



6. Fortellinger om eksil i Pedro Carmona-Alvarez' *Rust*

Julie Sandberg Kleiva

Sammendrag Kan lidelse være bra for oss? I kapitlet utforskes fremstillinger av eksil i Pedro Carmona-Alvarez' roman *Rust* fra 2009, i lys av Edward W. Saims tanker om eksilfortellinger i artikkelen «Reflections on exile» (1984). I Carmona-Alvarez' roman finner man både forestillingen om eksilfortellinger som en produktiv og i høyeste grad positivt ladet aktivitet, og en destruktiv historiefortelling som kan gi grobunn for skadelig ideologi.

Nøkkelord Pedro Carmona-Alvarez | eksil | migrasjon | migrasjonslitteratur | Edward W. Said | Simone Weil

Abstract Could suffering be good for us? This chapter focuses on representations of exile in Pedro Carmona-Alvarez's 2009 novel *Rust*, aided by Edward W. Said's ideas about exile narratives set out in his article «Reflections on exile» (1984). Carmona-Alvarez's novel presents exile narratives that depict exile as a productive and enhancing condition, as well as narratives that fall prey to, in the words of Said, the «petulant cynicism» and dangerous ideology that may emerge through the loss of one's home.

Keywords Pedro Carmona-Alvarez | exile | migration | migration narratives | Edward W. Said | Simone Weil

INNLEDNING

Vår moderne tid er flyktningens tid, masse-migrasjonens tid og den malplasserte personens tid, skriver Edward Said i artikkelen «Reflections on exile». Vi er alle i mer eller mindre grad eksilerte, og i Vesten har det vokst frem en bred sjanger av såkalt ekstraterritorial litteratur (Said, 2001, s. 174). Said tegner et skille mellom det romantiske, produktive eksilet som blir portrettert i litteratur skrevet før første verdenskrig, og det moderne eksilet skapt av moderne krigføring, totalitære regi-

mer og imperialismen, som fører til lite annet enn fremmedgjøring og destruktiv lidelse. Der den første forestillingen om eksil knytter forflytningens melankoli til genial, men likevel grunnleggende nostalgisk kreativitet, danner det moderne eksilet grobunn for en forvrengt nasjonalisme hos den eksilerte og en feilslått svart-hvit forestilling av et oss mot de andre. Skillet er dermed ikke bare essensielt, men også historisk:

On the twentieth-century scale, exile is neither aesthetically nor humanistically comprehensible: at most the literature about exile objectifies an anguish and a predicament most people rarely experience first-hand; but to think of the exile informing this literature as beneficially humanistic is to banalize its mutilations, the losses it inflicts on those who suffer them, the muteness with which it responds to any attempt to understand it as 'good for us.' (Said, 2001, s. 174)

For hvert mesterverk som fødes ut av eksiltilstanden til en dikter, for eksempel Joseph Conrad, James Joyce eller Victor Hugo, finnes det hundretusener av mennesker som lever «udokumentert», skriver Said. De er ikke nødvendigvis papirløse, men lever livene sine uten å være i stand til å fortelle sin egen historie og uten et publikum til å høre dem fortelle. Det er ikke alle forunt å skape kunstverk som blir lest, sett, hørt eller opplevd av fellesskapet, antyder Said. Tapet deres er ikke mindre av den grunn.

Saids essay ble opprinnelig utgitt i *Granta Magazine* i 1984, men grunnlaget for essayet – at vi lever i en masseforflytningens tid – har ikke blitt mindre aktuelt i løpet av de nesten førti årene som har gått siden første utgivelse. I postkolonial litteraturforskning finner man også fortsatt en tendens til å romantisere eksilerfaringen. På forfatterskapsnivå har man for eksempel Martin Tuckers lesning av Salman Rushdie, der eksilerfaringen blir til kunst. Tucker erkjenner at eksilerfaringen må ha vært smertefull, men gjennom utstrakt metaforisering blir smerten en «companion to his spirit», med andre ord en skapende, livgivende kraft i tekstene til Rushdie (jf. Tucker, 2020, s. 78). På litteraturhistoriografisk nivå kan en ny engelskspråklig litteraturhistorie om chilensk litteratur tjene som eksempel. Redaktøren for en antologi om nyere chilensk litteraturhistorie, Ignacio López-Calvo, argumenterer for behovet for en ny litteraturhistoriefortelling som vender bort fra en homogeniserende fremstilling av nasjonal identitet. Han foreslår i stedet et transnasjonalt perspektiv som tar innover seg omveltningene i det chilenske samfunnet over det siste århundret (jf. López-Calvo, 2021, s. 3). Jeg er selvsagt ikke imot López-Calvos argument for en heterogen historiefortelling som gir rom for flere stemmer. Det jeg ønsker å stille spørsmål ved, er den implisitte påstanden om at tapserfaringene som ligger til grunn for heterogeniteten, nødvendigvis har vært

godt for noe, eller, for å gjenta Said, på en eller annen måte er «good for us», tross alt, siden de har satt tydelige spor i kunsten.

I dette kapitlet skal jeg undersøke eksil, forstått som ufrivillig forflytning, som produktiv og destruktiv erfaring i romanen *Rust* fra 2009. *Rust* er en samling tapsfortellinger fra Chile og Norge, skrevet av den norsk-chilenske forfatteren og gjendikteren Carmona-Alvarez (1972), som selv er vokst opp i eksil. Han flyktet med familien til Argentina i 1982 og flyttet senere til Kolbotn på Østlandet.¹ Gjennom nærlesninger av romanen og undersøkelser av persongalleriet, deres selv fremstillinger og verdensanskuelse, vil jeg vise hvordan forsøket på å gjenfortelle eller fortelle på nytt et hjemland, samtidig kan danne grobunn for farlig ideologi og nasjonalisme. Ifølge Edward Said virker fortellingen om en selv og ens historie identitetsskapende. Han knytter hjemland til identitet, og eksil til tapt identitet, i en ligning der tapt identitet er lik tapt mening. Mening dannes gjennom fortellingen. Den meningsskapende fortellingen er samtidig omdreiningspunktet i det jeg forstår som eksilfortellingens dilemma: På en side må fortellinger om urettferdighet og lidelse holdes i live for at ugjerningene ikke skal gjentas. På den andre siden kan fortellingen både virke helbredende og skape nye konflikter. Eksilfortellingens dilemma er i høyeste grad til stede i Carmona-Alvarez' roman. For vi finner både eksempler på den eksilertes geniale skaperkraft i *Rust*, og på den velmenende, men feilslåtte eksilfortellingen som forsterker ensidig nasjonalisme.

Formelt sett er *Rust* delt i to deler med hvert sitt handlingsløp som utspiller seg innenfor to forskjellige rammefortellinger i to adskilte verdensdeler. Den chilenske migranten Passolini / Miguel Ángel er eneste bindeledd mellom de to delene. Den første rammefortellingen er historien om Kolbotn-bandet The White House, der Passolini er den karismatiske, men mystiske låtskriveren og hovedfiguren. Den andre rammefortellingen er etterforskningen av et overlagt drap på åtte sivile i Buenos Aires, der Passolini dukker opp igjen som Miguel Ángel, og denne gangen figurerer han som en av lederne bak en organisert terrorgruppe.

Innenfor de to rammefortellingene har *Rust* flere fortellere som avløser hverandre og til sammen skaper en helhet. Første del er delvis en oppvekstskildring om noen ungdommers vei fra gutterommet på Kolbotn til internasjonal stjernestatus.

1 I «Reflections on exile» gir Said en personlig lesning av eksilets betydning som er eksplisitt preget av hans egen opplevelse av eksil. Han utforsker estetiske uttrykk, for eksempel hos Joseph Conrad og den pakistanske poeten Faiz Ahmad Faiz ut fra forfatternes eksilopplevelser. Til tross for at den virkelige forfatteren Pedro Carmona-Alvarez, slik som Passolini, er eksilert chilener og musiker oppvokst på Kolbotn, og i tillegg fremstår på noen forfatterportretter med en hatt som ikke er ulik den som beskrives på hodet til Passolini (jf. for eksempel <https://www.bt.no/kultur/i/pnGRW/svinaktig-bra> nedlastet 02.06.2021), har jeg valgt å holde kjøtt og blod-forfatteren av romanen adskilt fra teksten i dette kapitlet.

Ved fortellertidspunktet i del en er Passolini / Miguel Ángel som sunket i jorden og kommer først til overflaten i Argentina, rett nord for Buenos Aires, i andre del av romanen, som utspiller seg flere år senere.

Inspirert av den tyske Baader-Meinhof-gruppen samler Passolini / Miguel Ángel, sammen med en annen lederfigur, til sammen åtte latinamerikanske flyktninger til en terrorgruppe, som først henretter åtte personer i Argentina og siden tar på seg ansvaret for handlingen. Under avhørene i fengselet i Buenos Aires får terroristene mulighet til både å fortelle sine historier – grusomme historier om menneskelig lidelse og tap, om vold, ran, mord, voldtekt, overgrep – og de enda mer grusomme historiene til sine forfedre. De får dermed et publikum til historiene sine, både etterforskerne som avhører dem, og verden utenfor, takket være mediedekningen.

Det er påfallende at fortellerstemmen til Passolini / Miguel Ángel er fraværende i romanen. Han forblir nærmest taus, og han og hans rolle beskrives bare utenfra, gjennom fortellingene til dem rundt ham: barndoms- og bandkameratene Thomas og Daniel og Grek, ungdomskjæresten Pilar, en tilfeldig stripper og vitneavhørene til hans med-terrorister. De tegner et bilde av en naturlig leder, inkluderende og intelligent på grensen til genial, men samtidig ustabil og uforutsigbar. Han beskrives som en person man aldri kunne være helt sikker på hvor man hadde, noe som står i kontrast til at han alltid var kledd i det samme antrekket: en hatt, dressjakke og joggesko. I andre del skildres han av dem rundt seg delvis som en trygg leder, delvis som et smilende spøkelse, en farlig kriminell uten adekvate affektuttrykk.

Forflytningssmotivet står sentralt i romanen og fremstilles likevel forskjellig i de to delene. I første del er det bandets turnévirkosomhet som beskrives som en slags frivillig og høyst romantisert eksiltilværelse. I andre del fremstiller medlemmene i terrorgruppen seg som ofre for eksil og tvangsforflytning. Både latinamerikansk og vestlig historie danner bakteppe for generasjoner av fremmedgjøring og tap av identitet og hjemland. Romanen gir dermed en fragmentert sammenstilling av fortellinger om forflytning og eksil, både i konkret forstand og i overført betydning.

For deler av persongalleriet i andre del, blant annet også hovedpersonen Passolini / Miguel Ángel i romanen, motiverer eksilets lidelser en terrorhandling: et planlagt, kaldblodig mord på åtte sivile. Lederen for terrorgruppen, som samtidig er hovedpersonen i romanens prosjekt, gir tilsynelatende en stemme og et publikum til noen av de udokumenterte menneskene som lever i eksil. I stedet for å gi sine med-eksilerte mulighet til å skape et nytt hjemland av og i fortellingene sine, fortaper han seg i stedet i overlappingen mellom romantisk fortelling og skadelig ideologi. Gjennom hele romanen blir det mindre og mindre sikkert om Passolini / Miguel Ángel gir en stemme til de stemmeløse, eller om det for hans del kun dreier seg om å iscenesette seg selv i et morbid «performance».

DEL 1: PASSOLINI. ROCKEMYTER, HELTEFORTELLINGER OG OVERSETTE TRAUMER

Første halvdel av *Rust*, «The White House», er satt sammen av fortellinger fra bandmedlemmene i The White House, bandet dannet av barndomsvenner fra Kolbotn som gjør internasjonal suksess. Den spiller på bandfortelling-sjangeren, med turnéliv, sex, rus og misbruk, suksess og undergang.

Der vi får innsikt i de norskfødte bandmedlemmene Thomas', Davids, Greks og Daniels opplevelser og følelser gjennom deres førstepersonfortellinger, får Passolini ikke noen egen stemme i fortellingen. Han forblir det usynlige midtpunktet som bare beskrives ut fra det ytre handlingsrommet. Det er et paradoks at Passolini, som fra barnsben av har ønsket å være *auteuren* i eget liv, i så stor grad er prisgitt omgivelsene og publikums tolkning av hvordan han iscenesetter seg selv.

Hos alle bandmedlemmene utenom hovedpersonen selv har deres fortellinger en hjem–borte–hjem struktur som de deler med den tradisjonelle heltefortellingen, eventyrsjangeren, barnelitteraturen og dannelsesromanen. Deres fortellinger er konvensjonelle, vestlige fortellinger om motgang og fremgang, men satt opp mot Passolinis livsfortelling setter kontrasten mellom de to strukturene fortellerne i en limboposisjon av skyldfølelse for deres manglende forståelse for kameratens radikalisering.

Som en lykkelig Ulysses kunne guttene fra Kolbotn vende tilbake fra eskapadene i utlandet i trygg forvisning om at de ville bli tatt imot med åpne armer i hjemlandet. Men fortellerne i første del av romanen sitter ikke nødvendigvis igjen med større innsikt etter å ha falt til ro i sin egen, trygge norske identitet etter bandeventyret. På fortellertidspunktet har Passolini forsvunnet, og de rundt ham lever i en blanding av forventning og resignasjon, sammen med en viss glede over å endelig kunne tre frem fra Passolinis skygge. «Passolini kunne vel være hvor som helst», sier Thomas til noen musikkjournalister som har kommet hjem til ham for å lage en sak om bandets fremtid og Passolinis forsvinning: «Noe i den gata» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 29).

Gjennom kameratenes tilbakeblikk og refleksjoner får vi som lesere høre om Passolinis oppvekst som politisk flyktning på Østlandet. Den chilenske kameraten deres kom flyttende til Ødegården på Kolbotn i det nest siste året på barneskolen en gang på syttitallet, i en tid da den norske skolen fortsatt var utpreget hvit og det var liten bevissthet rundt de politiske omveltningene som foregikk i Latin-Amerika. Bokstavelig talt over hodet på Passolini og moren hans, som ikke skjønner et ord, forklarer frøken situasjonen i et rørende, men nesten parodisk språk:

Frøken Telle forklarte oss at familien til Passolini er *politiske flyktninger*, at de hadde måttet flykte fra en slem diktator og at de hadde fått lov til å komme hit, *hjem til oss*, for å starte et nytt liv.

Og så sa hun at vi måtte være greie med ham.

At vi måtte få ham til å føle seg velkommen.

Passolini bare stod der og så rett frem. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 153)

Allerede som tolvåring viser Passolini en vilje til selvscenesettelse og en bevissthet rundt fortellingens evne til å skape en identitet. Han spiller på annerledesheten sin – enten den er reell eller iscenesatt – og bruker den bevisst som et individualiseringsredskap til å skape sin egen personlige mytologi. Først når Passolini er fysisk forsvunnet, går det opp for dem rundt ham som trodde de kjente ham, at de knapt visste hvem han var. Når Daniel forsøker å finne tilbake til fortellingen om den ekte Miguel Ángel, personen bak pseudonymet han tok omtrent samtidig som de ble kjent med hverandre, innser han at han ikke kjenner den virkelige fortellingen om Passolini, og historien hans må gjenfortelles gjennom hans mange forkledninger og røverhistorier. «Passolini het selvfølgelig ikke Passolini», forteller Daniel. «Han het Miguel. Miguel Ángel Darío Cortez.» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 151). Miguel kaller seg Passolini, «sånn som han filmfyren», som han forklarer til noen norske jenter:

Bare at jeg skriver det med to s-'er, sier han, sånn som Kiss. 'Han sier at han ikke har noe etternavn. At han er fra en liten plass i Sør-Italia, og at han bor her med foreldrene og lillesøsteren, at han liker sportsbiler og musikk og fotball. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 173)

Alter egoet til Miguel Ángel er betydningsfullt. Ved å sette seg selv i sammenheng med den italienske multikunstneren og *auteuren* Pasolini fremmer han allerede på barneskolen selvbildet sitt som en som skaper fortellinger i sitt kunstneriske bilde.

Som låtskriver og frontfigur i The White House viser Passolini seg som et hensynsløst overhode som bruker taleevnene sine til å holde de andre bandmedlemmene nede. Daniel forteller om en situasjon der Passolini har skremt en hel restaurant med en historie, en usann anekdote om lillesøsteren som visstnok skulle ha blitt kvestet av en kjele med kokende olje:

Og så, helt ut av det blå, hadde Passolini løftet blikket og brutt ut i en ekkel, hånlig latter. Han reiste seg fra bordet i et rykk og skjelte ut arrangørene for å ha et *jævla forkvakla følelsesliv*, siden de etter alt å dømme var blitt rørt av en sånn

billig dritthistorie. [Et bandmedlem] sa han ble selv var blitt rørt av fortellingen, selv om han jo visste at Sandra var i levende live.

Man kan jo aldri vite med han der, sa han og forsvant inn på badet. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 123)

Daniel forsøker delvis å bortforklare oppførselen med rusmidlene som ble misbrukt i bandet på den tiden: Det var «i stor grad amfetaminets skyld at han – og resten av oss for øvrig – på det tidspunktet da vi satt i turnébussen, hadde vært våkne et par døgn i strekk» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 123). Han unnskylder dermed ikke bare Passolinis oppførsel, men han legger også inn et lite forbehold om at han kan ha husket feil eller mistolket historien. Gjennom hele den siste halvdel av første del, der Daniel er forteller, hviler det et slør av forvirring, som om fortelleren hele tiden forhandler med seg selv om det er han som har misforstått eller oversett noe, eller om fortellingen om Passolini slettes ikke er mulig å forstå fullt ut.

Det er først etter at Passolini har forsvunnet, at vennene hans får vite om den traumatiske oppveksten før han kom til det trygge, sosialdemokratiske Norge. Det har ikke skortet på historier, men Passolini har gitt vennene sine et sminket syn på oppveksten i Chile, eller kanskje han ikke ønsket å forstyrre de til sammenligning trygge og begivenhetsløse livene deres, og til og med kanskje formulere en mytologi om seg selv og herkomsten sin. Om faren, David, forteller han at han har spilt med alle de store musikerne i Chile. Daniel forteller:

Og vi, som ikke kjente noen musikere fra Chile, verken store eller små, trodde selvfølgelig på ham. Da de hadde bodd i Chile, hadde David reist land og strand rundt og spilt på diverse politiske møter, sa Passolini, og da militærkuppet kom, var han blitt fengslet for å ha vært med på en plate som den nye regjeringen ikke syntes burde finnes. De hadde fengslet en hel haug med folk etter kuppet, sa Passolini, og jeg husker spesielt historien om visesangeren Victor Jara, som var blitt drept på nasjonalstadionet i Santiago, og som Passolini fortalte om til meg og Jon Christian en grå ettermiddag på vei hjem fra skolen.

Jeg tenkte på avhogde hender i dagevis etterpå. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 167–168)

«Hvorfor sa han ingenting?» spør Daniel seg selv i ettertid når han sitter og skriver ned minnene sine om oppveksten, om bandet, om Passolini og prøver å fortrenge skammen han kjenner på over å ikke ha vært mer nysgjerrig på hva som skjulte seg under overflaten på kameraten (Carmona-Alvarez, 2009, s. 169). Underteksten kommuniserer spørsmålene «kunne vi stoppet dette?» og «burde vi ha visst?».

Hvorfor har de valgt, bevisst eller ubevisst, å se en annen vei heller enn å spørre kameraten om krigstraumene han bar på, gjennom alle årene de kjente ham? Derfor leser han biografien om Passolini, skrevet av en fiktiv forfatter med navn Frits Jensen, med en tydelig ambivalens: «Jeg har selvfølgelig trodd jeg visste alt. Det er det jeg har trodd. Det er det jeg sa til Mia mens hun leste Jensens bok, at jeg selvfølgelig visste alt, hver gang hun spurte meg om ting jeg ikke hadde den fjerneste anelse om» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 169).

Biografen, som Daniel ellers velger å forakte, har funnet frem til sider ved Passolinis historie som han synes han selv skulle ha kjent eller gjettest seg til, men allikevel ikke visste om, eller fortrenget, om familiens flukt fra hjemlandet Chile, om hans eksiltilværelse først i Argentina og senere veien til Norge. Passolini hadde for eksempel aldri fortalt at han hadde en eldre bror som ble drept av den chilenske regjeringen, og at faren ble torturert av myndighetene i både Chile og Argentina. Han har ikke fortalt om lidenskapen mellom foreldrene hans, som drev dem til å bryte med familiene sine, og lidelsene det medførte. Han har ikke fortalt om frykten, kulden, sulten og tapene de måtte ha lidd under flukten fra både Pinochet og storfamilien i flukten over Andesfjellene med små barn på ryggen. Han har ikke fortalt om overgrepene og overfallene de har opplevd i møte med andre desperate eksilere. Alt dette leser barndomskameratene om i biografien til Passolini først etter forsvinningen hans, når det allerede er for sent:

Jeg visste aldri at det arret han hadde på ryggen, ikke skrev seg fra en dum og triviell sykkelulykke, sånn han fortalte oss, men fra et knivblad. Men kanskje ingen vet noe helt sikkert om noen ting. Alle ting er jo så *elastiske*, pleide Passolini å si, mens han holdt usynlige gummistriker i hendene og strakk og strakk. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 170)

Skyldfølelsen blir uutholdelig for Daniel, som parallelt med Passolinis radikalisering har tviholdt på sine trygge middelklasseverdier, symbolisert gjennom kjæresten og siden kona Mia, som representerer en trygg havn, et hjemland forankret i skandinaviske verdier som sosialdemokrati, utdanning, familiehytter og trygg tilknytning til storfamilien. «Exiles look at non-exiles with resentment», skriver Said (2001, s. 180), og Daniels voksne bevissthet er smertelig klar over sin egen naivitet under både oppveksten og senere. Daniel kjenner på mindreverdigetskompleksene av å bli omtalt som en konvensjonell og passiv støttespiller til Passolinis genialitet av biografen hans:

Jeg synes (biografiens) akademiske tilnærming er plagsom og påtatt. Jeg kan ikke fordra setninger som omhandler *hans* (Passolinis) *fascinasjon for løgnen*,

for dens potens; for den kraft og posisjon som friksjonen hadde i hans liv. Jeg synes kapitlene om Passolinis språkløshet og betydningen av den er oppblåste, spekulative og tendensiøse. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 127)

Det er nok både ønsket om å forsvare seg mot merkelappen han får av en snørrhoven og nedlatende akademiker, og å kompensere for sin egen naivitet under oppveksten som er drivkraften bak Daniels fortelling om Passolini. Samtidig går han i den samme fella som biografen når han hevder selv å eie sannheten om barndomskameraten:

For det var nettopp det unyttige som tiltalte Passolini. Alt det som var smått og uviktig, og det går Jensens bok fullstendig glipp av; Passolinis kjærlighet for fraværet av interesse, om man kan si det sånn, for en flathet i *holdning* som Passolini alltid higet etter. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 131)

Den traumatiske fortellingen om flukten fra Chile og Argentina blir satt opp mot en vestlig fortelling om en oppvekst i en søvnig forstad sydøst for Oslo, en band-suksess som er tilnærmet uten sammenligning i norsk målestokk. Daniel skriver om oppveksten deres og tar med alle de små, uviktige tingene som biografen ellers har oversett, der de mange små fortellingene griper inn i hverandre uten å bli en stor, sammenhengende helhet.

DEL 2: MIGUEL ÁNGEL. HUKOMMELSESBRO, EKKOKAMMER, REFLEKSJON OG FORTELLING

Andre del av romanen har undertittelen «Los aparecidos» (Gjengangerne). Den starter som en tradisjonell krimroman, med etterforskningen av et terrorangrep på sivile. Som flertallsformen i undertittelen antyder, er det ikke bare Passolini som gjenoppstår blant de levende, men til sammen åtte forurettede ofre fra flere generasjoner som har blitt utsatt for latinamerikansk totalitær politikk, og som nå utfører et terrorangrep. Selviscenesettelsen er fortsatt sentral for Miguel Ángel, som i denne delen opptrer under døpenavnet sitt. Han og en annen eksilchilener, Tomás Aguirre Ponze, oppsøker en argentinsk politietterforsker og tar på seg skylden for et mord, en terrorhandling, som har skjedd i et bolighus utenfor Buenos Aires. I dette huset dypt inne i Tigre-deltaet er åtte personer drept med nakkeskudd. De åtte terroristene blir plassert i varetekt i Buenos Aires, på den nyoppussede høy-sikkerhetsavdelingen på celleplan 7.

Terroristenes møte med politietterforskerne på strippebulen fremstilles både planlagt og iscenesatt. «De visste at vi satt der den ettermiddagen. De visste nøy-

aktig hva de gjorde da de spurte om de kunne sitte med oss» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 349), forklarte etterforskeren senere. Møtet skildres med et surrealistisk David Lynch-aktig preg, med en grisunge løpende ut mellom svingdørene på strippebulen, før Tomás og Miguel Ángel kommer ut fra samme sted og både forteller om og tar på seg skylden for en terrorhandling som politiet ennå ikke er klar over at har skjedd. Miguel Ángel er kledd i den samme uniformen som er hans varemerke, nemlig dressjakke, joggesko og hatt, og fremtoningen hans låner mye fra klisjeer fra skrekkfilmsjangeren. Etterforskeren beskriver ham som en person som ser ut som «et spøkelse, men ikke et lidende spøkelse, hvis høyeste ønske var å gå igjen i en dal full av skygger eller i gangene på et eller annet sanatorium» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 349). Han viser ingen følelser, verken skyld eller frykt; «han bare stod der og smilte et merkelig smil, som om han var lykkelig eller som om han straks ville sovne» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 365).

Undertittelen på denne delen, «Los apericidos», leder tankene både mot den symbolske gjenoppstandelsen til Passolini / Miguel Ángel og de syv andre fortapte sjelene som er fortellere i denne delen. Undertittelen kan også forstås som en henvisning til Ibsens *Gengangere*. Arvesyndtematikken er fremtredende i Carmona-Alvarez' roman, da flere av personene i gruppen er vel så preget av foreldrenes og besteforeldrenes opplevelser.

For hvem er det som spøker i romanen til Carmona-Alvarez? «Los apericidos» er befolket med en rekke personer, som navn og referanser som flimrer på boksiden som på en gammeldags tv-skjerm. De ulike skjebnene som presenteres, danner et bilde av et fragmentert og traumatisert Latin-Amerika. Fortellingene fremstiller makthierarkier i alt fra liten til stor skala, fortalt gjennom historiene til forskjellige personer: politiansatte, etterforskere, ledere og politikere som må stå til rette overfor media om utviklingen i etterforskningen, terroristene og deres familiemedlemmer og venner og bekjente. I tillegg inneholder romanen en rekke direkte og indirekte referanser til ulike forfattere som blant annet Federico García Lorca, Pablo Neruda og Shakespeare, som setter personene i romanen i sammenheng med den kanoniserte litteraturen, som om den ønsker å låne litt av gjennomslagskraften og publikumsappellen til sine forgjengere.

Som i Ibsens *Gengangere* tematiserer *Rust* forflytninger og ekko av nedarvede meninger og traumer, ikke bare fra far til sønn, men gjennom hele den vestlige og latinamerikanske historien. «Når begynner historien?» spør Leandro Ximénes, den velpleide og veltilpassede argentinske etterforskeren, seg, selv om han samtidig mener at problemstillingen er «dum og banal» eller rent ut uløselig (Carmona-Alvarez, 2009, s. 679). I samtalen, både seg imellom og i avhørene, snakker terroristene stadig mer om fortiden. Religionskrigene, den spanske og japanske inkvi-

sisjonen, første og andre verdenskrig, de europeiske *conquistadores*, de latinamerikanske revolusjonene og kuppforsøkene settes i sammenheng, som ekkokammer der medlemmene i terrorgruppen og ofrene deres fremstår som «hukommelsesbroer» som lager ikke bare en nasjon, men omskaper nærmest hele Latin-Amerika til et foreldreløst barn. Et foreldreløst barn er et rotløst barn, uten fortellinger. I andre halvdel av *Rust* ser vi hvordan terroristene famler etter fortellinger om bakgrunnen sin og blander dem med andre fortellinger om latinamerikanske skjebner i et forsøk på å skape seg en identitet, og for å forsvare sine egne grufulle handlinger.

Julia, en av de to kvinnelige terroristene, har en sang som går på *repeat* i hodet hennes der hun ligger inne på cellen sin: «*Så mange ganger de drepte meg. Så mange ganger jeg døde, og likevel står jeg her, gjenoppstått. Jeg takker ulykken. Jeg takker hånden som drepte meg så dårlig*» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 624). Sangen bekrefter det hun forteller om seg selv: «Jeg har alltid visst, selv da det stod som verst til, at det som hendte meg, ikke kunne isoleres og reduseres til en privat og sentimental sorg» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 627). Sorgen hun bærer på, er felles for alle latinamerikanere, muligens for hele menneskeheten.

Terrorhandlingen er «*symmetrisk*», fastholder etterforskerne: Det er like mange terrorister som ofre, og omtrentlig regnet har de samme nasjonalitet. Etterforskningen spekulerer i om antallet ofre og deres nasjonalitet kan tolkes som en brøkfordeling av skyld, traume og straff. For som Julia sier, så føler de ingen skyld:

Vi kjente ikke annet enn avsky for latinamerikanerne som sitret av tilgivelses- og forsoningsvilje, alle de som feiret *oppgangen* og uten videre så ut til å akseptere at økonomien var løsrevet fra historien, politikken og hukommelsen. Da vi vendte tilbake fra Europa, oppdaget vi at vi tilhørte en minoritet som *ikke kunne tilgi*, og som hardnakkert klandret – og ennå klandrer – dette kontinentet for å ha drept våre sønner og døtre og menn og kvinner. Vi verdsatte bitterheten. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 643)

Det er som om ugjerningene begått på det latinamerikanske kontinentet fritar dem for all skyld og alt ansvar. Deres handlinger inngår bare i et endeløst ekkokammer der en urett avløser den neste. Det er også mulig å tolke nasjonalitetene som en kynisk beregning av hvilke nasjoner som vil generere mest offentlig oppmerksomhet. I tillegg til tre argentinere er det to chilenerne, en guatemalaner og en amerikaner blant ofrene: «døde utlendinger», klaget obersten til sine underordnede på politiavdelingen i forkant av en pressekonferanse, og attpåtil på «argentinsk jord. ...] Vi snakker *politikk* her, for helvete [... Obersten gjorde hånden om til et knivblad og dro kniven over egen hals» (Carmona-Alvarez, 2009, s. 375). Også terroristenes

nasjonalitet vil skape mange diplomatiske utfordringer fordi det dreier seg om flere chilenerne (deriblant Tomás og Miguel Ángel), to argentinere og en fra Uruguay. Skulle man ikke tro at terroristene føler samhold og medfølelse med sine felles landsmenn, som de tross alt deler historie med? Ikke nødvendigvis, som Said skriver om eksiltilstandens desperasjon. Det er også en overhengende fare for at den eksilerte gjør andre til offer for det de selv har blitt utsatt for:

Because *nothing* is secure. Exile is a jealous state. What you achieve is precisely what you have no wish to share, and it is in the drawing of lines around you and your compatriots that the least attractive aspects of being in exile emerge: an exaggerated sense of group solidarity, and a passionate hostility to outsiders, even those who may in fact be in the same predicament as you. (Said, 2001, s. 178)

Said går til den franske filosofen Simone Weils rotmetafor (*l'enracinement*) for å forklare tilstanden han kaller et fetisjert eksil («a fetish of exile» (Said, 2001, 183)), preget av manglende medfølelse, kynisk voldsutøvelse og blind tro på egen rett. Weil bruker rotmetaforen for å drøfte hvordan mennesker knytter seg til steder og samfunn gjennom aktiv deltakelse i samfunnet gjennom utøvelse av plikter, som igjen tilfredsstiller menneskets sjelelige behov (jf. Weil, 1949, s. 36). Det motsatte av å sette røtter i fellesskapet er ifølge Weil *le déracinement*, eller av-roting, som kan skje ved militær erobring av et land eller økonomisk dominans. Weil så også moderne kapitalisme og ringvirkninger av pengenes makt som faktorer som leder til av-roting (jf. Weil, 1949, s. 37) En konsekvens av av-rotingen er at mennesker utfører sine plikter – eller arbeid – for å sikre egne interesser og velstand, ikke for å delta i fellesskapet. Den eksilerte er ikke lenger bare alene og lidende, men også selvrettferdig og hevnlysten; han lever altså i et fetisjert eksil som kommer til uttrykk nettopp gjennom en lidenskapelig fiendtlighet mot andre. Det virker som om selvrettferdighet og hevnlyst er de underliggende følelsene bak det fetisjerte eksilets uttrykk, og eksilet brukes som stråmann-unnskyldning for å gjenta uretten man selv har blitt utsatt for, overfor andre. Ifølge Said's tolkning av Weil distanserer voldsutøvelsen den eksilerte fra alle forbindelser og forpliktelser:

To live as if everything around you were temporary and perhaps trivial is to fall prey to petulant cynicism as well as to querulous lovelessness. More common is the pressure on the exile to join – parties, national movements, the state. The exile is offered a new set of affiliations and develops new loyalties. But there is also a loss – of critical perspective, of intellectual reserve, of moral courage. (Said, 2001, s. 183)

Miguel Ángels og resten av terrorgruppens tap av kritisk perspektiv viser seg i valg av middel, som ikke helliges av målet. Terrorhandlingen som har som mål å bryte ned makthierarkiet og urettferdighetens ekkokammer, ender opp med å innlemmes i og dermed opprettholde de voldelige strukturene den ønsker å tilintetgjøre.

SELVISCENESETTELSE OG ESTETISERING AV EKSILET

Fortellingen om en av terroristene, den argentinske andregenerasjonsflyktningen Catalina, er skrevet foran et bakteppe av den romantiske forestillingen om eksil. Foreldrene hennes beskrives som motstandshelter under Pinochet. Faren hennes, Panchito Lorca (den søramerikanske lille-Lorca), leser Marx og García Lorca, skriver klisjéfyllt poesi og serverer rødvin og empanadas på restauranten som han driver sammen med kona Carmen i hovedstaden Santiago de Chile. Selv om Panchito engasjerer seg politisk for landet sitt, definerer han seg likevel utenfor det nasjonale. «Jeg må være den eneste mannen i hele Chile som ikke kan danse», sier han (Carmona-Alvarez, 2009, s. 480). Med sin uttalte affinitet til Federico García Lorca (1898-1936) heller enn til nasjonalskalden Pablo Neruda (1904–1973) setter Panchito seg også i subtil opposisjon til flertallet av de andre diktervennene sine. Chile har vært regnet som «en befolkning av diktere» med tett forbindelse til sine nasjonale diktere, spesielt Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha og Pablo Neruda (López-Calvo, 2021, s. 2). Å lese og skrive som Lorca blir for Panchito en måte å heve seg over de andre på:

I begynnelsen var det vanskelig å forstå seg på Lorcas dikt, dette bombardement av nylig halshogde sjømenn, av bybrisen som blåser og hvisker, av mørke utkanter, folk som ikke sover og barn som gråter så mye at hunder må tilkalles. Men Panchito Lorca har likevel lest, lest og skrevet nye dikt, friere dikt. Han har krøllet sammen papirark og kastet de siste kjærlighetsdiktene, de siste *nerudismene*, som likevel ikke var annet enn tildekket avskrift, tenker han [...] (Carmona-Alvarez, 2009, s. 457– 458)

Folkelige Neruda var forbildet til en rekke universitetsutdannede og politisk engasjerte diktere i Chile på 1960- og tidlig på 1970-tallet. (jf. Correa-Díaz & Dawes, 2021, s. 266) Til tross for at spanske García Lorca var en politisk martyr, representerer han likevel verdenslitteraturen, den europeiske tradisjonen og i forlengelsen av den også kolonimakten. Pablo Neruda, på sin side, representerer det nasjonale, det faste, «hjem». Faren til Carmens drøm om Europa foregriper dermed konas og datterens reise over Atlanterhavet.

Panchitos drømmer og idealer forblir ufullbyrdet, og han kommer seg aldri utenlands. Han blir drept i kjølvannet av Pinochets statskupp i 1973, og Carmen og datteren Catalina flykter til Sverige, der Catalina vokser opp, og hvor moren hennes sakte drikker seg i hjel. Et ekko av Andromake og Baudelaires svane svever over skillet mellom det personlige og det kollektive i fortellingen om Carmens undergang:

Folk går rundt i byen og smiler, ler og slår spøker i butikker og i handlegater, folk snakker sammen som aldri før på restauranter, og i alle chilenske hjem, uavhengig av sosial status, fra Arica til Ildlandet snakker man om verdensmesterskapet og det chilenske lagets sjanser, som ikke er så verst, som faktisk ikke er så verst i det hele tatt.

Men gleden er også privat. En lykke som i Carmens tilfelle nærer seg på noen ganske få ting: restauranten, Panchito Lorca, en flaske vin eller to etter stengt tid. Jeg var der. Jeg var henne, sier hun med blikket ned i vodkaglasset, i Uppsala, med sin datter sittende fremfor seg. Catalina tenker på morens ansikt og på en tv-skjerm som nesten er helt svart. Jeg var der. Jeg var henne. (Carmona-Alvarez, 2009, s. 484)

Den forsmådde enkens ansikt som speiler seg i vodkaglasset, gjenskaper Baudelaires romantiske eksil i *Le cygne*, der Andromake inkarnert som svanen, som «i ensam flukt var rømt frå buret» (Baudelaire, 1996, s. 19, vers 17), bøyer den hvite nakken over den inntørkede bekken som representerer det terminale tapet hun har lidd. Med sitt bøyde hode skriver Carmen seg samtidig inne i melankoliens ikonografi. Hva er igjen av Andromakes verdighet, hennes «majestetiske enkesorg» (Baudelaire, s. 18, vers 3), der Carmen pendler mellom vaskejobben og den alkoholiserende tilværelsen i den svenske arbeiderklasseforstaden?

Gjennom subtil intertekstualitet mellom Baudelaires dikt og andre fremstillinger av Andromake får Carmen og Catalinas eksilfortellinger betydning i den grad at de blir hørt, og lest, i generasjoner etter at både opphavsmannen og skjebnene er forsvunnet. For Carmen og Catalina tilhører den store gruppen med udokumenterte mennesker; deres fortellinger står i fare for å bli slukt i massene og gå opp i intet. Det er kanskje derfor Catalina ser seg nødt til å ta rettferdigheten i egne hender.

Ved hjelp av parallellen til Shakespeares *Macbeth* knytter den ene terroristen Coco Torres blodbadet de har vært med på, til evigheten, eller i det minste til klassiske tema som makt, hevnløst og galskap (Carmona-Alvarez, 2009, s. 721). Men koblingen til Shakespeares drama kan også være et forsøk på å estetisere terrorhandlingen, slik Passolini / Miguel Ángel har gjort med alle fortellingene i og om

sitt liv. Å sette seg selv og sine fortellinger i sammenheng med kanoniserte tekster i vestlig kulturhistorie er også symptom på en stormannsgalskap som ligger til grunn for den individuelle galskapen som spøker bak terroristenes individuelle fortellinger.

RUST SOM METAFOR PÅ FORTELLINGENS MAKT

Jeg tolker romanen *Rust* som en utforskning av de indre motivene for en terror-handling. Romanen ble skrevet etter 9/11, men før 22. juli, og i retrospekt ser det ut til at *Rust* foregriper noen av problemstillingene som ble reist rundt individets galskap og fellesskapets ideologier, som ble reist rundt terroristen som var ansvarlig for 22. juli-angrepet.

Professor i klinisk psykologi Siri Erika Gullestad påpeker at terroristen Anders Behring Breivik kan ha vært vel så mye drevet av indre motiver som kan spores tilbake til personlighetsutviklingen hans i barndommen, som av ideologien han forfektet i manifestet sitt (jf. Gullestad, 2017). Gullestad viser til mulige individuelle psykologiske faktorer, først og fremst ubevisste fantasistrukturer og et behov for selvscenesettelse, som igjen ledet Behring Breivik til å adoptere fundamentalistisk ideologi:

Certainly, the wish to belong to a pure unity (nation or caliphate) is relevant to grasping why people are attracted to fundamentalism. Nevertheless, a limitation of theories focusing on common unconscious fantasy structures is that they are quite general in their proposal. Fantasies of “being one” with something bigger is a universal human longing – many people harbor such fantasies without being attracted to authoritarian ideas. From a psychological perspective, the question is not whether one has such fantasies, but rather how they are organized within the personality as a whole. (Gullestad, 2017, s. 214)

Gullestad viser til individuelle, psykologiske forutsetninger for å slutte seg til større, overgripende ideologier. Passolini / Miguel Ángels tapsopplevelser etter eksil og migrasjon har høyst sannsynlig gjort ham sårbar for totalitært og hevntøstig tankegods. Likevel tyr ikke alle de eksilerte personene i romanen til terror og hevn, vist for eksempel gjennom Passolinis / Miguel Ángels ungdomskjæreste Pilar. Som Gullestad også påpeker, er det vanskelig og problematisk å gi en psykologisk profil av personer uten å treffe dem. Dette gjelder spesielt i Passolinis / Miguel Ángels tilfelle, siden han alltid beskrives utenfra og vi får ingen innsikt i hans tanker og følelser. Likevel kan man tolke det slik at Passolinis / Miguel Ángels

hevntokt er tett forbundet med en grandios og til dels bekreftet fortelling om seg selv som et skapende geni, med rett og evne til å herske over liv og død, rett og galt. Kunstnermyten blir dermed forbundet med det Weil og Said omtaler som et «fetisjert eksil».

Å forebygge det «fetisjerte eksilet» ligger dermed også på individnivå, ikke bare på et ideologisk nivå. For å forhindre at den grunnleggende tapsopplevelsen til det eksilerte individet ikke fører til det store *tapet* som ligger til grunn for ideologisk havari – tap av kritisk perspektiv, intellektuell kapasitet og moralsk tapperhet – er det helt nødvendig for hvert individ ikke bare å bli inkludert i fellesskapets fortellinger, men også at deres egne fortellinger blir hørt. Bare gjennom å bli bekreftet og speilet av fellesskapet kan de gjenoppbygge identiteten de har tapt gjennom eksil. Samtidig er det viktig at fortellingene ikke blir estetisert, eller fetisjert, for da vil de bare legge seg lagvis over andre fortellinger om urett og hevnløst og bidra til nye fortellinger over samme lest.

Rust viser hvordan fortellingen, og i dens forlengelse kunsten, både springer ut av verden og har kraft til å endre verden. Som den kjemiske reaksjonen romanen låner tittelen sin av, er fortellingene i romanen parasittiske. De representerer en reaksjon på det som har vært, og korrosjon av en eksisterende fortelling. Blodet som har rent siden religionskrigene og fortsatt renner gjennom Carmona-Alvarez' Latin-Amerika er rødt, som rust. Rusten fungerer dermed som metafor for eksilfortellingens dilemma: fortelle de individuelle fortellingene om sårene, blodet og samtidig ta sjansen på å forsterke forestillingen om et oss mot dem? Eller å tie stille og ta sjansen på at historien kan gjenta seg i glemselen?

LITTERATURLISTE

- Baudelaire, C. (1996). *Pariserbilette*. Gjendiktning ved H. Dahlen. Bokvennen.
- Correa-Díaz, L. & Dawes G. (2021). The Verse as Being in the World. Chilean Poetry before, during, and after Pablo Neruda. I I. López-Calvo (Red.), *A History of Chilean Literature*. Cambridge University Press.
- Carmona-Alvarez, P. (2009). *Rust*. Kolon.
- Gullestad, S.E. (2017). Anders Behring Breivik, master of life and death: Psychodynamics and political ideology in an act of terrorism. *International Forum of Psychoanalysis*, 26(4), 207–216. <https://doi.org/10.1080/0803706X.2017.1333138>
- López-Calvo, I. (2021). Introduction. I I. López-Calvo (Red.), *A History of Chilean Literature*. Cambridge University Press.
- Said, E. (2001). Reflections on exile. I *Reflexions on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Granta Books.
- Tucker, M. (2020). Exile as Metaphor and Memory. The Case of Salman Rushdie. I A. Z. Milbauer & J. M. Sutton (Red.), *Exile in Global Literature and Culture*. Routledge.
- Weil, S. (1949). *L'ennracinement*. Gallimard.