilosofisk bonusmateriale, og samtidig en påminnelse om at romanen selv kun er en fiksjon om traume.

Vi har sett at når det fortelles om traumene som finner sted i romanens ulike torturrom, tar romanen i bruk ulike narrative strategier. I kapitlet fra kommunehuset brukes det paralepse, og denne blir en romlig fortolkning av Aliides dissosiasjon under forhøret. Bruken av troper i romanen er også en måte å unndra seg å fortelle direkte på. I kapitlet om Zara i Berlin er speilmotivet en estetisering rundt dissosiasjon, fordobling og iscenesettelse av alternative identiteter. Fortellingene fra torturrommene har altså det til felles at de på ulike

måter fortolker formasjonen av traumatiske minner ved hjelp av en forestilling om rom, som en forskyvning av de traumatiske inntrykkene og dannelsen av en mental vegg som hindrer minnene å trenge gjennom.

## Kapittel 8

# Traumets relasjonsrom

“Alt er svar, hadde jeg bare visst spørsmålet”

Paul-Eerik Rummo (7)

I dette kapitlet skal jeg beskrive den siste og spesielt innovative måten romanen etablerer en romlig forståelse av traumatiske opplevelser på. Gjennom relasjoner mellom ulike elementer som repeteres gjennom romanen, konstrueres et betydningsskapende rom, som jeg har valgt å kalle for *traumets relasjonsrom*. Dette spatiale nettverket blir selv en tolkning av bruddet mellom de overveldende og traumatiserende hendelsene og de traumatiske minnene om dem. Elementene er ulike troper som metaforer, metonymier og similer. Noen av dem inngår i visuelle fortellestrategier. Dette er for eksempel svært visuelle skildringer av traumekroppene og beskrivelsen av et fotografi. Disse måtene å tolke det traumatiske på, blir en del av romanens mer indirekte og komplekse måte å fortelle om traumatisk respons på: Vi kan si at disse elementene her skaper betydning mer via relasjoner innbyrdes, enn ved deres referensielle karakter. Jeg er inspirert av Tygstrup sin undersøkelse av det litterære rom kontra litteraturens tid i *På sporet av virkeligheten* (Tygstrup 2000). Hans redegjørelse for Elisabeth Bronfen sitt begrep “betydningsrom” har vist seg å være nyttig for min egen undersøkelse av romanens rom. I undersøkelsen ser jeg på disse elementene: *visuelle fortellestrategier, traumekroppen, fotografiet, øyne, eple, flue, støvler og hunder*.

### Den traumatiserte kroppen

Kroppen i romanens torturrom og kroppen i fortellingene som omhandler tiden etter overgrepene, skildres som fremmedgjort og oppstykket. I tillegg er det ofte svært detaljerte og sanselige beskrivelser av den. Jeg bruker begrepet traumekropp for å betegne denne typen kropp som romanen skriver frem. Etter at Aliide har kommet ut av kommunekjelleren, fortsetter hun å dissosiere og prøver å flytte oppmerksomheten bort fra kroppen sin og det som nettopp har skjedd med henne ved å liste opp ulike typer strømper:

Hun konsentrerte seg hele veien hjem om å tenke på strømper, ikke på Ingel, ikke på Linda, ikke på det som hendte. Hun regnet opp høyst forskjellige slags strømper, silkestrømper,



bomullsstrømper, mørkebrune strømper, svarte strømper, lysebrune strømper, grå strømper, ullsokker, trekkspillsokker, burte kom til syne foran henne, det lysnet av dag, barnestømper, hun hadde tatt en omvei gjennom havnehagen og kom til baksida av huset, mønstrete strømper, fabrikkstrømper [...] (134).

Og slik fortsetter det ned romansiden i en kamp for å slippe å være mentalt til stede. Vekslingen er lik den vi ser mellom de to tekstmodusene i kapitlet om overgrepet og torturen av Aliide. Denne overlevelsesmekanismen har vi sett er typisk for Aliide, hvor begrep innenfor samme semantiske gruppering listes opp i en assosiativ strøm. Den repetitive fremstillingen er insisterende og gir et inntrykk av en svært opprørt karakter. Men estetisk sett er den poetisk suggererende både med gjentakelsene av like ord og lyder (strømper, vokaler). I tillegg er den svært visuelt fremstilt i skildringen av farger og form. Romanen har en høyfrekvent bruk av slike maleriske sanseskildringer. Dette er en episk egenart ved tekstens måte å fortelle på som gjør den rå og blottlagt for filter. Passasjene er omfangsrrike, langsomme og detaljerte malestrøk av personer, presentert av et anskuende og fortolkende blikk. Funnet av Zara på gårdsplassen til Aliide er et godt eksempel:

Bylten var ei fremmed jente. Sølete, skitten, men like fullt ei jente. Ei fullstendig fremmed jente. Et menneske av kjøtt og blod, ikke noe himmelsendt framtidsvarel. På de brukne neglene satt det rester av rød lakk. Striper av maskara og slappe permanentlommer lå nedover kinnene, hårlakken syntes som små kuler, og et blad fra sølvpilen hadde hengt seg fast i den. Håret var grovt av bleking, fett og mørkt ved hodebunnen. Under skitten var ansiktshuden som et overmodent glasseple, på den tørre underleppa strittet små hudfiller, og mellom dem var leppa opphovnet, tomatrød og unaturlig skinnende blodfull. Det fikk skitten til å se ut som en hinne, noe det gikk å tørke vekk liksom voksbelegget på et eple som har hengt ute i kulda. Det hadde samlet seg lilla farge i foldene på øyelokkene, og det var rakninger i den svarte, gjennomsiktige strømpebuksa. Den var tettstrikket og prima, hadde ingen utposinger ved knærne. Opplagt av vestlig kvalitet. Materialet hadde beholdt glansen til tross for søla. Den ene skoen hadde falt av. Det var en tøffel med gråslitt nuppete flanelfor, og et hull ved hælen. Rundt kanten var det festet en dekorasjon som nå var vrent opp til en lang rekke hundeører, en sikksakkbord i imitert skinn, og et par forniklede nagler (Oksanen 2008,14).

Den detaljerte og svært visuelle beskrivelsen av et slitent, halvshabby menneske bruker ord som gir stereotypiske konnotasjoner til horen (for eksempel slappe permanentlommer, brukne negler, rester av rød lakk og svarte gjennomsiktige strømpebukser). Det er et sterkt fokus på

semantisk ladete beskriverord som farger (tomatrød/unaturlig skinnende blodfull/lilla folder/bleket hår/gråslitt), hinner og voksbelegg. I tillegg tas det her i bruk eplesimilen (overmodent glasseple, voksbelegg på et eple) og en metafor som har med dyr å gjøre (hundører). Sammenlikningen med eplet er med på å visualisere motivet for leseren, samtidig som beskrivelsene “overmodent” og “voksbelegg” gir det nyanse og kvalitet, og gjør det sansbart. Skildringen gjør billedkunst av “horen”, som om hun var en falmet akvarell. Aliides møte med Zara er preget av gjenkjennelse. Ikke på grunn av familiære trekk, men fordi en gapende munn, uttrykk som dirrer under voksaktig hud og et tomt blikk reaktiverer noe inni Aliide; det skjer et møte med traumet både på indre og ytre plan. En påfølgende lang beskrivelse av Zara skildrer en statisk kropp, der hver del er som proteser: “Slik den blinde føler på noe fremmed” (16). Passasjen uttrykker en total fremmedgjøring overfor kroppen:

Det virket som om hun utforsket kroppsdelene sine, kanskje hun talte dem, arm og håndledd og håndflate, alle fingrene på plass, den andre hånda like ens, så tærne på den tøffelløse foten, fotbladet, ankelen, leggen, kneet, låret. Blikket fortsatte ikke til hoften, men flyttet seg plutselig til foten med tøffel [...] Da hun hadde kommet seg på beina, tok hun seg i stedet til håret og strøk det fram over ansiktet, enda det var fuktig og så ekkelt ut, trakk håret fram foran seg, som fillete gardiner i et fraflyttet hus der det ikke lenger skjulte seg noe liv (16).

Fremstillingen av den fragmenterte og fremmedgjorte traumekroppen kan beskrives som metaforisk, metonymisk og romlig; kroppsdelene blir metonymier for de traumatiserte kroppene og knytter romanens kropper sammen. Slike skildringer av kropper og kroppsdelener fungerer retarderende på utfoldingen av plottet. I stedet for temporal fremdrift skjer det en vektlegging av romanens rom. De talende kroppene fyller og skaper stedene i romanen, og de metaforiske forbindelsene mellom romanens rom og romanens traumekropper synliggjøres i tillegg: “Da hun hadde kommet seg på beina, tok hun seg i stedet til håret og strøk det fram over ansiktet, enda det var fuktig og så ekkelt ut, trakk håret fram foran seg, som fillete gardiner i et fraflyttet hus der det ikke lenger skjuler seg noe liv” (16). Oppramsingen av kroppsdelener fremstilles uten synlig reaksjon fra romankarakterens side. Det er en nærmest katatonisk systematikk i blikkets bevegelse fra kroppsdel til kroppsdel, som om det å sjekke at kroppen er intakt, er en automatisert handling. Vi så den samme antiregistreringen i kapitlet om Zara i Berlin, og Zara viser senere en fremmedfølelse i forhold til kroppen sin, for eksempel i passasjer som “Situasjonen føltes like fremmed som tunga i munnen hennes” (23). Når det fortelles om tiden rett etter at Aliide har blitt voldtatt på kommunehuset, ser vi den

samme spaltingen (dissosiasjonen) mellom kropp og sinn. Den manglende sammenhengen er svært tydelig, igjen som om kroppsorganene er uten en kropp:

Aliide skjøv kroppen sin inn på gårdsplassen, betraktet den selv bakfra, hvordan hun gikk, hvordan hun løftet foten, hvordan hun tok i dørhåndtaket, hvordan stemmen ropte hei, det er meg. [...] Hun løste seg så pass fra kroppen igjen at hu fikk skjøvet den opp i senga, og vendte tilbake først da hun merket den kjente halmmadrassen under seg (135).

Sjekklistestrukturen i disse sitatene kan likne på varianter av repetisjoner som vi har sett er typisk når det fortelles om Aliides konservering på kjøkkenet. Repetisjon kan iscenesettes på ulike nivåer, enten repetisjon av enkeltord, setninger, motiv, som hos for eksempel Jon Fosse i *Naustet*, eller som semantiske repetitive strukturer. Herta Müller bruker for eksempel lister i *Pustegyng* (2010) for å vise hvordan ordene ikke lenger viser til en betydning for hovedpersonen, Leo, som sitter i konsentrasjonsleir. Det er en liknende listestruktureffekt i passasjene fra *Utrenskning*. En metonymisk oppramsing av kroppsdelene lister opp en kropp som ikke henger sammen, og som ikke har et sentrum. Skildringer av kroppsdelene er spredd ut over hele teksten, men blir her plassert i forhold til hverandre i rommet. En reell kropp henger sammen, men det disse skildringene uttrykker, er det omvendte: Delene fremstår som fremmede for hverandre og for blikket som betrakter dem. Det er som om sammenhengen mangler uten at oppramsingen og registreringen av hver del klarer å opprette denne, jamfør: “slik den blinde føler på noe fremmed”. Kroppsdelene viser slik metonymisk ikke lenger til en hel kropp, men til romanens litterære og fragmenterte traumekropp.

## Fotografiet

Kapittel 13 er en beskrivelse av et fotografi: “To unge jenter står ved siden av hverandre på bildet og stirrer inn i fotoapparatet, men de tørde ikke å smile til det” (92). Zara har fått bildet av bestemoren før hun dro til Berlin, og bærer det inntil kroppen sin i berlinrommet og via ferden til Estland og Aliides hus. Hun vet at firkløveren på bildet er nåla til Bygdeungdommens Forbund. Når hun ser på bildet, føler hun seg skamfull i møte med uskylden som hun nå oppdager og konfronteres med:

Og når Zara nå betraktet bildet, så hun noe som hun ikke hadde skjont tidligere: I ansiktene deres var det noe veldig uskyldig, og dette uskyldige lyste mot henne fra de runde kinnene så hun følte seg flau. Kanskje det hadde unngått henne tidligere fordi hun selv hadde hatt det

samme uttrykket, samme uskyld, men nå som hun hadde mistet den, gjenkjente hun den i jentene på bildet. Uttrykket før de hadde møtt virkeligheten. Uttrykket fra den gangen det eksisterte ei framtid og alt ennå var mulig (93).

Zaras mor vil ikke ha noe med bildet å gjøre: “gammelt burde ryddes av veien” (92), mens bildet for Zara ender opp med å bli det eneste som ikke er okkupert av halliker, slik som kroppsdelenes hennes og hver eneste kroppsfunksjon som trenger tillatelse. Fotografelementet beveger seg gjennom romanens ulike rom og tidslag.

### *Fotografiet som vitnemål*

Nyere teori om traumatet understreker at det er viktig å vitne om traumatiske hendelser, for eksempel ved å fortelle til en annen lytter om det som har skjedd. Slik får hendelsene en realitet for både offer og lytter. I sin artikkel “Truth and Testimony” (Laub 1995) ser Dori Laub på viktigheten, men òg vansken med å vitne og å gi vitnemål om traumatet. I sitt arbeid med holocaustofre, og etter å ha lyttet til deres vitnemål, har han sett at de som overlevde dette store traumatet, ikke bare overlevde for å fortelle, men de trengte også å fortelle sine historier for å i det hele tatt overleve. Laub påpeker at det er snakk om et imperativ, en trang til å fortelle, for å vedkjenne seg sin historie. Nødvendigheten av å ha et vitne, illustrerer han videre med en historie om en fire år gammel gutt, som ved hjelp av et fotografi av sin mor, skaper sitt første vitne til sin traumatiske opplevelse av å være etterlatt alene i gatene i Krakow under krigen. For denne gutten blir bildet et ikon og fungerer som et internt vitne som erstatter et reelt vitne, og som spiller en avgjørende rolle i guttens liv (Laub 1995, 70-71). Fotografiet i *Utrenskning* får en liknende funksjon som ikonisk vitne, som fotografiet i Laub sin historie har. Bildet av de to jentene gir håp for Zara, om at hun en dag kan bli en del av en ny historie. Vitnemålet gir dermed fremtiden en relevans, og det knytter henne til et annet rom enn det traumatiske hun både psykisk og fysisk er stengt inne i.

### *Minnefunksjon*

Fotoet har i tillegg sin egen virkningshistorie. Fra å være et bilde av to unge uskyldige jenter med en fremtid foran seg, har det blitt et bilde på det som har gått tapt. For Zara er det dette tapet, dette hullet i hennes livsnarrativ hun har et håp om å fylle. Slik er fotografiets betydning stadig en plass mellom fortid og fremtid, og det lar seg ikke plassere i sin historiske kontekst, da historien selv påvirker resepsjonen av fotografiet. Fotografiet i romanen vitner om en tid som nærmest er mytisk. Tilbakeblikkene til dagene da Aliide og Ingel var lykkelig unge og uvitende fremstår som tilslørte, idylliske og nesten uvirkelige.

I kapitlet “Fotografier og visuelle fortellestrategier. Gaute Heivoll: *Himmelarkivet* (2008)” fra *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur* (2016) trekker Unni Langås forbindelseslinjer mellom traumatisk minne og fotografi. Hun referere i den forbindelsen til Ulrich Baer, som mener at fotografiet og traumet har en stor likhet:

Han sammenlikner traumet med et fotografi som bevarer avtrykket av virkeligheten i et negativ før det blir framkalt og trykt på papir. Et traumatisk minne kan likne på et fotografi fordi det gir et øyeblikks glimt fra en fortidig hendelse, men i tillegg løser det hendelsen fra det historiske forløpet. Fotografiet har en analogi til traumet fordi det i sin struktur representerer et brudd med konteksten, hevder Baer (Langås 2016, 99).

Dette poenget er relevant for å forklare fotografiets effekt i *Utrenskning*. Fotografiet er et vitne fra en svunnen tid, fra historiens nullpunkt og et vitne om forskjellen mellom da og nå: Det viser to unge jenter med fremtiden foran seg. Bildets tolkningsramme utvides og vitner om det tapte, om et gap mellom da og nå. Fotografiet kan i romanen slik få en funksjon som en metonymi for dette tomrommet mellom da og nå. Når fotografiet trekkes frem, fungerer det eggende og igangsetter indre møter og konfrontasjoner med fortellinger som ikke har plass i dette huset lenger.

Fotografiet knyttes ikke kun til Zara, men er et viktig motiv gjennom hele romanen, og fungerer triggende i ulike settinger. Zara bruker bildet i en forhørsliknende utspørring av Aliide:

Da Aliide gikk til spisskammerset, trakk Zara fotografiet opp av lomma og satt seg til å vente. Aliide ville på en eller annen måte måtte forholde seg til det, fortelle noe, hva som helst. Noe måtte skje når Aliide så bildet. Hjertet hamret. Men da Aliide kom tilbake og Zara viftet med bildet foran henne og hakkende forklarte at det hadde falt ut mellom koppeskapet og veggen, eller kanskje av en tapetsprekk, var det ingenting i uttrykket til Aliide som røpet at hun kjente jentene på bildet.

- Hva er det?
- Her står det: Til Aliide fra din søster.
- Jeg har ingen søster (95).

Utspørringen aktiverer en dissosiasjon av det traumatiske for Aliide, som straks nekter for at hun har en søster. Men Zara gir seg ikke, og gjentar spørsmålet: “Hva heter hun?” Spørsmålet setter i gang en tekstlig akselerasjon hvor dialogen mellom Zara og Aliide brytes av

radiosendinger med kommunistisk innhold som Aliide skurr høyere og høyere. Det ender med at Zara skriker for å overdøve den høye lyden:

– Hva heter hun? Spurte Zara.

Aliide skrudde radioen enda høyere.

– Hva heter hun? Gjentok Zara.

– Hva?

*... Hvordan kan barna våre vokse opp og bli friske mennesker når vi ikke har melk eller sukkertøy å gi dem? Lærer vi dem å spise bare nesle- og løvetannsalat? Jeg ber av hele mitt hjerte om at landet vårt...*

– Slike kvinner ble den gang kalt fiender av folket

*... må ha tilstrekkelig med brød og i tillegg noe...*

– Søstra di?

– Hva? Tyv og forræder var hun.

Zara dempet radioen.

Aliide så ikke i den retningen. Forargelsen hørtes på pusten. Ørene var røde.

– Et dårlig menneske, altså. Hvor dårlig? Hva gjorde hun?

– Stjal korn fra kolkoset og ble arrestert.

– Stjal korn? (95-96).

Den trykkende stemningen i rommet gjengis i vekslingen mellom dialogen og den kursiverte radioteksten. Mønsteret er den samme pendelfiguren vi har sett på tidligere, og illuderer til vekslingen mellom fortrenging og fortelling, samtidig som den gir passasjen en rytme og en musikalitet som gjør den svært sanselig. Vekslingen mellom dialog og kursivert radiotekst fortsetter gjennom flere sider, og Aliide skurr opp lyden, mens Zara skurr den ned. Aliide renser samtidig hvitløk, en handling som føyer seg inn i romanens retorisering av det traumatiske:

Aliide hørte på radioen, nynet i tillegg og tok fatt på å renske hvitløk. Skallene drysset ned på fotografiet [...] Duren fra kjøleskapet spiste stillheten, hvitløksfeddene smalt som kampesteiner i bollen, støpselet brant i hånda [...] Fotografiet ble dekket av hvitløksskall. Radioen sto så høyt på at skallene hoppet [...] Hvitløksskallene nærmet seg bordkanten, de begynte å dale ned på golvet (98).

I romanen er renselsesmotivet, hvor Aliide selvmedisinerer seg med ulike urter og hvitløk, og dissosiasjonsmotivet nært knyttet sammen. Aliides omgang med hvitløk og fotografiet som

dekkes av hvitløksskall er derfor treffende metaforer for kampen og beskyttelsen mot en invaderende fortid som nå truer med å bryte ned den porøse mentale veggen som Aliide har satt opp. Når fotografiet som har igangsatt hele denne trykkende og svært sansbare – både visuelt og auditivt – dialogen, dekkes av hvitløksskall, er tekstens bildekonstruksjon eksplosiv. Her er alle uttrykk representert: det språklige, det visuelle, det auditive (lyden av hoppende, dryssende hvitløk, lyden fra kjøleskapet som spiser opp stillheten, radioen, stigende vokal, nynning og fotografiet), og nærmer seg grensen for det semantisk overtydelige. Ved å plassere fotografiet i strukturer som den vi har sett på her, nærmer romanen seg traumet via klynger av motiv, både det typografiske motivet, det auditive trykkende og invaderende, det metonymiske og det metaforiske, som semantisk står i en relasjon og belyser hverandre. Når kapittelet avsluttes med lyden av Aliides fluesmekker, er det svar nok på Zaras tiltale: Fotokonfrontasjonen med Aliides fortid knekker ikke Aliide. Hun fortsetter å hermetisere og lytte til kommunistiske radioprogram. Begynnelsen og avslutningen på kapitlet følger dermed den samme repetitive stilen i komposisjonen konfrontasjon versus fornektelse.

### *Fotografi og rom*

Fotografiet befinner seg i ulike rom gjennom romanen. Også når det poengteres hvor fotografiet ikke er, er det med referanse til ulike rom:

Jenta snakket om tapetet og koppeskapet, Aliide kunne ikke huske at hun hadde gjemt noe innenfor tapetet. Hun hadde ødelagt alle bildene, men kunne Ingel ha gjemt unna noen bilder mens hun ennå var hjemme? [...] Da hun hadde sendt Zara til sengs, vasket Aliide hendene og gikk i gang med å klappe veggen og koppeskapet, dyttet i tapetet, stakk en kniv inn i sprekkene i skapet, bak golvlistene, men ingenting kom for dagen (195).

Fotografiets rom er en sentral del av den språklige billedgjøringen av traumet. Fotografiets plassering inntil kroppen er et talende bilde for hvordan kroppene i romanen fungerer som beholdere for traumets avtrykk som de så å si avspiller på seg selv i form av flashbacks, smerte, rykninger og annen psykosomatisk hukommelse. Fotografiet knyttes videre til kroppen via passasjer som eksplisitt skaper metaforiske forbindelser mellom kroppen, minnet og rommet:

Herregud som kroppen husket den følelsen [...] klarte hun ikke å feie den vekk slik hun skulle gjort, i stedet lot hun den smyge inn mellom tapetet og det gamle klisteret, inn i sprekkene som sto igjen etter gjemte og seinere oppbrente fotografier. Frykten slo seg ned som hjemmekjent i huset (73).

Visuelle fortellestrategier, som fotografiet og de maleriske skildringene av romanens traumekropper, inkorporerer visuelle og somatiske dimensjoner ved organisering av traumatiske hendelser og formasjon av traumatiske minner, og er en estetisering av de fortellingene som ikke lar seg integrere i karakterenes narrative selvbiografiske minner.

### Øyne

Betegnelsen for synsorgan er en del av romanens semiotisering av kroppen. Ordet “øye” repeteres i mange ulike konstellasjoner. På samme måte som kroppsdelene er distribuert over hele romanen, fremstår skildringene av øyne som om de er strødd ut i romanen og sammenstilte med andre ord som gjentas. Øyeelementet inngår i tre forskjellige strukturer: øyne som metaforer for rom, øyne som metonymier for et kvinnefelleskap og øyne som metonymier for traumekroppen.

Som en del av det metaforiske bildespråket for rom, forbinder øyeelementet innsiden med utsiden, samtidig som de inngår i en grense eller en vegg mellom utside og innside: “Da hun hadde kommet seg på beina, tok hun seg i stedet til håret og strøk det over ansiktet, enda det var fuktig og så ekkelt ut, trakk håret fram foran seg, som fillete gardiner i et fraflyttet hus der det ikke lenger skjulte seg noe liv” (16). Vinduene blir gjort til metaforer for øyne idet håret sammenliknes med gardiner. Varianter av øyemetaforen finner vi gjennom hele romanen, og huset blir gitt liv ved at kroppsmetaforene besjeler det: “Veggene knirket, flammene knitret i komfyren, gardinene åndet foran husets glassøyne, og Aliide presset tilbake sin egen forventning“ (175).

Som metonymi for et kvinnefelleskap, taler øynene først og fremst for en fortelling større enn den enkeltes fortelling i historien om Aliide, Ingel og Linda. De ulike skildringene av øyne knytter disse tre kvinnene til andre kvinneskjebner og fører sammen skjebner på tvers av romanens ulike tidslag og rom. Beskrivelsene av øynene knytter for eksempel Zaras venninne, Oksanka, inn i samme skjebnefelleskap som Zaras mor og bestemor, i kapitlene fra Vladivostok, uten at leseren ennå har fått noe som helst innblikk i traumehistoriene deres fra Estland:



Glassøynene så på henne, og hun så på dem. Blikket virket kjent. Hun tenkte et øyeblikk før hun skjønnte at øynene til bestemor av og til hadde samme uttrykk (34) [...] bestemor så aldri rett på noen, hun så alltid forbi dem (49) [...] Så mange ord på en gang fra mora. Det hendte ikke så ofte. Slagene kunne det være det samme med, men glimtet i øynene da hun slo. Det var klart. Mora hadde et tydelig uttrykk, hun som vanligvis var fullstendig uttrykksløs. Etterpå hadde mora sittet våken hele natta ved kjøkkenbordet og stirret fram for seg (37).

Når romanen skal fortelle om flere kvinner som har opplevd overgrep som en del av krigstortur, holder det å nevne trekk ved øynene, fordi de er en del av den semantiske relasjonen mellom alle øynene i romanen som forteller om overgrep:

Samtidig med dette ble gullet som var tatt fra dem som ble sendt til Sibir, gjort om til nye tenner i nye munn, forgylte smil om kapp med sola, og i skyggen av disse ynglet en enorm mengde unnvikende blikk og bortvendte ansikter. De dukket opp på torgene, veiene og jordene som en endeløs strøm, som gråned pupiller og rødsprengte øyeepler. Da de siste gårdene også ble hengt i kolkosgalgen, forsvant med det samme all åpenhertig tale inn mellom linjene- og Aliide tenkte noen ganger at atmosfæren kanskje hadde trengt inn gjennom veggene til Hans. Og at han fulgte det samme mønsteret som fikk folk til å unngå å se på hverandre, det samme som hun selv levde etter. Kanskje det hadde smittet over på ham fra henne. Kanskje hun hadde smittet ham med det hun selv var blitt smittet av utenfor huset. Det eneste som skilte hans fra de andre med unnvikende blikk, var at han fortsatt snakket rett fram. Inni seg trodde han ennå på det samme som før, men kroppen forandret seg i takt med den ytre verden, som den egentlig ikke var i kontakt med (177-178).

En tredje type øyne i romanen leser jeg som somatiske øyne. De er metonymier for den oppstykkede traumatiserte kroppen. Når Zara kommer til Aliides gård, beskrives hun gjennomgående via kroppsskildringer. Fokuset er ofte øynene hennes, sett gjennom Aliides gjenkjennende blikk:

Under øyelokkene beveget øyeeplene seg som lemus (14) [...] Det forskremte blikket festet seg ikke på henne. Det festet seg ikke på noe [...] Det viste seg ingen forståelse i øynene til jenta [...] blikket fortsatt flakket (15) De forskremte øynene blunket [...] Det rykket ikke lenger i øyenbrynene til Zara (30).

Beskrivelsen “under øyelokkene beveget øyeepene seg som lemus” er typisk for måten det fortelles på i romanens relasjonsrom. Her inngår flere elementer i en betydningsklynge i fortellingen om den traumatiserte kroppen.

Etableringen av øyemetonymien kan lokaliseres til fortellingen fra et av torturrommene. Selv om det ikke konkret fortelles om overgrepet av Linda, så vi at dette likevel ble antydnet ved hjelp av blant annet, nettopp, øynene:

Linda ble ført inn. Det var ikke lenger knapper i blusen, hun holdt den sammen med hånda.

– Opp på bordet med henne.

Linda var så stille, øynene hennes –

– Beina fra hverandre. Hold fast (139).

I etterkant av den traumatiske hendelsen på kommunehuset, er det nettopp kvinnenens øyne som kommenteres, og som forteller at Linda har opplevd det samme som Aliide og Ingel:

Når Aliide gikk på besøk til Ingel, så hun tidvis på søstera og klarte ikke en gang å kaste et blick i hennes retning. Etter den første natta på kommunehuset hadde hun unngått øynene til Ingel, akkurat som søstera hadde begynt å vike unna blikket hennes [...] Øynene til Linda var som glass, hun rørte seg ikke, holdt i gaffelen, men hogg ikke flere ganger. (s, 154) Linda fikk honning på sine, og syltetøyglasset gikk rundt, tallerkenene glinset som eggehviter, knivene skar, gaflene klirret, de spiste pannekakene med gummilepper, de glassaktige øyeepene glinset tørre, den voksaktige huden var slett tørr (156).

## Eplet

Eplemotivet er brukt i sammenlikninger for å beskrive kvinnene i romanen. Allerede i skildringen av første møte mellom Aliide og den fremmede piken på gården, skildres den fremmede, Zara, ved hjelp av eplet i en visuell og sanselig fremstilling. Gjennom romanen brukes eplet som en kompleks simile og metafor, hvor sammenlikningen drar på alle sansninger av motivet. Vi så at skildringene nærmest blir akvareller, og disse sanselige eplepassasjene gjentas gjennom romanen:

Under skitten var ansiktshuden som et overmodent glasseple, på den tørre underleppa strittet små hudfiller, og mellom dem var leppa opphovnet, tomatrød og unaturlig skinnende blodfull,

det fikk skitten til å se ut som en hinne, noe det gikk å tørke vekk liksom voksbelegget på et eple som hadde hengt ute i kulde [...] under øyelokkene beveget øyeeplene seg som lemus (13-14)

voksaktige huden (15)

Kinnene glødet som epler (61)

huden kjentes seig (25)

Jenta som sto der i kjøkkenet så yngre ut nå som hun var rein, huden var som fruktkjøttet på et nykløyvd eple (41)

vinden i epletrærne var bestemor som hvasket (75).

Ved å bruke eplemotivet i tilknytning til andre betydningselementer i romanens relasjonsrom, blir også dette et element som skaper mening via relasjon. Dette så vi i beskrivelsen av voldtatte kvinner med “rødsprenge øyeepler” (177) og etter at Aliides niese Linda har blitt voldtatt på kommunehuset, når huden og øynene hennes skildres ved hjelp av eplemotivet: “øynene til Linda var som glass, [...] Lindas kropp med den tynne vokshinnen, [...] de spiste pannekakene med gummilepper, de glassaktige øyeeplene glinset tørre, den voksdukaktige huden var slett og tørr” (154-156).

## Flua

Fluemotivet er et av de tydeligste betydningselementene i romanen, og følger vi dette motivet, resulterer det i et stort og komplisert kart over motivets reise gjennom kapitlene. Fluemotivet blir etablert allerede i kapittel 1, både i kapitteltittelen “fluene seirer bestandig” og som motiv i skildringen av Aliides kamp mot flua på kjøkkenet i Vest-Estland. Vi så tidligere at det skildres en kamp mellom Aliide og flua, noe som kan leses som en forsvarshandling mot traumatiske minner. I skildringen av kampen sidestilles flere av romanens metaforer og motiv:

Selv om hun allerede i mer enn en time hadde forsøkt å få livet av flua, hadde den beseiret henne for hvert slag, [...] Hun ville hvile seg litt, ta kverken på den og deretter konsentrere seg om å lytte til radioen og hermetisere. Bringebærene ventet, og tomatene, saftige modne tomater (10-11).

Konserveringsmotivet er svært talende for romanens tolkning av traumatisk minne, og flueelementet er en del av dette. Når fluemotivet allerede i romanens innledning blir

presentert og skildringen strekker seg over en og en halv side, er det fordi motivet er viktig for romanens tematikk. Fluemotivet lades med betydning gjennom romanen, og det kan leses som et ledemotiv som blir metaforisk i relasjonen det inngår i. I den første skildringen oppfatter vi Aliide som et offer og flua som en overgriper eller en parasitt. Den samme overgriper /overgrepstematikken aktualiseres i passasjer som denne, som er bruddstykker fra kommunistisk propaganda i en gammel avis som Aliide bruker til å merke glass med hermetisert frukt:

Litt avisepapir hadde klebet seg til glassene, 18 % av forbrytelsene i år er oppklart, sto det på ett av dem, og hun satte en liten hake på etiketten som tegn på andreklasses vare. Nyheten om den første sexbutikken i Tallin ble merket som førsteklasses. [...] *Problemet de første dagene var å få unna guttungene som ble trukket til butikken lik fluesvermer*” (42).

På neste side skildres flua igjen, også her kretsende rundt kjøtt. Synet av flua skaper kroppslige reaksjoner i Aliide: “Spysmaken ville fram i munnen” (43). Fluemotivet blir gjentatte ganger skildret i sammenheng med beskrivelser av mat: “kjøttet var de ute etter, kjøttet og ingenting annet” (10), “det kravlet ei flue mellom tomatene. Zara ristet avvisende på hodet. Aliide viftet bort flua. – De legger bare egg i kjøtt” (59). Og deretter skildres unge kroppar som kjøtt for overgripere: “Militsoffiseren i bygda likte ungt kjøtt og blomsterkinn under den dissende magen sin” (123).

Under overgrepsscenen prøver Aliide å forestille seg at hun er en flue:

Hun var ei flue, og hun gikk bortover et nakent kvinnebryst [...] - hun var ei flue i lampa, fast i wolframtråden- men beltet rykket henne tilbake, beltet med så gode hull at det ikke hørtes, hulling i bedre skinn enn på fluesmekkeren. Hun forsøkte saktens, hun var ei flue, rømte vekk, fløy opp i taket, fløy bort fra lampelyset, gjennomsiktige vinger, hundre øyne, men kvinnen på steingolvvet ga fra seg en rykkende ralling. Hun hadde en pose over hodet og posen lukket oppkast, og i posen var det ikke hull stort nok for ei flue, flua fant ikke veien til munnen hennes, flua kunne ha forsøkt å kvele henne, fått henne til å spy og bli kvalt (132- 133).

Men forvirringen i forhold til tekstens bildekonstruksjon fortsetter. Fluemetaforikkens betydning forskyves stadig, i det den både viser til overgriper og offer, og inngår i et intrikat metaforisk konstruert rundt det å dissosiere som vi så i overgrepsscenen. Avsnittet avsluttes med at flua returnerer til betydningen overgriper. Etter hvert som historien til Aliide vokser frem, knyttes de ulike fortellingene om fluer sammen og belyser hverandre gjensidig.

Setningen “mellom rya og tapetet lå en florfin spindelvev der det dinglet ei død flue” (53), må leses i sammenheng med alle beskrivelser av fluer i romanen, og den store fortellingen om overgrep som dette motivet inngår i. Det semantiske nettverket flue-hus-kropp konstrueres ved at flueelementet skildres i rom som igjen er metaforer for kroppen. Når romanens siste del avsluttes med sovjetiske dokumenter og Aliide viser seg å være Agent Flua, blir det en ny belysning av anslagsscenen og Aliides jakt på flua på kjøkkenet. Aliides jakt er i bunn og grunn en jakt på seg selv og et bilde på kampen mot minner, fortid og sin gamle identitet.

### Støvler

I forbindelse med de ulike torturrommene og beskrivelsene av romanens overgripere, er det spesielt ett element som gjentas, nemlig soldatstøvler. Allerede i første kapittel etableres det et ledemotiv hvor Aliides dobbeltrolle som offer og overgriper antydes idet den fremmede jenta har kommet til gården: “Aliide la merke til kalosjene sine, de skinte som blankpussete støvler” (21). Senere leser vi at overgriperne blir fremstilt kun via trampende støvler, eller enda enklere, i korte setninger som “de steg inn”. Å stige inn antyder det å stige over og inn i kvinnenens hus, og samtidig er “å stige inn” det samme som å okkupere deres kropper. Bygdas militsoffiser, som kun likte ungt kjøtt, blir beskrevet av Aliide som “skrevende spankulerte omkring i støvlene sine” (123). Slik trår støvler inn i romanens ulike rom og antyder overgrep og tortur. Før det første avhøret av Aliide ble overgriperen fremstilt via glinsende kromlærstøvler. Under overgrepet ramses de opp som en del av det rommet Aliide prøver å mentalt fjerne seg fra: “og et sted kromlærstøvler [...] Døra smalt, støvlene smalt” (133). Når soldatene henter alle kvinnene, så er steget inn nok til at vi forstår at det er soldatstøvler som stiger inn: “De banket ikke på, steg bare inn som om huset var deres” (138). Videre etableres torturrommet nok en gang av marsjerende støvler under overgrepet av Linda. Når Aliide mot slutten av romanen dreper Zaras halliker, Lavrentij og Pasja, avsluttes avsnittet med støvelmotivet: “Støvlene til Lavrentij glinset ennå. Soldatstøvler” (301). Dermed knyttes romanens overgripere sammen, slik romanens voldtatte kvinner knyttes sammen av eplehud, øyne og fragmenterte kropper.

### Hunden

Dyremetaforikk er det siste elementet jeg skal se på. Metaforikken brukes først idet skoen til Zara beskrives med en “dekorasjon som var vrent opptil en lang rekke hundeører” (14).

Aliides stemme beskrives deretter som om hun snakker til “uroelige husdyr” (15). Romanen fortsetter med å anvende hundemetaforen for å beskrive både abstrakte fenomen: “langørete sannheter, de korthalete løgnene” (26), og konkrete kropp: “Det underdanige blikket minnet mer om en hund som til stadighet må passe seg for unger som med vilje trår den på halen” (59). Det blir brukt for å skildre underlegenhet og offerrolle: “hun hvisket at nå måtte hun dra, mannen hennes hadde snust henne opp, nå satt byttet i saksa. Aliide så hvordan hun sank sammen som en gammel hund” (73), men også for å skildre overgriperen. Under torturen av Aliide på kommunekjelleren er overgriperen ikke lenger til stede som person, men som et dyr i en alternativ fortelling når Aliide dissosierer: “og hundene løp over henne, labbene sank ned i molda som pustet og klynket og regnet smeltet i den og grøftene ble fulle og vannet pisket og banet seg egne løp og et sted kromlærstøvler, et sted skinnjakke” (132). Hundemotivet brukes altså ikke konsekvent, men ser ut til å referere forskjellig gjennom romanen og skaper betydning i den konteksten det står i, ofte sammen med flere av de andre motivene vi har sett romanen repeterer, som for eksempel øyne, kroppsdel og kromlærstøvler.

### Relasjonsrommet som anskuelsesform for det traumatiske

Romanen folder ut et strukturelt rom ved hjelp av de ulike tropene som repeteres og inngår i ulike motivklynger. Gjennom romanen utdypes deres betydning ved at de belyser hverandre i en relasjon av refleksive referanser. Joseph Frank sitt prinsipp “reflexive referense” (1963, 14) og Tygstrup sitt “betydningsrom” (2000, 173) blir aktualisert i undersøkelsen av dette rommet. Den temporale avstanden mellom de traumatiserende hendelsene i fortiden og reaksjonene karakterene viser i etterkant, blir på denne måten tolket gjennom konstruksjonen av en referensiell situasjon hvor relasjonen er spatial og romliggjørende. Relasjonene det er snakk om, har vi sett mellom metonymier, metaforer og similen som spres ut over romanen i enten poetiske listestrukturer, motivklynger eller inngår i ulike avsnitt som en del av svært sanselige skildringer.

I tillegg vil tropene som utgjør relasjonsrommet måtte forstås på nytt i vår traumefortelling. En tradisjonell forklaring av metonymien er at den betegner del for helhet. Også metonymiene i dette relasjonsrommet oppfører seg som deler. Men i *Utrenskning* er det ofte ikke en helhet å vise til. Fragmentet går forut helheten, er en måte å si det på. Fotografiet viser til en tapt tid og et tomrom, og kroppsdel og støvler viser til en fragmentert kropp som ikke lenger henger sammen, støvler til overgriperen som beskrives fragmentarisk via støvler og lyder og så videre. Metaforen blir heller ikke en enkel erstatning for en størrelse som er

kjent, men en skapende figur i traumefortellingen vår hvor vi har sett at meningen er i stadig forskyvning (jf. flua).

Hva er da dette rommet sin effekt? Unni Langås skriver: “Våre representasjonssystemer (verbalspråk og andre tegn) handler normalt om å etablere en forbindelse mellom fenomenet og betegnelsen, men denne forbindelsen blir i tilfeller av traumatiske erfaringer brutt” (Langås 2016, 98). Relasjonsrommet blir en tolkende og utvidende anskuelsesform for traumatiske minner og den manglende forbindelsen til selve *hendelsen*, og en understreking av en romlig forståelse av traumatiske minners organisering fremfor en lineær og kronologisk organisering.

## Kapittel 9

# *Utrenskning* som traumefortolkning

## *Avslutning*

I denne avhandlingen har jeg argumentert for at romanen *Utrenskning* fortolker ulike sider ved det traumatiske ved hjelp av en forestilling om rom. Som metodisk grunnlag for det analytiske arbeidet, har jeg brukt bidrag fra den psykologiske vitenskapen, som er en retning litteraturvitenskapen ofte henter inspirasjon fra i lesningen av tekster som handler om traumer. Jeg har også anvendt aktuell litteraturvitenskapelig forskning i min lesning. De viktigste kjennetegnene ved traumer kan summeres opp i disse punktene:

1. Traumer kjennetegnes ofte ved hendelsens respons, og ikke ved en beskrivelse av selve hendelsen. Dette er fordi den traumatiske hendelsen ikke blir kognitivt oppfattet og lagret som et minne mens den skjer, men oppleves igjen og igjen i en repetert gjenopplevelse. Gjenopplevelsene er påfallende bokstavelige og ikke-symboliske. Det er snakk om en returnering av hendelsene, mener Caruth (Caruth 1995, 4-5).
2. Mens ordinære minner blir lagret i sinnet og kan fortelles som kronologiske fortellinger med en begynnelse, midtdel og slutt, lagres de traumatiske minnene på et somatisk eller ikonisk nivå, i stedet for i ord og symboler som kjennetegner ordinære minner (van der Kolk og van der Hart 1995).
3. Gapet mellom hendelsen og hendelsens respons skaper en spesiell temporal situasjon. Caruth forklarer at de traumatiske minnene ikke kan plasseres i fortiden, hvor de ikke ble opplevd, og heller ikke i nåtiden, siden flashbacks og andre gjenopplevelser ikke blir helt forstått (1995, 153).
4. I forskningen på traumatisk respons brukes det ofte litterære metaforer når det fortelles om minner. De narrative minnene blir sammenliknet med det å fortelle en historie, for eksempel hos Janet, mens de traumatiske minnene blir kontrasterte mot disse fordi de ikke lar seg føye inn i et narrativ (van der Kolk og van der Hart 1995, 175). Den narrative tilnærmingen så vi også hos Brockmeier som mener at fortellinger har kvaliteter som kan fortolke minnet og gi det en egen form. Litteraturen tilfører dermed noe til forståelsen av minner, mener han (Brockmeier 2015, 99).



5. I forbindelse med traumer, snakkes det også om dissosiasjon. Jeg viste hvordan både van der Kolk og van der Hart og Bal anvender spatiale begrep for å metaforisere rundt denne responsen på traumatiske hendelser. Bal bruker et narratologisk begrep om van der Kolk og van der Hart sin forståelse av dissosiasjon som en horisontal prosess i sinnet, når hun hevder at denne prosessen vil skape en paralepse i fortellingen.

I vurderingen av det metodiske grunnlaget, har jeg prøvd å vise hvordan den psykologiske erkjennelsesformen og litteraturvitenskapen er kulturelle fortolkninger av det traumatiske som metaforiserer rundt sinnet som rom og minner som fortellinger. Det har også vært viktig for meg å posisjonere meg i forhold til teorien, og utfordre enkelte forståelser av traumenes betydning. Jeg har påpekt at Caruth sin forståelse av de traumatiske gjenopplevelsene som svært bokstavelige og ikke-symbolske, kan diskuteres i møte med traumefortellinger, fordi de fortolker det traumatiske som et estetisk uttrykk og anvender for eksempel metaforer i sin hermeneutiske tilnærming. Som vi har sett, er dette også tilfellet i *Utrenskning*. Spørsmålet om erkjennelse og erfaring i møte med traumefortellinger har også opptatt meg. Her kritiserte jeg Vickroy for å anlegge en terapeutisk lesning på traumefortellinger, og for å lese romanen som et laboratorium for en erfaring av sider ved det traumatiske. Jeg trakk inn Engelstad og Gullestad og problematiserte en diagnostisk lesning av karakterene, som om de var kliniske kasus og ekte mennesker. Jeg foreslo at vi i møte med traumefortellinger heller må være bevisste den fordoblingen som oppstår når litteraturvitenskapen analyserer romanens tekst ved hjelp av psykoanalytisk teori, og at den virkeligheten fortellingen refererer til ikke er identisk med den historiske virkeligheten som befinner seg utenfor teksten.

Det overordnede spørsmålet om hvordan *Utrenskning* er en traumefortelling er i stor grad et romanestetisk spørsmål, som har gjort det nødvendig å trekke frem aspekter ved tid og rom som organiserende prinsipp i romanen, og hvordan noen tradisjonelle forestillinger om disse her blir utfordret. Det som kjennetegner traumets tid, er at det er snakk om temporale forstyrrelser. Romanens temporale aspekter er blant annet lesningens tid, fortellingens tid, den fortalte tid og historisk tid, forklarte Markussen (2003). Jeg viste til Aaslestad sin problematisering av plot/story i en drøfting av forestillingen om at begivenheter bare følger etter hverandre og at de kan gjengis automatisk som story, og trakk inn Markussen i en utfordring av ideen om den foreliggende storyen som grunnlag for plottet. I *Utrenskning* går plottet forut for romanens story i fortellingen om hendelsenes responser. Jeg gjorde et poeng ut av at *Utrenskning* ikke er en traumefortelling fordi den unndrar seg å fortelle om enkelte av begivenhetene, men at den som traumefortelling heller utfordrer noen forestillinger som

finnes om storyen. Forholdet mellom den traumatiske hendelsen og hendelsens symptom ble til et spørsmål om rom og tid, plot og story, tegn og referent.

Den manglende referensialiteten mellom traumefortellingen og en fullstendig rekonstruert historie synliggjorde et relasjonelt forhold i romanen. I drøftingen av rom og roman så vi på hvor kompleks rombegrepet er. Jeg foreslo at relasjon er kjennetegnet ved *Utrenskning* sine rom og tilknytningen de har til det traumatiske. Her trakk jeg inn Markussen som tenker seg relasjon som selve kjernen i rom-begrepet (Markussen 2003, 48). Tygstrup forklarer at rommet har blitt mer synlig i litteraturen i det 20. århundrets litteratur (2000, 169). Nå skaper stedet mening i seg selv, og inngår ikke lenger bare i fremstillinger av rekvisitter som muliggjør eller forhindrer de litterære personenes prosjekter (Markussen 2003, 23). Jeg refererte til Joseph Frank som viser hvordan komposisjonen i arbeidet til et utvalg av forfattere pekte ut en ny romlig orientering. Det som kjennetegnet komposisjonen i tekstene til disse forfatterne var at de var basert på refleksive forbindelser i stedet for temporale. Slike komposisjonsstrategier romliggjør romanens form (Frank 1963, 14). Til slutt trakk jeg inn Frederik Tygstrup sitt “betydningsrom” (2000, 173). Jeg har i avhandlingen min deretter prøvd å vise hvordan Frank sitt prinsipp om refleksive referanser og Tygstrup sitt begrep “betydningsrom” blir aktualisert i det jeg kaller for traumets relasjonsrom.

Avhandlingens hovedtese har vært at *Utrenskning* fortolker sider ved traumatiske opplevelser ved hjelp av en forestilling om rom. Analysen har undersøkt de tre nivåene den etablerer rom på:

1. Den er en beskrivelse av konkrete rom som får metaforisk betydning. Huset er det viktigste rommet. I huset i Estland så vi at tiden er som stoppet opp og Aliides konservering i huset tar form som påtvingende repetisjoner. Zaras ankomst til huset er et møte med en traumatisk fortid for Aliide, og samhandlingen med Zara på kjøkkenet har en forhørsstruktur. I flere av romanens hus skildres det dessuten ulike gjenstander som oppbevarer noe, for eksempel mat, og disse kaller jeg for tingenes rom. Jeg trakk inn Freud, Bachelard og Mønster i dette kapitlet og belyste sider ved organisering av rommene og rommenes betydning. En annen type rom kalte jeg for torturrom. Her finner vi rommet hvor Zara befinner seg i Berlin og kommunehuset hvor Aliide, søsteren og niesen blir torturert. I fortellingene fra kommunekjelleren anvender teksten en paralepse som hovedtrope, mens det i berlinrommet blir brukt ulike speilmotiv.
2. De ulike rommene får en metaforisk betydning. Jeg viste at blant annet konserveringen, det stillestående ved bygda, den horisontale organiseringen og skildringer av husets vegger som metaforer for kroppen metaforiserer forskyvning av minner i rom i psyken, og hvordan det

ikke er mulig å forhindre at disse traumatiske minnene kommer tilbake igjen og igjen. Begge torturrommene tolker metaforisk dissosiasjon som en litterær forskyvning gjennom bruken av paralepse og speilmotiv.

3. Den siste måten romanen forestiller seg det traumatiske på som noe romlig, er gjennom relasjonene mellom betydningselementer som viser mer til hverandre enn til en kjerne. For eksempel heller til fragmenterte traumekropper enn en som henger sammen. Slik fortolker den en manglende sammenheng mellom hendelse og symptom. Unni Langås skriver: “Den temporale avstanden mellom fortidens hendelser og nåtidens reaksjoner skaper en referensiell situasjon som innebærer at traumet bare kan fortelles gjennom sine effekter” (Langås 2016, 13). Den siste romlige anskuelsen er dermed en fortelling via traumets effekter, som jeg har kalt *traumets relasjonsrom*.

På et overordnet plan berører derimot romanens romlige forestillinger spørsmål som har med romanestetiske forhold å gjøre. Som traumefortelling minner den oss på gapet mellom tegn og virkelighet i tolkningen av gapet mellom hendelse og symptom. At hovedmetaforen, huset, til slutt skal brennes ned, er et siste bilde på dette gapet, som sier oss at romanens traumer kun er et estetisk spill med tegn, som inngår i et kulturelt forsøk på å begripe det traumatiske, men som alle bare ender opp med å belyse hverandres fortolkninger. Mitt formål har vært å avdekke litt av dette estetiske spillet som foregår i romanen, og lese den annerledes enn det lesninger til nå har gjort. Da kan den få stå frem som det kulturelle kunstuttrykket traumefortelling, i stedet for en historisk roman som tematiserer traumer, eller en terapeutisk sjanger som overfører essensen av det traumatiske til leseren.

# Litteraturliste

- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bachelard, Gaston. 2000. *Rummets poetik*. Oversatt av Alf Thoor. Lund: Skarabé.
- Bal, Mieke. 1999. "Introduction". I *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, redigert av Mieke bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer, viii–xvii. Hanover and London: The University Press of New England.
- Bergmo, Tonje og Hilde Bjørnskau. 2010. "Sofi Oksanen vant Nordisk råds litteraturpris". *Nrk.no*. Lest 19. mars 2019. <https://www.nrk.no/kultur/oksanen-vant-nordisk-rads-pris-1.7056987>
- Bondevik, Hilde og Knut Stene-Johansen. 2011. *Sykdom som litteratur. 13 utvalgte diagnoser*. Oslo: Unipub.
- Brattström, Ebba Witt. 2014. "Den mørke historie hos Sofi Oksanen". The history of Nordic women's literature. Lest 21. mars 2019 <https://nordicwomensliterature.net/da/2014/11/10/den-moerke-historie-hos-sofi-oksanen/>
- Brison, Susan J. 1999. "Trauma Narratives and the Remaking of the self". I *Acts of memory. Cultural Recall in the Present*, redigert av Mieke bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer, 39–53. Hanover and London: The University Press of New England.
- Brockmeier, Jens. 2015. *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. New York: Oxford University Press.
- Caruth, Cathy. 1995. "Introduction". I *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, 3-12. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1995. "Introduction". I *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, 151-160. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Casey, Edward S. 1993. *Getting Back Into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. United States of America: Indiana University Press
- Einekjær, Camilla. 2016. "Traumer som identitetstrussel. En analyse av hovedkarakterene i Sofi Oksanens *Utrenskning* (2013)". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Engelstad, Irene og Siri Erika Gullestad. 2012. "Fedre og sønner". I *Freud, Psykoanalyse og*

- litteratur*, redigert av Janneken Øverland og Irene Engelstad, 145–169. Slovakia: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Frank, Joseph. 1963. "Spatial Form in Modern Literature". I *The widening Gyre*. New Brunswick: Indiana University Press.
- Freud, Sigmund. 1972. *Psykoanalyse*. Oversatt av Kristian Schjeldrup. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kittang, Atle. 2002. "Kunstens kalde fortrolling". I *Kunstens fortrolling. Nylesningar av Tarjei Vesaas' forfatterskap*, redigert av Steinar Gimnes, 185-198. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Gérard, Genette. 1972. *Narrative Discourse. An essay in Method*. Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Hamm, Christine. 2013. "Sofi Oksanen og Estlands fortid: *Utrenskning* som erindringstekst". *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 16, (1): 17-32.  
[https://www.idunn.no/nlvt/2013/01/sofi\\_oksenen\\_og\\_estlands\\_fortid\\_-\\_utrenskning\\_som\\_erindrin](https://www.idunn.no/nlvt/2013/01/sofi_oksenen_og_estlands_fortid_-_utrenskning_som_erindrin)
- Kolk, Bessel A. Van der og Onno van der Hart. 1995. "The intrusive Past: The flexibility of memory and the engraving of trauma". I *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, 158-182. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Laub, Dori. 1995. "Truth and testimony". I *Trauma. Explorations in Memory*, redigert av Cathy Caruth, 61-75. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget. Aschehoug og Gyldendal.
- Malt, Ulrik. 2018, 29. september. "Traume". I *Store medisinske leksikon*. Lest 15. februar 2019. <https://sml.snl.no/traume>
- Malt, Ulrik. 2019, 7. januar. "Posttraumatisk stresslidelse". I *Store medisinske leksikon*. lest 25. april 2019. [https://sml.snl.no/posttraumatisk\\_stresslidelse](https://sml.snl.no/posttraumatisk_stresslidelse)
- Markussen, Bjarne. 2003. *Romanens optikk. Komposisjon og persepsjon i Jan Kjærstads Rand og Svein Jarvolls En Australiareise*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Melberg, Enel. 2016. "De andres traumer". *Klassekampen*. 30.4.2016. (lest 20.mars 2019).  
<https://www.klassekampen.no/article/20160430/ARTICLE/160439999>
- Mønster, Louise. 2013. *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

- Oksanen, Sofi. 2011. *Utrenskning*. Oversatt av Turid Farbregd. Oslo: Forlaget Oktober.  
Forlaget Oktober. 2019. *Utrenskning*. Lest 19.mars 2019.  
<http://www.oktober.no/nor/Boeker/Skjoennlitteratur/Romaner-noveller/Utrenskning>
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Spitznogle, Kristin. 2008. Hore og Madonna. Dagbladet. 19.8.2008. (Lest 28. mars)  
<https://www.dagbladet.no/kultur/hore-og-madonna/66511406>.
- Skårderud, Finn. 2011. "Sofi Oksanen – Skammens politiske geografi". *Tidsskrift for norsk psykologforening*. Artikkel 8. <https://psykologtidsskriftet.no/fagartikkel/2011/05/sofi-oksanen-skammens-politiske-geografi>
- Tygstrup, Frederik, 2000. *På sporet av virkeligheten*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.
- Vicroy, Laurie. 2002. *Trauma and survival in Contemporary fiction*. Charlottesville og London: University of Virginia Press.
- Wenneberg, Tor. 2011. *Vi er våre relasjoner. Om tilknytning, traumer og dissosiasjon*. Oslo: Arneberg Forlag.