



Universitetet
i Stavanger

ODA CHARLOTTE JØSENDAL
VEILEDER: INGRID NIELSEN

«Menneskene flyter her nede, befridd fra seg selv»

Om mennesket, natur og fluiditet i Victoria Kiellands
roman *Dammyr* (2016)

Masteroppgave 2024

Lektorutdanning for trinn 8-13 – Nordisk

Institutt for kultur- og språkvitenskap

Fakultet for utdanningsvitenskap og humaniora



«Inni henne har det begynt å renne. Det renner og renner og renner»

(Kielland, 2016, s. 74)

Forord:

Tusen takk til min veileder, Ingrid Nielsen. Din faglige nysgjerrighet og trygghet er en inspirasjon for meg.

Jeg vil også takke foreldrene mine, for omsorg, støtte og gode samtaler. Takk til Gustav, for turer og lek. Takk til Simon for språkvask og gode kommentarer. Takk til venner og medstudenter, og en ekstra stor takk til Maja, som har gjort studietiden, men også hverdagen, til et godt sted å være.

Jeg er dypt takknemlig for alle de sterke og gode menneskene jeg har rundt meg.

Stavanger, 2024

Oda Charlotte Jøsendal

Sammendrag:

Hvordan fremstilles relasjonen mellom menneske og natur i Victoria Kiellands roman *Dammyr* (2016)? Romanen vever sammen en rekke tilsynelatende urelaterte elementer, der noe er tydelig fiktivt, mens noe er åpenbare referanser til dokumentarisk stoff. Det finnes ingen plott i romanen, kun episodiske fremstillinger, og ubemerkede sceneskift som hopper i tid og rom. Nærgående og detaljerte skildringer av kropp, kroppsvæsker, seksualitet og brutale mord, gjør romanen til en intens og påtrengende leseopplevelse. I løpet av romanens 127 sider følger vi Aurora, og hennes tilstedeværelse i dette mylderet.

I min analyse undersøker jeg om denne tilstedeværelsen kan si noe om menneskets relasjon til naturen. Naturens ville og mørke sider blir i *Dammyr* trukket frem i lyset. Hvordan håndterer menneskene sin posisjon i naturen, og hva er deres begrensninger? Gjennom min lesning anvender jeg perspektiver fra Camille Paglia og Astrida Neimanis, for å forsøke å gripe den særegne forståelsen av mennesket og natur som romanen utviser. Paglias perspektiver på seksualitet, menneskets naturforståelse, samt hennes perspektiv på kunst, er sentrale. Neimanis' begreper innen hydrofeminisme er også av stor betydning i min tolkning av romanen. I analysen har det også vært viktig å undersøke romanens estetiske og sanselige sider, for å forsøke å ivareta romanens egen kunstferdighet.

Innhold

Innledning.....	1
Problemstilling.....	1
Mottakelse og tidligere forskning.....	3
Strukturen i oppgaven	4
Teoretiske perspektiver.....	5
Camille Paglia og <i>Sexual Personae</i>	5
Paglias forståelse av seksualitet.....	5
Paglias syn på vestlig kultur	7
Paglias kunstforståelse	8
Astrida Neimanis og hydrofeminisme.....	10
Metode.....	13
Analyse.....	16
Innledende om romanen	16
Auroras funksjon i romanen	17
Hovedperson	17
Forflytning og allestedsnærvær.....	18
Fri indirekte diskurs	21
Fortellerens distanse.....	22
Varighet.....	26
Tid	30
Dokumentariske innslag	34
Øksedrapene i Lille Helvete.....	34
Køber-saken	39
Naturen	45
Den mektige og ustyrlige naturen.....	45
Den aktivt handlende naturen	50
Aurora og naturen	52
Avsluttende refleksjoner.....	67
Referanser.....	70

Innledning

Problemstilling

Dammyr er en roman skrevet av Victoria Kielland, utgitt i 2016. Det er en roman uten plott, og uten tradisjonell oppbygning med høydepunkt, vendepunkt eller spenningskurve. Romanen er en episodisk fremstilling av ulike personer og hendelser i Fredrikstad, der miljø, omgivelser og natur er svært sentrale. Danningen av Fredrikstad, både historisk og geologisk, blir fremstilt på ulike måter gjennom hele romanen. En detaljert beskrivelse av endemorener, smeltevann og avsetninger etter istiden forklarer danningen av Raet, og videre skapelsen av landskapet og naturgeografien i Østfold. I løpet av en svært detaljert beskrivelse av Glomma og dens utstrekning blir en rekke tettsteder, bygder, vann og elver nevnt, og på denne måten er romanens innledning en slags utfoldelse av, og en hurtig, men detaljert gjennomgang, av Østfolds geografi.

Det er påfallende hvor mange historiske hendelser som er nevnt i romanen. De har foregått i ulike tider, og er av svært ulik karakter, likevel er de i *Dammyr* vevd sammen i en litterær fremstilling. Noen nevnes i lite omfang, mens andre blir viet mye oppmerksomhet, og er stadig gjentakende. De to sakene som i størst grad blir skildret, og som på ulike måter går igjen, er Ingeborg Køber-saken fra 1930-tallet, og øksemordene i Lille Helvete fra 1969.

Som et møtepunkt i denne episodiske fremstillingen av Østfolds geologiske, geografiske og historiske utstrekning, finner vi hovedpersonen Aurora. I løpet av 127 sider blir denne 14 år gamle jenta satt i fokus, og hennes refleksjoner, seksualitet og intense sanse- og naturopplevelser blir skildret i detalj. Den første beskrivelsen av Aurora setter en spesiell merkelapp på henne, og legger et grunnlag for hvordan hun videre blir fremstilt: «[...] og der, bak betonghjørnet inne i parkeringshuset på toppen av kjøpesenteret, står hun, onanisten, Aurora» (Kielland, 2016, s. 15). Hennes levende og aktive seksualitet blir skildret på ulike måter:

[...] hjertet slår hardt, hun kjenner det i hele kroppen, en muskel i brystet, en muskel mellom beina, en muskel i hånda. Aurora teker med hjernen og tygger med munnen og leppene glinser og fingrene gnir. Kraften gjennom kroppen, gjennom ribbeina, hun kjenner det i hele kroppen, fingrene gnir og knar [...] (Kielland, 2016, s. 49–50).

Muskler i ulike deler av kroppen blir trukket frem: brystet, skrittet og hendene. Hun blir beskrevet med en rekke verb: Hun «tenker», «tygger», «gnir», «knar». Det kroppslige, taktile og fysiske blir her satt i fokus, både i bilde av kroppen som en selvstendig enhet, men også i fremstillingen av kroppens måte å ta inn verden på. Hjertets funksjon er å virke på innsiden av kroppen, mens håndens er å handle på utsiden, som er en av våre viktigste fysiske forbindelser til omverdenen. At Aurora tenker med hjernen og tygger med munnen illustrerer på samme måte hvordan kroppen tenker og lever, samtidig som den er i dialog med omverdenen. Hjernen fungerer som tankesenter, som selve kjernen i det indre livet, mens munnen brukes til å tygge, smake, innta – altså å ta inn verdenen utenfor kroppen. Samspillet mellom menneskekroppen og naturen danner i stor grad et slags grunnlag i romanen, et grunnpremiss, og kommer til uttrykk gjennom Aurora.

Romanen *Dammyr* er språklig eksperimentell. Gjentakelser, lange setninger, og tilbakeholden bruk av punktum skaper inntrykk av et flytende og levende språk. Ved første lesning kan romanen oppleves forvirrende, da sceneskift ofte skjer ubemerket og raskt, mellom personer, tider og steder. En kan med andre ord oppleve å bli desorientert, både på grunn av språk og setningsstruktur, men også i mylderet av hendelser, personer, tider og steder som tilsynelatende er urelaterte. Den episodiske fremstillingen tilbyr heller ikke et plott man kan holde fast ved. Detaljerte skildringer av kropp, kroppslige funksjoner, sex og erotikk gjør romanen nærgående og til tider påtrengende. I så måte oppleves romanen nær, underlig, og til tider ubehagelig, men på en nyskapende og fascinerende måte. I slutten av romanen trekker Aurora hånda opp av buksa, ser mot stjernehimmelen som lyser, og man er tilbake til der fortellingen om henne startet.

Prosjektet i denne avhandlingen er å gjøre en perspektivert lesning av *Dammyr*, der forholdet mellom mennesket og natur er i fokus. Samfunnskritiker og feminist Camille Paglias perspektiver vil være sentrale, sammen med perspektiver fra Astrida Neimanis og hennes begreper innen hydrofeminisme. Disse teoretiske perspektivene mener jeg kan tilby en

forståelse av romanen på flere nivåer, og kan tilføre nyanser og dybde i lesningen av den. Problemstillingen for avhandlingen er: Hvordan fremstiller Victoria Kiellands roman *Dammyr* forholdet mellom menneske og natur?

Mottakelse og tidligere forskning

Victoria Kielland er født i 1985, og oppvokst i Fredrikstad. Hun har gått forfatterstudiet ved Høyskolen i Telemark og ved Universitetet i Tromsø, og har en mastergrad i teatervitenskap fra Universitetet i København. Hun var i 2013 nominert til Tarjei Vesaas debutantpris for sin forfatterdebut *I lyngen* (2013).

Når det kommer til forskningslitteratur er ikke Kiellands roman *Dammyr* forsket mye på, men det finnes enkelte anmeldelser. I en bokanmeldelse beskriver Marta Norheim *Dammyr* slik: «Ei malplassert jente med eit stort begjær i ein by som surklar av væsker og er dynka med blod frå folk som har lidd ein unaturleg død» (Norheim, 2016). Dette er kort, og på mange måter godt oppsummert, og fanger i én setning det som er underlig og utfordrende med romanen. Det finnes flere anmeldelser og beskrivelser, men per i dag ingen avhandlinger eller forskningsprosjekter.

Det finnes imidlertid tidligere masteroppgaver som anvender Camille Paglias teoretiske perspektiver i lesningen av nordisk litteratur. Chris Langøen undersøker vitalisme og naturskildringer i Mikkjel Fønhus' *Trollelgen* (1921), og bruker Paglias perspektiver for å se nærmere på enkelte erotiske aspekter (Langøen, 2023). Victoria Wæthing undersøker den litterære karakteren Hedda Gabler i Henrik Ibsens stykke med samme navn fra 1890, blant annet i lys av Paglias forståelse av kjønn (Wæthing, 2017).

I denne avhandlingen vil Paglia være sentral i undersøkelsen av relasjonen mellom menneske og natur, samt av romanens estetiske sider.

Strukturen i oppgaven

Avhandlingens første del er en teoridel. Her vil sentrale teoretikere og relevante aspekter fra deres perspektiver bli gjort rede for. Dette inkluderer samfunnskritiker og feminist Camille Paglia, der særlig hennes syn på seksualitet, menneskets forhold til naturen, og hennes perspektiv på kunst, bli vektlagt. Astrida Neimanis' konsept om hydrofeminisme vil også bli presentert, der begrepene viskositet og membraner i utvidet forstand brukes til å beskrive menneskenes tilværelse og samhandling med omgivelsene. Deretter følger en metodedel. Dette er refleksjoner omkring egen lese- og analysepraksis. Her er et sentralt poeng å vise hvordan mine arbeidsmåter kan forstås i lys av hermeneutikk.

Analysedelen er avhandlingens hoveddel. Den består av tre underdeler. Den første delen omhandler romanens hovedperson, og vektlegger hvordan hun opptrer i romanen, altså hvilken funksjon hun har. Her vil romanens narratologiske utforming være sentral å undersøke. Per Thomas Andersens begreper og teori fra boken *Forstå fortellinger: innføring i litterær analyse* (2019) vil benyttes, samt Gullestad, Hamm, Sejersted, Tjønneland og Vassendens *Dei litterære sjangrane: ei innføring* (2018). I den andre delen undersøkes de dokumentariske hendelsene som skildres i romanen, og hvordan de inngår i romanen som helhet. I analysedelens tredje del, vendes fokus mot naturens rolle i romanen.

Til slutt i avhandlingen kommer avsluttende refleksjoner. Her vil jeg gjøre noen mer helhetlige refleksjoner omkring romanen som kunstferdig og estetisk underlig, som naturorientert, og romanen som en filosofisk roman.

Teoretiske perspektiver

Camille Paglia og *Sexual Personae*

I *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, først utgitt i 1990, utforsker den amerikanske samfunnskritikeren og feministen Camille Paglia den grunnleggende konflikten mellom kunst, kultur og natur. *Sexual Personae* (1991) tilbyr en nylesning av litterære og kunstneriske verk fra antikken til i dag, og er i så måte en ny fortolkning av kulturhistorien. Den baserer seg på Paglias måte å forstå mennesket på. Natur og kultur blir her sett på som motsetninger, der kulturen rommer det siviliserte, mens naturen rommer menneskets før-siviliserte instinkter. Med instinkter mener Paglia blant annet aggresjon, vold og seksualitet. Naturen blir fremstilt som det opprinnelige, begynnelsen, mens kulturen på den andre siden blir fremstilt som noe kunstig, og et forsvar mot naturens krefter: «Without society, we would be storm-tossed on the barbarous sea that is nature» (Paglia, 1991, s. 1). Dersom mennesket lot natursiden av seg selv dominere, ville man altså latt sine latente voldelige og erotiske sider slippe løs: «Getting back to nature would be to give free rein to violence and lust» (Paglia, 1991, s. 2). Dermed ville et svakere samfunn, eller en svakere kultur, gi rom for de mørkere sidene av mennesket: «When social controls weaken, man's innate cruelty bursts forth» (Paglia, 1991, s. 2). Med andre ord er denne naturen noe iboende i mennesket, noe latent og uunnværlig. Mennesket kan ikke flykte fra den, bare forsøke å temme den. Den vil likevel alltid være til stede, som en utforsket, vill kraft: «Nature has a master agenda we can only dimly know» (Paglia, 1991, s. 1). Både menneskets iboende natur, og den naturen som finnes rundt oss, har altså evnen til å overgå og overstyre de begrensningene menneskene forsøker å skape.

Paglias forståelse av seksualitet

Paglia understreker at for å forstå hva kjønn er, må vi forstå kjønn som natur: «We cannot hope to understand sex and gender until we clarify our attitude toward nature. Sex is a subset to nature. Sex is the natural in man» (Paglia, 1991, s. 1). Altså vektlegger Paglia seksualitet som del av menneskets natur, og undersøker videre hvordan dette henger sammen med

menneskets mer siviliserte kultur. Sex, seksualitet og erotikk blir beskrevet som et møtepunkt mellom disse to delene av mennesket, et veikryss mellom natur og kultur: «Sexuality and eroticism are the intricate intersection of nature and culture» (Paglia, 1991, s. 1). På denne måten fremstilles menneskets seksualitet som et komplekst område, som forbinder de to sidene ved menneskets eksistens.

Seksualitet og erotikk blir også beskrevet som et område av mennesket preget av tabu, mørke og mystikk. Paglia vektlegger hvilken makt som finnes i seksualitet, og kritiserer ideen om at seksualitet kan være frigjørende. Hun mener at sex alltid har vært preget av tabu, uavhengig av kultur, og at det er et møtepunkt mellom mennesket og naturen, der menneskets primitive lyster kommer frem:

Sex is a far darker power than feminism has admitted. Behaviorist sex therapies believe guiltless, no-fault sex is possible. But sex has always been girt around with taboos, irrespective of culture. Sex is the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges. I called it an intersection. This intersection is the uncanny crossroads of Hecate, where all things return in the night. Eroticism is a realm stalked by ghosts. It is the place beyond the pale, both cursed and enchanted (Paglia, 1991, s. 3).

Paglia uttrykker at sex er «daemonic» (Paglia, 1991, s. 3). Dette uttrykket kommer fra det greske «daimon», som betegner ånder med lavere grad av guddommelighet enn de olympiske gudene. Det har altså ikke betydningen «demonisk», som noe rent ondt, men daimonisk, som rommer både det gode og det onde, som naturen selv. Sex er altså en slik ukontrollerbar primærkraft i mennesket, en instinktiv og kaotisk kraft, og seksualitet er en fundamental del av mennesket som vanskelig lar seg undertrykke: «We carry that daemonic will within us forever. Most people conceal it with acquired ethical precepts and meet it only in their dreams, which they hastily forget upon waking» (Paglia, 1991, s. 4). De daimoniske kreftene i mennesket finnes i alle, hele tiden, men blir forsøkt skjult. Paglia mener videre at mens uttrykk av det seksuelle er viktig, vil sex aldri kunne føre til frigjøring og selvrealisering, det vil alltid være hjemsoekt av ubehag: «In western culture, there can never be a purely physical or anxiety-free sexual encounter. Every attraction, every pattern of touch, every orgasm is shaped by psychic shadows» (Paglia, 1991, s. 4). Med dette vektlegges altså det Paglia ser på som dette møtepunktet mellom kultur og natur som finnes i mennesket, og peker på det mørke, mystiske og ubehagelige som finnes der.

Paglias syn på vestlig kultur

Paglia har det synspunktet at man i vestlige kulturer skaper ulike strategier for å unngå å se det stygge, mørke og vanskelige i verden. I forbindelse med naturen er man opptatt av det som er vakkert, man fokuserer på det man synes er estetisk skjønt, men har dermed fokus vendt mot det overfladiske. Det overfladiske i naturen er dog forbeholdt jordens overflate, eller jordens hud, som Paglia beskriver det, og videre: «Scratch that skin, and nature's daemonic ugliness wil erupt» (Paglia, 1991, s. 5). Ved å se nærmere, dypere, vil man altså oppdage jordens daimoniske, stygge sider. Med dette retter Paglia en kritikk mot vestlige kulturer. Hun mener at den vestlige vitenskapen hele tiden forsøker å analysere og forklare naturen, som en beskyttelsesmekanisme mot naturens uregjerlige, uforutsigbare og mektige kraft, og for å forsøke å overvinne disse kreftene: «To name is to know; to know is to control» (Paglia, 1991, s. 5). Det å navngi og å klassifisere vil likevel aldri kunne beskytte mennesket mot naturen: «Nature breaks its own rules whenever it wants» (Paglia, 1991, s. 5). Med dette mener Paglia at den vestlige vitenskapen er et kunstig skjold, og menneskets falske følelse av makt, mot en natur som alltid vil vinne. Det er ikke nok å navngi, klassifisere og analysere, fordi naturen aldri vil være forutsigbar. Denne måten å forholde seg til naturen omtaler Paglia som en apollinsk strategi. Med denne strategien undertrykker man sin egen forbindelse med de rå, instinktive aspektene ved menneskelig natur.

Her anvender og videreutvikler Paglia Friedrich Nietzsches begreper om det apollinske og det dionysiske, fra *Tragediens fødsel* (Nietzsche, 1969). Det apollinske kan beskrives som det stabile, beherskede, ordnede og kontrollerte, mens det dionysiske kan beskrives som det ustabile, kaotiske og grenseoverskridende (Nietzsche, 1969). Nietzsche bruker begrepene i en analyse av hvordan den greske tragedien utviklet seg. Den utviklet seg fra en balanse mellom det apollinske og det dionysiske, til at musikken mister noe av sin funksjon i tragedien slik at balansen forrykkes, og det dionysiske dermed mister sin plass i kulturen. Paglia utvikler heller en forståelse av at det apollinske og det dionysiske er en konstant og pågående strid i historien, ikke bare i tragedien.

Paglia velger å anvende begrepet «ktonsk» i stedet for «dionysisk». Det ktonske mener hun er det som mennesket undertrykker med apollinske strategier. I motsetning til det vakre man kan se, det som billedlig sagt befinner seg på jordens overflate, er det ktonske det skjulte, hemmelige, tabubelagte: «[...] the blind grinding of subterranean force, the long slow suck, the murk and the ooze» (Paglia, 1991, s. 5–6). Det ktonske er, som Paglia beskriver det, det underjordiske, grumsete, grimme og ubehagelige.

Paglias kunstforståelse

Hvordan former Paglias syn på kjønn, seksualitet og kultur hennes syn på kunst? Paglia er en «forskjellsfeminist». Med det menes at hun ser på kjønnene som grunnleggende forskjellige, i motsetning til en del andre feministiske retninger som ser på kjønn som kulturelt og sosialt konstruerte størrelser. Hun mener at kvinnen har en tilknytning til det naturen og til det ktonske og dionysiske, gjennom sin biologi, fruktbarhet og seksualitet. Kvinners erfaring med naturen er nærere enn mannens. Kvinnekroppen og naturen virker på samme måte: «Nature's cycles are women's cycles. Biologic femaleness is a sequence of circular returns, beginning and ending at the same point» (Paglia, 1991, s. 9).

Videre uttrykker Paglia at det maskuline prinsippet på sin side er knyttet til kulturelle og sosiale konstruksjoner som politikk og vitenskap, samt historie og tid: «No woman, I submit, could have coined such an idea, since it is a strategy of evasion of woman's own cyclic nature, in which man dreads being caught» (Paglia, 1991, s. 10). Historien, og tiden, er altså blitt underlagt konseptet «lineær», som en maskulin strategi for å unngå den sykliske, naturmessige tiden, som ifølge Paglia også er den biologiske kvinnetiden. Det ktonske og kvinnelige, seksualitet, kropp og natur, blir altså fremstilt som adskilt fra form, orden og kategorier.

I kunsten forenes disse to prinsippene: ktonsk vitalitet og livskraft, det natlige, skjulte og seksuelle får i kunsten form, orden og en forførende og appellerende skjønnhet. På denne

måten blir dynamikken mellom de biologiske forskjellene i naturen er en nødvendighet for kreativitet.

Dette synet på kunst er i stor grad påvirket av Friedrich Nietzsches syn på musikken i den greske antikken, slik det kommer til uttrykk i *Tragediens fødsel* (1969). I den tidlige greske tragedien til Aischylos finner Nietzsche den ultimate spenningen mellom det apollinske og dionysiske: De dramatiske karakterenes dialoger er bærer av en apollinsk skjønnhet og klarhet, mens de musiske korpartiene er bærer av dionysiske naturrytmer, og ser det apollinske dramaet fra «naturkaosets perspektiv». For Nietzsche utgjorde en slik balanse en eksistensiell visdom: Dramaet gjorde det mulig for grekerne å innse de mørkeste eksistensielle realitetene, men samtidig på en skjønn måte, slik at det var mulig å holde ut, og leve videre. Etter Aischylos tiltar ifølge Nietzsche rasjonalismen i de greske bystatene, noe som også gjør at tragediens balanse mellom det apollinske og det dionysiske forrykkes: Korpartiene reduseres, og blir etter hvert et dekorativt element som taper sin funksjon.

Denne tolkningen av den greske tragedien har inspirert Paglia til å undersøke hvordan den ktoniske og dionysiske feminine seksualiteten kommer til uttrykk i den vestlige kunsten. Forestillinger om en kaotisk og uorganisert Moder Jord knyttet til reproduksjon og kroppens utveksling med omverdenen, overlever i den vestlige kulturens kategoriske og vitenskapsmessige verdensbilde, nettopp gjennom kunsten.

Astrida Neimanis og hydrofeminisme

Astrida Neimanis er en moderne profil innen blant annet feminisme og miljøfilosofi, og retter fokus mot økofeminisme. Hun er særlig opptatt av vannets rolle og betydning i samfunnet, og har bragt på banen begreper som hydrofeminisme og hydrologikk. Innenfor hydrofeminismen undersøkes relasjonen mellom vann og mennesket, og det er en tenkemåte som bryter med en tradisjonell forståelse av vestlig kulturs vitenskap og ontologi. Neimanis mener det finnes en sterk tilknytning og sammenheng mellom vann og alle sosiale, politiske og økologiske forhold. På denne måten vil også vannet ha stor betydning for kjønnsroller og dynamikk mellom kjønn, men også menneskets eksistens i naturen.

Neimanis' forståelse av mennesker, er at man er alle kropper av vann:

At tenke kroppsliggjørelse som vandig motsiger den forståelse af kroppe, vi har arvet fra den dominerende vestlige metafysiske tradition. Som vandig oplever vi os selv mindre som isolerede enheder og mere som oceanske hvirvler: *Jeg er en singulær, dynamisk hvirvel, der opløses i en kompleks, flydende cirkulation*. Rummet mellem os selv og vores andre er på samme tid så fjernt som urhavet og tættere på end vores egen hud – sporene af disse samme oceaniske begyndelser cirkulerer igennem os, holder pause som denne kropslige ting, vi kalder «min» [...] Vores komfortable tanke kategorier begynder at erodere. Vand sammenfiltrer vores kroppe i relationer af gaver, gæld, tyveri, medskyldighed, differentiering, forhold (Neimanis, 2018, s. 4).

Neimanis' perspektiv tilbyr altså en forståelse av mennesket som en kroppsliggjøring av vann som inngår i en større enhet. Hun understreker her menneskets sammenveving med andre, og sammenligner kroppen med flytende hvirvler. Mennesket er ikke en isolert enhet, men knyttes gjennom vann til både andre mennesker, og til omverdenen. Hun utfordrer vestlig kultur sin vitenskap, ved å påstå at menneskets eksistens kan beskrives med begrepet fluiditet. Hun utforsker denne metaforiske måten å beskrive menneskelig tilværelse på:

Det biologiskes indsving i det kulturelle, det mere-end-menneskelige ind i det menneskelige, sker på mere end én måde. Vandede kroppe opretholder andre kroppe, men biologisk liv understøtter også vores sprog, vores måder at opfatte verden på. Hydro-logikker foreslår nye ontologiske forståelser av krop og fællesskab [...] (Neimanis, 2018, s. 19).

Neimanis fokuserer her på at det finnes andre måter å se verden på enn det man er vant til i vestlige kulturer og vestlig vitenskap, og at hydrologikk foreslår en ny ontologisk forståelse av menneskekroppen og det fellesskapet den finnes i. Dette er en logikk som oppfordrer til et mindre binært syn på verden, ettersom Neimanis i stedet for å anvende begreper som menneskelig og ikke-menneskelig, bruker begrepet «mer-enn-menneskelig». I stedet for mann-kvinne, natur-menneske, skaper denne hydrologikken et bilde av mennesket som sammenvevde med hverandre, og med omverdenen. Vann blir fremstilt nærmest som hele grunnpremisset for menneskets eksistens:

Vand som krop; vand som kommunikator mellem kroppe; vand som facilitator for kroppes tilblivelse. Entitet, medium, transformativt og gestationelt miljø. Al dette badet i, sivende fra, opretholdende og mættende vores kroppe af vand. «Der er tidevand i kroppen,» skriver Virginia Wolf. Vi ebber og flyder gennem tid om rum – krop, til krop, til krop, til krop (Neimanis, 2018, s. 8).

Vann er ifølge Neimanis altså det som legger grunnlag for mennesket, og som binder menneskene til hverandre og til naturen, på tvers av både tid og sted.

Neimanis sier videre at kropp og vann er uadskillelige i den forstand at den ene trenger den andre for å kunne eksistere. Hun er også opptatt av alle aspekter ved den vanndige kroppen: «Hastighed, tempo, tæthed, varighed, blanding, forurening, tilstopping» (Neimanis, 2018, s. 14). Kropper av vann forbindes gjennom nettopp vann, men må da reise gjennom membraner. Neimanis omtaler så menneskehuden som en slik membran, som man har en tendens til å se på som ugjennomtrengelig, men som i stedet har en viss grad av gjennomtrengelighet: «Alligevel sveder vi, urinerer, indtager, ejakulerer, menstruerer, lakterer, græder, trekker vejret. Vi tager verden ind, selektivt, og sender den strømmende du igjen» (Neimanis, 2018, s. 15). Neimanis retter her fokus mot at menneskekroppen er en vanndig kropp, omsluttet av denne delvis gjennomtrengelige membranen vi kaller hud. På denne måten kobles menneskets indre til omgivelsene, men huden hindrer at man flyter helt ut. Et annet begrep Neimanis tar i bruk for å kommentere det sammenvevde forholdet mellom menneskekroppen og omverden, og da særlig vann, er viskositet, altså målet for en væskes motstand mot bevegelse – en væskes treghet (Helseth, 2024). Mennesket er vanndige kropp, og inntar og utskiller væske for å forbindes med hverandre. Viskositet er det som hindrer fullstendig og total oppløsning.

Dette gjelder ikke kun i bokstavelig og fysisk forstand. Begrepet kan brukes i utvidet betydning, og strekke seg til både sosiale, politiske og kulturelle forhold. Membraner og viskositet er altså metaforiske måter å omtale menneskenes eksistens i verden på. De innebærer at menneskets tilværelse dreier seg om hvordan kroppen er forbundet med verden rundt, og om innsidens kobling til utsiden.

Det Neimanis peker på med disse begrepene, er at mennesket som vanndig vesen har potensialet og muligheten til å flyte fullstendig ut, men at det bremses av en delvis gjennomtrengelig membran, og av en viss treghet i den væsken man består av. Altså kan menneskene gå i oppløsning, men holdes tilbake.

Metode

I prosessen der jeg skulle planlegge masteroppgaven, var jeg hele tiden klar på at natur i litteratur var noe jeg ønsket å arbeide med. Bacheloroppgaven min var en økokritisk lesning av en novelle, der jeg jobbet med den overskridende relasjonen mellom menneske og natur. Dette forsterket mitt engasjement omkring natur i litteratur. På leting etter litteratur til masteravhandlingen leste jeg mye, særlig samtidslitteratur. Mye av dette hadde potensial for økokritiske lesninger. Den som imidlertid skilte seg ut fra mengden, var Victoria Kiellands *Dammyr*. Jeg opplevde at relasjonen mellom menneske og natur var underliggjort i denne romanen. I forarbeidet til denne avhandlingen, var økokritikk og økofeminisme teoretiske retninger jeg i utgangspunktet tenkte å følge. Etter å ha lest romanen mange ganger, og funnet ut nettopp hva jeg ønsket å undersøke, var likevel ikke et rent økokritisk perspektiv det jeg anså som det som best kunne fange opp romanens påtakelige sider. Denne avhandlingen er snarere en perspektivert lesning, der utvalgte teoretiske perspektiver føres sammen for å tilby en forståelse av romanen.

Ved første lesning opplevde jeg å bli både forvirret og desorientert, men mest av alt nysgjerrig og utfordret. Det måtte mange lesinger til før jeg klarte å orientere meg i den, men etter hver lesing oppdaget jeg nye, spennende aspekter, og opplevde en dragningskraft mot å gå mer i dybden på den. Romanen skildrer seksualitet, kropp, kroppsvæsker, ulykker, drap og selvmord på en nærgående og påtrengende måte. Etter å ha lest den flere ganger oppdaget jeg etter hvert noen mønstre. Ett mønster var hvordan romanen hadde et slags gjennomgående fokus på det flytende – det kroppslige: blod, svette, kjønnsvæske, kroppsåpninger, oppkast og inntak av mat og drikke, og i omgivelsene: myr, våtmark, elver, gjørme og hav. I tillegg opplevde jeg at det var nødvendig å få grep om romanens eksperimentelle formspråk. Nysgjerrighet omkring disse momentene la grunnlaget for et systematisk arbeid med romanen.

I arbeidet med å finne teori, oppdaget jeg at det var flere mulige perspektiver og teorier som kunne anvendes i analyse av romanen. Som nevnt var økokritikk en mulighet, samt teoriene til Hélène Cixous om kvinneskriving. For å avgrense teorien, valgte jeg til slutt perspektivene til Camille Paglia og Astrida Neimanis. Jeg opplevde at disse to perspektivene kunne bidra til

en berikende lesning av romanen: romanens fokus på og skildring av væske og det flytende, relasjonen mellom menneske og natur, og romanen som filosofisk roman.

Det estetiske nivået er svært påtakelig i romanen. Med det mener jeg, for det første, det jeg vil kalle sansenivået. Scenene som skildres er grafiske, detaljerte, ubehagelige og påtrengende. På grunn av syntaksen er det få pauser, som legger til rette for en intens og påtrengende leseopplevelse. Dette estetiske nivået er en viktig del av romanens uttrykk, men også dens tenkemåte. Estetikken inngår i romanens filosofiske prosjekt. For det andre, handler estetikken i romanen også om en montasjelignende teknikk, der dokumentarisk stoff, tydelig fiktive personer og situasjoner, samt geologiske og historiske diskurser, er satt sammen. I min arbeidsprosess med romanen har det vært viktig å undersøke hvilken funksjon disse estetiske nivåene har i romanen. Dermed blir romanens estetik et hermeneutisk spørsmål: Hva gjør alle disse delene sammen i romanen? Hva er romanens prosjekt, i og med at den på så tett pakket format setter sammen så vidt forskjellig stoff, forskjellige diskurser, på denne bevegelige og plastiske måten?

Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen trekker frem den etymologiske betydningen av «hermeneutikk»: «Etymologisk kommer ordet fra det greske ordet *hermeneuein*, som betyr å uttrykke, i betydningen utsi og tale, dessuten å utlegge i betydningen fortolke og forklare samt å oversette fra ett språk til et annet» (Læg Reid, 2006, s. 9). Innenfor litteraturvitenskap er hermeneutikk betegnelsen av «forståelsesakten», altså forståelsesprosessen. Denne prosessen blir ofte kalt «den hermeneutiske sirkel», ettersom den innebærer at deler forstås i lys av helheten, og helheten i lys av delene. Innenfor hermeneutikken anses dette som en uendelig prosess (Læg Reid, 2006).

Et sentralt aspekt i litteraturvitenskapen er det filosofen Hans-Georg Gadamer kaller «fordommer». Dette innebærer i denne sammenhengen de nødvendige forutsetningene for at fortolkningen finner sted. Fortolkeren bringer med seg antakelser og tenkemåter som gjør det mulig å forstå kunstverket, selv om verket på sin side også vil kunne utfordre og endre fortolkerens antakelser om verden (Læg Reid, 2006). I denne oppgaven er Paglias og Neimanis' teorier grunnlaget for en tolkning av romanen som avgrenser perspektivet, med sikte på å

undersøke problemstillingen. Disse teoretiske perspektivene har bidratt til å klargjøre de litterære og filosofiske sammenhengene mellom natur, seksualitet, det voldelige og det flytende i romanen.

Et annet perspektiv på hermeneutikk, som har stor relevans for denne avhandlingen, er Susan Sontags fremheving av den estetiske og sansemessige opplevelsen kunsten gir. I sitt kjente essay *Against Interpretation* (1966) uttrykker Sontag: «Instead of hermeneutics we need an erotics of art» (Sontag, sitert i Lægreid, 2006, s. 7). Sontag peker her på at sanseligheten må bli viet større plass i fortolkning, i stedet for å kun lete etter verkets «mening».

Denne oppgaven er ikke på noen måte «mot fortolkning». Likevel har det vært essensielt å ta høyde for og å ivareta den litterære formens estetikk, som umiddelbart kan oppleves i lesingen av *Dammyr*. Som oppgaven vil gå nærmere inn på, er romanens estetikk uadskillelig fra dens filosofiske prosjekt.

Analyse

Innledende om romanen

Dammyr er en relativt kort roman på 127 sider. Den innledes med to korte tekster: Den ene er et kort utdrag fra den Fredrikstad-baserte hiphop-gruppa Pen Jakke sin sangtekst «Fredrikstad» (2000). Den andre teksten er et utdrag fra Elfriede Jelineks drama *Prinsessedrama* (2012). Romanen er delt inn i to deler, og inneholder ellers ikke kapittelinnledning. Teksten er i liten grad inndelt i avsnitt, som gjør at lesingen av den blir intens og uten pause.

Romanens tittel, *Dammyr*, kan på mange måter ses på som en geografisk forankring til stedet romanen skildrer: Fredrikstad. *Dammyr* er et sted i Fredrikstad, men det finnes også omkring 19 andre steder på Østlandet som heter det. Altså er det ikke bare en forankring til Fredrikstad, tilknytningen strekker seg også til en rekke andre steder. Det er i så måte en tittel som i stor grad skaper nærhet til geografiske forhold.

Navnet består av to ord: «dam» og «myr». Én betydning av «dam» er «et byggverk som demmer opp vann i en innsjø eller elv» (Norges vassdrags- og energidirektorat, 2022), altså en konstruksjon som skal holde vann innenfor visse rammer. «Myr» er et våtmarksområde, der det oppstår overskudd av vann i jordsmonnet. De er viktige i en økologisk sammenheng, «[p]å grunn av den store evnen myrene har til å samle opp nedbør, virker de som 'svamper', og hindrer at nedbøren blir drenert direkte til vassdragene» (Larsen, 2023). Altså er tittelen på romanen satt sammen av to ord, to fenomener, som begge innebærer oppsamling av vann. Som jeg vil vise gjennom analysen, fremviser romanen en forståelse av naturen med stort fokus på nettopp *vann*, og tittelen er i så måte en tittel som rommer dette.

Auroras funksjon i romanen

Hovedperson

I arbeidet med å analysere de litterære personene i en fortelling, skriver Per Thomas Andersen at det «ofte [kan] være lurt å ta utgangspunkt i hva slags *funksjon* de har i fortellingen, eller hva de *representerer*» (Andersen, 2019, s. 34). Videre skriver han at litterære personer ofte har en fast funksjon, som for eksempel hjelper eller motstander, og at protagonisten ofte har et prosjekt eller mål den ønsker å oppnå. En karakter som lett kan plasseres inn i en slik kategori vil ifølge Andersen være en flat figur, og dens motsetning finner man i en rund figur: «De er i mindre grad identiske med en bestemt dominerende egenskap, og de er ofte ikke enkle representanter for tydelige verdier eller ideer» (Andersen, 2019, s. 37). Altså er den runde figuren mer kompleks, og kan ikke beskrives på en kortfattet måte, eller avgrenses til en entydig funksjon.

Det er nærliggende å si at Aurora er hovedpersonen i *Dammyr*. Hun blir viet desidert mest oppmerksomhet, og hennes tilstedeværelse skaper sammenheng mellom alle de ulike tidene, stedene og hendelsene i romanen. Dette gjør hennes rolle og funksjon særlig kompleks. På grunn av denne komplekse fremtoningen er det nærliggende å plassere henne i kategorien «rund figur», men selv denne betegnelsen rommer henne ikke fullstendig. En protagonist har ofte et prosjekt, men hva Auroras eventuelle prosjekt er, er ikke umiddelbart tilgjengelig. Ettersom *Dammyr* ikke har et plott eller en handling som den konvensjonelle romanen, finnes heller ikke det stadige drivet og oppbygningen mot et høydepunkt, som et plott bygger opp til. I *Dammyr* finner en i stedet disse tidene, stedene og hendelsene som er vevd sammen, der Auroras tilstedeværelse fungerer som et sammenbindende element. På denne måten kan en se på nettopp dette som Auroras prosjekt, altså å være den som skaper sammenheng – eller kanskje heller, den som viser frem en sammenheng. I det følgende vil Auroras rolle og funksjon i teksten bli nærmere undersøkt, der blant annet hennes tette forbindelse med fortellerinstansen vil være sentral for tolkningen.

Forflytning og allestedsnærvær

For å belyse Auroras samhandling med omgivelsene, kan det være hensiktsmessig å begynne med noe av det som ved første lesning av romanen er mest påfallende og mest underlig: romanens ukommenterte scenskift. Scenskiftene er hurtige, og det fortalte forflyttes mellom steder og tider uten at skiftene adresseres. På denne måten kan en oppleve å bli desorientert, noe som er et påfallende trekk ved romanen som helhet. Det er dermed nærliggende å undersøke nærmere hva disse hurtige, stille skiftene innebærer, og hvordan de bidrar til å forme lesningen av romanen. Spesielt påfallende er Auroras uttalte bevegelser. Hun befinner seg på mange forskjellige steder gjennom romanen, men transportetappene mellom disse stedene er utelatt. Det at Aurora blir forflyttet på denne måten gir inntrykk av stor bevegelse og hurtighet, og forsterker opplevelsen av romanen som fri for handling og plott.

I introduksjonen av Aurora, står hun som nevnt i et parkeringshus og onanerer. Denne scenen blir skildret over flere sider, men med ett skjer det et skifte:

[...] Aurora riser og fingrene hennes dirrer, og dette lille noe kryper frem og lagrer seg i knehaser og fingerledd, lille noe, lille noe, underlivet ulmer – en lengtende fettkant, langt der inne. – Driv ikke kjærligheten for langt, Aurora skriker utover dammen, utover 3. dam, tre store dammer, 1., 2. og 3. dam [...] (Kielland, 2016, s. 17–18).

Her skjer en plutselig overgang. Aurora står først i parkeringshuset, men uten at romanen orienterer om det, flyttes hun til dammene. Deretter følger en detaljert skildring av disse dammene. De tre har ulike bruksområder, de ligger innerst i skogen, de følger årstidenes lyssjatteringer – og de har vært åsted for ulykker, der mennesker har stupt fra kanten og truffet skjulte steinknauser, kjever har knust, kroppar har knukket, og det kreler av rotter omkring vannene. Den stille forflytningen fortsetter:

[...] det blåser i jakka hennes, og når man ser henne slik, i et glimt mellom trærne, ved odden ned mot vannet, i myra, i et glimt på stien, i skogholtet på vei innover, da er hun over alle grenser, da står hun på toppen av broa, smertebroa, alkoholikerbroa, selvmordsbroa [...] Fredrikstadbroa, sorgbroa som fikk selvmordsgjerde i 2004, 400 meter nedover på hver side [...] før gjerdet kom opp tok tre personer livet sitt hvert år, tre hvert eneste år, statistikken ble skrevet, flere prøvde og flere har prøvd, flere fortsetter å prøve (Kielland, 2016, s. 18–19).

Hurtigheten i fremstillingen skaper et inntrykk av at Aurora flytter seg fort, og igjen fremstilles Aurora som at hun forflytter seg fra sted til sted, uten at teksten gjør rede for transportetappene. Hun befinner seg med andre ord mellom trær i skogen, ved odden, på stien, i skogholtet – og ender opp på denne broa, som kalles selvmordsbroa. En skildring av broa følger, og den dystre statistikken over selvmord begått fra denne broa blir gjort rede for. Skildringer om natur, omgivelser, historiske hendelser og litterære personer som kunne stått alene, blir i stedet satt i sammenheng med Auroras tilstedeværelse. Gjennom romanens fremstilling av henne, skapes inntrykket av at Aurora befinner seg på mange steder nærmest samtidig. Hennes hurtige forflytning og allestedsnærværende funksjon, gir romanen anledning til å skildre disse ulike stedene. Når Aurora skriker utover dammene, presenteres informasjon om dem. Når hun så befinner seg på den såkalte selvmordsbroa, presenteres denne broa, og årsakene til det makabre navnet på den.

Denne hurtige forflytningen som ikke blir gjort rede for kan gi et inntrykk av at Aurora, heller enn å flytte seg, *blir* flyttet. På denne måten kan det virke som Auroras tilstedeværelse gir romanen mulighet til å skildre disse stedene og hendelsene, og en kan spørre seg: Blir Aurora flyttet, for at alle disse tidene, stedene og hendelsene skal få en sammenheng?

Andre sceneskift er i mindre grad en oppramsing av steder Aurora har vært på, og er en mer plutselig endring av tid og sted. Ved en anledning skildres ferja Go'vakker Vivi, en ferje Aurora tar, der hun står og lener seg over relingen:

[...] hun ser hvordan dagen går mot kveld, hvordan broa troner over elva i en gigantisk bue i horisonten, himmelen glir over i rosa og frostrøyken blir tydeligere, det skumrer over ferjeleiet, og cheeseburgerpapiret ligger spredt under bordene utenfor McDonald's, ketchupen klitrer seg i munnvikene, og de unge mennene i Bygjengen gir ikke hjertene sine til hvemsomhelst. De selger varene sine og gir aldri noe gratis. Aurora blåser varm luft inn i hendene og går rolig frem, inn mellom bordene, hun ser på dem, - driv ikke hjertet for langt [...] (Kielland, 2016, s. 34).

Fra hun står på ferja og skuer utover, er det kun et komma og et «og» som danner overgangen til scenen på McDonald's. Dette skaper en slags samtidighet, der hun ser skumringen over

ferjeleiet, samtidig som cheeseburgerpapiret ligger strødd på bakken utenfor McDonald's, og med ett står hun der selv og blåser varm luft i hendene sine. Videre følger en skildring av Auroras sanseopplevelser, der hun iakttar Bygjengen og tar inn lyder, lukter og det som utspiller seg foran øynene hennes. Med ett skifter skildringen fra å gjelde det Aurora opplever akkurat der og da, til å skildre det som fremstår som en tankerekke, som omfatter en rekke hendelser og mennesker som tilsynelatende er urelaterte:

[...] og nye gutter kommer inn gjennom skyvedørene og knuser speilet på doen og Securitas kommer løpende, med hendene på nøkleknippet, og man kunne aldri vite hvem som var hvem i Bygjengen, hvem som var med, man kunne aldri vite, man kunne ikke det, og hun får aldri vite hvem som egentlig var forelsket i hvem og hvorfor noen brenner helt opp og slukner, hvorfor den lille gutten skjøt seg i garasjen, eller 19-åringen tok med seg tauet og gikk inn i skogen, eller hvorfor Stepper'n han som lenge før han ble mistenkt – før tabloidjournalisten begynte å grave og fant ut mer om hva som hadde skjedd i Lille Helvete – drev hvileløst rundt oppe ved barneskolen hennes [...] (Kielland, 2016, s. 35).

Dette utdraget viser hvordan Aurora ikke bare fysisk er på flere steder til flere tider. Også i tankene skjer skiftene raskt, og en rekke tilsynelatende urelaterte hendelser blir vevd sammen i én og samme tankerekke. På denne måten skapes inntrykket av at hennes allestedsnærværende vesen ikke bare gjelder fysisk forflytning og tilstedeværelse. Også mentalt, i tankene, knyttes urelaterte hendelser sammen, og gjennom Auroras bevissthet får de en sammenheng – de blir gjenstand for refleksjon for denne tenåringen. Hun vet altså om disse hendelsene, hun har stor grad av innsikt i dem, men hun vet ikke alt. Hun vet ikke hvorfor det som skjedde skjedde, men hun vet *at* det har skjedd. På denne måten er det som om Aurora har en innsikt utenom det vanlige. Den er svært omfattende, men den er likevel ikke en fullstendig, allvitende innsikt. Dette setter henne i en svært spesiell posisjon i det litterære universet.

Aurora er på den ene siden presentert som en ordinær ungdom, et vanlig menneske. På den andre siden er det noe ved rollen hennes, og denne litterære karakteren sin funksjon i teksten, som sender signaler om at hun er konstruert og oppdiktet, og at hun potensielt har en annen oppgave enn å være en realistisk deltaker i det litterære universet. Det er noe med den litterære karakteren Aurora som gjør at man kan spørre seg om hun oppfyller kravene som Andersen stiller til protagonisten i en fortelling. Hun er en kompleks litterær konstruksjon,

fordi hun ikke bare eksisterer som deltaker i en fortelling. Hun er den som binder sammen alle hendelser, historier og mennesker som blir omtalt i teksten, og hun gjør dette ved å tenke på dem, kommunisere med dem, og presentere dem. Dette kan åpne muligheten for at det som kunne vært Auroras personlige prosjekt eller mål, ikke er hennes personlige prosjekt, men at det er en del av selve romanens prosjekt. Aurora er den røde tråden i et litterært univers der sammenhengen mellom elementene er skjult, underliggjort og gåtefullt. For å belyse dette, er det nærliggende å undersøke det narratologiske mønsteret i romanen.

Fri indirekte diskurs

Fortellingen foregår med det som Gullestad *et al.* omtaler som fri indirekte diskurs. Denne diskursformen kjennetegnes av at det er uklart om det er fortelleren eller en av de litterære personene som står ansvarlig for en ytring: «Noe av det som gjør denne diskursformen viktig er at den medfører en fundamental usikkerhet med hensyn til hvem som egentlig tenker eller snakker» (Gullestad et al., 2018, s. 62). På denne måten blir det skapt usikkerhet og tvetydighet omkring ytringer, og «[n]ettopp den frie indirekte diskursen har vist seg som et velegnet redskap for å utforske individets fragmenterte og kaotiske indre liv [...]» (Gullestad et al., 2018, s. 62). Altså kan diskursformen ha påvirkning på hvordan en leser teksten.

I *Dammyr* skaper denne diskursformen usikkerhet omkring hvem som står ansvarlig for tanker og ytringer. Det kan være fortelleren, men det kan også være Auroras tanker som skildres. I et av sitatene ovenfor kommer det tydelig frem hvordan en skildring kan tolkes som begge deler:

[...] og nye gutter kommer inn gjennom skyvedørene og knuser speilet på doen og Securitas kommer løpende, med hendene på nøkleknippet, og man kunne aldri vite hvem som var hvem i Byggjengen, hvem som var med, man kunne aldri vite, man kunne ikke det, og hun får aldri vite hvem som egentlig var forelsket i hvem og hvorfor noen brenner helt opp og slukner, hvorfor den lille gutten skjøt seg i garasjen, eller 19-åringen tok med seg tauet og gikk inn i skogen, eller hvorfor Stepper'n han som lenge før han ble mistenkt – før tabloidjournalisten begynte å grave og fant ut mer om hva som hadde skjedd i Lille Helvete – drev hvileløst rundt oppe ved barneskolen hennes [...] (Kielland, 2016, s. 35).

Dette sitatet ble tidligere brukt for å forklare Auroras allestedsnærværende fremtoning. Den frie indirekte diskursformen fremhever nettopp det poenget. Usikkerheten omkring hvorvidt det er fortelleren eller Aurora som tenker disse tankene, åpner opp for at det er Aurora som har denne spesielle innsikten i verden rundt seg, og i menneskenes eksistensvilkår. Den nærheten til fortelleren som skapes, forsterker også inntrykket av at Aurora er plassert i dette litterære universet med en helt spesiell funksjon.

Fortellerens distanse

Aurora og fortelleren kan altså ikke presist skilles. Dermed er en analyse av fortelleren en del av analysen av Aurora. Fortellerstemmen veksler gjennom romanen mellom å være nær, og å være distansert til det fortalte. For å få en ytterligere dyptgående forståelse av Auroras funksjon i romanen, er det nærliggende å undersøke nettopp distansen mellom fortelleren og det fortalte.

Når det gjelder fortellerens temporale plassering, veksles det mellom samtidig og etterstilt narrasjon. Dette omhandler «[...] avstanden i *tid* mellom hendelsene og det tidspunktet hvor narrasjonen finner sted» (Gullestad et al., 2018, s. 58). Blant annet blir geologiske og naturhistoriske prosesser og enkelte historiske hendelser i *Dammyr* skildret i etterstilt narrasjon:

Svenskene satte fyr på Sarpsborg i 1567, byen sto i flammer. Dette var begynnelsen på den nordiske syvårskrigen, ilden herjet og flammene ødela avlinger og matlagre, utslettet låver og fødestuer, hele byen ble drevet på flukt av det svenske korstoget (Kielland, 2016, s. 91–92).

Her står verbene i preteritum, og skaper denne etterstilte narrasjonen der fortelleren skildrer noe etter at hendelsen har funnet sted. På denne måten skapes en temporal distanse mellom fortelleren og det fortalte. Store deler av romanen er på den andre siden skrevet i samtidig narrasjon, som skaper en tidsmessig nærhet: «Et slikt inntrykk av samtidighet – og dermed også av nærhet mellom fortelleren og det fortalte – kan vi [finne] i litterære verker som

konsekvent benytter seg av verb i presens» (Kielland, 2016, s. 58). I *Dammyr* benyttes ikke konsekvent én verbtid, men i tillegg til den etterstilte narrasjonen finner man også den samtidige: «Det skumrer over Dammyr, og tåka glir lydløst innover byen [...] det sildrer i grøftkantene og takrennene [...] og der, bak betonghjørnet inne i parkeringshuset [...] står hun, onanisten, Aurora» (Kielland, 2016, s. 15). Her står samtlige verb i presens, og narrasjonen skaper altså inntrykket av at den foregår samtidig med hendelsene som skildres. Den særegne stilen i romanen kan også minne om en form for *stream of consciousness*-teknikk. Dette kan skape ytterligere nærhet: «En enda mer radikal nærhetseffekt skapes av stream of consciousness-teknikken, som spesielt forbindes med modernistenes litterære eksperimenter [...] (Gullestad et al., 2018, s. 59). Gullestad *et al.* trekker frem Joyces *Ulysses* (1922), der hovedpersonens tanker blir formidlet i nettopp en bevissthetsstrøm, der lite eller ingen tegnsetting kan skape et inntrykk av at man nærmest befinner seg i personens tanker mens de blir tenkte (Joyce, 1949, omtalt i Gullestad et al., 2018). I *Dammyr* finnes passasjer som i stor grad kan minne om en slik narrasjonsform:

[...] og discokula dreier rundt og rundt, øynene er sultne og blodet ligger størknet i munnviken, hamburgerkjøttet gnisser mot tennene, og fukten fletter seg inn i parketten, en stim av lyspartikler renner ut og ingen merker det svarte utslettet som sprer seg oppover veggene, ilden sprer seg i kroppen, ut i fingertuppene, Aurora vugger frem og tilbake i takt med musikken, hoftene vugger frem og tilbake, tyngdekraftens tiltrekning, rett ned (Kielland, 2016, s. 125).

Dette er kun et kort utdrag av en lang passasje som kan minne om en slik ufiltrert bevissthetsstrøm. Altså oppstår en temporal nærhet mellom forteller og det fortalte, og her med ytterligere nærhetsfølelse på grunn av den nærgående og strømmende måten å fortelle på.

Fortellerstemmen og dens synsvinkling skifter gjennom romanen. Som Andersen (2019) skriver: «Både synsvinkel og fortellerstemme kan enten være interne eller eksterne i forhold til fortellingens verden. Det betyr at fortelleren kan befinne seg utenfor fortellingen eller være en som deltar i den. Synsvinkelen eller fokaliseringen kan på samme måte være enten ekstern eller intern, befinne seg utenfor eller innenfor fortellingens verden» (Andersen, 2019, s. 71). En ekstern forteller kan velge å forholde seg til de begrensningene som følger med å være ekstern, altså at «[...] fortelleren kan formidle det som er objektivt observerbart, altså kun det som skjer, og det som blir sagt høyt. En slik objektiv forteller finner vi i sin aller mest

berømte form i de islandske sagaene. De mest blodige kampscener kan utspille seg uten at vi får vite noe om frykt, smerte eller sorg» (Andersen, 2019, s. 71). En slik ekstern, objektiv forteller vil dermed ikke ha tilgang til de litterære personenes tanke- og følelsesliv. Dette finner man derimot i en ekstern, allvitende forteller. Det betyr at fortelleren ikke bare kan se og beskrive de litterære personenes handlinger og ytringer, men den har innblikk i deres tanker og følelser. Denne vinklingen kan gjelde én person, men den kan også ha et skiftende perspektiv, og dermed ha innsyn i flere av de deltakende litterære personenes tankeliv.

I *Dammyr* finner man begge disse to typene ekstern forteller. Den er påfallende objektiviserende og observerende enkelte steder, og skildrer blant annet en koleraepidemi som tok livet av flere hundre mennesker slik:

Glomma rant gjennom byen, som en sort orm fulgte den kroppens konturer, kveilet seg gjennom landskapet [...] brannen hadde vært overalt, den var overalt, under huden og langs husveggene, som en epidemi, stille og arbeidsom drev den videre, og epidemien kom, koleraen var brun, og brunfargen rant, barna ble lagt i gravene, tarminfeksjonen tømte kroppen for vann og et hjerte revnet i to, leira tømte mellom beina, det var gjørme over alt, det rant og rant, små dråper skled langs nakkehåret og nakkens svake bue, flekkvis, hvordan jorda dekket ansiktet, hvordan koleraen angrep kroppen (Kielland, 2016, s. 92–93).

Det er mye å påpeke ved dette sitatet, men det som er sentralt når det gjelder det narratologiske er den tydelige distansen fortelleren har til det fortalte. Her blir en epidemi som tok livet av hundrevis av mennesker skildret. Barn ble gravlagt, sykdommen tømte kroppene for væske – alt dette fremstilt som visuelle observasjoner på en objektiviserende måte. Det som ikke blir fortalt, er den menneskelige lidelsen, opplevelsene, det som foregikk i disse menneskenes indre liv. Det er klare skiller mellom de islandske sagaene og *Dammyr*, men det er likevel interessant å se på den objektiviserende skildringen av noe i så stor grad dramatisk og smertefullt. På samme måte som fortelleren i de islandske sagaene kun skildrer det ytre observerbare, og ofte noe dramatisk på en nøytral og kortfattet måte, blir denne koleraepidemien skildret uten informasjon om den lidelsen, redselen og belastningen epidemien førte med seg. Fortelleren i *Dammyr* stiller seg her distansert fra det som fortelles.

Det samme gjelder skildringen av Fredrikstads industrihistorie: «Glomma var lenge Norges viktigste fløtningselv, sagverkene ble møysommelig plassert langs den 600 kilometer lange elva, og Fredrikstad ble landets trelastsentrum [...] Sakte men sikkert opphørte tømmerfløtingen, industrien forsvant, og adelen dro videre, men vannet fortsatte i strømmen nedover elva» (Kielland, 2016, s. 11). Fortellingen om Fredrikstads rolle i tømmerfløtingindustrien er ikke dramatisk og smertefull, men det er hundrevis av år med historie, komprimert og fortalt med et fåtall setninger. En industri blir skapt, og Fredrikstad får en helt sentral plass i den. På samme nøytrale og kortfattede måte som industriens skapelse blir skildret, blir også dens avvikling skildret. Det menneskelige, individuelle og emosjonelle perspektivet blir ikke viet oppmerksomhet. Det er dannelse og avvikling, skapelse og destruksjon som er i fokus.

Fortelleren har ved flere anledninger en distansert posisjon, men samtidig en kommenterende funksjon. Tonen er til tider sarkastisk, noe som skaper et inntrykk av at fortelleren tar stilling til det den forteller. Per Thomas Andersen omtaler dette som at «[...] litterære tekster ikke bare har en enkel kommunikasjonssituasjon der en forteller beretter noe til sin leser. Fortelleren signaliserer også noe implisitt om seg selv» (Andersen, 2019, s. 77). Med andre ord skjer det en dobbel kommunikasjonssituasjon enkelte steder, der fortelleren skildrer noe, og samtidig avslører noe om seg selv. Når fortellerstemmen omtaler Bygjengen, er det ofte med denne sarkastiske tilnærmingen: «Oppe i boligfeltene ved Snippen, ved jernbaneskinnene på Lisleby, dekkes koltbordene. Det lukter røykelaks av fingrene til Bygjengen, de måtte holde seg hjemme i sine egne konfirmasjoner og blant alle snittene med karbonade var det bare røykelaks og eggerøre igjen [...]» (Kielland, 2016, s. 61). Det er noe harsellerende i formuleringen som sier at disse ungdommene *måtte* holde seg hjemme, og delta i sine *egne* konfirmasjoner. Fortellerstemmen har også en sarkastisk tone i det Bygjengen blir skildret når de står i køen på McDonald's og fremprovoserer slagsmål:

[...] de sier slå meg da, slå meg, helt til noen slår dem og hele helvete bryter ut, og Securitas, nettopp ute av idrettslinja, men ikke langt nok inn på politihøgskolen, må på nytt komme løpende med hendene på nøkkelknippet og si hei hei hei og legge Bygjengen i bakken [...] disse historiene vandrer fra boligfelt til boligfelt og alle med bussforbindelse tenker at dette dreier seg om bybarna, og bybarnfamiliene tenker at dette må dreie seg om alle bussforbindelsesbarna (Kielland, 2016, s. 79–80)

Dette kan tolkes som sarkastiske, spydige karakteristikk av Bygjengen, Securitasvaktene, og familier som skylder på hverandre for ungdommenes voldelige og utagerende atferd. Dette står i tydelig kontrast til den distanserte, objektive og kortfattede fortelleren som skildrer det naturhistoriske og geologiske.

Det som fremtrer gjennom de sarkastiske kommentarene, er at tenkemåtene og væremåtene som presenteres er uvitende, naive, ensidige, og at de ikke ser mye av det som skjer rundt seg. Disse menneskene blir på mange måter fremstilt som latterlig sneversynte, og at de lever livene sine uten fokus på annet enn det som er umiddelbart tilgjengelig og håndgripelig. De blir fremstilt svært ensidige og endimensjonale, og som om det de holder på med er banalt. Dette står, som vi etter hvert skal gå nærmere inn på, i kontrast til Aurora, som fremstår som svært kompleks, mangesidig og reflektert.

Varighet

Per Thomas Andersen skriver i boka *Forstå fortellinger* (2019) om tidsforløpet i fortellinger: «[...] selv de mest banale fortellinger består av et ganske finurlig forhold mellom to ulike tidsforløp: Hendelsenes tidsforløp da de fant sted, og de samme hendelsenes tidsforløp i fortellingen om dem» (2019, s. 56). Dette handler om varigheten av hendelsene, der hendelsen tar én tid når den inntreffer, mens fortellingen om den tar en annen tid. For å beskrive disse to ulike tidene kan man, som Andersen beskriver, bruke begrepene: «[...] *historien om selve hendelsenes tidsforløp* og *fortellingen om de samme hendelsenes tidsforløp i fortellingen om dem*» (Andersen, 2019, s. 56).

Varigheten av en fortelling styres av fortelleren, og den kan velge å forlenge øyeblikket i fortellingen: «Fortellingen forlenges i forhold til historien [...] Hele historien stopper opp og settes på pause [...]» (Andersen, 2019, s. 60). Fortelleren kan forlenge tiden ved at «[...] en enkel hendelse setter i gang en erindring eller en refleksjon hos en litterær figur eller hos fortelleren» (Andersen, 2019, s. 60). På samme måte som fortelleren kan forlenge historien gjennom fortellermåten, kan den også forkorte historien ved å utelate informasjon den ikke

anser som sentral i fortellingen. Dette kan ifølge Andersen skje gjennom enten referat eller kutt. Fortellerstemmen kan behandle det den anser som uviktige hendelser ved å «[...] lage et raskt oppsummerende referat av hva som skjer mellom de viktige sceniske hendelsene [...]», eller ved at «[...] [d]et uviktige er kort og godt klippet vekk fra fortellingen. Det er ikke fortalt. De fleste av oss er i stand til selv å fylle ut det som må eller kan ha skjedd mellom de fremstilte scenene. Ikke mist åpenbare «transportetapper» blir ofte utelatt. Vi dikter selv inn det som trengs» (Andersen, 2019, s. 59). Fortelleren vil dermed utelate noe informasjon, som det er opp til leseren selv å skape.

I *Dammyr* er varighet av øyeblikk svært varierende, og fortellerstemmens forhold til tid er bemerkelsesverdig. I løpet av noen intense og tettpakkede setninger har fortellerstemmen skildret istidens påvirkning på landskapet og den geologiske skapelsen av Østfold: «Smeltevannet hadde funnet veien under isen, og da isen trakk seg tilbake, fulgte havet etter, og opp av havet steg Østfold med brede morenerygger og store elvedeltaer [...]» (Kielland, 2016, s. 9). Historien om Fredrikstad som tømmerfløtingsby blir også skildret med noen få setninger: «Glomma var lenge Norges viktigste fløtingselv, sagverkene ble møysommelig plassert langs den 600 kilometer lange elva, og Fredrikstad ble landets trelastsentrum. Plankeadelen økte raskt sitt omfang, og i over hundre år fløt tømmeret nedover vassdraget. Sakte men sikkert opphørte tømmerfløtingen, industrien forsvant, og adelen dro videre [...]» (Kielland, 2016, s. 11). Her er flere hundre år med historie komprimert til kun noen få setninger. Fortellingen begynner med istiden, og i løpet av to og en halv side skildres Fredrikstad etter tømmerfløtingen. På denne måten ser man at historien forkortes, og forholdet mellom historisk tid og den fortalte tid er langt fra hverandre.

På den andre siden finner man øyeblikk i romanen som forlenges av fortellerstemmen. Dette skjer på flere steder og omfatter flere personer, men særlig Aurora. Aurora står i et parkeringshus og onanerer, og dette beskrives på følgende måte:

Hun står der i en dirrende bevegelse mellom tro og tvil mens tåka siver innover byen, hun kjenner bølgene komme, og hvordan knærne svikter under henne, og så skjer det bare, det skjer, tåka fyller parkeringshuset, beina skjelver og det blir helt stille. Der bak betonghjørnet drives mørket vekk, lyset presser seg frem innenfra, kroppen åpner seg og eksploderer utover veggen, klask, lyden av vått mot hardt gjaller gjennom parkeringshuset, bølgene skyller over

henne, beina skjelver, betongen glinser, og en tynn stripe sildrer ned langs låret og etterlater seg en våt flekk på betonggulvet (Kielland, 2016, s. 16).

I dette øyeblikket opplever Aurora tilsynelatende et klimaks, og øyeblikket blir skildret med en rekke detaljer, sanseinntrykk, gjentakelser, skildringer av omgivelsene, og tiden blir forlenget. Det som tar noen sekunder i historien, blir fortalt med et omfang og varighet som strekker øyeblikket ut. I fortellingen av dette korte øyeblikket velger fortelleren å ikke bare skildre Auroras sanseopplevelser, men også været, som at tåka fyller parkeringshuset. Dette tar ikke nødvendigvis lang tid, men det tar heller ikke de få sekundene klimakset varer. Det blir fortalt som at det skjer parallelt med Auroras klimaks, og tiden i øyeblikket blir forlenget. I tillegg til værbeskrivelsen, fokuserer fortelleren også på Auroras reaksjon og opplevelse: Mørket drives vekk, lys presser seg frem innenfra og kroppen eksploderer – disse skildringene gjør øyeblikket nært, intenst, og det setter denne svært korte, private og menneskelige opplevelsen i fokus.

Underveis i dette øyeblikket, når Aurora står i parkeringshuset og onanerer, kommer hun til å tenke på noe:

[...] du skal ikke drive kjærligheten for langt, hvisker hun til seg selv, underlivet skjelver, fingrene er våte, og på strømhuset nede ved McDonald's har noen malt navnet hennes med store bokstaver, navnet hennes er smelt opp på betongveggen, midt i et stort hjerte, AURORA [...] (Kielland, 2016, s. 16).

Som Andersen (2019) skriver, blir øyeblikket her forlenget ved at en assosiasjon og en refleksjon dukker opp underveis i skildringen av en hendelse. Mens Aurora står i parkeringshuset og onanerer, begynner hun altså å tenke på dette strømhuset hvor noen har skrevet navnet hennes med store bokstaver. Det dukker opp flere slike refleksjonspauser i fortellingen underveis i dette øyeblikket: «Det skumrer over Dammyr, og det dirrer oppe i parkeringshuset på toppen av Torvbyen, bølgene skyller over brystbeinet, underlivet skjelver svakt, små rykninger driver gjennom kroppen hennes, og mens onanisten runker i sin egen grøt, spør hun seg selv, - kan du fortelle meg at jeg er glad, frisk og levende?» (Kielland, 2016, s. 17). Tiden fremstår på mange måter plastisk og dynamisk, som noe ikke absolutt som kan forkortes og forlenges.

Flere øyeblikk blir forlenget med detaljerte beskrivelser. Aurora møter Bygjengen på McDonald's:

[...] de hvisker til henne, om hun ikke vil ha litt kokain, om hun trenger litt kokain, om hun ikke vil kjøpe litt kokain, milkshaken suges hardt gjennom sugerøret, hun går på doen, klemmer en kvise, men den kommer ikke ut, og hun får neglemerker i pannen, varmen pipler ved hårfestet og vantene faller på gulvet, så endelig sprekker den, og lager en liten gul sprut på speilglasset, vått mot hardt, og noe av trykket i ansiktet letter, hamburgerlukten har satt seg i klærne hennes, hun plukker opp vantene fra gulvet, vasker hendene og tørker vekk blodet fra kvisa og går ut igjen (Kielland, 2016, s. 20).

Denne forlengelsen av tiden er en tydelig kontrast til fortellerens skildring av istid, geologiske prosesser og hundrevis av år med historie. Bygjengens spørsmål om Aurora vil kjøpe kokain blir gjentatt tre ganger, parafrasert. Måten dette skildres på kan fortelle at Bygjengen har spurt slik, tre ganger på litt ulik måte. Det kan også bety at fortelleren selv velger å skildre øyeblikket slik, ved selv å gjenta spørsmålet, for å forlenge akkurat dette øyeblikket, og å legge et slags fokus på denne interaksjonen. Aurora skildres i det hun går inn på toalettet på McDonald's, der hun klemmer en kvise i pannen. Dette skildres imidlertid ikke slik, med et minimum av ord for å beskrive handlingen. Hun forsøker å klemme kvisen, men den sprekker ikke med én gang, og hun blir stående med merker i pannen der fingrene har klemt. Til slutt sprekker kvisen, og innholdet spruter ut på speilet foran henne. Fortelleren skildrer også at mens hun har strevd med kvisen i pannen, har vantene hennes ramlet på gulvet, og burgerlukt har festet seg i klærne hennes. For historien sin del, er dette detaljer som ikke har noe å si for hendelsesforløpet, og som fortelleren kunne valgt å utelate i fortellingen.

Et sentralt spørsmål når det gjelder det narratologiske i *Dammyr* er hva som skjer med fortellingen når varighet er så varierende. Det som kan synes som en rød tråd i fortellerens vektlegging av varighet, er at det geologiske og historiske blir skildret hurtig, mens det menneskelige – sanseopplevelser og tankeliv – blir skildret på en utfyllende, omfangsrik og omstendelig måte. Den fortalte tiden blir nærmest motsetning til den historiske tiden. Prosesser i naturen som tar tusenvis av år, blir fremstilt som om det tok kun et øyeblikk. På den andre siden blir menneskets hurtiggående sanseliv fortalt på en måte som nesten stopper tiden. Det oppstår en motsetning i denne måten å fortelle på, der den fortalte tid ikke

samsvarer med historisk tid. Tid og tidsforløp i *Dammyr* dynamisk, og er annerledes enn klokketiden.

Tid

Et annet sentralt aspekt med fortellerstemmen i *Dammyr* er at den vever sammen tider mens den forteller. Slik omfattende anakroni, altså brudd på kronologisk fortelling, er en viktig del av undersøkelsen for å belyse fortellerens funksjon. Mens Auroras liv og tanker fortelles, kommer også innslag fra fortiden. Dette skjer med sømløse overganger, ofte i samme setning, og det blir ikke nødvendigvis påpekt at fortellingen har hoppet i tid:

[...] Aurora skriker, - driv ikke kjærligheten for langt, ordene knitrer ytterst på tunga, lengst fremme i munnen, bønner dunker i brystet, strekker seg med vinden, - driv ikke kjærligheten for langt, vinden trekker ut mot havet, varmen sprer seg, og byens store datter Ingeborg Køber hadde allerede spådd ei kjærlighetsvise av dimensjoner, vått mot hardt, tre forutsigelser var blitt gitt allerede et år i forveien, men ingen visste hva som kom til å skje på en av de varmeste sommerdagene i 1934, hun visste det ikke engang selv (Kielland, 2016, s. 22).

Her ser man hvordan avsnittet først handler om Aurora. Det er hun som skriker, kjenner ordene i munnen, en bønn som dunker i brystet. Med ett blir denne «byens store datter» nevnt, Ingeborg Køber, og at hun har kommet med en spådom. Delsetningen om Ingeborg blir bundet til setningen som omhandler Aurora med et *og*, en konjunksjon hvis syntaktiske funksjon er å sideordne og binde sammen ord eller setninger. På denne måten blir altså Auroras tid og Ingeborgs tid bundet sammen, og det er først mot slutten av denne lange setningen at det kommer frem *når* dette skjedde. Dermed blir det etablert at denne Ingeborg og spådommene hun kom med tilhører fortiden.

Dette sitatet er innledningen til det første man får høre om Ingeborg Køber og hennes spiritistiske virke på 1930-tallet. Deretter blir Ingeborg satt i fokus en liten periode, helt til en ny, sømløs overgang der tider blir blandet sammen:

Søregilden kan lokke frem ansikter fra de mest skamfulle plasser, røde og brune øyne, arr og amputasjoner, hudvev og groper, et arkiv av splintrede ansikter, små steiner med krystaller inni seg, klebeåndene klistrer seg over ansiktet hennes og skumringen fyller lungene, sommerfugler vikler seg inn i det store, mørke håret hennes, leppene beveger seg i en smattende tone, mødrene tviholder på barna sine, kjefter dem vekk fra kanten, havet stiger, bølgene slår mot svaberget, åndene leter seg fram etter åpningene i kroppen, store øyne ser på henne rundt bordet, insektene summer, håret flommer nedover skuldrene, Aurora står i parkeringshuset og dirrer, Ingeborg lar fingrene gli over bordplata, øynene er blanke, hun blunker og lar fingrene gli mellom en og en bokstav, Ingeborg ser på Aurora, hun ser rett gjennom henne [...] (Kielland, 2016, s. 29–30).

Denne lange setningen starter med å omtale Ingeborg. Med ett tar fortellerstemmen fortellingen tilbake til Aurora som står og dirrer i parkeringshuset, dette klimakset som ble beskrevet innledningsvis i romanen. Dette åpner opp for flere tolkningsrom. Auroras klimaks i parkeringshuset kan altså ha vart mens fortellingen har vært innom Ingeborg Køber, og skildret flere sider om Ingeborgs liv og virke, for nå å vende tilbake til Aurora i parkeringshuset. Dermed ser man en svært omfattende forlenging av øyeblikket – først gjennom Auroras tankesprang til navnet hennes i store bokstaver på strømhuset, deretter gjennom historien om Ingeborg Køber. En annen måte å se det på er at tidene deres faktisk eksisterer samtidig. Det kan tolkes slik både på grunn av fortellermåten, at de blir nevnt i samme setning, men også fordi det blir skildret et slags møte mellom dem: «Ingeborg ser på Aurora, hun ser rett gjennom henne». To tider blir vevd sammen, og det blir skapt en samtidighet mellom Aurora og Ingeborg. Likevel ser Ingeborg rett *gjennom* Aurora, så samtidigheten er ikke helt nærværets tid heller, snarere en spøkelsesmessig tid.

Aurora og Ingeborg har flere slike møter gjennom romanen. Aurora har kjøpt en steinsamling på naturhistorisk museum, «[...] hun pakker den opp på kjøpesenterkafeen, hun har myrvann og mose under neglene, Ingeborg ulmer mellom trærne, Aurora sitter med hendene fulle av steiner og sorterer en og en utover bordet [...] en vakker steinsamling, ikke sant? Ingeborg sier ingenting» (Kielland, 2016, s. 40). Her er møtet mellom dem mindre eksplisitt, og det åpner opp for flere muligheter. En kan se for seg frasene «Ingeborg ulmer mellom trærne» og «Ingeborg sier ingenting» som to selvstendige, enkeltstående fraser, som henviser til Ingeborgs tid. Dermed blir dette en fortellerteknisk måte å blande to tider på ved å gjøre forskjellen mellom tidene uklar og ubestemmelig.

Ved andre anledninger er det i større grad tydelig at romanen hopper i tid. Om lag halvveis i romanen skildres hendelser fra 1500-tallet: «Svenskene satte fyr på Sarpsborg i 1567, byen sto i flammer. Dette var begynnelsen på den nordiske syvårskrigen [...]» (Kielland, 2016, s. 91). Her blir tidsrommet gjort eksplisitt. Brannen og konsekvensene av den blir skildret i to avsnitt, før neste avsnitt på en nesten umerkelig måte glir over til koleraepidemien:

Glomma rant gjennom byen, som en sort orm fulgte den kroppens konturer, kveilet seg gjennom landskapet. Feberens symptomer, de sorte branntomtene, sto igjen som forkullede minner, flekkvise i terrenget, i åkeren, ute på slettene og inne i byen, brannen hadde vært over alt, den var over alt, under huden og langs husveggene, som en epidemi, stille og arbeidssom drev den videre, og epidemien kom, koleraen var brun, og brunfargen rant [...] (Kielland, 2016, s. 92).

Fredrikstad ble hardt rammet da koleraepidemien kom til Norge i 1834 (Wold, 2021), og det er dermed plausibelt å anta at det er nettopp denne epidemien som blir skildret i dette avsnittet. Fortellingen har med det hoppet fra 1500-tallet til 1800-tallet, uten å orientere om det, og igjen ved å hoppe i tid innenfor samme setning. Epidemien blir skildret videre, før fortellingen igjen glir over til en ny tid:

[...] mosen grodde over gravsteinene, det var ikke lenger mulig å se hvilke navn som sto der [...] Frem vokste bedehus og kirkespir, den norske kirke gikk i asyl her, og et stykke unna yrkesfagskolen og fysioterapiklinikken, ikke langt unna gangbroa, etablerte kirken seg, og abortmotstanderne kjempet kampen for livet fra en hvit varebil, med ketchup og plastbabyer, øst og vest, nord og sør, de kjørte overalt i den bilen, de døpte småbarn og rekrutterte et par Vigridd-medlemmer [...] og størknet ketchup lå igjen etter dem på asfalten. Plastbabyene havnet i garasjen hjemme hos presten i Borge (Kielland, 2016, s. 93)

Fra epidemien på 1800-tallet, har fortellingen her beveget seg til aksjonene mot selvbestemt abort som foregikk på 1980- og 90-tallet, med det man kan anta refererer til prestene Ludvig Nessa og Børre Knudsen (Elstad, 2023). I løpet av tre sider har fortellingen hoppet fra 1500-tallet til slutten av 1900-tallet, med flytende og umerkelige overganger. Det er kun hendelsene fra 1500-tallet som blir stadfestet i tid, de andre hendelsene blir kun skildret uten å nevne noe om tidsrom. Hvilken funksjon har så disse svært ulike måtene å fremstille tid på? Tiden blir en tematikk, den blir påtagelig, og det er ikke bare tid som forløp, men nærmest som filosofisk

tematikk. Tid blir fremstilt som om det finnes andre tidsfigurasjoner enn den kronologiske klokketiden. Det er også som om romanen påpeker at det finnes en tid utover menneskets målestokk for tid, som den geologiske dyptiden.

Dokumentariske innslag

I *Dammyr* presenteres en rekke historiske hendelser og situasjoner som ikke har en umiddelbart synlig sammenheng utover at alle utspiller seg i Fredrikstad. Den nordiske syvårskrigen på 1500-tallet, koleraepidemien på 1800-tallet, Ingeborg Køber-saken fra 1930-tallet, og Liland-saken fra 1970-tallet er kun et fåtall av historiske hendelser som blir skildret. De er fra ulike tidsperioder, har forskjellig tematikk, og involverer ikke de samme menneskene. I romanen blir alle disse hendelsene ført sammen og fremstilt med stor grad av detaljrikhet, men på en ytterst litterær og underlig måte.

Øksedrapene i Lille Helvete

Den frie indirekte diskursen i romanen gjør det konsekvent vanskelig eller umulig å fastslå om det er fortelleren eller Aurora som tenker eller snakker. Dermed er det også uklart hvem som skildrer øksedrapene som fant sted i Lille Helvete. I og med det kan fremstå som om det er Auroras tanker som presenteres, er det nærliggende å undersøke nettopp hvorfor hun vier denne saken oppmerksomhet i så stor grad.

I *Dammyr* skildres dobbeltdrapet som fant sted i Fredrikstad i 1969. Det er en litterær fremstilling, men personer, hendelsesforløp, og rettssaken som fant sted etterpå er skildret med detaljer som gir lite rom for å anta annet enn at dette er referanse til den virkelige Liland-saken. Dette kan man se ut fra blant annet journalist Tore Sandbergs *Øksedrapene i Lille Helvete* (1995). Personer som blir skildret i *Dammyr* er Håkon Edvard Johansen og John Olav Larsen, som ble brutalt drept med øks i Johansens bolig, som på grunn av miljøet Johansen var i, ble kalt Lille Helvete. Det svenske paret Sten og Vibeke Ekroth blir også omtalt, og det etterforskningsarbeidet de på eget initiativ gjorde for å bevise Lilands uskyld. Tabloidjournalisten som skildres i *Dammyr* er en tydelig referanse til journalisten Per Sandberg, selv om navnet hans utelates i romanen. Per Liland ble i 1970 dømt for drapene, men ble frikjent i 1994. Den såkalte Stepper'n blir også omtalt, og historier fra hans fortid blir trukket frem. En historie om Stepper'n som tar livet av Gunvor blir skildret, og det blir

antydning at hun bare var én av flere Stepper'n tok livet av. I *Dammyr* blir denne saken skildret på den samme litterære, eksperimentelle måten som resten av romanen, og har altså rot i en virkelig sak. Et sentralt spørsmål i lesningen av romanen, er hva slags sammenheng denne hendelsen har med de andre aspektene som finnes i *Dammyr*. Hendelsen foregikk i Fredrikstad, som jo er en helt åpenbar sammenheng. Kan skildringen av denne saken si noe om relasjonen mellom mennesket og natur?

Skildringen er intens, nærgående, og kan tidvis oppleves ubehaglig. Historien strekker seg helt tilbake til da Gunvor ble brutalt drept av Stepper'n i forbindelse med en båttur:

[...] Gunvor skriker og kaver, hva faen er det her, isvannet spruter, og mens Gunvor klamrer seg til kanten av båten, tar Stepper'n tak i nakken hennes og presser henne under, John skriker til Anna at hun må løpe etter hjelp. Stepper'n finner frem åra og smeller den i hodet på Gunvor. Hardt, 4-5-6 ganger. Anna løper alt hun kan for å finne noen, John hopper uti, men blåmerker har begynt å presse seg frem under huden hennes. Kjeven er allerede slarkete. Ringen på fingeren hennes er klemt flat og det iskalde oktobervannet visner armene hans, spriten gjør hjernen hvit, og mens Gunvor slutter å bevege på seg, står John der og ser at vannet fyller munnen hennes. Bakhodet til Gunvor er ødelagt, dekket av størknet blod [...]
(Kielland, 2016, s. 81–82).

Her skildres en hel scene, fra at Stepper'n har dyttet Gunvor ned i vannet, og det videre handlingsforløpet der han slår henne i hjel med en åre. Den detaljerte skildringen understreker brutaliteten: Gunvor blir dyttet i det iskalde vannet, og blir slått i hodet til hun ikke beveger seg mer. Det er likevel ikke skildret på en sentimental måte, der menneskenes følelser er i fokus. Det er en skildring av noe objektivt observerbart, uten at følelser og emosjoner blir nevnt. Drapet på Gunvor blir skildret flere ganger: «Dryppende våt – Gunvor, hun måtte falle, og etter slag nummer seks sank hun [...]» (Kielland, 2016, s. 82). Denne formuleringen gjør det hele underlig. Det blir beskrevet som at Gunvor *måtte* falle, som om det ikke var noen vei utenom. Romanen skildrer altså drapet på Gunvor på en usentimental måte, samtidig som den grufulle brutaliteten kommer tydelig frem. I tillegg fremstilles det som om det ikke fantes andre muligheter enn at hun *måtte* dø, som om Stepper'n *måtte* drepe.

Den nærgående, brutale, men usentimentale skildringen gjelder også øksedrapet på John og Håkon:

Det er blod over alt, oppover langs veggen, smurt utover gulvet, langs gulvlistene og dørkarmen, overalt [...] blodet skinner langs gulv og vegger, John har flere flenger i hodet [...] lyset skjærer i øynene, øksa har gått dypt, helt inn til hjernebarken (Kielland, 2016, s. 104).

Igjen skildres det som kan observeres. De tre mennene som oppdaget John og Håkon i Lille Helvete denne dagen blir ikke tillagt emosjonelle reaksjoner, det eneste som blir skildret er det som kan ses. Det er brutale scener, og gjentakelsen av blodet som finnes over alt i boligen, gjør at det kan oppleves ubehagelig. Dermed oppstår det en spenning når skildringen fortsetter: «John og Håkon ligger innhyllet i stillhet og ribbesvor, en slaktescene» (Kielland, 2016, s. 104). Drapet skjedde i julen. Denne skildringen skaper kontrast, for der menneskene feirer jul under fredelige forhold med god julemat, blir disse to mennene brutalt slaktet. Drapet på John og Håkon blir altså skildret på en nærgående og detaljert måte, der grufulle detaljer kommer frem, og det skapes et påtrengende og noe ubehagelig inntrykk.

Et annet aspekt ved fremstillingen av øksedrapssaken i *Dammyr*, er at fokuset ser ut til å være på justismordet. Det er tidvis som om fortelleren, eller Aurora, ønsker å understreke og påpeke at grove feil ble begått i rettssaken mot Per Liland, og nærmest inntar en kommenterende posisjon:

[...] tabloidjournalisten får bakoversveis, for det skjer, Liland-saken, et justismord uten like, med en statsadvokat som endret drapstidspunktet, alt eller ingenting, flyttet det et døgn bakover, han flyttet det hele en dag bakover, grenseoverskridende, og de to som bodde i huset, de er ikke så viktige, men huset ble viktig da folk døde i det, eller rettssaken ble viktig da de dømte feil mann, justismord, et kommende mareritt, alt eller ingenting, et mareritt uten like, det var midt på natta, og Stepper'n løp med blodige klær hjem til moren og søsteren, de hvasket i gangen, så leieboeren ikke skulle høre at Stepper'n, eller, ikke høre ordet blod (Kielland, 2016, s. 50–51).

I dette sitatet blir det gjentatt flere ganger at det var et justismord, statsadvokaten som endret drapstidspunkt blir nevnt, også dette gjentatt flere ganger. Frasen «og de to som bodde i huset, de er ikke så viktige, men huset ble viktig da folk døde i det, eller rettssaken ble viktig da de dømte feil mann» (Kielland, 2016, s. 51) har en nærmest ironiserende karakter. Det er som om

fortelleren påpeker at ofrene ikke betydde noe for folk, men at saken først fanget det offentliges interesse da rettssaken ble så kjent som den gjorde.

Denne typen kommenterende funksjon, og kritikk av et system, finner en igjen flere steder i romanen. Da det svenske Ekroth-paret snek seg inn gjennom et åpent vindu i rettssalen blir også omtalt i romanen, og Vibekes korte skjørt får oppmerksomhet: «[...] Sten pekte på bevisene, men avisene ville bare snakke om det korte skjørtet til Vibeke. Ingen ville snakke om bevisets stilling, bare skjørtets, og Sten sa, – her er det, og pekte på kofferten, men avisene stirret bare på den lille fliken av hud» (Kielland, 2016, s. 70–71). Her beskriver fortelleren hva som skjedde da Sten og Vibeke forsøkte å bevise Lilands uskyld. Mediene valgte i stedet å fokusere på Vibekes korte skjørt. Igjen skildrer romanen at fokuset ble vendt bort fra ofrene som ble brutalt drept. Som det ble utdypet i analysen av forteller, inntar fortellerstemmen, eller Aurora, en kommenterende funksjon ved flere anledninger. Også her kan det synes som den ønsker å peke på en utilstrekkelighet hos menneskene, ved å latterliggjøre håndteringen av, og omstendighetene rundt, rettssaken.

Det skapes også et inntrykk av at den virkelige drapsmannen er denne Stepper'n, og at historien om Gunvor fortelles for å underbygge dette:

[...] det var alltid nachspiel i båten til Stepper'n [...] et nachspiel, et tolkningsspørsmål, 18 stykker forlot båten til Stepper'n, en rosa himmel gjennom slørete øyne, et avkjølede bad for en overopphetet kropp, 18 stykker kjente politiet til, det rykker i munnen, spriten varmer drøvelen, 18 stykker som aldri ble etterforsket, brakkvannskvelning, sa de, Aurora ser på den grønne fløyelsposen, 18 kropp, varme og seige, veien var den samme, Vibeke ser på Sten, 18 liv i elva, over kanten, frivillig eller ufrivillig? (Kielland, 2016, s. 84–85).

Det som understrekes her, er nok en gang de grove feilene som ble begått av rettsvesenet i forbindelse med denne drapssaken. I denne passasjen ser det ut til at den nok en gang ønsker å peke i retning av at Stepper'n var den virkelige drapsmannen, men på grunn av politiets manglende interesse aldri ble tatt.

Som nevnt er det et sentralt spørsmål hvorfor Aurora fokuserer i så stor grad på denne saken. Den veves inn i tankene hennes gjennom hele romanen, og hun har en innsikt i den som virker å være utenom det vanlige. Dette underbygger ytterligere at hun har en spesiell posisjon i dette litterære universet. Saken skildres på denne sammensatte måten, der den får frem det grimme og fæle ved den, samtidig som den er skildret helt usentimentalt og nøytralt. Det er altså ikke sorg, sjokk, avsky eller frykt som er i fokus, som man gjerne ville tenkt at var forventede og normale følelser knyttet til en sak av denne typen. Det at Aurora altså fokuserer på handlingen, og samfunnets håndtering av den, fremfor det emosjonelle aspektet, kan fortelle noe om hva hun anser som viktig. Er det slik at denne saken er en del av Auroras prosjekt: å undersøke hvordan mennesker handler, og hvordan de forstår egne handlinger?

Dette kan belyses ved å leses i lys av Camille Paglias perspektiver på menneskets forhold til natur og kultur. Paglia mener at mennesket har en naturside ved seg som de stadig forsøker å undertrykke. Denne siden rommer det erotiske og seksuelle, og som tidligere påpekt, utviser Aurora at denne siden av seg selv i stor grad er dominerende. Natursiden av mennesket rommer også det voldelige, og øksedrapet og Liland-saken kan være en slags fremvisning av nettopp dette: Hva er mennesket egentlig i stand til å gjøre? Paglia understreker at sosiale rammer er en måte å undertrykke disse sidene på, for å unngå at de tar overhånd. En slik sosial ramme kan være jus. Rettsvesenet er menneskets strategi for å temme den ville, rå og instinktive siden av seg selv.

Fortelleren, eller Aurora, påpeker som nevnt at politiet og rettsvesenet i aller høyeste grad feilet i Liland-saken. Den omtaler både advokaten som forskjøv drapstidspunktet, politiet som ikke fulgte opp Stepper'n som mistenkt, og mediene som vendte fokus mot det korte skjørtet fremfor beviser. Alle disse aspektene er menneskeskapt struktur, som alle har feilet. En kan se på disse strukturene som del av det Paglia omtaler som «social controls» og «society» (Paglia, 1991, s. 2). Disse er etablerte som deler av organiseringsformen som mennesket tyr til for å skjerme seg selv fra sin uutforskede og utemmede naturside, og for å ta i bruk Paglias begrep, kan en si det er for å dekke over det ktonske i verden: det grimme og ubehagelige. Det romanen viser frem, er at til tross for menneskenes forsøk på å skjule det ktonske, vil det likevel alltid være der.

Det å skjule, beskytte seg fra, eller velge å ikke se det ktonske i verden, mener Paglia er denne strategien mennesker bruker for å opprettholde det apollinske uttrykket:

It is the dehumanizing brutality of biology and geology, the Darwinian waste and bloodshed, the squalor and rot we must block from consciousness to retain our Apollonian integrity as persons. Western science and aesthetics are attempts to revise this horror into imaginatively palatable form (Paglia, 1991, s. 6).

For å ta i bruk Paglias egne metafor, så blir verden mer spiselig når det grimme er bortgjemt. Vestlig vitenskap og estetikk er forsøk på nettopp dette: å gjøre verden enklere å se, å leve i, og å forholde seg til. Det vil si at øksedrapets tilstedeværelse i romanen, og i Auroras bevissthet, skildret på denne grimme og grufulle måten, bryter med den estetikken som skal skjule det fæle. Romanen tilbyr altså her det motsatte av den typiske måten å se og fremstille verden på: Med detaljerte, nærgående og ubehagelige detaljer, blir det grimme nært, påtrengende, og det er utformet på den samme måten som romanen er ellers. Slik er skildringen av øksedrapene i Lille Helvete ikke bare en del av Auroras prosjekt om å undersøke menneskenes tilstand. Det er også en del av romanens filosofiske prosjekt om å fremvise naturens og menneskenes virkelige vilkår, slik det ser ut under overflaten.

Køber-saken

På samme måte som det er uklart om øksedrapene er del av fortellerens eller Auroras tanker og ytringer, er det også uklart hvorvidt Ingeborg Køber-saken er det. Køber-saken er også en tydelig referanse til en virkelig sak, også denne skildret med stor grad av detaljrikhet fra den virkelige verden, som man kan se fra blant annet historiker Ivo de Figueiredos *Mysteriet Ingeborg Køber* (2010). Igjen er et sentralt spørsmål hvorfor nettopp denne saken er av så stor betydning for Aurora, og hva slags funksjon skildringen av den har i romanen. Det er enkelte aspekter ved skildringen av Køber-saken som er spesielt underlig. Hun levde og drev sin virksomhet som medium på 1930-tallet, men dukker likevel opp i Auroras tid. Altså er tidsaspektet rundt skildringen av Køber-saken i *Dammyr* nærliggende å undersøke.

Fortellingen om Ingeborg begynner da hun var barn, og hennes spiritistiske evner blir forklart. Hun kan kommunisere med de døde: «[...] hele byen vet at Ingeborg Køber tar imot gjester ute på øya, alle vet at Ingeborg kan komme i kontakt med de døde» (Kielland, 2016, s. 23). Gjennom Ingeborg kan man komme i kontakt med mennesker som har gått bort, og Ingeborg og familien tar imot gjester som ønsker nettopp dette. Ingeborgs evner blir på et tidspunkt undersøkt, da kritikere meldte seg: «[...] skeptikere kommer og tester blir gjort og talentene etterprøvd, folk er og blir uenige. Spiritistiske analyser blir skrevet og røntgenfotografiet gjennomlyser kropper ned til skjelett, brystne bein og feilstilte knokler, alt det som ligger rett under huden» (Kielland, 2016, s. 25).

Ingeborg spår på et tidspunkt at faren, Byfogden, skal dø om kort tid. Under en seanse avgir hun en tallkode som når den dekrypteres sier at «[...] Byfogden vil gå over til sine sønner i løpet av sommeren» (Kielland, 2016, s. 47). En dag Ingeborg og Byfogden er ute og bader, skjer det: «Himmelen er hvit og luften står stille, og så skjer det, 8. august 1934 ligger Byfogden livløs nede i Rørvasstangen [...] En tilsynelatende uskyldig drukningsulykke, og alle spørsmålene måtte komme da de fant brudd i Byfogdens nakkevirvel, hadde hun slik kraft, slike sterke armer?» (Kielland, 2016, s. 44). Ingeborg blir mistenkt for farens dødsfall, da obduksjon av farens kropp viser et brudd mellom 4. og 5. nakkevirvel. Mistanken forsterkes når det kommer frem at farens forsikringspremie var nøyaktig lik summen Ingeborgs mor, Dagny Dahl, hadde underslått. Moren tar sitt eget liv, og Ingeborg går gjennom rettsaken som ender med at hun fengsles: «Ingeborg fengsles i 6 måneder. 636 sider med avhør og protokoll av siktedes og 80 vitners forklaringer, den psykiatriske sakkyndiges erklæring 500 sider, politirapportene 300 sider, senseprotokollene og referater av 1503 seanser [...]» (Kielland, 2016, s. 49). Likevel snur det: «[...] 7. juli 1937 blir saken henlagt på grunn av manglende bevis, miss Clairvoyance står mellom rullesteinene og ser ut i havgapet, høsten er på vei, stormen herjer der ute, ansiktet er svart og munnen lukket» (Kielland, 2016, s. 49).

Det som skildres i romanen om Ingeborg, hennes rolle som medium, farens ulykke, og rettssaken omkring den, er både tidfestet, og det inneholder en rekke detaljer som gjør det hele virkelighetsnært. På denne måten formes fortellingen om Ingeborg Køber som om den tilhører fortiden, som den i et virkelighetens perspektiv jo gjør. I *Dammyr* forblir likevel ikke Ingeborg i fortiden. Samtidig som hun skildres tilhørende til fortiden, veves hun gjennom hele

romanen inn i Auroras nåtid. De kommuniserer ved flere anledninger, noe som skaper denne tidsmessige samtidigheten: «Hun kjøper en kopp kaffe og smører noe rosa på leppene, – en vakker steinsamling, ikke sant? Ingeborg sier ingenting» (Kielland, 2016, s. 40). I dette øyeblikket sitter Aurora på kjøpesenterkafeen og sorterer steiner, og det virker som hun nærmest forhører seg med Ingeborg om hva hun synes om steinene. Ingeborg svarer ikke, men det er som om det at hun «sier ingenting» betyr at muligheten for å svare likevel var der.

Også ved andre anledninger oppstår det kommunikasjon mellom dem: «Aurora, alt eller ingenting, hvisker Ingeborg i det fjerne, man kan ikke vite, alt eller ingenting, man kan ikke det. Alt eller ingenting» (Kielland, 2016, s. 43). Ingeborg taler direkte til Aurora. På denne måten veves tidene sammen, og skillet mellom fortid og nåtid blir på en måte visket ut. Den historiske kronologien forsvinner, og det er som om klokketiden, og hele konseptet tid som man kjenner det, blir utfordret. I stedet for en lineær fremstilling av fortid og nåtid, er sammenføyingen av Ingeborg og Auroras tider som en syklisk tid. I lineær tid kan ikke det fortidige komme tilbake i nåtiden, men i *Dammyr* gjør den nettopp det. I en slik syklisk tid kan noe møtes, som i en lineær tid, og en historisk tid, ikke ville møttes.

Altså oppstår det en tidsmessig samtidighet mellom Ingeborg og Aurora. Det er også andre aspekt som binder dem sammen, og gjør relasjonen mellom dem både tettere, men også mer underlig. Som analysen vil komme nærmere inn på senere, blir Auroras kropp i stor grad omtalt i romanen, ofte med et særlig fokus på munnen. Det er dermed påfallende at også Ingeborgs munn i så stor grad blir et fokus: «Munnen er stor og leppene nær og pusten varm, gjennom Ingeborg formidler åndene alt fra strikkeoppskrifter til cognacfester [...]» (Kielland, 2016, s. 24). Det som beskrives her er hvordan Ingeborgs virke som medium fungerer, og munnen hennes er tydelig et fokusområde. Det blir skildret videre: «[...] hun åpner munnen langsomt og alle rundt bordet kikker inn i den i den lange grøfta som strekker seg nedover halsen hennes, og i et glimt langt der inne ser man dem, Byfogden ser sine døde sønner strømme ut av datterens åpne munn [...]» (Kielland, 2016, s. 27). Også i denne passasjen beskrives Ingeborgs munn, og her på en særskilt underlig måte. Den beskrives som «den lange grøfta som strekker seg ned halsen hennes». Det er som om munnen er en inngang der menneskene rundt ikke bare kan se inn i munnhulen, men faktisk kan se inn i kroppen hennes. Der inne ser de de døde som Ingeborg kommuniserer med, og de strømmer faktisk ut av

munnen hennes. Munnen skildres videre: «[...] og hver kveld åpnes denne usynlige grenseoppgangen mellom alt det levende og alt det døde, veien gjennom den myke munnen, fettkanten mellom liv og død [...]» (Kielland, 2016, s. 28). Ingeborgs munn er her en usynlig grenseoppgang, mellom liv og død. Den er altså mer enn bare en kroppsåpning der mennesket tar omverdenen inn, for å inngå i det organiske forløpet som menneskekroppen i naturen er. Ingeborgs munn har en helt annen funksjon. Den fremstilles nærmest som en portal, der de levende finnes på utsiden, og de døde finnes på innsiden. Gjennom Ingeborg kan de døde komme ut i livet, og de kommer ut gjennom munnen hennes.

Har Ingeborgs munn flere funksjoner? Den har til nå blitt beskrevet som en åpning der man kan se inn i kroppen hennes, og der levende og døde kan komme i kontakt. I *Dammyr* beskrives en fotballtrener, som for øvrig kan være referanse til den virkelige fotballprofilen Knut Torbjørn Eggen (Saltvedt, 2022). Fotballtreneren introduseres slik i romanen: «Grunnfjellet knaker, og Ingeborgs øyelokk dirrer, lyset jobber hardt og presser seg frem innenfra, det står ut av henne, fråden kommer i munnvikene, hun åpner munnen, og ut triller byens store helt: Fotballtreneren» (Kielland, 2016, s. 75). I denne passasjen er det som om Ingeborg skaper fotballtreneren. Det er en intens prosess, beskrevet med nærgående detaljer. Det at «grunnfjellet knaker» skaper inntrykket av at Ingeborg nærmest setter grunnfjellet i bevegelse i skapelsen av fotballtreneren. Hennes kroppslige funksjoner beskrives også, der øyelokkene dirrer og fråden står. Det mest underlige er frasene «hun åpner munnen, og ut triller byens store helt». Ingeborg blir her gitt en slags ikke-menneskelig funksjon. Hun fremstilles som om hun har evnen til å bevege naturen, og evnen til å skape andre mennesker.

Ingeborg har altså skapt fotballtreneren, og det virker som hun er til stede undervegs i hans liv og virke, og hans påvirkning på den lokale fotballklubben: «Fakkeltog for hver eneste seier, alt dette har de brent inne med, tap etter tap og råtne tribuner, Ingeborg står ute på slettene med åpen munn, fakkeltog lyser opp ganen hennes [...]» (Kielland, 2016, s. 75). Igjen skapes en tidsmessig samtidighet, der Ingeborg er til stede i en annen tid enn sin egen, og hun har en slags innvirkning på nåtiden. Fotballtreneren ender opp med å dø, og det kan virke som selvmord:

Men anerkjennelsen og bekreftelsen kan ikke redde en døende mann. Han er åpen om dette. Avisene skriver om det. Han forteller og byen lytter. Skyene samler seg i øynene hans til det blir helt svart, et drag av smerte glir gjennom verden, det finner veien gjennom ham også, sorgen kryper iskaldt inn gjennom sprekkene og tar plass i ryggmargen, livet er trengt opp i et hjørne, liljekonvallen strekker røttene dypt ned i jorda og Ingeborg prøver å presse leppene sammen [...] kongenes dal utvides. En ny konge skal begraves (Kielland, 2016, s. 75–76).

Det som skildres her kan være en dyp og smertefull angsttilstand, som til slutt fører til fotballtrenerens død. Den intense sinnstilstanden beskrives som at «livet er trengt opp i et hjørne», og et inntrykk av desperasjon, frustrasjon og et menneske som er i ferd med å bukke under blir skapt. Han er altså presset til det ytterste, av noe som ikke blir nevnt, men han makter ikke å leve mer. Frasen «Ingeborg prøver å presse leppene sammen» er igjen en omtale av Ingeborgs munn i forbindelse med liv og død. Det virker som om hun forsøker å holde munnen lukket, som om det kan holde fotballtreneren i live. Munnen hennes er en portal, en grenseoppgang, der det levende og det døde møtes. Fotballtreneren kom til live ut av munnen hennes, og hun forsøker nå å holde ham i live ved å lukke denne portalen.

Ingeborgs ikke-menneskelige skikkelse blir på denne måten understreket. Hun lever på 1930-tallet, men dukker opp i det som er Auroras nåtid, der de to snakker sammen og ser ut til å kjenne hverandre. På samme måte som Aurora forflyttes fra sted til sted, forflyttes Ingeborg fra tid til tid. De to blir også fremstilt med det samme påfallende fokuset på munn. På denne måten er det som om de er like, de er to versjoner av samme person, og de lever på ulike steder i den historiske tiden, men møtes likevel i en syklisk tid.

Dette kan leses i lys av Neimanis' konsept om mennesket som vanddig, og som en hvirvel i en større oseanisk enhet. Ting eksisterer, men på grunn av sin vanddige eksistens vil de forsvinne, og komme tilbake i en annen form, de «*opløses i en kompleks, flydende cirkulation*» (Neimanis, 2018, s. 4). Neimanis uttrykker at: «Rummet mellom os selv og vores andre er på samme tid så fjernt som urhavet og tettere på end vores egen hud» (Neimanis, 2018, s. 4). En kan si at Aurora og Ingeborg er nettopp dette. De er fjerne, men de er også ekstremt nære. Ifølge den lineære klokketiden er de fjerne, de er skilt med flere tiår, og rommet mellom dem er stort. De er samtidig nære hverandre, på denne underlige, sammenvevde måten, og en kan i lys av Neimanis si at de inngår i samme flytende sirkulasjon.

Aurora synes å eksistere og forflytte rundt i det litterære universet *Dammyr* fordi hun har en helt spesiell funksjon. Samtidig som hun er et vanlig menneske, blir hun fremstilt som denne særskilt innsiktsfulle, allestedsnærværende skikkelsen som forsøker å undersøke hvordan det er med menneskene. Fremstillingen av Ingeborg Køber kan på mange måter virke som en understreking av Auroras prosjekt – eller romanens prosjekt. Ingeborgs forflytning i tid og ikke-menneskelige rolle, gjør på en måte Auroras rolle og funksjon ytterligere fremhevet. Det er mulig å se Ingeborg som en kroppsliggjøring av Auroras budskap til menneskene, som oppgaven kommer nærmere inn på i neste del: Naturen fungerer på andre måter enn man tror.

Naturen

Til nå har analysen fokusert på utvalgte narratologiske mønstre, og enkelte av de dokumentariske innslagene. Dette for å skape en forståelse av deres funksjon i romanen, som på mange måter ikke er umiddelbart tilgjengelig. I det følgende vil analysen vende blikket mot romanens skildring av naturen. Naturen spiller en sentral rolle i romanen. På flere måter skapes et inntrykk av at den ikke bare er en scene for menneskelig aktivitet og handling, men at mennesket fungerer i og med naturen på måter som er skjulte for dem.

Den mektige og ustyrlige naturen

Fredrikstads natur og rekreasjonsområder blir hyppig skildret i romanen. Særlig tre dammer, som en kan se på som en allusjon til de tre Bjørndalsdammene som finnes i virkelighetens Fredrikstad. De blir nevnt ved flere anledninger i romanen, og en får en detaljert og svært virkelighetsnær beskrivelse av dem:

Aurora skriker ut over dammen, utover 3. dam, det er tre av dem, tre store dammer, 1., 2. og 3. dam, drenert og gravd frem inne i skogen, en uttørket dam, en fiskedam og en badedam. Dammene ligger langt inne i skogen, mørke om høsten, lyse om våren, med 3. dam innerst [...] (Kielland, 2016, s. 17–18).

Dammene blir her introdusert ved at Aurora skriker ut over dem. En skildring av hvordan dammene har blitt til følger: De er skapt av mennesker, drenert og gravd ut, for å lage et tur- og rekreasjonsområde der mennesker kan oppleve naturen. Dammenes bruksområder er en ytterligere understrekning av deres funksjon som menneskelig fritidssyssele: en fiskedam og en badedam. Begge to er gjenstand for aktiviteter en gjerne assosierer med hygge, hvile, ferie, og pause. Den videre skildringen av dammene bryter imidlertid med idyllisk fritid, og det kommer frem at dammene også er åsted for en rekke ulykker og tragiske hendelser:

[...] 3. dam, der kjevene treffer steinknausen, der kjevebein knuses mot de utstikkende steinene. Mykt mot hardt, og en kropp brekker og åpner seg. Kanten ingen ser når de hopper fra det høye fjellet, når de stuper med hodet først, mykt mot hardt, hjertene synker til bunnen

mens vannrottene piler langs vannkanten med barnåler klistret til de lange halene [...] (Kielland, 2016, s. 18).

Her er en tydelig kontrast til måten dammene først ble skildret på. Fokuset vendes med ett fra dammenes funksjon som rekreasjonsområde, til en grim, mørk og farlig side. Fra fising og bading skildres nå kjever, bein og kropper som knuses mot steinene i dammene. Stupeulykker skjer når mennesker skal hoppe fra fjellet, men fra der de står synes ikke kanten nedenfor. Myke menneskekropper knuses dermed mot den harde steinen, og dammenes farlige side er presentert. Hva gjør dette med inntrykket som skapes av naturen i *Dammyr*?

Ved flere anledninger skildres naturens mørke og farlige sider. På et tidspunkt befinner Aurora seg på Fredrikstadbroa, som beskrives slik:

[...] smertebroa, alkoholikerbroa, selvmordsbroa. Broa med mange navn, broa som knaker hver gang bilene kjører over festene, broa som ble bygd i 1957 og svaier over Glomma, broa der en ung gutt på moped presses mot kanten av en bil. Og så skjer det bare, det er ingen vei utenom, mopeden treffer rekkverket, og han stuper over gjerdet. Fredrikstadbroa, sorgbroa som fikk selvmordsgjerde i 2004, 400 meter nedover på hver side, broa med en bue så høy og bred at den minner om fransk arkitektur. Selvmordsgjerdet er 2,5 meter høyt, før gjerdet kom opp tok tre personer livet sitt hvert år, tre hvert eneste år, statistikken ble skrevet, flere prøvde og flere har prøvd, flere fortsetter å prøve [...] de hopper, og rykker hjertene ut av takt, ned i hvirvlene, der elva trekker kroppene med seg og bølgene sliper huden, ned til kjevebeinet, helt ned til tennene (Kielland, 2016, s. 18–19).

Hvilke sider ved naturen skildres her? Broa er bygget av menneskene, som en forbinder mellom to steder. Det som tidligere var skilt av Glomma, ble forent da broa ble bygget. En kan dermed si at broa er et forsøk på å overstyre det landskapet som finnes, altså på å gjøre naturen mer fremkommelig og mindre besværlige for menneskelig ferdsel. Broa ble bygget for å forene steder, men den fikk også en funksjon som ikke var tiltenkt. Flere mennesker hopper hvert år fra den for å ta sitt eget liv, og på grunn av dette ble det som i romanen blir kalt «selvmordsgjerdet» satt opp. Skildringen av menneskene som tar sitt eget liv fra broa er ikke utelukkende en skildring av mennesker, det forteller også noe om romanens fremstilling av natur. På samme måte som Glomma innledningsvis blir skildret som aktivt handlende, som vil bli nærmere undersøkt senere i avhandlingen, blir elva også her fremstilt slik: «[...] elva trekker kroppene med seg og bølgene sliper huden» (Kielland, 2016, s. 19). Her er elva

subjekt i setningen, og verbene «trekker» og «sliper» forteller dermed at elva *handler*. Broa ble bygget av mennesker for å overstyre landskapet, for å gjøre forholdene enklere for seg selv. Romanen vender likevel fokuset mot elvas destruktive potensial, altså dens potensial som arena for selvmord. Hva slags fremstilling av naturen er dette?

Naturen blir fremstilt som ustyrlig, ukontrollerbar, mektig og farlig. Et inntrykk blir skapt av at der menneskene har gjort inngripen for å legge til rette for egne behov, demonstrerer naturen hvordan den ikke kan overvinnes. Dammene ble skapt for rekreasjon og fritid, men fokuset vendes mot ulykkene som skjer der menneskekropper knuses mot steinene. Det samme gjelder Fredrikstadbroa: Den ble bygget for å legge til rette for menneskelig transport, men det som blir trukket frem i romanen er hvordan den samtidig har blitt en arena for selvmord. Det kan nærmest virke som om romanen ønsker å fortelle at menneskets forsøk på kontroll er fånyttet. Destruksjonen i mennesket og i naturen kan ikke undertrykkes.

Naturen viser seg altså som mektig gjennom måten den overstyrer menneskets forsøk på kontroll, men den fremstår mektig også utover dette destruktive og farlige. Et annet aspekt ved naturens krefter, er formen for sosialitet som mennesket befinner seg i.

[...] blowJOSH er overfølsom og kjenner på alt, hypersensitiv, han tvinger seg selv, kjenner på alt og påkaller sannheten, tviler på alt og påkaller sannheten, hvilken sannhet dette er, vet han ikke, men han vet at den han har nå ikke duger. blowJOSH leter lenge etter forskjellen på alene og ensom, men det går ikke. Det låser seg i ham, og kvalmen er på vei, det svir i brystet, denne erfaringen, denne erfaringen mellom hankjønn og hunkjønn er grenseløs, full av smil og kvalme, grenseoverskridende, den går ikke, det låser seg inne i ham og kravler ut på leppene, den lille maurtua, det blåser i denne erfaringen, den sprekker, kvalmen fyller hele kroppen, helt til han ikke får puste, og så plutselig er dette glemt, alt rant ut, i havet, i vasken, alkoholen forsvant ut av kroppen, ut av disse jentene, etter en natt hos ham, hos dronningmunnen, som lot døra stå oppe da han gikk ut den morgenen da en tynn stripe sildret nedover langs innsiden av låret (Kielland, 2016, s. 58–59).

Her skildres blowJOSH, og det som virker som en kaotisk sinnstilstand. Det er stort fokus på hans erfaringer og opplevelser: Han kjenner på alt, tenker og tviler, han er kvalm og får ikke puste. Både tanker, refleksjoner og fysiske reaksjoner skildres, og individet blir på mange måter satt i sentrum i denne passasjen. Det kan virke som den kaotiske og desperate

sinnstilstanden hans oppstår på grunn av et ubehag han kjenner i forbindelse med utøvelsen av egen seksualitet.

Fra denne individorienterte skildringen, oppstår det en spenning og en kontrast når maurtua blir nevnt: «[...] det låser seg inne i ham og kravler ut på leppene, den lille maurtua» (Kielland, 2016, s. 59). Noe kravler ut på leppene, og en kan få inntrykk av at blowJOSH enten er i maurtua, eller at maurtua er i ham. Uansett kobles han her til maur, disse krelende insektene som lever tusenvis sammen i en tue. En maurtue assosieres i stor grad med den kuppelformede barnålhaugen man finner i skogen eller i hulrom under bakken, der samfunn av maur kreler og arbeider. I forbindelse med individualitet er dette en motsetning: Maur er eusosiale insekter. Dette er en organisasjonsform som går ut på at individer i et samfunn samarbeider, da særlig omkring oppfostring og pass av avkom. Denne organiseringsformen kan være resultat av at enkelte individer setter eget reproduktive potensial til side, for å i stedet assistere andres avkom. Individet er ikke autonomt, men har en bestemt funksjon i en superorganisme. Dette gjelder blant annet maur og bier (Universitetet i Oslo, 2023).

I *Dammyr* settes altså blowJOSH i sammenheng med maur, men det blir nærmest presisert at han ikke er en arbeidsmaur, men at han er dronningmauren: «[...] etter en natt hos ham, hos dronningmunnen» (Kielland, 2016, s. 59). Han blir også beskrevet som en slags dronningbie:

[...] og blowJOSH var 19-åringen som hentet tauet i garasjen, han prøvde virkelig, glitrende, en dronning full av honning, grenseløst skinnende med diamanter i ørene, han var og ble så grenseløst vakker, men blowJOSH orket ikke vente mer. Kvalm og åpenbart døende, mørket skulle frem i lyset og han dro vekk derfra, mot det åpne slettelandskapet, mot åkrene og de øde bussholdeplassene, mot gårdsbrukene, siloene og høyballene, inn i skogen, og så forsvant han.

Ingen fikk fortalt blowJOSH at han ikke måtte drive kjærligheten for langt (Kielland, 2016, s. 63).

Han blir beskrevet som glitrende, med diamanter, vakker, og som en dronning full av honning. Disse beskrivelsene skaper et bilde av blowJOSH som noe annet enn arbeidsmaurene og -biene, og han kan minne om en dronningbie. Dette er en overraskende og underlig sammenligning, ettersom blowJOSH er mann, mens dronningbien er hunkjønn. Han blir altså fremstilt i en metaforisk sammenligning med en dronningbie, og sammenligningen kan si noe

om blowJOSH sin funksjon i samfunnet. Dronningbien kan blant annet påvirke andre biers atferd ved å sende ut feromoner, en kjemisk prosess som sender disse signalstoffene for å påvirke parring og reproduksjon (Hauge, 2021). På samme måte som dronningbiene har en viss kontroll over andre bier og kan påvirke deres valg av parringspartner, har blowJOSH en evne til å tiltrekke seg unge jenter. Dette skjer i stor grad intensjonelt: han «[...] flørter og smiler» (Kielland, 2016, s. 32), «[...] med det smilende draget i munnviken prøver han seg frem, han prater med jente etter jente, leter etter kjærlighet i hver og en av dem [...] avtaler møter og blir full og forførende» (Kielland, 2016, s. 55). Når man så vender blikket tilbake på dronningbien, er utskillelsen av feromoner en kjemisk prosess en ikke kan styre, og noe som er en naturlig del av dronningbiens funksjon. Dette kan også gjelde blowJOSH. Det å sjekke jenter er på den ene siden noe han gjør bevisst og intensjonelt, men det er også atferd som hører til hans naturgitte funksjon som dronningbie. Det betyr at denne atferden på et tidspunkt kan slutte å være intensjonell, men den vil likevel holde frem, fordi naturens biologiske og kjemiske prosesser ikke vil stoppe. Det kan virke som nettopp dette skjer:

Jentene ligger i senga til blowJOSH, men blowJOSH trekker ikke på smilebåndet like mye som før, han får det ikke til, det må bare føles riktig, og ingenting av dette føles riktig, full og forførende, gjennom høst og vinter, men hver gang han kjenner på rett og galt, snus maktbalansen, det er kaldt når han finner skoene sine og ingen av jentene reiser seg når han skal gå, og han er fortsatt full, karrer seg til kjøkkenet og tømmer seg i vasken, finner utgangsdøra og telefonen sin, han ringer Aurora, rensker dronningmunnen sin og lar ordene strømme, ordene renner og renner ut av ham, brennende over leppene, Aurora hvisker så lavt hun kan, – driv ikke kjærligheten for langt (Kielland, 2016, s. 57–58).

blowJOSH opplever nå atferden der han oppsøker og innleder seksuelle relasjoner med flere unge jenter problematisk. Det føles feil, men han gjør det likevel. Det blir beskrevet som at han «rensker dronningmunnen», som igjen markerer sammenligningen med en dronningbie. blowJOSH er dronningbien i et eusosialt samfunn, der han er satt til å oppfylle en helt bestemt funksjon. Han fremstilles som at han gjør nettopp det, ettersom han er «[...] en dronning full av honning» (Kielland, 2016, s. 63). Det som imidlertid kommer frem, er at funksjonen som dronningbie knekker ham, og driver ham til å ta sitt eget liv. Den eneste måten han kan tre ut av denne rollen på, er å gå ut av livet: «[...] mørket skulle frem i lyset og han dro vekk derfra, [...] og så forsvant han» (Kielland, 2016, s. 63). På denne måten skapes et inntrykk av at blowJOSH ikke er i stand til å leve slik, der hele hans eksistens handler om funksjon: Det er en intensitet, hurtighet, kopulering som skaper angst, og han knekker sammen på grunn av

egen natur. Naturfunksjonen var ikke til å bære. Dette viser hvordan mennesket kan forsøke alt de vil på å organisere seg etter eget ønske, men den naturgitte sosialiteten er noe de ikke overskuer og styrer. Naturens mektige posisjon blir igjen markert.

Den aktivt handlende naturen

Fremstillingen av Glomma i romanens naturfokuserte innledning skaper et inntrykk av at elva er en handlende, agerende kraft. Den blir ikke fremstilt som noe passivt som tilhører det landskapet som finnes. I stedet blir den beskrevet som noe skapende, produktivt, som aktivt former omgivelsene: «Grus, sand og leire førte til en oppstuing av Glommavann som likevel måtte videre, og vannet fløt ut i et omfattende delta» (Kielland, 2016, s. 9). Vannet ble altså demmet opp, men det brøt gjennom demningen – det *måtte* videre. Bruken av dette verbet gir en opplevelse av at det nærmest hadde et mål eller en bestemt retning, og dermed så seg nødt til å bryte oppdemningen for å renne videre. Glommavannet skildres videre på en måte som tillegger det stor makt:

Deltaet begynte i Varteig der elva delta seg i to, vestre løp fikk navnet Minge vannet, mens den store floa som rant sørover fra vestenden ble hetende Vestvannet. Minge vannet og Vestvannet rant begge ut i Ågårdselva. I øst ble hovedløpet Glengshølen dannet, og det strakte seg som en lang arm mot nord, armen fikk navnet Nipa, Nipa sildret like nord for Sarpsfossen. Ågårdselva brøyt seg gjennom Raet og rant ned i Smalelva, ut i Skinnerflo i vest og Visterflo øst (kilde, s. 9-10)

Denne måten å skildre elvas utstrekning på er underlig, og spørsmålet om hvorfor den blir skildret nettopp slik, melder seg. Noe svært påfallende med dette sitatet er det høye antallet stedsnavn nevnt på svært få setninger. Alle stedsnavnene blir nevnt på grunn av Glomma, og de blir nærmest presenterte som resultater av elvas tilstedeværelse. Elva er med andre ord sentrum for hele denne skildringen av steder, og beskrivelsen av Østfold skjer her på Glommas premisser. Det finnes en rekke måter å beskrive et landskap på, men her er det som om fortelleren tar det valget om å la Glomma være i sentrum. Glomma står dermed som premissgiver for skildringen av landskapet, og blir på denne måten tillagt en særskilt viktig posisjon som den som *skaper* eller *former* landskapet.

Enkelte formuleringer forsterker nettopp dette inntrykket av at Glomma er aktivt handlende: «Glomma strakte armene sine gjennom hele fylket og preget landskapet med dammer, myr- og sumpområder» (Kielland, 2016, s. 10). Her blir elva tillagt menneskelige egenskaper, ved at den *strekker armene sine*, og den *preger* landskapet. Glomma blir med andre ord fremstilt som skapende i landskapet, og har dermed en mektig posisjon i naturen. Videre blir den også skildret som sentral for menneskelig aktivitet, og den mektige posisjonen strekker seg dermed over både naturen og menneskene:

Glomma var lenge Norges viktigste fløtningselv, sagverkene ble møysommelig plassert langs den 600 kilometer lange elva, og Fredrikstad ble landets trelastsentrum. Plankeadelen økte raskt sitt omfang, og i over hundre år fløt tømmeret nedover vassdraget. Sakte men sikkert opphørte tømmerfløtingen, industrien forsvant, og adelen dro videre, men vannet fortsatte nedover elva, og det eneste minnet som lå igjen var Plankebyen, Fredrikstads kjæleavn, Plankebyen, et enkelt ord, et bevis på at elva en gang hadde fylt byen med arbeidsplasser (Kielland, 2016, s. 11).

Igjen blir Glomma skildret som premissgiver for det som skjer rundt den. Sagverkene ble plassert omkring den, vannet ble brukt av menneskene for å skape industri, og en ny sosial klasse ble til på grunn av elva. Slik er elva igjen sentrum for skapelse og danning. Videre skildres hvordan industrien forsvinner, adelen forsvinner med den, men elva forblir, og kallenavnet byen fikk på grunn av denne industrien forblir med den. På denne måten fremstilles Glomma som noe skapende, noe varig og bestandig, og som en ressurs mennesket utnytter.

Slik blir Glomma på flere måter satt i fokus i teksten: elvas oppstandelse helt fra istiden, dens utstrekning, dens skapende krefter, og dens betydning for Fredrikstads tømmerfløtingsindustri. I romanen er Glomma ett av flere momenter der det flytende blir satt i fokus. Elva er vann som trenger seg frem og former landskapet, og menneskene utnyttet vannet for å skape denne industrien. Skildringen av Glomma i romanens innledning setter i så måte et slags fokus på det flytende, bevegelige og dynamiske.

Det er noe svært påfallende med måten Glomma blir beskrevet på i romanens innledning. Den blir skildret som aktivt handlende, og en rekke stedsnavn blir nevnt – nærmest i så stort omfang at det kan være vanskelig å orientere seg i lesningen. Skildringen omhandler Glommas utstrekning i landskapet, som er naturens egne måte å skape og forme på. Denne måten å beskrive Glomma på kan dermed virke noe ironiserende, når det overveldende fokuset på stedsnavn tar oppmerksomheten. Er skildringen av Glomma en ironiserende måte å peke på menneskenes behov for kontroll på? Dette kan leses i lys av Camille Paglias perspektiver på menneskets forhold til naturen. Hun omtaler denne relasjonen som preget av menneskets trang til å definere, kategorisere og definere, for å oppleve en kontroll: «To name is to know; to know is to control» (Paglia, 1991, s. 5). Elva blir fremstilt som denne selvstendige, skapende, mektige kraften. Det kan virke som fortelleren ønsker å fremheve disse sidene ved elva, og å understreke dens «vilje» og makt. Som tidligere etablert, er Paglia under den oppfatning av at vestlige kulturer ønsker å skjerme seg fra en kaotisk og utemmelig natur. Det utvikles og anvendes ulike strategier for å skjule det som ikke passer med ønsket estetikk og verdensforståelse. Den overveldende mengden stedsnavn er her på mange måter menneskenes måte å monopolisere dette naturfenomenet elva er. Skildringen av Glomma i romanens innledning kan altså ses på som en understreking av menneskenes naive, sneversynte forhold til egne eksistensvilkår, i en natur som har uante krefter.

Aurora og naturen

Natur og geologiske prosesser blir mye omtalt i romanen, og får stort fokus. Det samme gjør hovedpersonen Aurora. Det er dermed nærliggende å se nærmere på hvilken relasjon Aurora har til naturen og omgivelsene rundt seg. En overordnet observasjon av Auroras samhandling med verden rundt seg, er hennes allestedsnærværende rolle. Det skapes et inntrykk av at hun er på flere steder samtidig, eller i det minste forflyttes hurtig. På denne måten har hun en slags overordnet tilknytning til omgivelsene, landskapet og naturen. Det finnes flere måter Aurora er koblet med naturen på: navnet hennes, det utemmede seksuelle ved henne, og hennes påfallende tilknytning til det flytende. Når dette forenes med Paglia og Neimanis' perspektiver, kan en skape en forståelse av Auroras funksjon i romanen: Er hun en del av romanens prosjekt om å vise frem hvordan det er å være menneske?

Aur

En analyse av Auroras tilknytning til naturen kan begynne med navnet hennes. Aurora er et nokså vanlig jentenavn, det er også det latinske navnet for nordlys: *Aurora borealis*. Det finnes også andre naturmessige aspekter omkring Auroras navn. *Aur* er ifølge Store Norske Leksikon en «[...] oftest brunfarget blanding av sand, grus og stein. Ordet brukes spesielt når slik blanding forekommer i undergrunnen (under jordsmonnet), delvis også om undergrunnen i det hele» (Rüther, 2020). *Aur* er altså en sammenblanding av ulike sedimenter som befinner seg under overflaten. Dette er en kobling som på mange måter er i tråd med romanens karakter og dens stadige tematisering av nettopp naturhistoriske og geologiske prosesser og fenomener. Romanens innledning vender fokus mot morener, denne landskapsformen som dannes ved at isbreen trekker med seg sedimenter og løsmasser avsetter dem. Raet, som er en stor endemorene i Østfold, blir også tematisert ved flere anledninger. Slik sett åpnes et tolkningsrom der Aurora på et overordnet nivå allerede med navnet sitt er tett knyttet til naturen, og den geologiske utformingen av stedet hun kommer fra.

For å gå nærmere inn på dette: Sedimenter, løsmasser og avsetninger kan en på et vis se hos Aurora. Ved en anledning går hun hjem fra skolen, og det virker som hun tenker på blowJOSH:

[...] driv ikke kjærligheten for langt, men blowJOSH hører henne ikke, et vindpust, og kvalmen fyller hele kroppen. Hjertet hamrer febrilsk, hun går så fort hun kan, det kjennes som gjørme mellom beina, og over leppene presser bønnen seg skjelvende frem, - kjære. Kjære deg, vær så snill (Kielland, 2016, s. 60).

Aurora fremsier her en indre bønn til blowJOSH, og hun ber om at kjærligheten ikke skal drives for langt. Denne situasjonen bringer frem en fysisk reaksjon hos henne. Forhøyet puls, skjelvende lepper, og noe svært underlig – at det kjennes ut som gjørme mellom beina. Dette er en påfallende og merkelig måte å skildre den fysiske stressreaksjonen på, og knytter henne ytterligere til naturen: Løsmasser, jord, sand, leire og vann er noe som nærmest tilhører Auroras identitet, eksistens, hennes underliv, og hennes indre. Hele hennes tilværelse som menneske ser ut til å dreie seg rundt hennes kroppslige og sansemessige sammenveving med omverdenen.

Neimanis' bruk av begrepet økoton kan belyse dette aspektet ved Aurora. Økoton er et overgangsfelt, en overgangssone, men også:

[...] en zone av frugtbarhet, kreativitet, forandring; af tilblivelse, forsamling, forøgning; af at gå i hver sin retning, skelne, give afkald. Noget sker. Flodmunding, tidevandszoner, vådområder: Disse er alle liminale steder, hvor «to komplekse systemer mødes, omfavner hinanden, støder sammen og transformerer hinanden (Neimanis, 2018, s. 20).

Aurora befinner seg i et slikt liminalt område på flere måter. Fysisk befinner hun seg stadig i våtområder, der vann og fast grunn møtes: «Aurora løper [...] skrittene glir ned i gjørma, hun synker dypere og dypere, gjørma blir mørk og rotteøynene tydeligere» (Kielland, 2016, s. 79). Denne typen skildringer av Aurora som befinner seg i myrer og gjørme er stadig gjentakende. Rent fysisk og geografisk har hun sterk tilknytning til slike liminale steder, der to ulike masser møtes og gjennomgår en transformasjon: vått møter fast, og begge blir denne blandingen som gjørme og myr er. En kan også anvende begrepet i utvidet betydning om Aurora selv. Hun er denne mer-enn-menneskelige skikkelsen. Hun har både en rolle som vanlig tenåring, men også som denne tydelig oppdiktete, konstruerte litterære karakteren. Hun har en menneskekropp, men er i et uadskillelig, sammenvevd forhold med naturen, landskapet og tiden. Hun er nærmest en kroppsliggjøring av det Neimanis omtaler som økoton: flere komplekse systemer møtes, støter sammen, og transformerer hverandre. Nettopp denne sammensetningen og kompleksiteten gjør Aurora til en så bemerkelsesverdig litterær karakter.

Hydrologikker og fluiditet

Aurora har gjørme mellom beina, og det kommer myrvann ut av øynene hennes. Dette knytter henne til naturen, men mer spesifikt sagt: Det knytter henne til fluiditet. Dette skjer på flere måter: Det kroppslige, og det utenfor-kroppslige. Fokus på det flytende utenfor kroppen, altså i omgivelsene, former i stor grad inntrykket av Aurora som tett knyttet til væske. Hun oppsøker steder der vann er sentralt, som Glomma, dammene, myrer og våtmark. Det kommer også frem gjennom Auroras sanseintrykk, opplevelser og hennes perspektiv på verden at hun er tett knyttet til fluiditet. Auroras perspektiv på verden rundt seg er i stor grad sentrert rundt

det våte, rennende, klissete, surklende og sildrende. Etter at blowJOSH forsvinner, vandrer Aurora:

[...] i et glimt ser man det, Aurora nede ved odden, på stien innover i skogen, hvileløst rundt i det disige morgenlyset oppe ved 3. dam, Ingeborg ser myrvannet som pipler ut av øynene hennes, det surkler i gjørma, og håret ligger vått over skuldrene, det drypper nedover armene og brystet, Aurora er gjennomvåt, denne usynlige grenseoppgangen, denne hengemyra hinsides alt levende der sørgekilden jobber overtid, det er ikke så mange som ferdes her, langs denne kanten, der døden blir lys og livet blir mørkt, der myra fyller øynene og hjertet vil ut av kroppen (Kielland, 2016, s. 63–64).

Ingenting om Auroras emosjoner eller følelser nevnes, men beskrivelsene av hennes samhandling med omgivelsene kan likevel danne et bilde av hvordan hun har det. Hun driver hvileløst, som kan være uttrykk for en rastløshet, eller en søken etter noe. Videre beskrives denne forflytningen hennes med ulike variasjoner av våte og flytende forhold. Gjørma surkler, vann drypper ned langs kroppen hennes, og Aurora er gjennomvåt. Igjen finner man en rekke verb som beskriver væske i bevegelse: «pipe», «surkle» og «dryppe». Det våte blir i høyeste grad tematisert, og skaper en tett, nærmest uadskillelig relasjon mellom Aurora og det flytende. Et moment i denne passasjen som gjør det hele underlig, er frasene «Ingeborg ser myrvannet som pipler ut av øynene hennes» (Kielland, 2016, s. 63), og «myra fyller øynene» (Kielland, 2016, s. 64). Væske som renner fra øynene tenker man gjerne som oftest på som tårer, som er en helt naturlig kroppslig funksjon. Væsken som renner ut av Auroras øyne i dette øyeblikket er imidlertid *myrvann*. Det er en påfallende beskrivelse, og spørsmålet om hvordan dette kan forstås, melder seg. Det skapes en kobling mellom Aurora, hennes kropp, og naturen – og da særlig naturens flytende aspekt.

Neimanis' forståelse av at kroppen grunnleggende sett er vann, kan gi noen perspektiver på Auroras kropp og dens måte å binde seg til naturen på. Romanen tilbyr en grunnleggende forståelse av hva menneskets eksistens som organisme dreier seg om: å være transportvei for det man inntar, og å ta omverdenen inn i kroppen. Auroras kropp er ikke en lukket enhet. Den inngår i naturens superorganisme, som overskrider individet. Kroppen som del av økologisk prosess og forløp, og knyttes til omverdenen gjennom det fluide.

På hvilke måter kommer dette frem i romanen? Hun blir stadig satt i sammenheng med det som er flytende, vått og rennende. Dette skjer på én måte med det nevnte fokuset på vanndige landskap og omgivelser. Hun blir også satt i sammenheng med det flytende gjennom det kroppslige. Kropp, kroppsvæsker, og mat- og væskeinntak blir viet stort fokus, og kroppens flytende aspekter blir tematisert.

Det kroppslige kommer til uttrykk på flere måter ved flere anledninger: «Hun kjøper en kopp kaffe og smører noe rosa på leppene [...]» (Kielland, 2016, s. 40). Aurora kjøper kaffe som hun skal drikke, og hun smører noe flytende ut på leppene sine. Det er ingenting ualminnelig med noe av dette, men den stadige, gjentakende tematiseringen gjør det mer påfallende: «Aurora blander melk og sukker ut i kaffen og tar en slurk, lipglossen legger igjen et seigt merke langs kanten, den rosa munnen hennes glinser» (Kielland, 2016, s. 40). Her finner man ytterligere tematisering av det flytende. Det blir skildret med nærgående detaljer, og drikken, lipglossen og munnen hennes får et påfallende fokus. I samme scene skildres munnen hennes videre: «Hun har en rød flekk innerst i munnviken, rester av størkna ketchup [...]» (Kielland, 2016, s. 40). Deretter skifter scenen, men kommer på et tidspunkt tilbake: «[...] hun fukter et lommetørkle med spytt, og smører den størkna ketchupen utover leppene» (Kielland, 2016, s. 41). Det er noe påfallende og merkelig med å smøre størknet ketchup på leppene, og de nærgående detaljene skaper inntrykket av at munnen er sentral.

Det flytende, kroppslige og væske-aktige kommer også frem på andre måter i romanen. Aurora står på toalettet på McDonald's, og klemmer en kvise:

[...] milkshaken suges hardt gjennom sugerøret, hun går på doen, klemmer en kvise, men den kommer ikke ut, og hun får neglemerker i pannen, varmen pipler ved hårfestet og vantene faller på gulvet, så endelig sprekker den, og lager en liten gul sprut på speilglasset, vått mot hardt (Kielland, 2016, s. 20).

Også her blir munn, inntak av væske, og kroppsvæske omtalt. Milkshake suges gjennom et sugerør, som jo er en tydelig tematisering av munn. Videre skildres flere kroppsvæsker: Svetten pipler, og kvisen sprekker og spruter puss på speilet. I denne passasjen finner man altså både væske som går *inn* i kroppen, men også *ut* av den. Igjen skapes et nærgående,

detaljert og ufiltrert fokus på det flytende som utveksling mellom kropp og kroppens omverden. Væske og det våte skildres også i forbindelse med Aurora som onanerer i parkeringshuset:

[...] kroppen åpner seg og eksploderer utover veggen, klask, lyden av vått mot hardt gjaller gjennom parkeringshuset, bølgene skyller over henne, beina skjelver, betongen glinser, og en tynn stripe sildrer ned langs låret og etterlater seg en våt flekk i betonggulvet (Kielland, 2016, s. 16).

Ingen spesifikk kroppsåpning blir nevnt i denne passasjen, men det blir beskrevet som at «kroppen åpner seg». På denne måten kobles også her kroppen sammen med verden utenfor ved åpning, og det er en abstrakt og billedlig måte å skildre Auroras onani og klimaksfølelse på. Den intense sanseopplevelsen blir beskrevet som at «bølgene skyller over henne», og i så måte blir Auroras kropp og sanseapparat knyttet til vann i bevegelse. Skildringen går over i det kokrete, med beskrivelsen av kroppsvæsken som renner fra Aurora og gjør betongen våt. Skildring med verbene *skyller*, *glinser* og *sildrer* skaper også et inntrykk av det flytende som aktivt og agerende, og det får en ytterligere sentral posisjon.

Denne typen beskrivelse av væske går igjen i romanen. Disse verbene, samt *å renne*, er hyppig gjentakende, både der det har en åpenbar betydning, men også i passasjer der det ikke er like umiddelbart klart hva det å renne kan bety. Aurora befinner seg i kantinen på skolen, og observerer omgivelsene: «En eim av surnet skolemelk blander seg med den sterke deodorantlukta, det renner og renner og hjertet slår urolig i brystet, Aurora kjenner det i hele kroppen, noe forferdelig kommer til å skje» (Kielland, 2016, s. 60). Auroras sanseintrykk og observasjoner er her fokusert på det flytende og våte, med skolemelk og deodorant. Deretter skildres det som kan virke som en fysisk reaksjon på noe, at noe renner og hjertet er urolig, men det blir ikke gjort rede for *hva* som renner. Det presenteres nærmest som en generell sansefølelse mer enn en beskrivelse av noe konkret, og det kan virke som det har sammenheng med Auroras følelse av ubehag. Den ubestemmelige, rennende følelsen kommer igjen når Aurora befinner seg på diskotek:

[...] Aurora står der midt på parkeringsplassen nedenfor Kongsten fort og svømmehallen, med klorsmak og saltsmak i munnen, hun pakker kommunevåpenet mot brystet – et hvitt lys glir

over parkeringsplassen, – jeg vet hvem du venter på, hvisker hun, colaflasken med sprit er tom, og hun tørker oppkastet vekk fra munnviken og går tilbake til discoen. Bygjengen står på andre siden av dansegulvet, bassen dundrer fra høyttalerne. Inni henne har det begynt å renne. Det renner og renner og renner (Kielland, 2016, s. 74).

Igjen blir munnen fremhevet ved stadig gjentakelse: Aurora har klor- og saltsmak i munnen, og hun har rester av oppkast i munnviken. Deretter skildres denne udefinerbare opplevelsen av at noe renner inni henne. Denne opplevelsen er annerledes enn de andre episodene hun opplever noe rennende. Her renner det *inni* henne, mens det tidligere har vært noe som har rent *på* henne eller *ut av* henne. Det er en uklar og underlig skildring, og det sier ingenting i klartekst om nettopp hva det er Aurora føler eller kjenner i dette øyeblikket, eller hva som utløste denne følelsen.

Slik forsterkes inntrykket av Aurora som særskilt knyttet til det flytende. Gjennom stadig gjentakelse og understreking av kroppsåpninger, understrekes det at kroppen er i en økologisk samhandling med naturen. Den er ikke en lukket enhet, men kobles gjennom munn, kjønnsorgan og fordøyelse, til omverdenen. Mennesket tar inn verden gjennom disse kroppsåpningene, og slipper det deretter ut igjen. Med nettopp dette fokuset på Auroras kropp, forsterkes inntrykket av at hun er del av et slikt organisk forløp.

Seksualitet

Aurora som karakter er svært sammensatt og mangesidig. Et trekk ved henne er at hun utviser en ufiltrert, ublyg, og eksplisitt seksualitet. Denne seksualiteten er ikke statisk eller konsekvent gjennom romanen, den er skiftende, dynamisk, og utfolder seg ulikt, alt etter situasjon, kontekst, tid og sted. Kropp, seksualitet og erotikk kan derfor sies å være svært fremtredende i romanen, særlig i forbindelse med Aurora.

Første gang hun blir presentert i romanen, er hun som tidligere nevnt midt inne i et seksuelt ladet øyeblikk:

[O]g der, bak betonghjørnet inne i parkeringshuset på toppen av kjøpesenteret, står hun, onanisten Aurora. Hun står der i en dirrende bevegelse mellom tro og tvil mens tåka siver inn over byen, hun kjenner bølgene komme, og hvordan knærne svikter under henne, og så skjer det bare, det skjer, tåka fyller parkeringshuset, beina skjelver og det blir helt stille (Kielland, 2016, s. 15).

Hun blir presentert som «onanisten Aurora», som legger et grunnlag for hvordan hun fremstår videre. Denne merkelappen bærer med seg mening. I stedet for at verbet er i fokus, «å onanere», blir hun omtalt som «en onanist». «Onanist» er et substantiv, og suffikset «-ist» skaper et substantiv som beskriver en person. Ettersom det ikke er handlingen som er i fokus, men personen og dens karakter, skapes et inntrykk av at hun onanerer ofte, eller hele tiden, at det er en del av hennes person og identitet. Det som kunne vært en helt vanlig kvinneskikkelse blir her omgjort til et substantiv, et objekt, med tydelige, tunge og tabubelagte konnotasjoner. Merkelappen ser ut til å være treffende, da Aurora i dette første møtet står i et parkeringshus og onanerer. Beskrivelsen av at hun er en onanist og at hun står i dette offentlige rommet og onanerer, forteller noe om Auroras forhold til sjenanse, grenser, konvensjoner og normer. Det hun holder på med i dette øyeblikket er et tydelig brudd på samfunnets normer. Hun fremstilles på denne måten som ubrydd av samfunnets forventninger og grenser, og hun fremstilles som vill, rå og grenseoverskridende.

På samme måte trekkes onani inn i Auroras daglige liv, og inntrykket av at seksualitet og erotikk er en stor del av henne forsterkes. Hun går gjennom gatene i Fredrikstad, og hun reflekterer over liv og død. Hun skildres slik:

[...] hjertet slår hardt, hun kjenner det i hele kroppen, en muskel i brystet, en muskel mellom beina, en muskel i hånda. Aurora tenker med hjernen og tygger med munnen og leppene glinser og fingrene gnir. Kraften gjennom kroppen, gjennom ribbeina, hun kjenner det i hele kroppen, fingrene gnir og knar [...] (Kielland, 2016, s. 49–50).

Denne skildringen av Auroras seksualitet og onani understreker ytterligere hennes usjenerte og normbrytende side. Det skapes også et bilde av intensiteten hun opplever i disse øyeblikkene, og hun fremstår her som nærmest styrt av seksuelle drifter. Hun opplever markerte hjerteslag, hele kroppen påvirkes, og musklene i brystet, i skrittet, i beina og hendene blir trukket frem. Lepper som glinser og fingre som knar er svært detaljerte

beskrivelser, som skaper en nærgående og tidvis påtrengende skildring av seksuelle episoder og handlinger.

Et annet aspekt ved Auroras seksuelle og erotiske side, er kontakten hun har med den 19 år gamle mannen blowJOSH på et chatteforum på internett. Hun deltar i en seksualisert chat med den unge mannen, der en annen side av hennes seksualitet kommer frem:

[...] og blowJOSH hadde spurt hvilket dyr hun var, og Aurora hadde svart golden retriever, for det var det eneste hun kunne komme på – dum, snill og tillitsfull, men det sa hun selvfølgelig ikke til ham, hun fokuserte på den gylne pelsen, så blank og gullaktig, den våte munnen og de brune øynene (Kielland, 2016, s. 53–54).

Hun svarer blowJOSH hvilket dyr hun er. Den virkelige grunnen til at hun velger golden retriever velger hun å ikke fortelle ham. I stedet velger hun en seksualisert forklaring, der hun sammenligner eget utseende med hunderasens blanke pels, og hun vektlegger den *våte munnen*. Hun foretar altså et valg, der hun bevisst fremstiller seg selv på en måte hun tenker vil være appellerende for den andre. På denne måten fremstår denne interaksjonen noe påtatt, og en kan sette spørsmålsteget ved hva Auroras intensjoner er. Uttrykket av det seksuelle er i mindre grad utemt, vilt og rått, og kan i stedet virke kalkulert, til og med kynisk, som om Aurora sier noe hun vet samtalepartneren vil høre. Aurora uttrykker ikke her den samme rå, instinktive, autentiske siden av seg selv som hun gjør ved andre anledninger. Slik er hun en sammensatt person med en flersidig seksualitet. Den er både rå, instinktiv, utemmet og usjenert, men i andre tilfeller utfolder den seg med en mer bevisst, iscenesatt og intensjonell karakter.

Camille Paglias perspektiver på menneskets grunnleggende dualitet kan belyse Auroras seksualitet. Mennesket har en iboende natur, der latente voldelige og erotiske sider finnes. Disse sidene er noe mennesket i dag i stor grad forsøker å temme, og da peker Paglia på kulturen – det siviliserte, kunstige, og et forsvar mot naturens krefter. En kan dermed si at det siviliserte samfunnet har et sett med rammer som mennesket skal holde seg innenfor. Dette kan være rammer og normer som gjelder seksualitet og erotikk. Sex og onani er i stor grad tabubelagte temaer, og seksualitet og erotikk er drifter en ikke skal la uttrykkes hvor som helst

og når som helst. Her er det tydelig at Aurora går langt utenfor disse rammene. Altså skapes inntrykket av at Aurora langt på vei lar natursiden av seg selv dominere. Introduksjonen av Aurora er at hun onanerer i et parkeringshus, og kjønnsvæsken drypper ned på betongen. Ikke bare uttrykker dette en rå og normbrytende seksualitet, men det er også noe billedlig ved det: Natursiden av Aurora finner sted i et av de mest kunstig konstruerte stedene man har. Parkeringshuset i et kjøpesenter er nettopp dette, et menneskeskapt bygg, konstruert for menneskets behag. På denne måten kan en si at det skapes et bilde av det Paglia kaller en «intersection of nature and culture» (Paglia, 1991, s. 1) – menneskets seksuelle og erotiske sider møtes her i dette knutepunktet for natur og kultur. I dette parkeringshuset, i Aurora, møtes disse to fundamentale sidene ved menneskets eksistens. Paglia beskriver videre dette knutepunktet som «the uncanny crossroads of Hecate» (Paglia, 1991, s. 3). Hecate er en gudinne fra den greske mytologien, og blir ofte omtalt som «a goddess over crossroads» (Theoi Project, 2017). Dette kan på mange måter være beskrivende for Aurora og hennes tilstedeværelse og funksjon i romanen. Den siviliserte kulturen møter den instinktive, rå naturen, i Aurora.

Denne rå og utemmede seksualiteten, som går utover alle sosiale normer og konvensjoner, kan ses på i lys av Paglias begrep om det daimoniske. Auroras instinkter, drifter og iboende natur kommer til overflaten gjennom de grafiske skildringene av seksualitet. Det er noe grenseoverskridende ved denne siden av henne, og det er noe grenseoverskridende ved skildringen av henne. Det blir skildret så nært, så detaljert og grafisk, at det er som om romanen åpner opp denne mystiske, tabubelagte siden ved mennesket, og viser den frem. En kan si at den iboende, daimoniske siden ved mennesket blir hentet ut: «Scratch that skin, and nature's daemonic ugliness wil erupt» (Paglia, 1991, s. 5). Skildringene av Auroras seksualitet kan altså ses på som romanens måte å slippe løs det daimoniske i mennesket. Den eksplisitte, grafiske og påtrengende seksualiteten som i så stor grad former Aurora, er også, i Paglias perspektiv, en påminnelse og understreking av hennes kvinnelige, ktonske side. Det er nettopp det kvinnelige og feminine som er nærmest naturen og dens virkemåte, og det er kvinnekroppen som i størst grad erfarer naturens gang. I Aurora kommer altså det mørke, skjulte og gåtefulle fra den ktonske underverdenen frem.

Så langt har jeg i oppgaven pekt på ulike sider ved Aurora, og hennes tette kobling til naturen gjennom kroppens plass i naturens organiske og forløp og gjennom seksualitet. Det finnes flere aspekter ved hennes relasjon til naturen. Å gå i dybden på at Aurora i så stor grad blir knyttet til væske og det flytende, kan ytterligere nyansere hennes rolle og funksjon i romanen.

Aurora gjentar gjennom hele romanen frasene *driv ikke kjærligheten for langt*, og *driv ikke hjertet for langt*. Frasen er en bønn, visdomsord, og en advarsel. En advarsel må nødvendigvis ha rot i noe, den må være basert på forhold man vil unngå, og den vil gjerne ha som mål å endre en fremtid som akkurat nå er på vei i en feil retning. Visdomsord kan være beslektet – det er et budskap som kommer fra noen som vet mer enn de ordene er rettet mot. Dermed kan det virke som Aurora vet noe som de andre menneskene ikke vet, og det kan virke som hun forsøker å advare dem mot noe.

Det gjentas mange ganger, og kan minne om Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway*, der Clarissa og Septimus gjentar frasen «fear no more the heat 'o the sun / Nor the furious winter's rages» mange ganger gjennom hele romanen. Frasen er hentet fra Shakespeares stykke *Cymbeline* (Shakespeare, 1998). For Clarissa bærer frasen med seg mening. Hun gjentar den for seg selv som et mantra og som en påminnelse om at døden ikke trenger å fryktes, og i stedet skal ses på som en flukt fra det tøffe livet, og som en lettelse fra det å holde ut (Sparknotes, 2024). Septimus gjentar frasene før han tar sitt eget liv, etter å ha levd med frykten for at verden skal «[...] erupt in flames, in a fire that can no longer be contained. Whether wonderful or deadly, the heat of the sun is constant, and something everyone must endure» (Sparknotes, 2024). For begge to har frasene en dyp eksistensiell betydning. For Clarissa handler det om å ikke frykte døden, men se på hvordan den frir menneskene fra livet. For Septimus handler det om å slippe å holde ut livet. Den gjentatte frasen fungerer altså som et livsmotto for Clarissa og Septimus, og bidrar også til å skape sammenheng og struktur i en roman som ellers forfølger hovedpersonenes vandringer, både i London og i tankene. På lignende vis ser man at Auroras «driv ikke kjærligheten for langt» skaper sammenheng og binder sammen romanen, som jo ellers er preget av ulike former for forflytning.

I *Dammyr* er et sentralt spørsmål: Hva vil det si å drive kjærligheten og hjertet for langt? Som oppgaven tidligere har vært inne på, er Aurora en person som på mange områder nettopp driver langt det hun holder på med. Det hun imidlertid sier i denne frasen, er «driv ikke kjærligheten *for* langt». Hva er det hun ber om at ikke skal drives for langt, og hvem snakker hun til? Frasene gjentas over 20 ganger gjennom romanen. I flere av tilfellene er det i forbindelse med selvmord:

Selvmorsgjerdet er 2,5 meter høyt, før gjerdet kom opp tok tre personer livet sitt hvert år, tre hvert eneste år, statistikken ble skrevet, flere prøvde og flere har prøvd, flere fortsetter å prøve, – driv ikke hjertet for langt, hvisker Aurora. Men de gjør det, de hopper, og rykker hjertene ut av takt [...]

De driver det for langt, Aurora blir hes i stemmen, statistikken står der, ruvende over elva, rasende ned i elva, tyngdekraftens tiltrekning, selvmordernes hjem [...] (Kielland, 2016, s. 19).

Her virker det som Aurora deler dette visdomsordet til selvmorderne. Ved å hoppe fra broa for å ta sitt eget liv, har de altså drevet hjertet for langt. Hun gjentar det mange nok ganger til å bli hes i stemmen, likevel hopper de.

Auroras visdomsord går også igjen i forbindelse med blowJOSH, og hans maktesløshet:

[...] han ringer Aurora, rensker dronningmunnen sin og lar ordene strømme, ordene renner og renner ut av ham, brennende over leppene, Aurora hvisker så lavt hun kan, – driv ikke kjærligheten for langt (Kielland, 2016, s. 58).

blowJOSH er her i ferd med å bukke under for et liv han ikke makter å leve. Han snakker med Aurora, og det blir beskrevet som at ordene hans strømmer, de renner og renner. Det er altså et slags flytende aspekt i blowJOSHs desperasjon, det er som om det han sliter med simpelthen *flyter* ut, det renner over. Han er på kanten til å knekke, og Aurora prøver å advare ham om noe. Det er som om hun stadig ber denne bønningen til blowJOSH, men hun når ikke frem:

[...] driv ikke kjærligheten for langt, men blowJOSH hører henne ikke, et vindpust, og kvalmen fyller hele kroppen [...] og over leppene presser bønner seg skjelvende frem, – kjære. Kjære. Kjære deg, vær så snill (Kielland, 2016, s. 60).

Det virker som en desperasjon i Auroras gjentagende bønn til blowJOSH. Hun ber og ber, på en inderlig måte, men blowJOSH kan ikke høre henne. Aurora forsøker altså med sitt visdomsord å stoppe menneskene fra å drive seg for langt. Eller sagt annerledes: hun forsøker å bremse både sin egen og andres fullstendige oppgåen i sin naturfunksjon, slik for eksempel blowJOSH gjennom sin kopulering med de unge jentene ser ut til å bli en dronningmaur eller -bie. En slik naturgitt funksjon kan man ikke unngå, men Aurora synes altså likevel å oppfordre til en slags «treghet» i forbindelse med den naturens endeløse flyt.

Neimanis' metaforiske begrep viskositet kan her bidra til forståelse. For på den samme måten som membraner og viskositet stopper mennesket fra å gå i oppløsning i omverden, er Auroras oppgave å stoppe menneskene fra å drive seg for langt, fordi det nettopp vil føre til at de går under. Desperasjonen kommer frem ettersom hun ikke klarer det – menneskene driver det for langt. blowJOSH bukker under, fordi hans funksjon som dronningbie blir for mye å bære. Han kan være eksempel på hvordan mennesket kan gå i oppløsning, når kroppens innside og utside flyter over i hverandre.

Hvor kommer denne innsikten i at mennesket som naturvesen er oppløselig? Det kan virke som visdomsordene kanskje ikke bare er hennes egne. Hun kan høre stemmer i vinden, og dette er noe som går igjen gjennom romanen: «[...] driv ikke kjærligheten for langt, ordene strekker seg inn mellom trestammene, trekkes med vinden, over myrlandskapet og røttene [...]» (Kielland, 2016, s. 18). I denne passasjen er det uklart om det er Aurora som sier ordene, eller om de kommer fra et annet sted. Det kan virke som det er naturen selv, kanskje vinden, som uttrykker denne innsikten. I så fall viderebringer Aurora naturens egen visdom. Visdomsordene ser ut til å ikke bare ha utspring i henne selv.

I et noe lenger utdrag litt senere i romanen utdypes naturens innsikt:

[...] en stepappa reiser seg og skyter mor og datter i hodet oppe på et av boligfeltene [...] to 17-åringer tar pappas røde sportsbil ut på motorveien, de kræsjer så hardt i rundkjøringa at

milten revner [...] en 13-åring bryter seg inn i et hus i Gamlebyen midt på natta og blir oppdaget, i panikk stikker han en kniv i den myke magen hennes og løper alt han kan, en 16-åring dør av hjerneslag, en pappa stiller seg foran toget [...] en 12-åring sniker seg over jernbaneskinnene nede på Dammyr og blir hjerneskadet for livet, vinden messer, igjen og igjen, – driv ikke hjertet for langt (Kielland, 2016, s. 76–77).

Her skapes det et inntrykk av at *vinden* kjenner til alle disse hendelsene. Dette er nærmest en oppramsing av sykdom, ulykker, drap og selvmord, skildret på en usentimental og distansert måte. Det er ikke sorg eller følelser i fokus, men at død stadig skjer, i mengdevis og at det virker uunngåelig, kanskje fordi noen av disse menneskene mangler innsikt i egen dødelighet. De to 17-åringene som stjeler og kjører fort med farens bil, er et eksempel på hvordan mennesker ikke passer seg. Vinden derimot, har denne innsikten, og forsøker å advare menneskene, men uten nytte. Unntaket blant menneskene er Aurora, som lytter til vinden, overtar innsikten, og forsøker å minne seg selv og andre om det hun vet.

Auroras visdomsord kan altså se ut til å ha rot i naturen og omgivelsene, og de uttrykker en forståelse av naturens virkemåte. Naturen fungerer på denne måten at mennesker er vanndige kropper i en vanndig verden, og trenger å bremses fra å flyte ut og miste seg selv i den fluide omverdenen. Menneskene ser det ikke, men Aurora gjør: «Menneskene flyter her nede, befridd fra seg selv» (Kielland, 2016, s. 29). Dermed er hennes oppgave å advare dem, og forsøke å hindre en slik utflytning. Dette omhandler romanens handlingsplan, men det omhandler på mange måter også dens tenkemåte.

Det er nemlig også mulig å se på romanens form, og se på Auroras visdomsord med et metablikk, altså med tanke på hvilken funksjon de har i romanen. Romanen er som nevnt innledningsvis preget av hyppige sceneskift. I stedet for en lineær fremstilling av et plott, er det gjentakende, episodiske og sammenvevde fremstillinger av hendelser og scener. En kan dermed si at romanens stil og form langt på vei er bevegelig og dynamisk, og med en metafor hentet fra romanen selv: den er flytende. Hendelser, personer, geologiske prosesser og natur skildres uten noen fast struktur, som kan være desorienterende å lese. Noe som derimot gjentas flere ganger, og som dermed skaper en slags struktur, er nettopp disse visdomsordene Aurora gjentar. I en roman som kan oppleves som den beveger seg hurtig, fungerer de gjentakende visdomsordene som en form for brems, som motvirker en ren flyt. Det blir

dermed også mulig å anvende Neimanis' perspektiv på fluiditet og viskositet for å belyse selve romanen: *Dammyr* er en roman med stor grad av fluiditet, men Auroras innsikt og funksjon skaper motstand og treghet i en ellers hurtigflytende tekst.

Avsluttende refleksjoner

Grunnlaget for analysen av *Dammyr* har vært problemstillingen: hvordan fremstiller Victoria Kjiellands roman *Dammyr* forholdet mellom menneske og natur? Analysen av Aurora og hennes funksjon i romanen, viser at den underliggjør menneskets forhold til naturen på flere nivå. Hvordan skjer denne underliggjøringen?

For det første skjer denne underliggjøringen på et litterært, estetisk nivå. Den ufiltrerte, usjenerte, rå og nærgående estetikken er umiddelbart påfallende i lesingen av *Dammyr*. Flere aspekt gjør at romanen kan oppleves nærmest ubehagelig. Detaljerte skildringer av blant annet sex, kroppsvæsker, brutale drap og selvmord, gjør romanen spesiell, og skaper et særegent estetisk uttrykk. Også svært påfallende er den eksperimentelle formen, både på syntaktisk nivå og på komposisjonsnivå. På syntaksnivå kan lange setninger og gjentakelser skape en *stream of consciousness*-lignende effekt, og som leser kommer en om mulig enda tettere på det fortalte. På komposisjonsnivå kan de hurtige og ukommenterte scenskiftene som beveger i både tid og rom være desorienterende, forvirrende, og forsterker på enda flere nivåer romanens ubehagelige og særegne karakter. Den bærer også preg av å være en slags montasje, på grunn av alle de forskjellige delene den består av: jus og kriminalsaker, seksualitet, naturhistorie med særlig fokus på geologi, og skildringer av nåtidens ungdommer og oppvekst. Denne sammenvevingen av hendelser, utgreiinger og øyeblikk tilfører enda et lag til den underlige og forvirrende romanen, fordi det ikke er umiddelbart klart hva sammenhengen er, og hva slags funksjon de har i romanen. Den litterære estetikken kan altså sies å underliggjøre menneskets forhold til naturen, ved å skape et litterært uttrykk som bringer sammen ulike typer stoff og ulike tider, og på den måten også ulike kategorier.

For det andre, skjer denne underliggjøringen på et annet estetisk nivå, knyttet til hovedpersonen Aurora. Ordet estetikk handler ikke bare om kunstens estetikk, men også om sansning. Estetikk kommer fra det greske *aisthēsis*, som omhandler den kunnskapen om verden som kommer gjennom sansene (Oxford university press, 2017). Aurora er sansesenteret i romanen, og det er gjennom hennes kroppslige tilstedeværelse at det fiktive universet sanses. Analysen har særlig lagt vekt på at Aurora sanser verden som fluid, og at de latente natursidene i henne gjør at hun opplever verden med stort fokus på kroppslighet,

seksualitet og erotikk. Den sansemessige estetikken kan altså sies å åpne opp for muligheten for at det som er tilsynelatende entiteter og individer, er uløselig sammenbundet gjennom fluiditet.

De to estetiske nivåene i romanen, er grunnlaget for det jeg anser som romanens filosofiske prosjekt. Det må understrekes at romanens filosofiske prosjekt ikke bygger på begrepslig og systematisk filosofi. Snarere er det filosofiske prosjektet i romanen ikke til å skilles fra romanens estetiske nivåer og den litterære utformingen.

Denne avhandlingen omfatter den tolkningen at Aurora har innsikt i noe menneskene ikke har innsikt i. I lys av at Aurora så tydelig er en konstruert karakter, er det til og med mulig å tenke at Aurora faktisk kan forstås som en form for avatar. I hinduismen er en avatar gudenes inkarnasjon, altså legemliggjørelse og nedstigning, på jorden. Én av avatarens oppgave på jorden er å «bringe menneskene på rett vei igjen» (Littleton, 1998, s. 37). *Dammyr* er på ingen måte en hinduistisk roman, så avatar må her forstås metaforisk. Det er ikke det guddommelige som best beskriver Auroras karakter. Hun er hverken opphøyd eller overnaturlig, tvert imot jordisk og kroppslig i aller høyeste grad. Samtidig har hun innsikter som går ut over det de andre menneskene i dette universet vet, ser og tenker, på en måte som kan minne om Agnes i August Strindbergs drama *Ett Drömspel* (1988). I dette dramaet har hinduguden Indras datter Agnes kommet til jorden for å leve som menneske for å forstå menneskets eksistens. Som en avatar kan en si at også Aurora er kommet til dette litterære universet for å appellere til menneskene, om å ikke drive kjærligheten for langt – selv om denne bønnen ikke når frem: «håpet har rent ut» (Kielland, 2016, s. 127). I utvidet forstand er avatar en metafor som kan skape en berikende forståelse av Auroras funksjon i romanen. Den kan fange romanens vilje til å gi innsikt, en større forståelse av menneskenes mulighetsvilkår. Altså kan man se på Aurora som romanens forsøk på å legemliggjøre og sanseliggjøre sitt filosofiske prosjekt.

Gjennom denne avhandlingen har *Dammyr* av Victoria Kielland vært lest i lys av de to teoretikerne, Camille Paglia og Astrida Neimanis. Selv om de har ulike begreper og springer ut fra ulike filosofiske tradisjoner, har de i denne avhandlingen vært nyttige for å forstå de filosofiske implikasjonene av at romanen i så stor grad vektlegger det flytende og rennende. Deres perspektiver på væske og kategori-overskridelse innbefatter at mennesker aldri kan overstyre naturen gjennom sine kategorier og ordninger. Som analysen har vist ser Aurora at

menneskelige lover, brokonstruksjoner, fritidsaktiviteter og livspraksiser alltid vil måtte overskrides i retning av vold, destruksjon og instinkt.

Disse teoretiske perspektivene kan også forenes omkring romanen som kunstferdig.

Romanens estetikk og komposisjon kan på mange måter ses på som en måte å hente frem det «ktonske», eller det mørke, tabubelagte, grimme og skjulte. Kunsten er en måte å uttrykke det undertrykte, og den er et rom for de latente spenninger som finnes i mennesket. Følges denne logikken, er det tydelig at *Dammyr* plasserer seg selv i dette rommet. Den henter frem menneskets kroppslige og seksuelle, sykliske og naturmessige, voldelige, mørke og brutale sider frem i dagslys, sammenfiltret, plastisk og fluid: «Dionysus was identified with liquids – blood, sap, milk, wine. The Dionysian is nature's cthonian fluidity. Apollo, in the other hand, gives form and shape, marking off one being from another» (Paglia, 1991, s. 30). En kan på mange måter si at romanen skyver til side dette formmessige, ordnede og kategoriske, for å skape rom for det ktonske. I så måte bryter den med normer, konvensjoner, den markerer sin egen posisjon som kunstverk, og baner seg vei med det ville, rå og utemmede.

Referanser

- Andersen, P. T. (2019). *Forstå fortellinger*. Universitetsforlaget.
- De Figueiredo, I. (2010). *Mysteriet Ingeborg Køber: En sann historie om spiritisme, kjærlighet og et mulig mord*. Aschehoug. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2013010908111
- Elstad, H. (2023). Børre Knudsen. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/B%C3%B8rre_Knudsen
- Gullestad, A. M., Hamm, C., Sejersted, J. M., Tjønneland, E., & Vassenden, E. (2018). *Dei Litterære sjangrane: Ei innføring*. Samlaget.
- Hauge, A. (2021). Feromon. I *Store norske leksikon*. <https://sml.snl.no/feromon>
- Helseth, L. E. (2024). Viskositet. I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/viskositet>
- Joyce, J. (1949). *Ulysses*. Martins forlag.
- Kielland, V. (2013). *I lynen: Prosa*. Kolon.
- Kielland, V. (2016). *Dammyr*. NCP.
- Langøen, C. (2023). «Der mennesker er, der er vondt at være»: En studie av vitalisme og naturskildring i Mikkjel Fønhus' Trollelgen [Masteroppgave, Universitetet i Bergen]. Universitetet i Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/11250/3071221>
- Larsen, H. (2023). Myr. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/myr>
- Littleton, C. S. (Red.). (1998). *Østens visdom: Hinduisme, buddhisme, konfutsianisme, daoisme, shintoisme* (B. Kaldhol, Overs.). Aschehoug.
- Læg Reid, S. (2006). *Hermeneutikk: En innføring*. Spartacus. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2014111708081
- Neimanis, A. (2018). *Hydrofeminisme eller, Om at blive en krop af vand* (Andrea Fjordside Pontoppidan, Dea Antonsen, & Ida Bencke, Red.; Elena Lundqvist Ortíz & Miriam Helena Wistreich, Overs.). Laboratoriet for Æstetik og Økologi.
- Nietzsche, F. (1969). *Tragediens fødsel* (A. Haaland, Overs.). Pax forlag.
- Norges vassdrags- og energidirektorat. (2022, februar 9). *Dammer og vassdragsanlegg: Definisjoner*. nve.no. <https://www.nve.no/energi/tilsyn/damsikkerhet/dammer-og-vassdragsanlegg-definisjoner/>
- Norheim, M. (2016). *Gjørma vi alle sit fast i* [Anmeldelse av boken Dammyr av V. Kielland]. nrk.no. <https://www.nrk.no/kultur/gjorma-vi-alle-sit-fast-i-1.12891259>
- Oxford university press. (2017). Aisthēsis. I *Oxford research encyclopedias*. <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-104>

- Paglia, C. (1991). *Sexual personae: Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Penguin Books.
- Rüther, D. C. (2020). Aur. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/aur>
- Saltvedt, J. P. (2022). *Lederen, treneren: Men mest av alt pappaen*. nrk.no. https://www.nrk.no/sport/lederen_-treneren-_men-mest-av-alt-pappaen_-1.15830925
- Sandberg, T. (1995). *Øksedrapene i Lille Helvete* (4. utg.). Scanbok/Hjemmets Bokforlag A/S.
- Shakespeare, W. (1998). *Cymbeline* (R. Warren, Red.; Reiss. as an Oxford World's Classics paperb). Oxford Univ. Press.
- Sontag, S. (1966). *Against Interpretation*.
- Sparknotes. (2024). *Mrs. Dalloway*. sparknotes.com. <https://www.sparknotes.com/lit/dalloway/mini-essays/>
- Strindberg, A. (1988). *Ett Drömspel*. Norstedt.
- Theoi Project. (2017). *Hekate*. theoi.com. <https://www.theoi.com/Bibliography.html>
- Universitetet i Oslo. (2023). *Eusosialitet*. uio.no. <https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/e/eusosialitet.html>
- Wold, G. C. (2021). *Kolerakirkegårdene vi glemte*. dagsavisen.no. <https://www.dagsavisen.no/demokraten/nyheter/fredrikstad/2021/06/04/kolerakirkegardene-vi-glemte/>
- Wæthing, V. (2017). *Hedda Gablers annerledeshet: En feminin styrke?* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-60131>