




Universitetet
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITSKAP OG HUMANIORA

MASTEROPPGÅVE

Studieprogram: Lektorprogram i humanistiske fag ved Institutt for kultur- og språkvitenskap.	Vårsemesteret, 2019 Open
Forfatter: Eivind Johannessen	 (signatur forfatter)
Rettleiar: Andreas Benedikt Jager	
Tittel på masteroppgåva: Vigdis og Bergljot. Og Vera? – Ein studie av sjølvframstilling i <i>Arv og miljø</i> og <i>Fri vilje</i> . Engelsk tittel: Vigdis and Bergljot. And Vera? – A study of self-presentation in <i>Arv og miljø</i> and <i>Fri vilje</i> .	
Emneord: Vigdis Hjorth, Helga Hjorth, røyndomslitteratur, fiksjonsfri fiksjon, sjølvframstilling, dobbeltkontrakten, performativ biografisme, feedback, <i>Arv og miljø</i> , <i>Fri vilje</i>	Tal på sider: 115 Stavanger, 16.05.2019



Universitetet
i Stavanger

Vigdis og Bergljot. Og Vera?

– Ein studie av sjølvframstilling i *Arv og miljø* og *Fri vilje*.



Eivind Johannessen

Våren 2019

Samandrag

Dette er ein studie av sjølvframstilling i røyndomslitteraturen. Oppgåva dreiar seg om korleis forfattarar gjev seg til kjenne i sin eigen tekst og kva konsekvenser dette kan føra med seg. Meir bestemt tek denne avhandlinga utgangspunkt i sjølvframstillinga til Vigdis Hjorth i romanen *Arv og miljø*.

Problemstillinga er: *Korleis kan feedback skapa og endra bilete av Vigdis Hjorth i Arv og miljø?*

For å svara på denne problemstillinga har eg valt å analysera *Arv og miljø* ut ifrå ymse lesarars perspektiv i ein gjeven tidsperiode. Både det *innanfor* og *utanfor* romanen er avgjerande for kva bilete ein kan danna seg av forfattaren.

Analysen er delt inn i tre delar: I perioden før og under utgjevinga er kjennskap til forfattaren og feedback i form av bokkritikkar og liknande eit viktig grunnlag for korleis ein sidan vil tolka *Arv og miljø*. Feedbacken under utgjevingsperioden gav to moglege forståingar av kva *Arv og miljø* er eit resultat av. Den eine forståinga går i retning av å tolka romanen som Vigdis Hjorths litterære prosjekt, den andre som Vigdis Hjorths litterære metode. Desse forståingane er avgjerande for kva bilete ein dannar seg av forfattaren.

I neste del, under lesnaden av *Arv og miljø*, dreier fokuset mot å undersøkje om bileta som feedbacken har gjeve er valide etter ei gjennomlesing. Lesnaden stadfesta biletet av Vigdis Hjorth som driv med eit litterært prosjekt, i større grad enn at ho driv med ein litterær metode.

Eitt år seinare kom feedbacken *Fri vilje* ut. Dette er ein roman som er skriven av den eine systema til Vigdis Hjorth. Mens lesnaden av *Arv og miljø* stadfesta biletet av Vigdis Hjorth som ei som driv med eit litterært prosjekt, stadfestar *Fri vilje* den litterære metoden i *Arv og miljø*. Dette betyr at begge bileta som feedbacken skapa har fått kvar si litterære framstilling, noko som igjen fører til at dei er vanskelege å både avkrefta og sannkjenna. Dette er fordi bileta undergrev kvarandre: Berre eitt av dei kan stemma, men når begge også finst i kvar sine litterære framstillingar vil det alltid herska tvil om kva som er tilfellet.

Føreord

Eg får ei blanda kjensle av vemod og forløyising ved å tenkja på at denne masteroppgåva markerer slutten på eit langt og minnerikt utdanningslaup ved Universitetet i Stavanger.

I dette høvet er det på sin plass å seia takk til fyrsteamanuensis Benedikt Jager. Eg har hatt stor glede av å bli kjend med deg som inspirerande førelesar i fleire emne, spesielt eitt, som du no ser resultatet av. Som rettleiar har du vore trygg og kunnskapsrik; aldri leia meg på gale vegar, men somme gonger råda meg til å snu i tide.

Blant vener på studiet vil eg spesielt takka Hanne for alle stundene me har sete og skrive i lag. Takk for alle samtalaner, både om faglege og kvardagslege ting.

Eg vil òg takka mi kjære Grete. No startar ein ny epoke for oss.

Stavanger, mai 2019

Eivind Johannessen

Innhald

1. Innleiing	1
1.1. Introduksjon	1
1.2. Tema og problemstilling	3
1.3. Definisjon av <i>røyndomslitteratur</i>	4
1.4. Teori og metode	5
2. Den skandinaviske forskinga på røyndomslitteraturen	10
2.1. Teoretisk diskusjon med historisk oversyn	10
2.2. Sjølvframstilling i røyndomslitteraturen	34
3. Sjølvframstilling i <i>Arv og miljø</i> og <i>Fri vilje</i> – resepsjon med eit skandinavisk røyndomsperspektiv	43
3.1. <i>Arv og miljø</i>	45
3.1.1. Lesarars moglege førforståing – frå forfattarbiletet til boka i handa	45
3.1.2. Handlingsresymé	64
3.1.3. Vigdis Hjorths litterære prosjekt og metode i <i>Arv og miljø</i>	65
3.2. <i>Fri vilje</i> stadfestar Vigdis Hjorths litterære metode i <i>Arv og miljø</i>	97
4. Konklusjon	113
Litteraturliste	116
Bileteliste	120

1. Innleiing

1.1. Introduksjon

Tidleg på hausten i 2016 blei romanen *Arv og miljø* av Vigdis Hjorth utgjeven. I norske aviser gav fleire litteratarar lovande kritikk, og over heile landet sat mange vonfullt og venta på å få sitt forhandsbestilte eksemplar levert på døra.

Blant alle kritikarane var det spesielt ei som skilde seg ut grunna sitt oppsiktsvekkjande syn i vurderinga av verket: I motsetnad til ei meir tradisjonell tolking, varta *Aftenpostens* kulturjournalist Ingunn Økland opp med eit postulat om at forfattaren klandrar sin eigen far for incestuøse gjerningar. Når mange av gamal vane oversåg eller unngjekk å gje uttrykk for at teksten i det minste *kunne* opna opp for slike påtrengjande spørsmål, råka Økland spikaren på hovudet. Mest oppskakande var truleg det siste velretta slaget i domsavseiinga hennar; den moralske påstanden om at eit vellukka defensorat for boka var bunde til sanningsgehalten i ho: “Faktisk er dette en romanutgivelse som lettere lar seg forsvare jo virkeligere incesthistorien er. Skulle anklagen være oppdiktet, har både forfatter og forlag kastet et mistankens lys over en uskyldig person.” (Økland 2016b:7). Og om ikkje dette var nok, fylgde *Aftenposten* i tillegg opp påstanden ved å gje ut overtydande bevis, kor dei jamførte hendingar, stader og dokument i romanen med verkelegheita.

Med dette var scena sett for det som kom til å bli vinterens store røyndomsdebatt. Fyrst om grensa mellom estetikk og etikk i *Arv og miljø* spesielt, og seinare om korleis ein skal gå fram i vurderinga av røyndoms litteratur generelt. Fleire fagkrinsar tok del i det tidvis stridlynde ordskiftet: “Innen litteraturmiljøene var de aller fleste kritiske til Ingunn Økland, som imidlertid fikk støtte fra jurister, filosofer og psykologer.” (Pedersen 2017:30).

I takt med vêrskiftet mot sumaren løya òg striden mellom trøytt akademikarar seg. Likevel skulle det visa seg at i skuggen av alt som hadde gått føre seg, hadde Vigdis Hjorth si yngste syster, juristen Helga Hjorth, – i tråd med rettstrygda – skrive ei forsvarstale, *Fri vilje* (2017), i romanform. Klientane hennar var sjølvsgd faren, men òg mora, som hovudkarakteren i *Arv og miljø* har eit problematisk forhold til. Igjen var Økland framme med ein oppsiktsvekkjande kritikk, kor ho deklamerte at: “Det finnes ikke noe tilsvarende i norsk litteraturhistorie. En roman som er et forsvar mot en annen roman, skrevet av en levende modell fra denne andre romanen.” (Økland 2017:4).

Desse to avisinnlegga vekkja nysgjerrigheita mi såpass mykje at valet av tema på masteroppgåva blei lett. Eg hadde tidlegare i studiet vore borti eit interessant emne som tok føre seg røyndomslitteratur og sjølvframstilling, og då to tekstar av eit slikt (tilsynelatande) kaliber var nyttegevne i slutten av studieløpet mitt, kunne eg ikkje dy meg. Eg var spent på å sjå etter kva som stod i *Arv og miljø* som kravde eit motsvar. Og eg var ikkje mindre nyfiken på korleis dette motstykket såg ut, spesielt når Økland skreiv: “Nå er det hun [Vigdis] som vris og vrenses til en litterær karakter som sikkert er ugjenkjennelig for henne selv.” (ibid., 4-5).

Når ein litterær tekst som handlar om brotne familieband får systeren til forfattaren til å skriva ein roman som tilsvar, ligg det i korta at desse romanane truleg er knytte til verkelege personar og situasjonar. Men om karakterane og hendingane er framstilte sannferdig eller ikkje, er lite interessant i mitt høve. For det fyrste er tekstane utjevne som fiksjon (det står ‘roman’ på tittelbladet), og for det andre: det latar til at det er to ulike personars versjon av det dei opplever som sanning. For det tredje kan det liggja heilt andre motivasjonar bak utgjevingane som ikkje har noko som helst med kva som er ‘mest sant’ å gjera. For å seia det på ein annan og betre måte, kan eg slå opp to sitat i den amerikanske forfattaren David Shields manifest om samtidslitteraturens røyndomshunger: “Tell the story of your life that is the most emotionally cathartic; the story you ‘remember’ is covering the ‘real story,’ anyway.” (Shields 2010:56). Og: “Everything processed by memory is fiction.” (ibid., 57).

I staden for ein lite pregnant diskusjon om sanning og lygn, vil denne oppgåva handla om korleis heile romanen *Arv og miljø*, grip inn i og forandrar røyndomen. Meir bestemt vil eg undersøkje korleis romanen er i stand til å skapa offentlege bilete av Vigdis Hjorth, men òg korleis forfattaren og boka legg til rette for eit krinslaup av reaksjonar i ålmenta. Desse reaksjonane kan igjen påverka folk si oppfatning av *Arv og miljø* og dermed også av kven Vigdis Hjorth er. I alt dette, ligg det ei undring om kor medviten forfattaren er desse identitetsskapande verknadane som romanen set i gong. Eg vil argumentera for at røyndomslitteratur ofte legg til rette for eit *spel* mellom tekst, forfattar og offentlegheit, og at dette spelet er tett knytt til vår moderne tids mediesituasjon. Ved å fyrst gjera greie for korleis dette spelet kan arta seg, kan det bli interessant å sjå om Vigdis Hjorth er ein medviten strateg i så måte.

Det som ein allereie kan slå fast, er at utgjevinga av *Fri vilje* ser ut til å vera ein kanskje uventa, men direkte konsekvens av *Arv og miljø*. Ved å undersøkje kva som står skrive her, kan ein kanskje få innblikk i ein over tre hundre sider lang identitetsproduksjon av Vigdis Hjorth, som ho ikkje har skrive sjølv. Dersom *Fri vilje* i tillegg tek form som eit motsvar på *Arv og miljø*, kan det òg henda at hennar moglege framstillingsspel gjennom denne boka, blir avkledd og dementert.

1.2. Tema og problemstilling

Denne avhandlinga vil ha sjølvframstilling i røyndomslitteraturen som tema. Fokuset i oppgåva vil vera på å avdekkja korleis *Arv og miljø* fungerer som identitetsbyggjande for Vigdis Hjorth. Eg vel å sjå på romanen som ei kjelde som syner kva måte forfattaren ynskjer å stå fram på i den norske offentlegheita. Eit viktig aspekt ved dette, er at eg blir nøydd til å undersøkje reaksjonane¹ og samspelet mellom Vigdis Hjorth og ålmenta rundt utgjevinga. Dette gjer eg for å seia noko om korleis ho deltek i meiningsproduksjonen rundt seg sjølv og teksten, men òg for å peika på kva desse medieskapte prosessane gjer med bilete ein kan danna seg av den offentlege personen Vigdis Hjorth.

Den mest spektakulære reaksjonen på romanen hennar, er boka som systera gav ut snaue eitt år seinare. Trass i at teksten til Helga er – om ein vel å tru kva tittelbladet tilseier – ein *roman*, vil eg fyrst og fremst betrakta *Fri vilje* som ei fylgje eller reaksjon på katalysatoren *Arv og miljø*. Det er ein heilt annan og truleg spanande diskusjon om *Fri vilje* nettopp kan kallast ein fullverdig roman dersom det er slik det latar til; den er ei forsvarstale mot ei anna bok. Kor som er, Helga Hjorth skreiv *Fri vilje* for å verja seg og familien mot det som står i *Arv og miljø*. Det som er vesentleg her, er å undersøkje korleis motsvaret framstiller Vigdis Hjorth og hennar forfattarverksemd: “Helga Hjorth repeterer, og karikerer, søsterens litterære metode [...]” (Økland 2017:4).

¹ Alle reaksjonar (og reaksjonar på desse reaksjonane igjen osv.) i form av utsegn om og rundt eit litterært verk, vil eg seinare i oppgåva kalla for *feedback*.

Systema si bok stikk seg fram som sjølve *reaksjonen*, som på alvor konfronterer Vigdis Hjorth som person og hennar framstilling av seg sjølv og andre i *Arv og miljø*. Problemstillinga i denne oppgåva er derfor:

Korleis kan feedback skapa og endra bilete av Vigdis Hjorth i Arv og miljø?

1.3. Definisjon av *røyndoms litteratur*

For å svara på problemstillinga vil eg ta utgangspunkt i skandinavisk forskning kring feltet *røyndoms litteratur*. Grunnen til at eg har valt nettopp dette omgrepet og ikkje andre, som til dømes *autofiksjon*, *sjølvfiksjon*, *fiksjonsfri fiksjon*, *nøkkelroman* og *nyrealisme*, er fordi *røyndoms litteratur* kan fungera som ein samlande fagterm for både ei litterært retning og den vitskapelege granskinga av ho. Ordlyden er meir sjølvforklårande enn i dei andre døma som er nemnt ovanfor, og romleg nok til å gje meg fridom til å velja og sameina fagstoff frå eit mangfald av tekstar. Men, det fylgjer òg ei fare med eit slikt vidsyn: det kan lett bli ein villeiande veg å gå når temaet ikkje fylgjer klåre avgrensingar. Derfor har eg aktsamt valt bort eller unnlåte å gå djupare inn i fleire interessante syn på røyndoms litteraturen. Eit av desse er perspektivet om at det nye straumdraget i kunsten må setjast i kontekst med postmodernismen, både som forlenging og reaksjon.² Det næraste eg kjem slike tankar, er når eg stør meg til Jean Baudrillard's idear om vår moderne tids medieutvikling. Likevel vonar eg at valfridomen i oppgåva har ein styrke i å føra fram nye og originale blikk på moderne litteratur, og at kjende metodar kan visa seg å få nye bruksområde.

I tillegg til grunnane ovanfor, har eg også valt å bruka omgrepet røyndoms litteratur sidan ordet blei mykje nytta under avisdebatten som fylgde etter utgjevinga av *Arv og miljø*. Litteraturvitar Frode Helmich Pedersen skriv at det “[...] ikke er et vitenskapelig begrep, men stammer fra avisenes kultursider, og er der ikke blitt utstyrt med en definisjon.” (Pedersen 2017:33). Trass i det argumenterer han for at bruken syner oss eit behov for eit omgrep som dekkjer alle retningar av heile det samtids litterære fenomenet.

² Sjå til dømes: Andersen, Hadle O. (2002): «Peter Pan-generasjonen», ss. 50-59 i *Samtiden: Tidsskrift for Politikk, Litteratur og Samfunnsspørsmål*. nr. 4, 2002. Oslo: Aschehoug.

Ei som kom med ei litt ironisk tyding var NRKs kulturjournalist Marta Norheim. Ved å fokusera på at personar blir utleverte og at historia ‘kjem fram’ (i media), peikar ho på sentrale aspekt ved slike tekstar: “‘Virkelighetslitteratur’ er elles ikkje noko ein skriv, det er ein kategori du blir plassert i dersom det kjem fram at historia du har kalla ‘roman’ inneheld element nokon kjenner att frå livet ditt, eventuelt frå livet sitt. Eller frå livet til nokon andre.” (Norheim 2017:14). Som ein kan sjå får ho òg streka under at sjangermarkøren ‘roman’ ofte er rekna som problematisk i slike høve, kor teksten har openberre referansar til røyndomen.

Mens Norheims litt skjemtande forklåring syner medias rolle og definisjonsmakt, gjev Pedersen heller ein forsøksvis freistnad på ein fullverdig definisjon i *Norsk litterær årbok* (2017). Den nøkterne formuleringa hans meiner eg er treffande i alle tilfelle der dei skandinaviske fagfellane hans forskar på sjølvframstilling og om forholdet mellom røyndom og fiksjon i litteraturen. Når eg vidare nyttar omgrepet røyndomslitteratur, er det tydinga i Pedersens definisjon eg refererer til. Eg prøver òg å skilja mellom den litterære retninga og forskinga på ho. Stader der eg ikkje eksplisitt skil mellom ‘røyndomslitteraturen’ og ‘forskinga på røyndomslitteraturen’, tenkjer eg at konteksten avgjer tydinga. Pedersens definisjon lyder slik:

Virkelighetslitteratur betegner skjønnlitterære verker som legger seg tett opptil virkeligheten på en slik måte at gjenkjennelige, virkelige personer opptrer i verket, i situasjoner som faktisk har funnet sted. Disse situasjonene tenderer mot å være private snarere enn offentlige. (Pedersen 2017:33).

1.4. Teori og metode

Dei siste to tiåra har skandinavisk litteraturforskning gjeve ein heil del nye tilskot i forskinga kring spenningsfeltet fiksjon og verkelegheit. Sentrale personar som Hans Hauge, Poul Behrendt og Jon Helt Haarder vil danna mitt faglege og metodiske fundament for studien. For å kunna diskutera deira metodar og for å plassera heile røyndomsforskinga inn i ein større fagleg og historisk samanheng, vil spesielt fyrste del av teorikapittelet bera preg av eit historisk vidsyn. Betrakningar om både medieutvikling, sjangerteori og litteraturhistorie vil setja ramme rundt og supplera diskusjonen kring metodane som er i fokus. Ein raud tråd i denne delen vil vera å argumentera for at ein i analysar av røyndomslitteratur, må ha eit blick både innanfor og utanfor teksten. Teoridelen er òg bygd opp med eit føremål om å gradvis

leia lesaren nærare eit perspektiv om at sjølvframstilling er eit vesentleg trekk ved røyndomslitteraturen.

Eg startar teoridelen med å gjera greie for litt av kva den nye mediesituasjonen ser ut til å føra med seg. Det sentrale her, er å visa at mykje av den nyare skjønnlitteraturen tenderer mot å leggja seg tett opp til ein meir røyndomsbeskrivande og sakprosaliknande stil, og at dette skjer som ein reaksjon på at vår persepsjon av verda har endra seg grunna nye medieformer. Eg vil argumentera for at romansjangeren har ein tendens til å både villa endra verda, samstundes som han endrar seg med verda. Som døme på at dette skjer, vil eg nytta Hans Hauge sine observasjonar om det han har valt å kalla *fiksjonsfri fiksjon*. Han viser til dei mest 'ekstreme' bøkene i Skandinavia, som latar til å vera blotta for fiksjon, samstundes som formidlinga i dei tvillaust har eit språk som høyrer heime i romansjangeren. Eg vel å starta med dei klåraste døma for å få fram at noko latar til å vera i endring i litteraturen, og at dette skjer grunna forandringar i verda, eller rettare; forandringar i vår eiga forståing av ho.

Vidare vil eg bruka Poul Behrendts omgrep *dobbeltkontrakten* for å få eit meir nyansert oversyn over korleis røyndomslitteratur ofte problematiserer skiljet mellom skjønnlitteratur og sakprosa, både for lesande lekmenn og litteraturvitarar. Behrendt argumenterer for at tekstar med kontroversielt innhald, og som er tvitydige i den forstand at lesarane ikkje veit om dei skal oppfatta teksten som sanning eller ikkje, fører til krav frå ålmenta om at forfattaren skal fortelja kva som er tilfellet. Behrendt talar for at dobbeltkontrakten også er ei estetisk nydanning, kor dei som skal analysa slike tekstar ikkje lenger kan studera teksten i seg sjølv; ein må òg ha eit blick på ålmentas skiftande diskurs rundt boka. Dette er fordi det er dei sirkulerande og tvitydige meiningane som til ei kvar tid er grunnleggjande for ulike personars meiningsdanning om teksten.

Når eg skriv om dobbeltkontrakten vil eg òg samanlikna desse nye tendensane med den historiske nøkkelromanen (ein sjanger som ikkje må forbyttast med den meir moderne tydinga, som blant anna er kjenneteikna av ei tilsløring av namn på verkelege personar, men som på same tid nesten tryglar om at folk skal lesa boka som skandaløs sladder).³ Ved å samanlikna

³ Eit opplagt døme på moderne nøkkelromanar er *Kongepudler* (2006), *Kindereggeffekten* (2007), *Klassekamerater* (2009) og *Mordet på Anonym* (2011). Bøkene harselerte med fleire norske kjendisar og blei skrivne under pseudonymet 'Anonym'. I 2011 stod Per Kristiansen fram som forfattaren. Sjå til dømes: <https://www.nrk.no/kultur/per-kristiansen-er-anonym-1.7645521>, sist vitja 19.04.2019.

røyndomslitteratur med ein klassisk nøkkelroman vil eg gjera eit poeng av at dei nyare tendensane i litteraturen ikkje kan jamstillast med tidlegare litterære retningar. Det grunnleggjande nye er at forfattaren tek del i teksten, i tillegg til å ta del i meiningsdanninga om teksten. Dette opnar for eit medvitent spel frå forfattarens side, kor han i staden for å slå fast om romanen enten er fiksjon eller sakprosa, heller vil halda på merksemda til lesarane. På denne måten vil boka haldast aktuell gjennom stadig omtale i aviser, litterære samtalar, nyheiter, som intertekstuelte utgangspunkt i nye bøker, osv.

Når røyndomslitteratur ofte har den empiriske forfattaren som karakter og/eller forteljar i sin eigen tekst, blir det relevant å trekkja inn tidlegare forskning kring skilnaden mellom skjønnlitteratur og sjølvbiografi. Her vil eg hovudsakeleg visa til fransk strukturalismeforskning frå siste halvdel av førre hundreår. Reaksjonane mot strukturalistane si strengt skjematisk inndeling av sjangrar vil tena som avslutning i dette kapittelet. Her vil eg trekkja inn synspunkt som går i retning av at *sjølvframstilling* er eit fruktbart perspektiv som kan gagna diskusjonen om kva funksjon røyndomslitteraturen har, og som han kan analyserast ut ifrå: “Utvider man perspektivet utover det tradisjonelle litterære og forsøker å tenke litteraturhistorisk, så kan man lure på om ikke det begynnende 2000-tallet åpner en ny fase i den litterære og kunstneriske selvs framstillingens historie.” (Melberg 2007:15).

Del to av teorikapittelet tek føre seg ein vidtdriven teori som Jon Helt Haarder har arbeidd med i over fleire år. *Performativ biografisme* handlar om vår moderne tids fokus på individualitet og identitet. Teorien går ut på at vår vestlege levemåte og teknologi gjev alle eit høve til å driva med sjølvframstilling i større grad enn tidlegare. Ein grunnleggjande tanke er at samfunnet er gjennomsyra av ei førestilling om at identitet ikkje berre er noko ein har, det er òg noko som kan skapast og endrast. Dette opnar opp for eit spelerom som òg gjeld i kunstens verd. I litteraturen viser dette seg ved at folk skriv i større grad om seg sjølv, med ei hensikt om å driva med identitetsproduksjon. I likskap med Behrendt legg Haarder vekt på at røyndomslitteratur skapar reaksjonar i ålmenta. Forskjellen mellom dei, er at Haarder legg større vekt på korleis reaksjonane gjev forfattaren sjansar for å promotera seg sjølv.

Talkshow, kronikkar, omtale m.m., tener som arenaar for iscenesetjing. Teorien legitimerer ei undersøking av korleis forfattarar gjev seg til kjenne i ein tekst, og at teksten dermed kan fungera som identitetsskapande. “En interesse for og analyse af forfatterens indskrivning i teksten får således betydning for forståelsen af både tekst og forfatter; af jeget i teksten såvel som jeget uden for teksten.” (Kjerkegaard m.fl. 2006:9). Ved å studera teksten, men òg

feedbacken (alt som skjer under og etter utgjevinga, som kan koplust til teksten og dermed også forfattaren) kan ein peika på kva slags bilete forfattaren forsøker å laga av seg sjølv. Det som blir vesentleg i mitt høve, er at feedbacken og iscenesetjinga kan ta uventa vegar som ikkje var intendert av forfattaren.

I analysedelen vil eg ta føre meg ein kronologisk gjennomgang av tida før, under og etter ein lesnad av *Arv og miljø*. I delen som handlar om tida før utgjevinga av *Arv og miljø*, vil eg visa til tidlegare bøker av Vigdis Hjorth som tydeleg har blitt oppfatta som tett knytte til hennar eige liv. Dette gjer eg for å visa ei utvikling i skrivinga hennar som samsvarar med det eg legg fram i teoridelen: tendensen til at forfattarar i slutten av 1990-talet blei meir opptekne av å skriva om eigne liv og røynslar enn om fiktive karakterar og forteljingar. Samstundes som eg viser til nokre relevante utgjevingar, vil eg hovudsakleg ved hjelp av sosiologen Unn Conradi Andersen òg peika på korleis Hjorth gjekk frå å vera råka av dei til tider harde karakteristikkane i media, til å handtera og kontrollera måtane ho sto fram i offentlegheita på. I tida kor ho gjekk over til å skriva meir røyndomsnært let det til at ho også blei meir medviten strategiar som ho kunne nytta i eit spel med media. Hennar framferd og skrivestil i seinare tid ser ut til å ha gjeve ho ein høgare status som forfattar enn tidlegare.

På same måte som kjennskap til Vigdis Hjorth og hennar tidlegare romanar kan vera avgjerande for korleis ein les *Arv og miljø*, er det også viktig å granska diskursen i tidspunktet rundt utgjevinga av *Arv og miljø*: kva seier forfattaren om boka og kva seier kritikarane?⁴ Alle slike utsegn kan ha innverknad på lesaranes førehandstru og haldning til det dei sidan skal lesa. Det same kan all informasjon som fylgjer med boka, men som ikkje er ein del av teksten. Med dette meiner eg at omslag, bilete, tittel og sjangermarkør m.m. vil påverka lesaren før han set i gong med lesinga. Summen av alt som kan fungera som kontekst til ein gjeven tekst, utgjer det Gérard Genette har valt å kalla *paratekst*. Derfor vil den delen av analysen som handlar om tida før boka, òg handla om kva informasjon boka kan gje før ein les sjølv teksten. Ved å undersøka litt av det som kan danna konteksten for lesinga av *Arv og miljø*, vil eg få eit betre grunnlag for å diskutera ymse lesarars moglege tolking av romanen. Det som er avgjerande, er om dei oppfattar delar av teksten som moglege ytringar om verda eller ikkje,

⁴ I denne delen har eg valt å halda meg hovudsakleg til aviser. Ei meir omfattande undersøking som også studerer andre medium som fjernsynsprogram, litteraturbloggar og vekeblad ville sikkert ha vore ein interessant studie. For å unngå faren ved å prøva å gripa om for mykje og dermed seia lite om alt, vurderer eg det som tenleg og praktisk å halda meg til A-tekst sin søkemotor: Eg er fyrst og fremst ute etter hovudtendensane i norsk presse.

og om dei har grunnar til å tru at utsegna i boka kan tena som informasjon om forfattaren Vigdis Hjorth. Dette vil igjen avgjera i kva grad teksten kan fungera som identitetsskapande.

Når eg sidan tek føre meg sjølve teksten i *Arv og miljø*, vil eg ha ei tilnærming der eg undersøker om dei moglege forfattarbileta som feedbacken har gjeve, er meir eller mindre valide etter ei gjennomlesing. Eg vil altså saumfara teksten med utgangspunkt i dei ulike perspektiva til dei lesarane som har grunn til å tru at teksten er røyndomslitteratur. Aller fyrst vil eg koma med eit resymé av boka. Dette gjer eg for å gje ei lita orientering om kva romanen handlar om. Samstundes tenkjer eg at dei neste delane i analysen kan bli meir presise dersom eg slepp å gjera for mykje greie for trekk ved handlinga, når eg eigentleg vil poengtera noko anna. Det eg vil fokusera på i *Arv og miljø*, er i hovudsak korleis lesnaden kan validera dei ymse bileta som feedbacken på førehand har gjeve.⁵ På denne måten kan ein sjå korleis både det innanfor og det utanfor boka er med på å avgjera korleis Vigdis Hjorth kan oppfattast.

Siste del av analysen vil handla om *Fri vilje*. Sidan eg reknar boka som ein feedback på *Arv og miljø*, vil eg unngå ei lengre utgreiing om moglege føresetnadar for ymse lesarar. Med dette meiner eg at det sjølvsagt er heilt mogleg for mange å lesa boka utan å vita om den større konteksten ho tek del i. Men, heile framstillinga mi er avhengig av bilete *Arv og miljø* har skapa av Vigdis Hjorth. Derfor er det berre aktuelt for meg å diskutera ein lesnad av *Fri vilje* som byggjer på ein tidlegare lesnad av *Arv og miljø*. I denne delen vil eg undersøka korleis *Fri vilje* kan påverka dei moglege bileta av Vigdis Hjorth som lesarane har danna seg etter å ha lese *Arv og miljø*.

I *Fri vilje* vil eg fokusera på korleis karakteren Vera blir framstilt. Grunnen til at eg har valt å halda meg hovudsakleg til ho, er fordi teksten viser til fleire hendingar som knyter Vera direkte til Bergljot (fyrstepersonsforteljaren i *Arv og miljø*). Dersom det er rimeleg å anta at fleire lesarar har grunnar til å sjå på innhaldet i *Arv og miljø* som direkte utsegn om verkelegheita, vil det bli interessant å sjå om *Fri vilje* dreg nytte av denne koplinga. Viss Vera i *Fri vilje* kan jamstillast med Bergljot og Vigdis, kan desse omstenda kanskje prova at krinslaupet av reaksjonar på røyndomslitteratur kan gå uventa vegar som ikkje var intendert av forfattaren. Ved å betrakta røyndomslitteraturen som sjølvframstillingsverktøy, kan ein

⁵ Sidan eg argumenterer for at mange lesarar vil vurdera fyrstepersonsforteljaren Bergljot som eit synonym for Vigdis Hjorth, vil analysen bera preg av ei påtakeleg veksling mellom desse to namna.

igjen seia at identitetsproduksjonen til Vigdis Hjorth gjennom *Arv og miljø* kan ha blitt utfordra av ei alternativ framstilling.

2. Den skandinaviske forskinga på røyndomslitteraturen

2.1. Teoretisk diskusjon med historisk oversyn

Akkurat nå er det, for en gangs skyld, verken slik at du er for utmattet til å sove eller for oppspilt til å arbeide. Du bare venter. Når du sitter foran tv-skjermen istedenfor å sitte foran pc-skjermen er det ene og alene på grunn av et ønske om å få kontakt. La oss kalle det kontakt med verden, med virkeligheten, med deg selv. (Gulliksen 1996:222).

Med denne utsegna frå 1996 greidde forfattar og forlagsredaktør Geir Gulliksen å setja ord på ei lengsle i samtida. Han ana eit ålment sagn til røyndomen. Uttrykksmåten skapa samstundes ein figur: Passiviserte sit me og ser på fjernsynet, med eit ynskje om å få kontakt med verda. For gjer me det, får me òg kontakt med oss sjølv. Motsetnaden til passiviseringa i antitesen er å koma opp ifrå Platons hole ved å skriva på datamaskina. Det er teksten som er utvegen og metoden for å få samband med røyndomen.

Men, korleis hamna me i hola? Både fjernsyns- og pc-skjermen i sitatet ovanfor tala for at noko nytt hadde gripe inn i kvardagslivet: Massemedia har utvilsamt endra karakter og omfang dei siste tiåra. I Noreg hadde me fram til det siste desenniet i førre tusenår aviser og vekebladblad, og NRKs monopol av radio og fjernsyn. I kjømda av ei verdsomspennande bløming av nye radio- og tv-kanalar fekk privatpersonar attpåtil tilgjenge til internettet. No kan dette virka som ei fjern tid for dei fleste, og det kan vera skremmande å tenkja på at det i det store og heile ikkje er så frykteleg lenge sidan.

Om Gulliksen sette ord på og erfarte krafta i media på 90-talet, stogga ikkje framvoksteren med det. I kjølvatnet av verdsveven kom bloggen og fleire *sosiale medium*⁶ som Facebook, LinkedIn, MySpace, Instagram, Flickr, Twitter, YouTube etc. Det generelle intrykket ein

⁶ «We define social network sites as web-based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system. The nature and nomenclature of these connections may vary from site to site.» (Boyd & Ellison 2008:211).

kanskje sit inne med av desse, er at dei på utmerka vis kompletterer ei menneskeleg trong til å få kontakt med andre; ein er eit tastetrykk unna vener og kjende sine profilar. Du kan kommunisera med dei, dela film, bilete og kven veit kva anna? I tillegg er det mogleg å få kontakt med folk frå alle stader og sosiale lag. Ved enkle algoritmar kan programma gjera gode hypotesar om kven ein person burde koma overeins med. Like fullt har det vist seg at dette er lite interessant for dei fleste: “On many of the large SNSs, [står for ‘social network sites’] participants are not necessarily ‘networking’ or looking to meet new people; instead, they are primarily communicating with people who are already a part of their extended social network.” (Boyd & Ellison 2008:211). Om dei sosiale media høver godt som effektive samhaldsfunksjonar, slår dei oss ikkje som noko fundamentalt ulikt ifrå det å halda kontakt med dei ein kjenner via samkomer, brev, telefonsamtalar og SMS.

Eit slags atterhald er nisjen av dating-applikasjonar som til dømes Tinder og Happn. Desse ymse tenestene får – utan tvil – ukjende til å møtast. Frilansjournalisten Ellen Sofie Lauritzen skriv om ei relativt ny fritidssyssele knytt til desse, der folk ligg svevnlause og sveiper seg gjennom bilete etter bilete av det føretrekte kjønn for å evaluera moglege sengekameratar. Ho nyttar egne og andre sine erfaringar for å skildra innverknaden slike medium kan ha på oss:⁷ “Jeg har også vært kjip på date-appene, behandlet folk dårlig. Jeg har selv vurdert folk nord og ned på sviktende grunnlag. Jeg har selv blitt litt følelsesmessig avstumpet av å være på appene.” (Lauritzen 2017:24).

Kor som er, dei som søker lukka gjennom slike tenester, har – iallfall i utgangspunktet – truleg meir målretta planar som ikkje kan jamførast med den sømmelege konnotasjonen i ordet samkvem. Likevel illustrerer dating-applikasjonane på ypparleg vis ei særlege side ved sosiale medium: Storparten av oss driv med ei form for sjølvframstilling gjennom mediering.⁸ Eins egne og andre sitt nøye utvalde profilbilete er avgjerande for om det blir noko rendezvous. Når det gjeld Facebook og liknande program, går sjølvframstillinga føre seg gjennom ei heil rekkje personlege val: ein kan synleggjera (og skjula) kven ein er saman med,

⁷ I 2017 gav ho ut boka *Snakkes til uka: Feltnotater fra en digital datingverden*. Noko av engasjementet bak utgjevinga skyldast hennar eiga røynsle av å bli ‘ghosta’: «Eller, den mest brutale formen for ghosting, den hvor den ene parten i en relasjon kutter tvert (ignorerer meldinger og telefonoppringninger, i håp om at den andre skal ta hintet), var det ikke. Kall det *ghosting light*.» (Lauritzen 2017:20).

⁸ Mediering er å formidla noko gjennom eit hjelpemiddel: «I all slik formidling over avstand må innholdet eller budskapet tilpasses det formatet og de rammene som produksjonsmåten i det aktuelle mediet setter.» (Lundby (2014b): <https://snl.no/medialisering> - henta 05.02.2018).

og velja profilbilete, vener, personleg informasjon, kven ein skal skriva på ‘veggen’ til, osv. Det som fyrst og fremst skil sosiale medium frå meir tradisjonelle samhaldsformer er nettopp høvet og valfridomen dei gjev oss til å promotera eigne liv.

Dreininga mot ei høgare grad av sjølvframstilling viser seg også att i føregåande tiårs reality-boom, med: Big Brother, Farmen, Ungkaren, Anno, Robinsonekspedisjonen, Paradise Hotel etc. Desse nyvinningane på fjernsynet har eit meir eller mindre liknande opplegg til felles. Typisk skjer handlinga på eit avgrensa område med visse spelereglar, skeive maktbalansar, konkurransar og votering. Innanfor denne kunstige ramma blir det vist fram utvalde, tilsynelatande autentiske situasjonar med folk som spelar seg sjølv. Desse måtane å mediera seg sjølv på har blitt eit kjennemerke på vår eiga samtid: “I takt med deregulering, kommersialisering og pluralisering av mediene får personlige og private livserfaringer stadig større plass.” (Andersen 2009:15).

Det at den omfattande *medialiseringa*⁹ har dreia samfunnet i retning av meir fokus på subjektivitet og sjølvframstilling, kan kanskje hengja i hop med at utviklinga òg har skapa eit brigde ved heile vår persepsjon av verda. Sosiologen og filosofen Jean Baudrillard legg fram ein teori i boka *Simulakra et Simulation* (1981) om at røyndomsbiletet vårt blir endra, eller om du vil; erstatta av *simulakra*. Altså at me konstruerer og møter symbol og teikn som skal simulera verda i staden for å oppleva ho slik ho faktisk er. Desse verdstolkingane reagerer me på ved igjen å laga tolkingar av tolkingar. Dette skjer i eit stadig aukande tempo, i takt med teknologiutvikling og fylgeleg meir medialisering. Denne prosessen med opphoping av simulakra konstruerer ein hyperrøyndom som staggar *ekte* kunnskaps- og erfaringsproduksjon. Dette inneber at tradisjonell framgang i form av alternative tankar og hugskot vanskeleg får innpass, dei blir snarare undertrykte til fordel for den stadig meir einsarta og polariserte diskursen om idear og interesser som alt finst: “Destin d’intertie d’un

⁹ «‘Mediatization’ has become a much-used concept to characterize changes in practices, cultures, and institutions in media-saturated societies, thus denoting transformations of these societies themselves. [...] It is a matter of communication – how changes occur when communication patterns are transformed due to new communication tools and technologies, or in short: the ‘media’.» (Lundby 2014a:3).

monde saturé. Les phénomènes d'inertie s'accélèrent (si on peut dire). Les formes arrêtées prolifèrent, et la croissance s'immobilise dans l'excroissance.” (Baudrillard 1981:231).¹⁰

Frode Helmich Pedersen legg vekt på at kjensla av uverkelegheit tvillaust heng saman med den nye mediekvardagen, og at: “Den overveldende flommen av multimedial informasjon som møtte samtidsmennesket ved inngangen til det nye årtusenet, medførte, kan det se ut til, en fornemmelse av at virkeligheten gikk tapt i en endeløs produksjon av simulakra.” (Pedersen 2017:27). Er det møtet med straumen av simulakra Gulliksen¹¹ skildrar, i situasjonen der ein vonfullt stirrar seg trøytt på fjernsyn, men endeleg kjenner avmakt i det svinnande håpet om å gripa røyndomen?

Som de fleste andre du kjenner har du vokst opp med den etter hvert obligatoriske mediekritiske tesen om at fjernsynet selvfølgelig ikke gjengir virkelighet, men iscenesetter verden på teatralisk måte, produserer virkelighet; [...] Såpeopera. Tragedie. Situasjonskomikk. Likevel er det fantastisk: Du sitter i det nervøse lyset og gjennomlevs. [...] Og *du* føler deg virkelig. Du er berørt, anfeltet, tilstede i en verden du gjenkjenner som virkelig. Dette varer noen timer. Når du endelig er på høyde med verden har det blitt for sent å arbeide. Du legger deg på sengen. Sovner med klærne på. (Gulliksen 1996:222-223).

Neologismen ‘gjennomlevs’ i sitatet ovanfor er ei passivform som seier noko vesentleg om menneskeleg erfaring før og no. Tidlegare *levde* me gjennom personlege opplevingar: ting skjedde rundt oss, og me måtte sjølv ta stilling til dei unike inntrykka livet baud på. I dag blir me *gjennomlevde* av prefabrikkerte sanseinntrykk; røynsler som er konstruerte, med føremål om å formidla den forut bestemte opplevinga og forståinga. Som reaksjon på dette, har det ifylgje den danske litteraturvitaren Hans Hauge vekse fram ein ny type litteratur som visstnok maktar å bryta denne fiksjonsbarrieren. Slike tekstar har han valt å kalla *fiksjonsfri fiksjon*. Sjølv om han set Knausgård på ein vel forseggjort pidestall, har han på forvitneleg vis lagt fram ein nytteleg teori knytt til ein generell fiksjonstrøytteleik som han sjølv og andre lir av: “Hvorfor bruke tid på at leve sig ind i og diskutere personer, der aldrig har eksisteret? Jeg

¹⁰ Mi omsetjing: «Ein treg lagnad for ei metta verd. Tregheita som fenomen akselerer (om ein kan seia noko slikt). Formene me held fast ved breier om seg og voksteren trutnar på staden kvil.»

¹¹ I 2015 skreiv Geir Gulliksen romanen *Historie om et ekteskap*, ei skildring av eit samliv som bryt i hop. Ekskona Marianne Bang Hansen kjende seg utlevert, og ein debatt fulgte. Sjø til dømes: «Levende modeller er sjakk matt», i *Aftenposten* 20.10.2016, og «Historien om en roman», i *Morgenbladet* 28.10.2016. Dette er kronikkar av respektive.

havde som underviser i litteratur alltid fundet det næsten komisk at tale om romanpersoner, som om de var virkelige.” (Hauge 2012:7).

Hauge meiner som fleire andre at me lever i ei gjennomtolka verd, altså at me held oss i ein fiksjon og er nesten aldri i kontakt med det verkelege: “Alt fra reklamer over politik til kunst er fiksjon. Facebook og YouTube er fiksjon. Realityshows er fiksjon. Avisen er en fiktiv genre. Historien er en fortælling.” (ibid., 14). Fiksjonsfri fiksjon er ein utveg mot røyndomen. Paradoksalt nok ligg det i namnet at dette skjer både med og utan hjelp frå fiksjon.

At ein roman er fiksjonsfri er i vårt tilfelle ikkje det same som motsetnaden til fiksjon eller at teksten skulle ha gjeve att fortida nøyaktig og sannferdig. ‘Fiksjonsfri’ blir forstått normativt, som noko ikkje-tilgjort og vil derfor *avvika frå alminneleg kommunikasjon*: Ein som ytrar noko vil stå direkte ansvarleg for det som blir sagt. Dersom ei utsegn bryt med sosiale kodar, vil tilhøyrar(ane) som regel avbryta samtalen, styra diskusjonen i ei anna lei, eller konfrontera han som er ansvarleg for ytringa. Skrivning gjer det mogleg for forfattaren å distansera seg frå lesarane. Dei som tek stilling til og tolkar teksten, treng ikkje vera i nærleiken av forfattaren og skrivestunda, korkje geografisk eller i tid. Derfor kan forfattaren sjølv velja ord og tema, og han kan halda fram med tankerekke utan å uroa seg for å bryta samtalenormer. Fiksjonsfri fiksjon er asosial: “Til daglig siger vi aldrig, hvad vi mener, og derfor er vores kommunikation fiktion. I litteraturen kan tegn og mening stemme overens. I fiktionsfri fiktion kan man sige, hvad man mener, men må derfor overskride det sociale.” (ibid., 55). Det siste ordet i omgrepet; ‘fiksjon’, er i denne samanheng synonymt med romansjangeren. Denne merkelappen er naudsynleg som juridisk forsvar. Forfattaren seier ifrå seg ansvaret ved hjelp av dette filteret, samstundes som han får makt til å skriva kva som helst: “Fiktion er her identisk med ytringsfrihed.” (ibid.).

I tillegg til ytringsfriheten sjangermarkøren gjev, har romanen også ei eigenart. I det vidkjende føredraget *Epos og roman* som Mikhail Bakhtin heldt i 1941, opnar han med eit poeng om at det berre er romansjangeren som ikkje let seg fattast fullt ut: “Romanens genreskjelett er fremdeles langt fra stivnet, og vi er ennå ikke i stand til å forutse alle dens plastiske muligheter.” (Bakhtin 2003:119). Han reknar romanen som den einaste sjangeren som har oppstått etter epikk, lyrikk og drama – som er antikkens tre hovudsjangrar – og at han derfor deltek i samfunnet på fundamentalt annleis premisser enn dei andre meir forsteina og orale stilartane.

Bakhtin framhevar spesielt den eldste sjangeren, epikken, som ein motsetnad til romanen på fleire vis, men kanskje fyrst og fremst ved forholdet til tid. Eposet er ei for lengst avslutta og fullkomen forteljing om heltar og gudar som er heva over folket. Det handlar om korleis nasjonar blir fødde og om djerve forfedrar. Sjølv om slike hierarkiske forteljingar går føre seg i preteritum, er det viktigare å leggja merke til forholdet mellom eposet og samtida: “Eposet slik vi kjenner det som egen genre, var fra første stund et dikt om fortiden, og den innstillingen som er immanent og konstitutiv for eposet [...] er innstillingen til et menneske som taler om en for ham uoppnåelig fortid, etterkommerens pietetsfulle holdning.” (ibid., 127). Den sakrale og fjerne fortida eposet representerer er på alle måtar ein ferdigtolka bodskap. Ein kan heller ikkje relatera seg til teksten eller erfara noko personleg, kanskje med unntak av kongelege eller liknande. Likevel, den framstilte verda som heltane opererer i, er i sin natur både verdi- og tidsmessig åtskilt frå vår eiga.

“Å fremstille en begivenhet i det verdi- og tidsmessige nivå hvor en selv og ens samtidige befinner seg (og følgelig også på basis av egen erfaring og oppfinnsomhet) – betyr et radikalt brudd, en overgang fra eposets til romanens verden.” (ibid., 128). Framfor alt er det dette som er det største kjennemerket ved romanen. Sjangeren gjer det nettopp mogleg for oss å vurdere og erfara det som står skrive, fordi han opnar opp for samtida som estetisk gestaltning: “For første gang blir gjenstanden for en seriøs litterær fremstilling [...] gitt uten noen distanse, på samtidsnivå, innenfor sonen av umiddelbar og rå kontakt.” (ibid., 135). Tida og verdiane me lever med er i kontaktsona. Dette inneber at lesaren kan kjenna att og reflektera over si eiga uavslutta samtid gjennom likskapar og framandgjeringar.

Noko som liknar på denne framstillinga – av eposet som ei ikkje-relaterbar og fullkomen forteljing knytt til kollektive minne, og romanen som den vestlege verds samfunnspegel – er nettopp vår tids klagesong over fiksjon som ikkje lenger vedkjem oss. Sagt på ein annan måte: Modernismens fremste grunnlov; autonomiestetikken, om litteraturen som sjølvreferensiell meiningssfære, er ikkje lenger ei aktuell tilnærming. Dette er fordi vår eiga gjennomdigitaliserte verd er fiksjonsmetta. Det blir problematisk for oss å relatera tekstane til vår eiga samtid, simpelt hen fordi verda ikkje lenger blir opplevd som verkeleg. Me har ikkje lenger ein fast utkikkspost, eller om du vil; kontaktzone. Derfor kan ‘den skjønnlitterære kanon’ likna på vår tids nye epos: ferdigtolka – eller i alle fall gjennomtolka – tekstar, skrivne i og for ei uoppnåeleg fortid. Men, kva er så vår nye romansjanger?

For å svare på dette, må ein vita litt meir om sjangerkararakteristikken. Romanen er på fleire vis assosiert med ordet *utvikling*. For å vera relevant for det som skjer her og no, vil han derfor endra seg med samfunnet, i tillegg til å prøva å endra samfunnet. Med andre ord betyr dette at romanen fort blir kritisk til sjangrar som byrjar å stikka seg ut som regelbundne. Desse blir problematiserte og etterlikna på ein spottande og ofte komisk måte av romanen, slik at trekka fort blir oppfatta som passé og klisjéaktige. Desse avsløringane tvingar fram forandringar innanfor sjangrane, eller utsletting av dei som ikkje maktar å innretta seg. Slike romaniseringsprosessar rårar også romanen i seg sjølv, – ved å halda fram med besjelinga kan ein då seia at han òg tek ansvar for eiga utvikling: “[...] det er karakteristisk at romanen ikke lar noen av sine egne avarter stabilisere seg. Gjennom hele romanens historie går det en konsekvent parodiering eller travestering av denne genrens herskende og motebetonte avarter når de holder på å festne seg som mønstergyldige forbilder [...]” (ibid., 122).

Den fiksjonsfrie fiksjonen er ifylgje Hauge nettopp ein romantype som utfordrar sin eigen familie, kanskje ikkje ved parodiering, men ved å rokka ved mottakarrolla: Kjenneteikna på desse romanane med ikkje-tilgjort språk er at karakterane og stadene er verkelege, at forteljar og forfattar er den same og at det er inga oppdikta handling eller forteljing.¹² Denne komplottfrie forma gjer over hundre års litteraturteori overflødig. Lesarane finn det fåfengd å ‘tolka’ noko som helst: “Der er ikke noget at fortolke. Den kan verken læses biografisk eller formalistisk. Den bryder absolut med enhver form for autonomiæstetik.” (Hauge 2012:10).

Fiksjonsfrie fiksjonar ser ut til å vera eit oppgjer med fiksjonstekstar og litteraturteorien som er bortimot uløyseleg knytt til dei. Det kan henda at dette bør reknast som eit skisma innanfor litteraturvitskapen, men det er likevel ingenting i vegen for å strekkja denne tankerekka endå lengre. Romanisering er ikkje berre eit prydeleg omgrep knytt til motesvingingar i skjønnlitteraturen, det er òg “[...] intimt forbundet med direkte påvirkning fra de forandringar i selve *virkeligheten* [mi utheving] som også bestemmer romanen og gjør at den i en gitt epoke blir dominerende som genre.” (Bakhtin 2003:122).

Dersom det no er slik at me lever i Baudrillard's hyperrøyndom, kan det henda at fiksjonsfrie fiksjon snarare er ein reaksjon på dette. Bakhtin hevda at romanen hadde sin absolutte styrke i å nå oss menneskjer ved å konstant relatera fiksjonen i teksten med vår eiga røyndom som kontaktzone. I vår gjennomsimulerte verd har denne kontaktsona gått i oppløysing. Den før

¹² Hauge (2012), s. 24.

opplagde dikotomien røyndom – fiksjon har blitt fortrennd av ei påtrengjande kjensle av den sanslege verda som fiktiv. Dette gjer at fiksjonstekstane ikkje lenger seier noko nytt, dei berre forsterkar og stadfestar inntrykket av at 'alt er fiktivt'. Fiksjonsfrie fiksjonar opponerer mot dette og syner på ovleg vis kvifor mange har gjeve uttrykk for eit ambivalent forhold til fiktive tekstar: Før skapa romanen eit imaginært rike, noko som avveik frå det røynelege. Men dersom det no er slik at røyndomen for dei fleste er simulert, vil ikkje fiksjonstekstane skilja seg ut som eit motstykke sidan dei òg er etterlikningar. Faktisk vil noko *ekte* (fiksjonsfritt) oppfattast som avvikande, altså som fiksjon.

Før var verda halden for sann mens romanen var fiktiv, no er motsett: vår verd er opplevd som fiktiv, og romanen dreiar i retning av å syna oss noko verkeleg. Den eigentlege verda er fiktiv for oss sidan me ikkje lenger ensar ho.¹³ Derfor er det ifylgje Hauge ingen grunn til at kunsten skal vera mindre sann enn det kvardagslege og sanslege, tvert om: "Fiktion er det middel, der åbner for verden eller virkeligheden. Hvorfor åbner? Fordi den verden, som vi lever i, og som vi tror er den sande, kun er en genspejling af os selv; altså en fikiv verden. Kunsten åbner for os til 'det store udenfor'." (Hauge 2012:13). Samanfatta kan ein då hevda at fiksjonsfrie fiksjonar er hyperrøyndomens og vår samtids roman par excellence. Dette er fordi dei maktar å seia noko vesentleg om vår kontaktsone, eller snarare om fráværet av ei.

Mens Hauge på vellykka vis sporar opp og set namn på dei mest ekstreme tekstdøma for å prova nye litterære tendensar, fokuserer Poul Behrendt heller tekstsosiologisk, på korleis lesaren i møtet med meir fiksjonaliserte tekstar får to moglege og motstridande utgangspunkt for tolking. Den danske litteraturvitaren påstår i *Dobbelkontrakten: En æstetisk nydannelse* (2006) at bak alle utgjevne bøker, er det tradisjonelt slik at det eksisterer ein pragmatisk kontrakt mellom lesar og forfattar. Denne gjekk ut på at lesaren kunne gjennom fleire tekstlege- og utanomtekstlege hint, tolka eit gjeve verk på to fundamentalt ulike måtar. Det eine grunnlaget for tolking er å forstå det skrivne som sanning: "[...] alt, hvad der står på de følgende sider, er sandt, det handler om noget, der er foregået i virkeligheden, og kan om nødvendigt bekræftes empirisk ved sammenligning med andre skriftlige eller mundtlige kilder." (Behrendt 2006:19). Det er nærliggjande å nytta omgrepet sakprosa for slike tekstar.

¹³ Som den slåande refleksjonen i *Min kamp* om folks typiske fråsegn om ulukker og situasjonar med sterke inntrykk illustrerer: «De sier alltid det samme, *det var helt uvirkelig*, selv om det de mener, er det motsatte. Det var så virkelig. Men den virkeligheten lever vi ikke lenger i. For oss har alt blitt snudd på hodet, for oss er det virkelige uvirkelig, det uvirkelige virkelig.» (Knausgård 2009:225).

Retorikkprofessor Johan L. Tønnesson som deler Behrendts pragmatiske utgangspunkt om at språk er handlingar mellom menneskjer, har denne definisjonen: “Sakprosa er tekster som adressaten har grunn til å oppfatte som direkte ytringer om virkeligheten.” (Tønnesson 2012:34). Innsikta hans gjev oss ei klår og grei forståing av lesekontraktane: viss ein sjølv meiner å ha grunn til det, vil ein lesa noko litterært som biografisk eller sjølvbiografisk. Motsett må det då bli slik at dersom dette ikkje er tilfellet, er det fiksjon. Denne tanken ser det ut til at også Hauge er innforstått med: “Fænomenologisk set er der ingen forskel på at læse en fiktionsfri fiktion og en fiktiv fiktion. [...] Det er ens *viden*, der afgør, om man skal læse på den ene eller den anden måde.” (Hauge 2012:25).

Som ein kan sjå ut ifrå Hauge si tilføyning om medvit, og på undertittelen i hovudverket til Behrendt, er det ikkje lenger sjangertrekk som er i fokus, men lesarperspektivet. Dobbelkontrakten er derfor ein resepsjonsteori som gjer greie for “[...] ikke en litterær, men en æstetisk nydannelse, fordi den inkluderer læseren i lige så høj grad som forfatteren.” (Behrendt 2006:30). Det vesentlege han peikar på er ikkje faktumet om at det er umogleg å tolka ei utsegn som både sanning og fiksjon på ei og same tid, men at nyare litteratur ofte dreg nytte av- og spelar på dette motsetnadsforholdet. Dette skjer ved at lesaren blir merksam på ny informasjon som kan dukka opp både *immanent* og *paratekstleg*, og at desse opplysingane vil utforda og rokka ved den fyrste forståinga av verket. På denne måten vil ein som skal analysa ein slik tekst ha omsyn til ymse lesarars moglege perspektiv, og ikkje fyrst og fremst sitt eige.

Når immanent svarar til alt som finst *innanfor* teksten, karakteriserer paratekst alt det som er *utanfor*. Eller rettare; alt det som ifylgje litteraturteoretikaren Gérard Genette kan reknast som tersklar mellom det skrivne og potensielle lesarar. Omgrepet hans er medan anna til nytte for å visa at eitkvart litterært verk er kringsett av ein heil del tekstar (i brei forstand: munnleg, skriftleg og biletleg) som gjev oss visse råd, ordrar og forventingar, og som i det heile *presenterer* teksten “[...] in the usual sense of this verb, but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text’s presence in the world, its ‘reception’ and consumption in the form (nowdays, at least) of a book.” (Genette 1997:1).

For å syna skiljet mellom kva som blir rekna som paratekst og ikkje, kan ein ta ei vilkårleg bok ned frå hylla. I denne kan me til dømes finna: forfattarnamn, tittel, undertittel, føreord, etterord, bilete, smussomslag, sjangermarkør, dedikasjon, sidetal, kapittelnamn eller kapittelnummer, etc. Alt dette, jamvel om dei er ein del av boka, er i dette høvet stykke av

parateksten til verket. Det er berre teksten, altså orda åleine (uavhengig av trykktype og papir), i sin sekvens og bestemte rekkjefylgje som ikkje fell innanfor denne kategorien. Genette får fram kor bundne me eigentleg er til parateksten for å danna relevante tolkingar av ein roman, når han spør: “[...] limited to the text alone and without a guiding set of directions, how would we read Joyce’s *Ulysses* if it were not entitled *Ulysses*?” (ibid., 2). Oppramsinga ovanfor viser til fleire paratekstlege komponentar som alle kan vera ein del av ei bok. Desse kan igjen kategoriserast som *periteksstar*.¹⁴ Dei fylgjer med verket, og held til mellom og rundt teksten. Alt anna som på den andre sida er spatialt fråskild – altså ikkje integrerte delar av boka, men som dannar kontekst til ho – er *epiteksstar*: “The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others).” (ibid., 5). Desse to hovudkategoriane samla under eitt vil i sum danna parateksten til ein gjeven tekst. Som ein òg kan sjå, rommar omgrepa særst heterogene former. Dette opnar sjølvstapt opp for at dei kan klassifiserast i andre gagnlege grupperingar, som temporale (før, under og etter utgjeving, eller post mortem), substansielle (munnleg overført, skriftleg, multimedial), pragmatiske (frå kven, til kven?) og funksjonelle (for å gjera kva?).¹⁵

Mens Genette vier heile elleve av femten kapittel i *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997) til å greia ut om peritekstane, legg Behrendt i forklåringa av dobbeltkontrakten, mest vekt på korleis epitekstane kan – ved medvitne og umedvitne grep – dementera og problematisera ein fyrst inngått lesekontrakt. Han viser til fleire hendingar kor dette har skjedd. Og endå om han har døme på at det finst tekstar som fyrst blei lesne som (sjølv)biografiske av dei fleste, som seinare kunne bli oppfatta som fiksjon, er tilfella langt fleire den andre vegen: “Omvendt er der vel knap nogen ende på, hvor mange tilsyneladende frit opfundne romaner der har vist sig tæt forviklet med en faktisk (biografisk eller selvbiografisk) virkelighed.” (Behrendt 2006:20).

Men, er dette eit fenomen som berre gjeld nyare litterære impulsar? Ein opplagd kandidat frå fleire hundreår bak i tid, er franske Madeleine de Scudéry’s *Artaméne, ou Le Grand Cyrus*.

¹⁴ Behrendt har eit døme på kor villeiande peritekstar kan vera, dersom dei gjev lesaren kontradiktoriske sjangermarkørar: «På bagsiden af omslaget blev bogen kaldt en *beretning*. Inde i bogen blev den [...] kaldt en *indberetning*. På forsiden stod der ingenting. På titelbladet stod der *roman*. Og på side 247 stod der som sagt selvbiografi.» (Behrendt 2006:14).

¹⁵ Genette (1997), ss. 4-8.

Dette er eit omfangsrikt verk på 10 band, utgjeve mellom 1649 og 1653. Bøkene er haldne for å vera verdslitteraturens fyrste døme på såkalla nøkkelromanar.

Nøkkelromanar, eller om du vil, roman à clef: “[...] refers to fictional works in which actual people or events can be identified by a knowing reader, typically a member of a coterie.” (Boyde 2009:156). Desse verka blei truleg oppfatta som nettopp romanar av dei fleste *uvitande* lesarar. For dei som derimot får fatt i nøkkelen – ein eller annan form for kode som avdekkjer verkelege stader, hendingar og personar – ville løyndomar i teksten openberra seg for dei. Nøkkelen kan ta form av munnlege og skriftlege stadfestingar eller lesarinstruksjonar, men kan òg, i somme høve finnast skjult i verket. “The key provides a ‘technique of matching [which] ... unlocks the historical secret otherwise hidden behind the veil of fictionalised characters’ (Chen 5) and thereby sets the *roman à clef* apart from novels which contain a fictionalised representation of a real-life character.” (Boyde 2009:157).¹⁶

Slike tilfelle kan syna kor avgjerande parateksten er for forståinga av eit verk: Fyrst har lesaren ingen særleg grunn til å sjå på teksten som noko anna enn ein ordinær roman. Dersom han oppdagar eller blir presentert for dei bestemte epitekstane – nøkkelen, i form av skrift eller munnleg overlevering – er det mogleg at han endrar lesekontrakt til å sjå på fleire episodar som direkte ytringar om røyndomen. Det er heller ingenting i vegen for at rekkjefylgja må vera akkurat slik: Sjølv om nøkkelen kan vera konstruert temporalt seinare enn romanen han ‘låser opp’, kan personar sjølvsgat støyta på denne fyrst, noko som gjer at ein møter teksten med eit bestemt perspektiv. I tillegg spørst det òg om epiteksten maktar å overtyda eller ikkje. Sett med pragmatiske kriterium vil truverda avhenga av blant anna: “[...] the nature of the sender and addressee, the sender’s degree of authority and responsibility, the illocutionary force of the sender’s message, and undoubtedly some other characteristics I have overlooked.” (Genette 1997:8). Men, til sjuande og sist er det mottakaren som vel korleis han vil tolka og bruka det som kjem han til sinns: parateksten har ikkje nokon tvingande grenser, han er ein som ein terskel, “[...] that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back.” (ibid., 2).

¹⁶ Ho refererer til Chen, Jue (1997): *Poetics of Historical Referentiality: Roman à Clef and Beyond*. Doctoral dissertation, Princeton University.

Vidare er det òg slik at for nøkkelromanane sin del var det typiske at dei til vanleg blei skrivne innanfor små klikkar,¹⁷ og at nøkkelen ofte heldt seg innanfor desse. I Madeleine de Scudéry's tilfelle var det mange utanforståande som spekulerte på om innhaldet kunne relaterast til verkelege personar og hendingar, grunna ordvala i teksten men òg fordi det gjekk gjetord om forfattarens virke og omgangskrins. Bøkene blei både vidkjende og eit populært samtaleemne i Frankrike. Ry og folkekravet om å nysta opp i løyndomane rundt verket, har truleg medverka til at nøkkelen seinare blei utgjeven som tilleggsband. Og i det augneblink dette skjer, har nøkkelen gått frå å vera ein epitekst, til å bli ein peritekst – altså ein nærare integrert del av verket. I tillegg er det her, forfattaren sjølv som set sit namn på og som fungerer som sendar av lovnaden, både om at bøkene er ein nøkkelroman og at nøkkelen er offentleg. Autoriteten til forfattaren vil truleg bidra til at mottakarane vil godta kontrakten, noko som vil snu opp ned på lese måten for ein til då tvilande eller uvitande lesar; frå å tolka heile verket som fiksjon, til å sjå på fleire delar som referansar til røyndomen. Samstundes kan det òg tenkjast at dei som før kjende seg inkludert i ein hemmelegghaldsklan vil sjå på verket med mindre begeistring no som dei felles løyndomane i prinsippet er allemannseige.

Trass likskapane mellom nøkkelromanar og Behrendt sine langt yngre døme, legg han vekt på fleire aspekt som skil nøkkelromanar frå samtidas røyndomsnære tekstar. Mest påfallande er poenget om at forfattarane av fyrstnemnde, ikkje *speler* på lesekontraktane: Nøkkelromanar – om dei så er modernistiske eller eldre – er skrivne med ei hensikt om å gje eksklusiv informasjon til ei lita gruppe likesinna. Personen bak verket har ofte interesse av å verna om seg sjølv og sine avsløringar. Grunnane til dette kan til dømes vera blottlegginga av eigne eller andre framstilte personars umoralske eller ulovlege handlingar, ideologiske ståstader eller legning.¹⁸ At løyninga skjer via sjangermarkørar er vesentleg nok, men viktigare er det at verka er skrivne på ein måte som gjev utanforståande lesarar ingen særleg grunn til å oppdaga eller argumentera for røyndomsreferansar. “It claimed particular authenticity through its use

¹⁷ På fransk blei ordet ‘coterie’ brukt: «Deriving from the Old French word cotier, coterie originally referred to a collective formed by tenants in order to challenge landlords over the run-down condition of their ‘cots’ or ‘cottages’. Shaw points out that ‘as the term gets used to designate privileged circles devoted to covert political or literary activity, the force of marginality associated with the medieval term gives way to the modern connotation of the clique’ (4).» (Boyde 2009:156). Ho refererer til Shaw, Lytle (1999): «On Coterie: Frank O’Hara.», i *Jacket 10*.

¹⁸ «Salon culture in the modernist era might have been highly privileged but it also offered a space to articulate non-normative ties, that is, kinship bonds that were not paternal/heterosexual but (homo)sexually and aesthetically oriented.» (Boyde 2009:157).

of a coded subcultural discourse and gained currency through its very secrecy.” (Boyde 2009:158). Sagt på ein annan måte: Korkje forfattar eller tekstimmanensen legg tilstrekkeleg til rette for ei offentleg undring om rett utgangspunkt for tolking. Det er stikk motsett, dei skriv under fiksjonskontrakten og skjuler nøkkelen frå ålmenta for å unngå avsløring. Hensikta er jo nettopp å halda indikasjonane som peiker utanfor verket, innanfor ei form for gruppe eller klikk.

Noko som er litt underleg ved dette, er alle dei som underforstått går ut ifrå at det er ein korrelasjon mellom løyndom og sanning: At einskildpersonar og fagfolk som får tak i dei tilsynelatande dryge avsløringane nøkkelen skjuler – som på daud og liv ikkje må spreia utføre krinsane – kanskje naivt har vyrdt løyndomane som sanne. Det treng slett ikkje vera slik at dess meir løynd noko er, dess meir sant er det. Dette er ikkje tilfellet i tekstane Behrendt peikar på. Tvert om er det vesentlege med dei at fiksjon og sanning aldri er i eit avklåra forhold. Fokuset hans ligg heller på korleis røyndomsnære tekstar ofte er skrivne med eit føremål om å narra lesarane: “Dobbeltkontraktens sted er den kalkulerede misforståelses sted.” (Behrendt 2006:26). Implisitt i verket og med fullstendig overlegg frå forfattaren, blir det lagt opp til at ålmenta skal oppfatta romanen som fiktiv (lat oss leggja det andre moglege utgangspunktet – frå sakprosaens- til fiksjonens blick – bak oss), for deretter på eit meir eller mindre planlagt tidspunkt, få opplysingar som rokkar ved denne innsikta: “Det annonseres – direkte eller indirekte – at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af værket.” (ibid., 23).

For å seia noko om korleis desillusjoneringa kan ovra seg er det viktig å ha klårt føre seg skilnaden mellom implisitt og empirisk forfattar. Sistnemnte – som nokon òg kallar historisk forfattar – er den lekamlege personen bak romanen, med sitt eige namn på tittelbladet og som kan uttala seg før og etter utgjevinga. Omgrepet ‘den implisitte forfattaren’ blei fyrst introdusert i *The Rhetoric of Fiction* i 1961, utgjeven av Wayne Booth. Den amerikanske litteraturvitaren hevdar at når den empiriske forfattaren skriv, “[...] he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s work.” (Booth 1987:70).

Med dette meiner han at sjølv om ein person har skriva ei bok, er det problematisk viss lesarar dreg ei slutning om at dette einskildmenneskets haldningar, personlegdom og motiv er

mogleg å ensa i teksten.¹⁹ Samstundes er det òg feil å tru at alle bøker gjev inntrykk av at ein totalt objektiv storleik har konstruert dei. Poenget er at heilskapen av alt som kjem til uttrykk i ein gjeven roman, får lesaren til å danna seg eit bilete av ein (implisitt) forfattar. Ein som har tydelege og kanskje også uklåre intensjonar med det som står skrive. Desse prøver me å oppdaga og fylgja for å danna oss relevante utgangspunkt for tolking. Retorikaren Seymour Chatman får fram eit vesentleg poeng i si forståing av omgrepet, nemleg at den implisitte forfattaren, trass i at han ikkje har noka eiga stemme, leiar oss gjennom teksten. At han eller *det* kjem til uttrykk i komposisjonen og summen av alt det skrivne: “Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn.” (Chatman 1978:148).

Chatman legg vekt på at implisitt forfattar er ei estetisk manifestering utført av lesaren og at inkarnasjonen på ingen måte må jamførast med empirisk forfattar. Dette aspektet blir av dei fleste sett på som ei forbetring eller vidareutvikling av Booth sitt omgrep. Han blei nemleg kritisert for å ha knytt uttrykket opp mot ein metaforikk om at implisitt forfattar er eit alternativt *bilete* av den empiriske forfattaren.²⁰ Trass i det ser det ut til at Behrendt dreg nytte av den opphavelige tilnærminga. Han sluttar seg i alle fall til at ein korporleg personen *bak* verket, kan koplast til ein person *innanfor* verket: “I sin mest radikale form implicerer dobbeltkontrakten et forsøg på at udskifte den implicitte forfatter med forfatteren som empirisk person.” (Behrendt 2006:27).

Dette kan skje ved at delar av teksten flaggar med insinuasjonar om at den empiriske forfattaren er ei kjelde til forståing: Boka kan romma namn som både liknar eller er borne av forfattaren og andre folk og stader, og ho kan visa til identifiserbare eller kontroversielle hendingar osv. Dersom det til dømes er intriger eller lovløyse, vil alt dette nøra opp om forvitenskapen og trongen ålmenta har til å stadfesta dette som enten fiksjon eller verkelegheit. Deira standpunkt kviler på denne dikotomien. Det fylgjer naturleg at den beste kjelda til avklåring er han eller ho som har skrive det heile, og som teksten tilsynelatande kan handla om. Dette tvingar fram eit spørsmål som høyrer heime i 1800-talets biografiske lesing

¹⁹ Ein tanke som kan sporast att til nykritikkens autonomisering av verket, med Wimsatt & Beardsley sitt motto om ‘den intensjonelle feilslutning’, frå essayet «The Intentional Fallacy», i *Sewanee Review*, nr. 54 (1946).

²⁰ Gérard Genette gjer greie for litt av kritikken nokon retta mot Booth, ss. 140-141 i *Narrative discourse revisited* (1988). Ithaca: Cornell University Press.

av skjønnlitteratur, noko som universiteta for lengst har pensjonert: ‘Kva meiner *du* (forfattaren), når du skriv at...?’.

Men om den tvitydige romanen aldri gjev eit tydeleg svar, så vil heller ikkje den medvitne forfattaren gjera det. Informasjonen som kjem på bordet vil heller stadfesta at det dreiar seg om eit forhold som ikkje let seg løysast. Eit døme på dette er når Vigdis Hjorth blir intervjuet i *Dagbladet* i forkant av romanen *Hjulskift* (2007), der ho seier: “Jeg er sammen med en bilselger for tiden [...]. Jeg tipper det går rykter om meg. Ikke bli sammen med Vigdis, for da skriver hun ei bok om deg, humrer Hjorth.” (Gudmundsdottir 2006:44). Vidare har ho dette å fortelja om saka:

Jeg bodde i et lite fjelltelt med en venninne. Han bodde i en campingvogn. Dermed var det gjort. Da han inviterte meg hjem, tenkte jeg, dette kan jeg ikke gjøre, men jeg gjorde det. [...] Boka handler om hvordan professoren og bilselgeren forstår hverandre, og hvordan de kommuniserer. Den handler også om seksualitet, alle er så opptatt av kommunikasjon for tiden, men det å kommunisere i en seng er også uhyre viktig. Kanskje det viktigste. (ibid.).

Men så, i same intervju som ho stadfestar at teksten handlar om ho og kjærasten, held ho fram slik: “Selv om jeg er inspirert av kjæresten min som er bilselger, skriver jeg ikke om ham. [...] Kjæresten min har fått lese og har satt noen røde streker. Men bare så det er sagt, så handler ikke høstens bok om oss [...]” (ibid.).

Etter ei dobbeltkontraksleg utgjeving er det ikkje akseptabelt av forfattaren å halda seg bak kulissane. Han eller ho vonar at strategien fungerer, for gjer han det, er det berre eit spørsmål om tid før det sirkulerer epitekstar som stadfestar røyndomsreferansane. Med dei fylgjer det som regel invitasjonar til avisintervju og talkshow m.m. Ikkje fyrst og fremst for å promotera og røda om boka som eit ‘tradisjonelt verk’, men for å nyansera, legitimera, introdusera eller avkrefte moglege tolkingar. På det mest ekstreme kan det tenkjast at det er den empiriske forfattaren som har makt til å styra lesaren, i mykje større grad enn den implisitte forfattaren, – i Chatmansk forstand. Det tette bandet mellom verk og forfattar legitimerer Booth si opphavelige tilnærming om at forfattartypene ikkje alltid er to separate storleikar: “Our present problem is the intricate relationship of the so-called real author with his various official versions of himself.” (Booth 1987:71).

Om ein roman ikkje inneheld nok indisium på røyndomsreferansar for at kulturjournalistar eller litteraturkritikarar skal reagera med etterlysing og avhøyr, er det ingen grunn nok i seg

sjølv til å hevda at teksten ikkje er tvitydig. Tvert imot syner slike døme på ein enklare måte eit hovudpoeng med dobbeltkontrakten, nemleg tidsspranget det tar før han trer i kraft: “Et afgørende træk ved dobbeltkontrakten er som sagt netop tidsforskydningen – uanset omfanget – ved indgåelsen af de to kontrakter: at de verken tilbydes eller tegnes samtidigt. Det drejer sig om det element af kalkuleret bedrag, der altid hæfter ved fænomenet.” (Behrendt 2006:26). I slike tilfelle der ein i heile gjennomlesinga aldri får sin fiksjonskontraktslege lesemane utfordra, har lesaren “[...] netop ved at tage fejl, for så vidt reagerer ‘korrekt’.” (ibid.). Dei to motstridande lesekontraktane kan ikkje signerast samtidig, så når teksten ikkje opnar for reaksjonar kan forfattaren sjølv gjera det: Lesarane har inga legitimering i teksten for å gje offentlege utsegn som kan overtyda folk om at romanen har røyndomsreferansar. Derfor blir det opp til forfattaren å avdekkja dette. “Forfatteren har det i sin magt på et vilkårligt tidspunkt med en offentlig udtalelse eller et foto at ophæve en indgået læserkontrakt.” (ibid., 27).

Som ein kan sjå er det i hovudsak to vegar til ei inngåing av dobbeltkontrakten. Den fyrste er *gjennom teksten*: Lekmenn som sit heime og les i ei bok med stampelet ‘roman’ på framsida, kan ved ei handvending plutselig oppdaga at fiksjonsteksten ikkje heilt er det han gjev seg ut for å vera. Dette kan skje ved at teksten oppmodar til å registrera røyndomsreferansar som kjende namn og stader, eller immanente utsegn som seier ‘dette er faktisk sant’. Indirekte kan teksten leggja opp til ei meir subtil undring om at ‘det må vera noko meir i dette, noko som berre forfattaren veit.’ Dette er oppfordringar om å søkja etter ny informasjon; etter epitektar som kan klårgjera eller utfylla noko. Desse er lette å finna: dersom journalistar og bokkritikarar òg har registrert røyndomsreferansane, vil dei truleg reagera ved å publisera artiklar, kritikkar og kronikkar som stadfestar dette.

Det typiske for dei to yrkesgruppene i dette høvet, er at dei litteraturlærde, kanskje av lojalitet mot pensumet dei hadde på universiteta, ofte ser på dei røyndomsnære romanane som fiktive og sjølvreferensielle verk, mens journalistar på si side, like ofte ser på bøkene med eit meir røyndomsnært og kritisk perspektiv.²¹ På denne måten kan dei to ulike fagtradisjonane med to motstridande syn på ein tekst nøra opp om dobbeltkontrakten: Dei som vil argumentera for at verket er ein eigen storleik som ikkje må samanliknast med røyndomen, kan slå seg samde

²¹ «Det er selvfølgelig ikke utænkeligt, at de to kontrakter skal tjene to forskellige målgrupper, med det formål at skaffe forfatteren frelst igennem de hurdler, som ligger imellem en bog og dens købere. Først mediernes nyhedsjournalister, derpå avisernes boganmeldere, hvis værdikriterier er stærkt forskellige.» (Behrendt 1997).

med dei fleste litteraturvitarane, mens dei som vil vurdera bøkene gjennom sakprosaens standardar, enkelt finn sine føretrekte kjelder. Men, alle må vedkjenna seg faktumet om at dei ikkje har prov nok til å avkrefte den andre parten. Det blanda biletet epitekstane dannar, vil igjen oppmoda direkte eller indirekte om å få forfattaren i snakk.

Den andre vegen til ei inngåing av dobbeltkontrakten er at forfattaren sjølv, *utanfor teksten* lanserer at romanen ikkje er ei tilstrekkeleg kjelde til forståing. På denne måten kan reaksjonane på appellen òg virka inn på korleis folk les teksten. Dette vil igjen skapa epitekstar og eit publikum som er vare på forfattarens nyanseringar. Som ein kan sjå er det den nye mediesituasjonen som skapar dette tolkingsklimaet. Dette var ein påviseleg tendens for over tretti år sidan,²² og som utvilsamt har nådd nye høgdar i vårt tusenår: “[...] it is an acknowledged fact that our ‘media’ age has seen the proliferation of a type of discourse around texts that was unknown in the classical world [...]” (Genette 1997:3). Me ser òg at begge vegar – røyndomsreferansar både *innanfor* eller *utanfor* teksten – vil i laupet av tid, endeleg føra til denne situasjonen. Og felles for han er at det alltid vil vera to måtar å sjå teksten på som paradoksalt nok ikkje maktar å avkrefte einannan. “Det er dobbeltkontraktens ironi, som hverken forfatter eller læser undgår snart at være objekt, snart at være subjekt for, at den ene kontrakt ikke dementerer, men betinger den anden, skønt de for en logisk betragtning er kontradiktoriske.” (Behrendt 2006:26).

Eit påtrengjande spørsmål ved heile framstillinga av dobbeltkontrakten, er *om* og *korleis* ein skal setja eit skilje mellom 1) ein forfattar som deltek i eit tolkingsfellesskap ved å konstruera epitekstar, og 2) for å seia det med Behrendt: ‘spelet i sin mest radikale form’; når empirisk forfattar forsøkjer å bli identisk med implisitt forfattar. Ved å ta omsyn til lesarens utgangspunkt for tolking, kan ein kanskje få rydda opp i dette.

Tidlegare såg me at det er fullt mogleg å støyta på forfattarens epitekstar både *før*, *under* og *etter* at ein har kome i kontakt med romanen, og at desse i ein eller annan grad vil få innverknad på korleis folk vil møta teksten eller sjå på han i etterkant av lesinga. Lat oss for enkelheits skuld berre konstatera at me har med ein lesar å gjera, som har lese ein roman, og at han på eit vilkårlig tidspunkt har kome i kontakt med epitekstar som er konstruerte av forfattaren. Desse varierer frå meir og mindre vellukka reklame, til spesifikke eller tvitydige lesarinstruksjonar. Sjølv om det til sjuande og sist er lesaren sjølv som må velja korleis han

²² Genettes *Paratexts: thresholds of interpretation* blei fyrst utgjeven i 1987.

tek stilling til dei, kan me anta at epitekstane, i kraft av å vera knyta til den empiriske forfattaren, truleg veg meir enn dei fleste andre utsegn. Men likevel, kor går grensa for at sendaren av desse kan reknast som implisitt forfattar? Ein kan jo hevda at ein litteraturvitar som kjem med ein heil del interessante og velformulerte innvendingar om eit verk, som får stor innverknad på dei fleste sin lesnad av det, òg kan vurderast som implisitt forfattar?

Behrendt seier lite om skilnaden mellom desse forholda, samstundes som han kontinuerleg viser kor sterk innverknad forfattaren har. Noko som er felles for desse døma, er kor *opne* tekstane er til å innlema motsett lesekontrakt. For å setja det på spissen kan eg illustrera to døme på tekstar som er *lukka*: Dersom Jon Fosse ber meg om å lesa *Nokon kjem til å komme* (1996) på ein bestemt måte, som ytringar om røyndomen, kan eg sjølv sagt prøva å gjera det. Likevel gjev tekstimmanensen meg få grunnar til å gjera dette. Om han vidare hevdar at eg må lesa teksten som om *han* (Jon) er ein er hovudkarakterane, ville eg strevd med å ta han alvorleg. Teksten er for fiktiv, for røyndomsfjern for at eg skulle ha trudd på påstanda. På same måte kan David Lagercrantz, som skreiv sjølvbiografien *Jag är Zlatan* (2011) i lag med fotballstjerna, ha vanskar med å overtyda meg om å lesa teksten som korkje fiksjon eller som ein sjølvbiografi om andre enn nettopp Zlatan.

Om døma er litt vel påtakelege, syner dei noko viktig: at tekstar som er for fiksjons- eller faksjonsmetta er lukka, i den forstand at dei ikkje maktar å spela på motsett lesekontrakt. Dei avviser dobbelkontrakten i kraft av å vera homogene. Det er når fiksjonsteksten er ueinsarta nok – eller open nok – til at lesaren av seg sjølv undrar seg om verket åleine er tilstrekkeleg for å danna seg ei relevant tolking, eller når forfattaren med ei viss overtyding kan få fiksjonsblikket vårt til å flakka at dobbelkontrakten er inngått. Men likevel, me har enno ikkje greidd å slå fast når ein forfattar nærmar seg ei jamføring med implisitt forfattar.

Det som framfor alt må til for at forfattaren skal dominera meiningsdanninga om ein fiksjonstekst, er nærleiken han har til sjølvve teksten. Og aller mest når han kan knytast opp mot ei forteljarstemme og/eller ein karakter. Viss det er skaparen av romanen som òg agerer i han, og teksten ikkje er for faksjonsmetta, vil boka bli ein hybrid mellom roman og sjølvbiografi. Dette skapar eit enormt spelerom mellom dei to lesekontraktane som tradisjonelt blei knytte til kvar sine sjangrar. Dersom forfattaren seier noko som vik ifrå periteksten og det karakteren/forteljaren meiner, og som er intendert av den implisitte forfattaren, vil dobbelkontakten manifestera seg ved sin eksplisitte karakter: “Det vil sige, at der (i et eller andet omfang) er u-overensstemmelse mellem, hvad forfatteren – som *empirisk*

forfatter – udtaler om sit værk i interview etc., og det immanente udsagn, der kan aflæses som intenderet af den *implicitte* forfatter (som altid er tavs) i kraft af spillet mellem udsigelse og udsagn ('det er mig, og det er ikke mig').” (Behrendt 2006:23). Om det i heile teke er mogleg å kopla empirisk og implisitt forfattar av ein roman saman, vil ein kontradiksjon mellom forfattar og tekstimmanens truleg vera det næraste ein kjem. Likevel må eg føya til, at sjølv om ein forfattar dominerer meiningsdanninga, vil han de facto ikkje gjera noko anna enn å produsera peritekstar, dette er fordi: “[...] in principle, every context serves as a paratext.” (Genette 1997:8).

Som ein kan sjå i utgreiinga av dobbeltkontrakten, så er fokuset på både forfattar og lesar viktig. Det er fordi forfattaren er delaktig i meiningsskapinga av teksten og fordi lesarar støyter på mengder av paratekstar som forvanskar det å skulla ta eit tydeleg standpunkt til teksten. Slike døme kan ein ikkje analysa gjennom autonomiestetiske briller, like lite som ein kan ta forfattaren og andres ord om teksten som sanning. Dobbeltkontrakten er ei estetisk nydanning fordi ein i analysen av røyndoms litteratur må ha omsyn til både tekst, forfattar og ikkje minst grunnlaget ein gjeven fyrstegongslesar har for å danna seg ei relevant meining om romanen. Ein må gjera greie for eit tidsløp kor ny informasjon om tekst og forfattar heile tida vil legitimera, avkrefta og introdusera nye tolkingar. Alt dette bryter med tradisjonell tekstlesing, som “[...] – uanset om den er af strukturalistisk, nykritisk eller dekonstruktiv herkomst – fremstår normalt som slutresultat af et uvist antal gentagne læsninger, der har ekskluderet førstegangslæsningen som irrelevant eller som fejlkilde.” (Behrendt 2006:26). Tilnærminga til tekstar som spelar på dobbeltkontrakten må vera å gjera greie for ulike overflatelesingar over eit tidsrom, eit retrospektivt blikk med utgreiingar om ymse lesegrunnlag.

Kritikeren må slukke stagen, tømme glasset, op af stolen og have øjne og ører på lige så mange stilke som de sære planter, der skyder op i 90'ernes kunstpark. En dobbeltkontrakt kræver lige så meget af sin læser som af sin forfatter. Det er slut med, at en anmelder kan trække fiktionens magiske cirkel omkring en faktisk historie, blot fordi forfatteren har skiftet et par navne ud. Det er uholdbart, at en forfatter med to hoveder mødes af en læser med hovedet under armen. (Behrendt 1997).

Ved å ha diskutert sentrale trekk ved resepsjonsteorien til Behrendt, kom eg fram til at moderne forfattarar ofte legg opp til eit dobbeltkontraktsleg spel. Ein røyndomsleik som dei kan meistra på fleire måtar, men kanskje aller best når dei maktar å knyta seg sjølv tett til fiksjonsteksten. Når dette skjer, ser det ut til at verket blir ein hybrid mellom roman og sjølvbiografi. For å prøva å løysa opp i konglomeratet av sjangrar som tilsynelatande ikkje

kan foreinast, kan me gå attende i tid, til Philippe Lejeune under strukturalismen. Som ekspert på sjølvbiografi gav han seg i veg med å setja opp eit pragmatisk skjema for kva som kjenneteikna og separerte denne ifrå fiksjonstekstar. Arbeidet hans i *Le pacte autobiographique* (1975) markerer fyrste gong der uttrykket ‘sjanger’ blei tett knytt til eit avtaleforhold mellom forfattar og lesar.

For at skjemaet skulle tola tidas tann og for å unngå problem med folks skiftande forkunnskapar hadde Lejeune ein intensjon om å konstruera det mest mogleg universelt. Derfor enda han til slutt på ei relativt enkel framstilling med berre to variablar. Han la vekt på noko han kalla ‘pakt’, altså på kva sjangermarkør teksten hadde.²³ Den andre faktoren han nytta for å karakterisera sjangrane, var om namnet til hovudkarakteren var det same som forfattarens, eller ikkje.

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

(Lejeune 1975:28).

Som ein ser viser vassrett til ‘namn på karakter’. Dei tre moglege felta her, er 1) hovudkarakteren ber ikkje forfattarnamnet, 2) ikkje tilstrekkeleg informasjon om karakternamn, og 3) hovudkarakteren og forfattere ber same namn. Loddrett line i tabellen

²³ Sjølv om Genette døypte og systematiserte parateksten til verka, var Lejeune tidlegare ute med å akta nokre av dei som seinare ville få namnet peritekstar, deriblant: forfattarnamn (på tittelbladet), boktittel og undertittel i form av sjangermarkør. Han meinte at desse, – spesielt forfattarnamn og sjangermarkør, – er: «[...] cur cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture [...]» (Lejeune 1975:45). Mi omsetjing: «...ein perifer del av teksten, men, som i realiteten kommanderer all lesing av han...».

syner kva pakt (sjangermarkør) boka har. Her er det òg tre felt: a) fiksjon, b) ikkje tilstrekkeleg informasjon, og c) sjølvbiografi.

Det er interessant å sjå at to av dei ni moglege felte manglar tekst. Det eine (nedst til venstre) svarar til: 'sjølvbiografisk pakt med hovudkarakter som ikkje har same namn som forfattaren'. Det andre (øvtst til høgre) skulle ha romma: 'fiksjonspakt med hovudkarakter som ber namnet til forfattaren'. Dersom ein samanliknar desse felte med det som er i midten, kan ein sjå at sjølv om han har kome fram til at ei bok med både ubestemmeleg pakt og karakternamn nettopp er det; ubestemmeleg, hadde han i det minste sett føre seg at dette er mogleg. Dei to fyrstnemnte felte er i alle fall i samsvar med tabellen, ikkje-eksisterande. Lejeune påpeika likevel at sjølv om han ikkje kunne minnst å ha høyrte om ein *roman* med identisk forfatar- og karakternamn, kunne det tenkjast at dette ville ha spanande verknadar.²⁴

Trass i det irettesett han seg sjølv i forklåringa av kategoriane: tabellen syner dei to faktorane som likevektige, men Lejeune poengterer at dei er hierarkisk ordna. Han rekna sjangermarkøren som underlegen kategori, sidan dette berre var ein – ifylgje han sjølv – 'indirekte pakt' med lesaren: dette er forfattarens påstand om kva sjanger teksten høyrer heime i. For at noko skulle kallast ein sjølvbiografi måtte den andre meir tungtvegande 'direkte pakta' vera på plass, her i form av identiske namn mellom forfattaren og hovudkarakteren i verket. Namneidentiteten konstituerte eit faktum om at teksten var ein sjølvbiografi. Dersom undertittelen sa annleis, og om teksten var aldri så fiktiv, betydde ikkje det noko anna enn at forfattaren var ein lygnar: "*Nom du personnage = nom de l'auteur. Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du mensonge (qui est une catégorie 'autobiographique') et non de la fiction.*" (Lejeune 1975:30).²⁵ Den strengt strukturalistiske stilen og forkastinga av alle sjølvbiografiske tvilstilfelle som Lejeune i lag med Genette²⁶ stod for på den tida, skulle visa seg å medverka til sjangeroverskridingar som dei nettopp prøvde å rydda opp i.

²⁴ «Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.» (Lejeune 1975:31).

²⁵ Mi omsetjing: «*Namn på karakter = forfattarnamn*. Dette faktumet åleine, sperrar sjansen for fiksjon. Sjølv om forteljninga er heilt røyndomsfjern, handlar det om lygna (som er en 'sjølvbiografisk' kategori), og ikkje om fiksjonen.»

²⁶ Sjå t.d. Genette (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil. «Ikke alene er der en høj grad af overensstemmelse mellem Lejeunes og Genettes metodiske og strukturelle

Ein av dei mest kjende, var *Fils* (1977) av forfattar og litteraturprofessor Serge Doubrovsky. Romanen blei laga etter inspirasjon frå strukturalistane, og var ei – ifylgje Lejeunes skjema – paradoksal blandingsform, med samanfall mellom forfattar, forteljar og hovudkarakter, men utan nokon intensjon i teksten om å inngå ein sjølvbiografisk kontrakt. I tillegg hadde han òg det ironiske nyordet *autofiksjon* på baksida. Doubrovsky argumenterte for at denne termen kunne nyttast for slike romanar, kor forfattarnamnet samsvara med hovudkarakteren som fyrstepersonsforteljar. Seinare la han òg til at autofiksjon korkje er roman eller sjølvbiografi, men heller noko som stadig svingar mellom dei to typane.²⁷ “Siden udvidede Genette (uden i øvrigt overhovedet at nævne Doubrovsky) begrebet ‘autofiktion’ til at omfatte både lange og korte fiktionsfortællinger, hvor forfatteren deler navn med en af personene.” (Kjerkegaard m.fl. 2006:14). I tida fram mot tusenårsskiftet har dette uttrykket vore nytta med vekslande innhald og presisjon om prosa som problematiserer eit heilt eller delvis fiktivt forholdet mellom forfattar og hovudkarakter. På 2000-talet syntest det å vera ei relativt stor semje om tre særdrag ved kategorien, som forskaren på sjølvframstilling Philippe Gasparini gjer greie for i *Est-il je?* (2004) og *Autofiction* (2008): I tillegg til namneidentitet mellom forfattar, forteljar og hovudperson og sjangermarkøren ‘roman’, er det tredje kjennemerket at teksten inneheld hendingar som lesarar korkje kan stadfesta som referansar til forfattarens eige liv eller som rein fiksjon.

Ein annan som utfordra Lejeune, var dekonstruktivisten Paul de Man. I det omstridde essayet *Autobiography As De-Facement*, fyrst utgjeve i 1979, opnar han med ein kritikk mot tendensen og forsøka på å jamføra sjølvbiografien med fiktive sjantrar. Han meinte at litteraturvitarane gjekk inn med eit feilaktig og snevert utgangspunkt i studiet av sjølvbiografien, og han ergra seg over at dei haldt fram med å stilla dei same irrelevante og tvingande forskingsspørsmåla: Sjantrar som tragedien, komedien, eposet og lyrikken hadde klårt estetiske og historiske avgrensingar med kanoniserte tekstar. Dette gjorde at sjølvbiografien bleikna i forhold til desse ved å bli avslørt som blanda og useriøs på alle punkt. “Empirically as well theoretically, autobiography lends itself poorly to generic

tilgang til deres respektive genstandsfelter og mellem de tomme pladsers lokkende invitation til udfyldning; også selve de berømte tomme pladser er præget af en forbløffende strukturel lighed, idet de hos begge skulle have indeholdt et jeg, som ikke helt er sig selv.» (Kjerkegaard m.fl. 2006:14).

²⁷ «Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entredeux en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.» (Doubrovsky 1988:70).

definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres [...].” (de Man 1984:68).

Som ein ser meinte de Man at ei kvar avgrensing av sjølvbiografien som sjanger hadde noko vilkårleg over seg. Likevel såg han på Lejeune sitt generaliserande forsøk på å skilja denne og fiksjonstekstar som interessant. Det var ikkje fordi han var einig i framgangsmåten eller at han i det heile teke trudde at det var mogleg å skilja desse, men fordi han – som Doubrovsky – ville nyansera utgangspunktet om at dei to storleikane ikkje kunne sameinast. I fokus for denne utgreiinga var *metaforen om ei svingdør*²⁸ mellom to rom, som lesaren kunne bevega seg mellom.

Dei to romma symboliserer lesarens utgangspunkt for tekstresepsjon, det eine som ei sjølvbiografisk (og dermed også referensiell og røyndomsnær) forståing, det andre som ei oppfatning om at teksten er fiktiv. Desse romma står til disposisjon for alle som les, og ein kan sjølv velja korleis ein vil nytta dei. Det som er interessant i dette høvet, er at romma er disponible under ein kvar lesnad, noko som i prinsippet betyr at alle tekstar er både fiksjonar og sjølvbiografiar: “It appears then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable.” (ibid., 70).

Vidare har de Man ei oppfatning som er til forveksling lik Behrendts, nemleg at det er problematisk for lesaren å bli verande i ein ubestemmeleg situasjon i møte med heterogene tekstar, som til dømes *Fils*. Å opphalda seg i svingdøra for lenge, er ifylgje de Man ubehageleg, spesielt sidan ho er i stand til å akselerera. “Jeg forestiller mig, at de Man mener, at den læser, der modstår bevægelsen, vil blive svimmel og vil kunne blive slynget ud af én af de to åbninger og ende ganske ør i den ene af de to læsemåder. Det er, som de Man konstaterer, sikkert ikke sundt.” (Ørjasæter 2006:90).

Litteraturvitaren Kristin Ørjasæter har same tilnærming til forholdet mellom fiksjon og sjølvbiografi som de Man, men ho kjøpar ikkje argumentet om at lesarar ikkje maktar å handtera svingdøra. Ho har ei større tillit til at medvitne observatørar enkelt kan snurra rundt i

²⁸ «Den berømte *svingdørsfigur* stammer fra fodnote 1 på s. 50 i Gerard Genettes *Figures III* (1972), men er siden blevet kendt gennem Paul de Mans artikel »Autobiography as de-facement« (1979). Genette betegnede, ifølge de Man, sin egen læsebevægelse [...] som dobbelt, han læste som om han befandt sig i en *tournequet*.» (Ørjasæter 2006:89).

ring utan å bli svimle, og at dei kan halda på to tankar (eller om du vil; lesemåtar) samstundes: “Ved at følge tekstens bevegelsar vil også en læser kunne opnå den koncentration, som gør det muligt at bibeholde opmærksomheden på dørens to udgange, dvs. referencen til virkeligheden og referencen til fiktionen samtidigt.” (ibid.).

Dette positive perspektivet undergrev til ei viss grad Behrendts kjepphest om lesarreaksjonar som nærast ei naturleg fylgje av tvitydige tekstar: Det er mogleg å undra seg over ein tekst; å orientera seg innanfor og utanfor romanen, utan å hika etter – og svelgja rått – både forfattarens og andre sine paratekstar. Like fullt treng ein heller ikkje isolera seg i førre hundreårs autonomiperspektiv. Å forstå røyndomslitteratur ‘frå svingdøra’ er å lesa sjølvstendig og med eigen autoritet. Det er å ta styringa som tolkar av svarte bokstavar på kvitt papir, og ikkje lata seg naivt driva fortumla ut i eit narrespel: “De to læsemåder lader sig vanskeligt forene, med mindre læseren er villig til at stille sig i svingdøren og læse, som om teksten forholder sig til to verdener samtidigt, én virkelig, hvor skriften kommer fra, og én fiktiv, som den også refererer til.” (ibid.).

Professor i allmenn litteraturvitskap Arne Melberg har eit liknande perspektiv i si forståing av røyndomslitteraturen. Han argumenterer for at omgrep som sjølvbiografi, autofiksjon, sjølvportrett, memoar etc. er gjennomsyra av ein årelang sorteringssjargong, kor drøftinga dreiar seg om å diskutera trekk ved teksten som *enten – eller*: Røyndom eller fiksjon, fiksjon eller sakprosa, roman eller sjølvbiografi, sanning eller lygn, ei svingdør mellom to separerte rom etc. For å unngå eit slikt perspektiv, vel han heller å nytta *sjølvframstilling* som samlande omgrep for alle litterære strategiar som koplara den empiriske forfattere (og andre) til teksten. “Selvframstillingen forsøker å sno seg ut av alle disse *enten – eller* for i stedet å prøve *både–og*.” (Melberg 2007:9). På denne måten slepp ein å dvela ved spørsmål om kva delar av teksten som er fiktive eller ikkje, eller om boka kan kallast ein sjølvbiografi når forfattere ikkje heiter det same som karakteren det blir fortalt om: Spørsmål som ein ofte ikkje kan svara klårt på og som heller ikkje alltid er vesentleg å finna ut av. “Ja, man kan endog spørge, om det ikke kun tilsyneladende er en moderne problemstilling, at skellet [fiksjon – sjølvbiografi] overskrides, og om ikke *opstillingen* og fornemmelsen af betydningen af skellet snarere end overskridelsen af det, tilhører en nyere historisk periode.” (Kjerkegaard m.fl. 2006:8).

For Melberg blir det heller viktigare å sjå på korleis litterære strategiar gjer at *heile teksten* tener til å konstruera eit bilete av forfattere. Melbergs synspunkt ser òg ut til å få støtte frå

litteraturkritikar Ane Farsethås. Etter å ha lese mykje av den skandinaviske samtidslitteraturen i førre tiår, kjem ho med spesielt eitt felles kjennemerke: “At forfattere, med sin mulighet til å regissere fremstillingen av et liv litterært, i økende grad skriver bøker der de bruker sine egne navn og biografiske trekk, kan knapt komme som noen overraskelse i en kultur besatt av *selyfremstilling*.” (Farsethås 2012:34). Dette perspektivet vil speglast att i neste delkapittel, som handlar om korleis forfattarar, i sambandet mellom litteratur, media og lesarar driv med identitetsproduksjon.

2.2. Sjølvframstilling i røyndoms litteraturen

I førre kapittel blei nokre relevante delar av medie- og litteraturhistoria presenterte, samstundes som eg gjorde greie for forskning og trekk ved røyndoms litteraturen – eit omgrep som Frode Helmich Pedersen har gjeve ein prøvande definisjon av. No skal fokuset dreia i retning av at media har lagt til rette for at slike tekstar skapar ei scene for sjølvframstilling, kor aktørane både er forfattaren (og andre som kan kjennast att i romanen), ålmenta og teksten i seg sjølv. Den raude tråden her vil vera å sjå på korleis dette samspelet fungerer, og det vil eg gjera hovudsakleg ved hjelp av den danske litteraturvitaren Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme:

Opfindelsen af begrebet performativ biografisme har afsæt i en ganske enkel observation, nemlig at noget går igjen når man bevæger sig fra internettets sociale medier over tv's udbud af reality til litteraturens og kunstens biografiske og selvbiografiske fremstillinger. På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den anden side er iscenesættelsen lige så tydeligt markeret som autenticiteten. (Haarder 2014:102).

Den fyrste termen i omgrepet; ‘performativ’, er henta frå språkfilosof J.L. Austins banebrytande teori i *How to do things with words* (1975), som er ei skriftfesting av ein serie førelesingar han hadde på femtitalet. Han argumenterte for at alle utsegn kunne kategoriserast i to grupper, enten *konstativ* eller *performativ*. Enkelt sagt svara fyrstnemnte til alle ytringar som kunne avkrefast eller som konstaterte noko, til dømes: ‘Det regnar i dag!’. Mens performativ på si side, var alle fråsegn som fungerte som handling: “The name is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action –it is not normally thought of as just saying something.” (Austin 1975:6-7). For å illustrera litt av essensen i teorien, kan ein til dømes

undersøkja ein situasjon kor det er tydeleg at ord har makt: Det å døypa ein båt krev at ein utvalt person skal gjera det, han må seia dei rette orda i det han slengjer flaska i skroget, på rett tidspunkt og med folk til stades for å stadfesta hendinga. Fjernar du ein av desse faktorane vil ikkje namnet gjelda. Eg kan godt springa ned til kaien å gjera same handling, men å krevja at alle skal bruka det nye namnet er fånyttes. Dette betyr at det er konteksten rundt ytringa som avgjer ‘performativiteten’ i utsega. Meir enkelt er performativa alle ytringar som grip inn i, og som endrar noko i verda: ved å seia unnskyld, forbanna nokon, gje lovnadar om noko og så vidare. Eller heilt enkelt: han som seier «det regnar i dag!», vil kanskje prøva å få kontakt med nokon ved å ytra nettopp dette. Då kan det fort sjå ut til at konstativet i dette høvet eigentleg er eit performativ.

For Haarder er det å gje ut ei bok med røyndomsreferansar ei spesiell hending som skapar ein ny tilstand i verda. Det er ei talehandling/performativ som grip inn og endrar tilhøva mellom menneskjer, og som set i gong reaksjonar: Ved å handla om “[...] bestemte mennesker uden for sit eget sproglige univers, kan den have umiddelbare konsekvenser i virkeligheden og blive mødt med reaktioner der ikke respekterer fiktionens gåseøjne eller kunstinstitutionens beskyttende gummiindhegning.” (Haarder 2014:111).

Den andre grunnen til at Haarder nytta nettopp dette omgrepet, er fordi han ser fellestrekk mellom nye tendensar i litteraturen, med det som er kalla *performance art*: Ein kunstform der ein nyttar sin eigen kropp for å provosera fram reaksjonar hjå tilskodarane. Deira deltaking fører til at dei òg tek del i kunstforma i form av ei sosial eingongshending. “Jeg oppfatter fænomenet som en bred kulturel strømning der består i at kunstnere (og andre kulturproducenter) bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner.” (ibid., 102-103). Dersom ein knyter dette til det andre ordet i Haarders teori; ‘biografisme’, ser me at han set omstenda rundt dei biografiske referansane i røyndomslitteraturen i samanheng med språkhandlingar. Han vil med omgrepet forsøkja å peika på ein “[...] affinitet både med performance som konstart och med J.L. Austins performativitetsbegrepp, som i detta sammanhang yttrar sig i en föreställning om den biografiska referensen som en specifik kommunikationsakt snarare än exempelvis en genre.” (Haarder 2007:78).

Tidlegare såg me at Behrendt med *Dobbelkontrakten* ville skildra eit brigde i litteraturen ved å visa til ei trend der forfattarar nyttar ein sjølvbiografisk og ein fiktiv kontrakt i romanane, og at desse motstridande avtaleforholda provoserte fram reaksjonar. Haarder forsøker òg å gjera

greie for eit litterært skilje, men gjer dette med eit heilt anna grunnlag.²⁹ Den svenske litteraturvitaren Christian Lenemark poengterer dette i sin bokomtale av *Performativ biografisme* (2014): “I grunden har detta att göra med att Haarder och Behrendt har olika språkfilosofiska utgångspunkter, vilka speglar två dominerande inriktningar inom den själv/biografiska forskningen: å ena sidan ett intresse för frågor om genre (Behrendt), och å den andra ett intresse för identitet och identitetsproduktion (Haarder).” (Lenemark 2015:63). Mens Behrendt peika på konstruksjon av paratekstar som avgjerande for korleis verket kunne tolkast i tillegg til at forfattaren prøvde å knyta seg nærare teksten for å styra denne prosessen, peiker Haarder heller direkte på forfattaren og dei andre framstilte. For han er det ikkje mest vesentleg at reaksjonane endrar *synet på verket*, men heller at verket og reaksjonane på det, endrar *synet på forfattaren*.

For å forklåra korleis denne identitetsproduksjonen føregår, kan me gå attende i tid til sosiologen Erving Goffmans *Vårt rollespill til daglig* (1992).³⁰ Han ser på sjølvpresentasjon og inntrykksmanipulering som grunnleggjande trekk ved alle *sosiale organisasjonar*, som er “[...] et hvilket som helst sted som klart avgrensar hva som kan oppfattes, og hvor en bestemt form for aktivitet regelmessig finner sted.” (Goffman 1992:197). Som tittelen på boka hans syner, tek teorien form av ein allegori om at all menneskeleg kontakt kan likna eit rollespel; at alle opptrer på ei eller anna form for scene andsynes eit publikum. Det som skjer på scena er meir eller mindre planlagd av aktøren på førehand. Heile settinga rundt denne akta, er kjenneteikna av ei avgrensa samling av normer, som at publikum skal vera tause, gje applaus, reisa seg minst mogleg, osv. I så måte kan det tenkjast at heile livet er sett saman og prega av ein viss sum av slike tilhøve: Der kor ein møter andre, vil ein – planlagd eller ikkje – senda ut signal om kven ein er. Dei fleste vil ha eit føremål om å gje bestemte inntrykk, i håp om at tolkarane skal danna seg eit bilete som samsvarar med den tilsikta framferda.

Dette bildet er noe man danner seg *om* en person, slik at man kan tillegge ham et selv, men dette selv skriver seg ikke umiddelbart fra innehaveren, det kommer fra hele den foreliggende scenen, det blir til gjennom alle de lokale hendelsene som gjør det mulig for vitnene å fortolke det. En korrekt fremført og tilrettelagt scene får publikum til å

²⁹ Likevel kjem ein ikkje vekk ifrå at Haarder og Behrendt overlappar til ein viss grad: «I Danmark har Poul Behrendt, utifrån Lejeune och den franska diskussionen om autofiktio, lanserat begreppet *dubbelkontrakt* för applicering i några av de kontexter där jag istället skulle vilja tala om performativ biografism.» (Haarder 2007:79).

³⁰ Boka kom opprinneleg ut i 1959, med tittelen: *The Presentation of Self in Everyday Life*.

tilskrive en fremført rolle et selv, men dette selv er et *produkt* av den fremførte scenen, ikke en *årsak* til den. (ibid., 208).

Goffman ser på identitet som eit resultat av bestemt oppførsel på ei bestemt scene: Ein person sin veremåte får andre til å danna seg eit inntrykk av han, derfor er det dei andre som definerer kven personen er. Den som framfører akta kan ha heilt ulike oppfatningar om seg sjølv, ha eigne ynskje for korleis han har lyst til å stå fram for andre, men desse er irrelevante: det er publikum som skapar seg eit bilete om kven han er, som er avgjerande for korleis dei vil oppfatta og snakka om og med personen. Det som er viktig i så måte, er at personen ikkje *er* rolla, eller rettare: Inntrykket ein kan ha av nokon, er eit resultat av ei meir eller mindre vellukka rolle han har spela. For andre, kan personen ha hatt ei heilt anna framferd. Dette kan bety at biletet du har danna deg av ein person slett ikkje treng samsvara med andre sitt bilete.

I tillegg til desse synlege og avklåra partane som må til for at identitetsproduksjonen skal finna stad, er det òg eit spacialt og temporalt omstende som er avgjerande for situasjonen: “Det er klart at de forhold som fremheves, vil fremtre i det vi har kalt fasadeområdet, og det er like klart at det som undertrykkes, også må dukke opp et sted – i et «bakside-område» eller «bak kulissene».” (ibid., 96). Dei som opptrer *onstage*, treng eit område *backstage* kor publikum ikkje har tilgjenge, både i forkant og etterkant av teaterstykket. Fyrst for å øva inn korleis ein skal te seg i ei bestemt rolle, seinare for å evaluera, regulera, planleggja og øva inn kva framferd ein skal ha ved neste liknande høve. Området bak scena tener òg sjølv sagt som kvilestad i laupet av ein kveld, kor ein kan gøyma seg mellom sceneskifta.

For å illustrera nokre av poenga ovanfor, kan ein undersøkje korleis *rolla* som kelner fungerer i den *sosiale organisasjonen* ‘restauranten’, kor gjestene er *publikum*. Kelneren er *onstage* i restauranten og *backstage* på kjøkkenet. Dette betyr at ei vellykka framferd andsynes gjestene har gjort at dei har eit heilt anna inntrykk av personen (og vil derfor behandla han annleis), enn det kokkane og dei andre kollegaane hans inne på kjøkkenet vil gjera. Han er avhengig av begge romma for å gjera ein god figur blant gjestene, men han er nødvendigvis ikkje meir ‘seg sjølv’ på kjøkkenet, her spelar han ei anna rolle andsynes kollegaar.

Goffmans for så vidt enkle betraktning snur opp ned på ei dagleg førestilling om ulike folks identitet. Til vanleg kan ein kanskje høyra at ‘det var typisk for han å gjera slikt’. Utsegna avslører ein tanke om at personlegdomen til nokon er avgjerande for korleis han handlar. For Goffman er dette ein illusjon: det er summen av handlingane som har skapa ei rolle i ein bestemt sosial organisasjon/scene. For å forstå kva eit *sjølv* er for noko, er det derfor

vesentleg å undersøkjia omgjevningane som dette er skapa i: “Når vi skal analysere selvet, ledes vi altså bort fra innehaveren, bort fra den som har mest å tape eller vinne på det, for han og kroppen hans utgjør bare den knagg man for en stund kan henge noe man i fellesskap har laget på. Og midlene til å frembringe og opprettholde et selv på, finner man ikke inne i knaggen.” (ibid., 209).

Jon Helt Haarder legg spesielt vekt på todelinga av *onstage* og *backstage* i Goffman sin rollespelteori. Dette forholda set han samband med Jürgen Habermas sin modell av ‘den borgarlege offentlegheit’. Det vesentlege med denne, er at Habermas òg har ei todeling av sfærane han set opp: 1) privatsfæren som ein intimsone heime, og 2) den borgarlege offentlegheit og sfæren for offentleg myndigheit (staten). Ved å kopla desse teoriane saman, kan ein påstå at me er “[...] primært backstage i intimsfæren, mens vi er onstage når vi optræder som læserbrevsskribenter, kunstnere eller politikere i den borgerlige offentlighed [...]” (Haarder 2014:49).

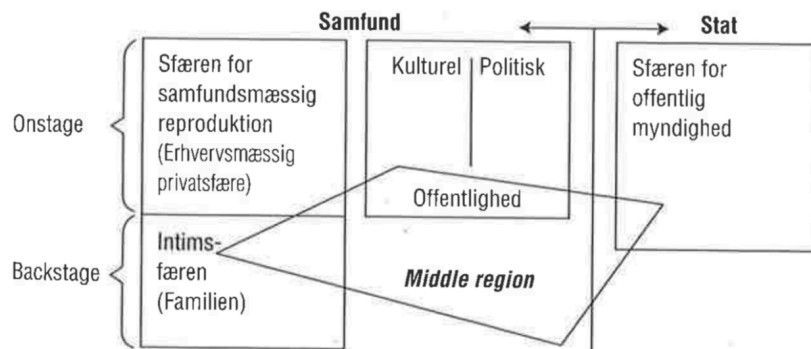
Ein som skreiv i forlenging av Goffman, var professoren i kommunikasjon Joshua Meyrowitz. I *No sense of place* (1985) diskuterer han korleis elektroniske medium, spesielt fjernsynet, hadde ein stor innverknad på vår eiga forståing av sosiale strukturar, og i dette høvet; skiljet mellom privat – offentleg. “Electronical media have combined previously distinct social settings, moved the dividing line between private and public behavior toward the private, and weakened the relationship between social situations and physical places.” (Meyrowitz 1985:308). Satt på spissen kan ein seia at det meir private og før ‘uvesentlege’ ved ein person no har blitt viktigare enn sjølv bodskapen han kjem med. Før kunne ein i kraft av å ha ei spesiell yrkesrolle, ha autoritet ved *orda* ein uttrykte i avis eller radio. Ein offentleg karakter var sosialt på avstand frå dei han adresserte tekstane sine til, og var beint fram forkledt og anonym i fleire omstende; folk kjende han ikkje igjen, kjende ikkje faktar, kjende ikkje kona, interesser osv. Heilt enkelt: i tida før elektroniske medium, ville ein i kraft av si eiga rolle, jamt over vera onstage i kontakt med alle, kanskje med unntak av nære vener og familie i *sosiale organisasjonar* som i heimen eller på soverommet.

Det kan tenkjast at tekstkulturen favoriserte *orda* og bodskapen, mens nyare teknologi snur fokuset til det visuelle og private. “Pointen er at det med billedmediene bliver slet og ret umuligt at ignorere den talendes krop, gestik og hele situation, uanset om denne ekspressivitet er udtryk for en bevidst strategi eller ikke.” (Haarder 2014:51). Denne dreinga som dei nye media har skapa, gjer at skiljet mellom onstage og backstage i sambandet mellom den

offentlege og private sfæren, har til ei viss grad blitt forlate til fordel for noko Meyrowitz kallar *middle region*:

Middle region behavior develops when audience members gain a ‘sidestage’ view. That is, they see parts of the traditional backstage area along with parts of the traditional onstage area [...] To adapt, the competent performer adjusts his or her social role so that it is consistent with the new information available to the audience. (Meyrowitz 1985:47).

Ved å slå i hop teoriene til Habermas, Goffman og Meyrowitz får ein denne figuren:



(Haarder 2014:51)

Som ein ser har det nye medieskapte feltet, *middle region*, dekt over dei fleste *sosiale organisasjonar* som før hadde skarpe skilje både i profesjonell og privat forstand. Dette betyr at me opptrer i det offentlege med eit større fokus på å framstilla dei private sidene ved oss sjølv. Det å ha ei autentisk framferd, eller i det heile teke å vera ‘seg sjølv’ eller ‘ekte’ har blitt eit kjennemerke i vår eigen kultur. Me ser tendensane igjen i alt ifrå politikk på fjernsyn: frå når Jens og Thorvald Stoltenberg inviterer eit tv-team heim i eit passe rotete kjøkken for å laga julesild,³¹ til kunst og kvardagsliv. Eit døme på sistnemnte kan for eksempel vera bloggen ‘Mamma til Michelle’ – om livet til ei mor og barna hennar.³²

For skjønnlitteraturen sin del viser iscenesetjinga seg igjen ved ei ny epoke, der biografiske referansar om forfattaren gjer at romanen kan tena som eit medium for identitetsproduksjon. På same måte som ein sosial setting dannar ei scene for sjølvframstilling, har bokformatet blitt scena der forfattaren kan dra nytte av eit arsenal av litteraturens reglar og verkemiddel, med eit ynskje om å skapa eit bestemt bilete av seg sjølv. Eller, ein kan snu på framstillinga og betrakta røyndomsreferansane som verkemiddel i teksten: “Performativ biografisme innebærer, at biografiske opplysninger ikke hentes ind uden for teksten som angivelse af

³¹ https://www.nrk.no/video/PS*138126, sist vitja 28.03.2018.

³² <http://mammatilmichelle.blogg.no>, sist vitja 01.06.2018.

tekstens kontekst eller oprindelse, men optræder som et æstetisk virkemiddel i teksten, [...]” (Haarder 2005:5). Uansett, dersom teksten inneheld eit persongalleri som kan likna levande modellar, vil likskapen mellom dei gjera at teksten vil – for dei som har oppdaga referansane – fungera som ei iscenesetjing av personane.

Som setninga ovanfor syner, er det ikkje nok å berre halda seg til *lesing* av røyndomslitteratur, ein må òg undersøkje *lesaranes reaksjonar* for å vita om romanen blir oppfatta som røyndomsnær eller ikkje, i tillegg til å sjå korleis teksten og diskursen rundt han fungerer som identitetsskapar. Sjølve romanutgjevinga er ein talehandling eller *performance*: Heile spennet ifrå tradisjonelle bokkritikkar og tabloide omtalar av røyndomslitteratur, til talkshow og høgtlesingar på litteraturfestivalar vil fort eskalera inn i ein spiral av svar og motsvar, kor forfattaren og andre reagerer på utsegna til kvarandre. Som i alle andre sosiale tilhøve vil diskursen bera preg av eit meiningshierarki, der nokon har meir legitimitet og makt bak ytringane sine enn andre. Spennvidda og innverknaden utsegna har, er avhengig av til dømes: *Personen* bak ytringa, *talerøyrets truverd og posisjon* som til dømes kjende og respekterte litteraturtidsskrift, *mediumets spennvidde* i talet på lesarar, og det grekarane ville ha kalla *kairos*; rett ord til rett tid. Dette gjer at det er fullt mogleg at litteraturbloggarar eller vanlege tilskodarar i ein forfattar si høgtlesing, kan stilla spørsmål som verkeleg set vind i segla og styrer leia av eit krinnsloop.

Idet ei bok med kontroversielle hendingar og ein viss likskap mellom forfattar og forteljar/karakter kjem ut på marknaden, vil ålmentas diskurs om utgjevinga likna *performance art*. Alle som tek del i meiningsproduksjonen kan reknast som kunstprodusentar: dei tek del i tolkinga av teksten, men når teksten er utleverande, vil dei som rødar om boka samstundes vera med i ein autopoetisk prosess kor dei promoterer og formar identiteten til dei som er framstilte. “Performativ biografism använder sig på samma sätt av ett feedbackkretslopp, men performance-aktörens kroppsliga insats är ersatta av biografiska språkhandlingar i ett offentligt sammanhang [...]” (Haarder 2007:85).

I tillegg til at feedbackkrinnsloppet skapar eit offentleg bilete av forfattaren og andre utleverte, opnar det òg for at forfattaren og andre framstilte kan ta del i- og prøva å styra denne prosessen ved hjelp av ei rekkje val. Ein kan velja å halda fast ved ein fiksjonskontrakt, prøva å avkrefta eller sannkjenna det som står skrive, la diskusjonen svinna hen utan å ta del i han osv. Men, sidan prosessen kan involvera enormt med folk via vår moderne mediesituasjon, vil det truleg vera vanskeleg å unngå ei viss innblanding. Dette gjeld spesielt forfattaren sjølv,

som i kraft av sitt eige yrkesval er ein som må tola å vera ein offentleg person: “De biografiske opplysninger og brugen av egenkroppen betegner samtidig en indsats i offentligheden, et indgreb, noget der holdes ind i den blæsende verden. Den (selv)biografiske reference er en virkelighedseffekt der provokerer, kalder på reaktioner.” (Haarder 2014:105). Når forfattarnamnet er innprenta på bokomslaget, er det òg rimeleg å anta at det er han som har skriva det heile, og derfor har eit visst ansvar i å delta i meiningsproduksjonen rundt teksten (og seg sjølv).

Ein kan sjeldan seia for sikkert at ei utgjeving av røyndomslitteratur er motivert av eit ynskje om å skapa merksemd rundt seg sjølv, men som eg tidlegare har vore inne på lever me i ei tid med eit utal eksponeringsverktøy, og med ei allmenn oppfatning om at identitet er plastisk:

På 1980-talet hadde ein oppdaga at verda er eit *simulakrum*, at vi lever i ein simulert røyndom eller ein røyndom av simulasjonar. Dette blei folk oppglødde av. Der ein tidlegare hadde opplevd framandgjeriing i møte med det ueigentlege rollespelet, byrja ein i staden å sjå rollespelet som føresetnad for å skapa seg eit liv med ulike identitetar, eit liv der ein sjølv kunne velga kven ein til ei kvar tid ville vera. (Andersen 2002:50).

Med desse og tidlegare grunngevingar kan ein gå ut ifrå at ein forfattar som skriv romanar der teksten eller han sjølv (utanfor teksten) insinuerer ei kopling mellom ‘personen bak verket’ og ‘personen i verket’, er medviten at det vil koma fylgjer ved dette. Vidare kan ein lett sjå føre seg at feedbackkrinlaupet og sjølvframstillinga fort kan spinna ut av kontroll, eller rettare sagt or forfattarens kontroll. Noko av grunnen til dette, er at røyndomslitteraturen held seg på terskelen mellom to sfærar; mellom kunstresepsjon og kvardagsreaksjon:

Markeringen af afsenderen og/eller karakterer i teksten som empiriske personer besværliggør opfattelsen af litteratur som noget der har med almene problemstillinger at gøre. Som i en performance hensættes vi i en besværlig zone mellem æstetisk reception, måske ligefrem kontemplation, og en mer hverdagsagtig livsverden-rekation hvor vi reagerer som var værket en handling i verden uden for kunsten. (Haarder 2014:114-115).

Når noko er uløseleg knytt til både kunst og røyndom, skapar det ein *terskelestetikk* som bryt ned publikums vande måtar å reagera på. Dersom nokon gjev feedback med eit snevert blikk på ei bokutgjeving som enten kunst eller ikkje-kunst, så kan dei sjølv sagt det. Men, det vil støtt vera usemje rundt korrekt forståing, kor avfeiiing av boka som kunst eller som sakprosa/rein utlevering/lygn alltid vil halda romanen mellom to rom. Heilt enkelt: Du kan ikkje kontrollera at alle går med på ditt eige autonomiperspektiv, like lite som nokon andre

ikkje kan kontrollera at alle skal lesa teksten som ei umoralsk talehandling som ikkje har noko med kunsten å gjera. Begge vil bli utfordra av motsett syn: dersom du seier noko om det eine, seier du òg noko om det andre! Og igjen: Alle utsegn tener som potensielle brikker for identitetsbygging av dei framstilte.

Ein annan del av terskelestetikken er at han manar fram ei kjensle av kunsten som autentisk og ekte. Røyndomslitteraturen er svaret på fiksjonstrøytteleiken og røyndomslengsla som mange har gjeve uttrykk for. Dette er fordi han tek opp biografiske referansar og hendingar frå vår eiga verd, i tillegg til å dra anna 'ikkje-kunst' over terskelen til kunsten: "Kunsten vinder autenticitet ved at opsøge det uopdyrkede, det rå, det korporlige, det lavkulturelle, affald – kort sagt alt det 'der på forhånd har været sorteret fra som irrelevant for kunst'." (ibid., 115).³³

Feedbackkrinlaupet og terskelestetikken er to uløselege storleikar som dannar hovudtrekka ved performativ biografisme. Her fylgjer ei oppsummerande skildring av fenomenet:

En performance er det der sker i rummet mellem de tilstedeværende kroppe. Den genkommende metafor er feedbackkredsløbet. Der løber energi rundt mellem spillere og publikum på en måde der ophæver den absolutte grænse mellem partene og gør alle til deltagere i en fælles oplevelse af præsens. Performancens betydning er noget autopoetisk der opstår i performancens mellemting mellem æstetisk fænomen og social begivenhed. Det er denne tankefigur jeg vil bruge på litteraturen i vores samtid. (ibid., 111).

Den *felles opplevinga av presens* kjenneteiknar røyndomslitteraturen på fleire vis. Mange av våre samtidsromanar etablerer seg i samfunnet på ein annan måte enn før. Dei klassiske romanane frå tidlegare tider blei ofte betrakta som fullkomne tekstar i preteritumsform, som skulle tolkast med eit retrospektivt blikk. I dag er desse kanoniserte tekstane tilbakelagte og gjennomtolka. Bølgja av røyndomslitteratur som no strøymer, har ein tendens til å engasjera ålmenta i tillegg til å etablera seg i samfunnet: Personar utanfor teksten styrer og tek i større grad kontroll over moglege tolkingar av innhaldet i teksten, på same tid grip teksten inn i samfunnet ved å provosera fram utsegn og hendingar, og i det heile formar dei nye romanane liva og identiteten vår.

³³ Han referer til s. 106, i Dehs, Jørgen (2012): *Det autentiske – fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Forlag Vandkunsten.

3. Sjølvframstilling i *Arv og miljø* og *Fri vilje* – resepsjon med eit skandinavisk røyndomsperspektiv

Eg har tidlegare gjort greie for ei estetisk nydanning (Behrendt), der ein i lesinga av røyndomslitteratur må ha fokus på ulike lesarars føresetnadar for forståing. Ein må anerkjenna at vår moderne mediesituasjon har skapa eit enormt potensial for at meiningsdanninga blant både journalistar, kritikarar, forfattarar og lekmenn kan ha stor innverknad på korleis me les og oppfattar tekstar. For å få eit nyansert bilete av lesarars forståing av bøkene, er det vesentleg å sjå på røyndomslitteraturen i lys av eit lengre tidslau. I tillegg har eg argumentert for å lesa røyndomslitteratur i svingdøra (Ørjasæter), der ein forstår ei bok med to blikk samstundes, og kor ein kan orientera seg innanfor og utanfor teksten for å finna både relevante spørsmål og svar. Om ikkje dette er nok, har eg vist at det går an å sjå på tekstane med eit perspektiv om at dei blir forlenga i eit feedbackkrinslaup, og at dette bidreg til identitetsproduksjon (Haarder).

For å gjera greie for ymse lesarars tekstforståing og for eit krinslaup av reaksjonar på utgjevinga av *Arv og miljø*, vel eg ei *kronologisk tilnærming*. Det eg legg i dette, er at eg vil fylgja og diskutera korleis forskjellige personar kan få ulik informasjon *før*, *under* og *etter* deira eigen lesnad av *Arv og miljø*, som vil prega inntrykket og oppfatninga dei har av Vigdis Hjorth. Dette betyr at eg fyrst vil drøfta lesarars moglege grunnlag for forståing av teksten, ved utgjevingstidspunktet. Derfor vil eg seia litt om forfattaren og om epitekstar og periteksten rundt verket. Fokuset mitt her, vil vera på lesarars kjennskap til Vigdis Hjorth og omstenda rundt utgjevinga som kan styra deira resepsjon av boka. Det eg kjem fram til her vil syna litt av performativiteten i *Arv og miljø*: Har samspelet mellom bokutgjevinga, forfattar og ålmenta lagt til rette for at innhaldet i romanen kan knytast til Vigdis Hjorth? Eller har romanen og samtalen rundt han lite med forfattaren og røyndomen å gjera? Dersom noko av feedbacken rundt utgjevingstidspunktet set likskapsteikn mellom Vigdis og hovudkarakteren i *Arv og miljø*, blir det interessant å undersøkje om det herskar ulike tolkingar av romanen. Sidan boka er ei potensiell iscenesetjing av forfattaren, kan ulike oppfatningar om kva romanen handlar om ha konsekvenser for for kven Vigdis Hjorth blir oppfatta som.

Med dette i bakhovudet, vil eg i neste delkapittel; under lesnaden av *Arv og miljø*, undersøkje om oppfatningane av Vigdis Hjorth som paratekstar kan ha gjeve, kan stadfestast tekstleg eller ikkje. Her vil eg forsøkja å fylgja ein meir eller mindre kronologisk lesnad – trass

gjentakningane metoden ber i seg – for å visa korleis boka byggjer opp ei stadig meir overtydande forteljing. Etter å ha peika på nokre sentrale trekk i romanen vil eg diskutera kva syn lesarar kan sitja igjen med av forfattaren. Det vesentlege her er ikkje å visa til alle slags personlege oppfatningar og meiningar folk kan ha av forfattaren, men å diskutera om dei ulike førforståingane lesarane hadde er valide etter deira eigen lesnad. Altså om teksten kan stadfesta eit eller fleire bilete dei hadde av Vigdis Hjorth før lesinga starta.

Siste del i analysen vil handla om *Fri vilje*. Her vil eg igjen diskutera forfattarbileta som paratekstane i tida rundt utgjevinga av *Arv og miljø* skapa, og som *Arv og miljø* enten har dementert eller sannkjent. Kan *Fri vilje* ha innverknad på- og endra folks oppfatning av både Vigdis Hjorth og boka hennar? Sidan eg forstår *Fri vilje* som ein *privat feedback* på *Arv og miljø*, kan det bli spanande å sjå korleis det eg tidlegare har kome fram til kan setjast i ein ny samanheng.³⁴ Når Haarder nemner Knausgårds *Min kamp*-prosjekt, peikar han på reaksjonane til dei utleverte som fylgje av ei privat involvering som seinare blei offentleg:

Romanen genereres for så vidt både af et traditionelt litterært erindringsarbejde og af de spontant opståede feedbackfænomener mellem private og offentlige kredsløb som først skrivningen og siden udgivelserne skabte. Hvad romanen betyder, er da også det der skete og måske endnu sker i og med den udkom. (Haarder 2014:114).

Sidan eg vel å sjå på *Fri vilje* som ein feedback på systeras roman, vil eg jamstilla det eg finn i boka med *Arv og miljø*. Eg vil derfor undersøkje kva måte karakteren Vera blir framstilt på. Dette er fordi det er ein openberr likskap mellom ho og fyrstepersonsforteljaren (Bergljot) i *Arv og miljø*, og dermed kanskje også Vigdis Hjorth.

³⁴ Det finst få grenser for kva som kan reknast som feedback på *Arv og miljø*. Dette betyr at ein i prinsippet kunne ha undersøkt alle slags medium rundt utgjevingstidspunktet (og seinare) av *Arv og miljø*. Eg vel å halda meg til kun å undersøkje systeras feedback, *Fri vilje*.

3.1. *Arv og miljø*

3.1.1. Lesarars moglege førforståing – frå forfattarbiletet til boka i handa

I 1986 blir Vigdis Hjorth introdusert som en erotisk forfatter i forbindelse med lanseringen av ungdomsboka *Gjennom skogen*. Under tittelen «Å skrive er erotikk» trykket Dagbladet et bilde av Hjorth liggende på en gressplen med kameralinsen omtrent stukket helt opp i underlivet. I intervjuet uttaler Hjorth: 'For meg er det å skrive i seg selv en erotisk opplevelse.' (Andersen 2009:53).

Med disse orda opnar sosiologen Unn Conradi Andersen sitt kapittel om Vigdis Hjorth. Andersen har skrive ei bok om kvinnelege forfattarar og deira rolle i norsk media. Som ein kan sjå har Vigdis Hjorth vore forfattar i Noreg sidan 80-talet. Ho debuterte med barneboka *Pelle-Ragnar i den gule gården* i 1983 og har jamt og trutt skrive bøker sidan. Fram mot tusenårsskiftet gav ho ut ei god blanding av barnebøker og ungdomsbøker i tillegg til romanar. Det er ikkje ukontroversielt å hevda at dei to fyrste kategoriane ikkje gjev like høg kulturell kapital som det å skriva romanar. Dette, i lag med stempelet som kvinneleg- og erotisk forfattar er teikn på at ho ikkje var nokon yndling blant litteraturkjenningar. Hjorths framferd på denne tida karakteriserer Andersen slik: "I 1990-årene blir Hjorths væremåte i mediene ansett som intim, pinlig og patetisk." (ibid.). Men, ho fortel vidare at: "I 2000-årene foregår det en holdningsendring med hensyn til Hjorth i den kritiske offentligheten, og de siste årene er hun blitt gjenstand for en oppvurderende lesning." (ibid., 54). Kva er det som kan ha forårsaka dette?

I slutten av 1990-talet kom røyndomslengsla for fullt inn i litteraturen. Fleire norske forfattarar skreiv om seg sjølv og sine opplevingar i mykje større grad enn tidlegare: "Ved å bringe forfatterens egen konkrete virkelighetserfaring uforfalsket inn i fiksjonen skulle litteraturen igjen bli i stand til å «sette et trykk på sin tid», for å si det med Tomas Espedal." (Pedersen 2017:27). Denne bølga meldte Hjorth seg på, fyrst med utgjevinga av *Ubehaget i kulturen* (1995) i lag med sin dåverande kjæraste, litteraturprofessor Arild Linneberg. Boka såg ut til å vera eit harselas med norsk kulturliv og handla om ein litteraturprofessor ved namn Buberg.

I 2001 gav ho ut *Om bare*, som handlar om ei mor som heiter Ida Heier og er dramatikar. Ho har møtt sitt livs store kjærleik: "Nå har hennes lidenskap rammet den ti år eldre professoren Arnold Busk, også han gift og med barn. I et par år er hun ulykkelig lengtende før han gir opp sitt gamle liv for henne. Det er begynnelsen på et overstadig turbulent og grenseløst

kjærlighetsforhold – en besettelse som nærmer seg galskap.. [sic]” (Bokomtale Cappelen Damm). Koplinga til forfattaren og litteraturprofessoren utanfor bøkene var slåande. Sidan har ho jamt og trutt gjeve ut bøker som fleire har kopla til hennar eige liv, til dømes: *17.15 til Tønsberg* (2003), *Hjulskift* (2007) og *Et norsk hus* (2014).

Ved å ha litt kjennskap til Vigdis Hjorth og hennar forfattarskap vil ein utvilsamt møta *Arv og miljø* med ei anna forventning enn dei som ikkje kjenner til hennar omtale og/eller tidlegare utgjevingar. Ein kan sjå føre seg to særsl ulike lesarar: ein Hjorth-fan som kjenner til forhistoria og forfattarskapen hennar, og ein som sit i England for å lesa boka som blei nominert til Nordisk Råds Litteraturpris i 2016. Mellom desse to, kan ein tenkja seg eit kontinuum av lesarar som spenner frå lite kjennskap til mykje kjennskap. Dei ulike lesarane vil alle ha forskjellig førforståing og forventning til romanen dei held i hendene. Dette kan styra lesinga deira, – som Gérard Genette poengterer om dei som veit at Proust var halvt jøde og homofil: “I am not saying that people must know these facts; I am saying only that people who do know them read Proust’s work differently from people who do not and that anyone who denies the difference is pulling our leg.” (Genette 1997:8). Dette kallar Haarder for *biografisk irreversibilitet*: kjennskap til ymse trekk ved forfattaren gjer at ein ufråvikeleg les på ein annan måte enn dei som ikkje har same kjennskap: “I en lang række tilfælde vil læseren vide noget om forfatteren eller karakterene i teksten som med eller mod læserens vilje spiller med i læsningen.” (Haarder 2014:20). Det går sjølvstøtt an å prøva å fortregnja det ein veit under lesinga, men likevel, kjennskapen er irreversibel. Og igjen, informasjonen om forfattaren tener ikkje som middel til ei meir ‘fullkomen’ forståing av teksten, berre til andre moglege.³⁵

Unn Conradi Andersen argumenterer for at Vigdis Hjorth fekk erfara medias råde karakterisering tidleg i karrieren. Sidan har ho blitt ein meir medviten strateg som tek på seg bestemte roller. Eit døme på dette er då ho i 1999 gav ut *En erotisk forfatters bekjennelser*, der ho tek eigarskap til merkelappen ‘erotisk forfattar’ som ho fekk for over ti år sidan. I staden for å insistera på at forfattarar skal omtalast kjønnsnøytralt og ikkje stigmatiserast, gav ho heller eit ironisk motsvar: På den eine sida omfamnar ho stereotypiane ved å knyta seg til tematikk som kjærleik og erotikk, og på den andre sida syner ho den kulturelle konstruksjonen av ‘Vigdis’ ved å sjå på seg sjølv med medias feilaktige og forenkla blikk. Ho iscenesett seg sjølv som erotisk forfattar, på denne måten tek ho definisjonsmakta i eigne

³⁵ Som i og for seg også er ein fundamental del av energien i feedbackkrinlaupet.

hender. I samtale med Andersen har ho dette å seia om saka: “Jeg syntes jeg hadde noen interessante erfaringer med mediene som kunne ha allmenn interesse. [...] Jeg har jo skrevet veldig mye annet også, men jeg havner liksom alltid der. [...] På en måte fikk jeg også en tematikk i fanget.” (Andersen 2009:57-58).

Hjorth har også vist at ho har andre strategiske register å spela på overfor media: Her frå situasjonen då ho og Arild Linneberg let seg intervjuast om *Ubehaget i kulturen* (1995), i *Dagbladet* 29.10.1995, under tittelen «Alle kjæresten bør skrive romaner»:

De to sier at dersom noen føler seg truffet, har de sikkert god grunn til det. Sammen lanserer de mottoet: ‘Enhver sammenheng med virkeligheten er tilsiktet – og vel så det!’ De bedyrer at de har skrevet hver eneste setning i boka sammen, gjerne på kafé. I intervjuet kommer det fram at Hjorth og Linneberg er blitt sammen etter skilsmisser og barn på hver kant, og at de er for nyforelskede å regne. (Andersen 2007:341).

Boka får slakt av kritikarane, og når *Dagbladets* Fredrik Wandrup påpeika at Hjorth tilpassa seg kjendisjournalistikken ved å te seg som tilsynelatande meir oppteken av å vera Linnebergs kjæraste enn å snakka om boka, svarar forfattarparet i avisa dagen etter: “[...] det gjøres enda en gang et stort nummer ut av at undertegnede skulle være et kjærestepar. Tror Fredrik Wandrup at vi er kjæresten på ordentlig? Vi er bare gode venner! Vigdis Hjorth og Arild Linneberg.” (ibid., 342). Her har ho truleg hatt ein såpass spesiell framferd under intervjuet at Wandrup – kanskje av mangel på brukbare utsegn frå dei – såg seg nøydd til å gje ein grunn for kvifor intervjuet blei så overflatisk. Når ho så gjev motsvar ved å håna journalisten for å ha ‘trudd at dei var kjærastar på ordentleg’, fylgjer det òg med eit dilemma i valet av to lesekontraktar: dersom dei har sagt og oppført seg som om dei var kjærastar men at dette ikkje stemte, kva er då sant og usant av det dei har ytra om boka i det heile?!

Som ein kan sjå latar det til at Hjorth og Linneberg spelar eit dobbeltkontraktsleg spel: På den eine sida dementerer dei gårsdagens intervju ved å latterleggjera journalisten som trudde at dei var kjærastar, på den andre sida avsannar dei sine eigne utsegn om boka. Poenget deira er at dei berre tedde seg som kjærastar og at herr Wandrup burde ha skjønna at det var på skjemt. I tillegg til det openberre spelet som kjem fram mellom intervjuet og svaret dagen etterpå, kan ein òg peika på at episoden fungerer som eit døme på *middle-region*-åtferd, kor Hjorth og Linneberg fyrst oppfører seg tilsynelatande personleg og ‘naturleg’ mens dei legg ut om sitt private liv og innstilling til det dei har skrive i lag. Dagen etter viser dei enten 1) ein påtakeleg ‘tullete’ oppførsel ved å leika med resultatet av journalistens arbeid i å intervjuar dei og deira nokså uvanlege framferd. Eller, 2) ei seriøs innvending som oppriktig tek avstand frå det

Wandrup har skrive, som då insisterer på at teksten skal lesast autonomt. Om det er det eine eller andre, kan heile episoden vera eit døme på eit *sjølvspel*,³⁶ som “[...] innebærer en spesifikk form for uformell kommunikasjonsmåte som blander distanse og utlevering, det private og offentlige. Selvspillet gir medieaktørene en viss frihet til å gå ut og inn av ulike rolleposisjoner.” (ibid., 340).

Vidgis Hjorth tok i dette høvet på seg rolla³⁷ som både lysten kjæraste, utleverande forfattar og skild mor, for deretter å avfeia dette med ei anna rolle som *profesjonell forfattar* (med eller utan hermeteikn), som stiller spørsmål ved journalistens avisinnlegg. “Selvspillet dreier seg nettopp om å iscenesette seg selv gjennom en uformell væremåte som sikrer deltakeren ved å plassere henne i et mellomrom mellom det alvorlige og det humoristisk distanserte.” (ibid., 342). På denne måten skapar ho ein buffersone mellom seg sjølv og medias stigmatisering, samstundes som ho tek brodden av alvorlege tema og avsløringar som ho elles ikkje ville ha knyta seg til. Det latar til at ho er ein sær sars medviten strateg, både i å promotera sine egne bøker, introdusera og avkrefta lesemåtar, i tillegg til å driva med ein *middle-region*-åtferd. Ved å sjå heile situasjonen under eitt, kan ein argumentera for at ho dreg nytte av og bidreg til å halda i gong eit feedbackkrinnsloop for å driva med sjølvframstilling.

Som presentasjonen av forfattaren ovanfor syner, ser det ut til at Vigdis Hjorth er reflektert i vala ho tek i kontakt med media. Hennar framferd og tidlegare utgjevingar har unekteleg medverka til at fleire personar har kopla ein heil del av bøkene hennar saman, som meir eller mindre fiksjonaliserte framstillingar av Vigdis Hjorths eige liv. Men igjen, ved å studera fleire bokomtalar kan ein enkelt finna døme på litteraturvitarar som ikkje let seg ‘manipulerast’ av korkje paratekstar av forfattaren eller andre. Og heller ikkje av intertekstualitet mellom det aktuelle verket og andre tematisk liknande romanar av same forfattar, som fleire har vurdert som røyndomslitteratur. Tru mot sin eigen skulegang vel mange ei autonomiestetisk tilnærming, der dei ser bort ifrå minst 20 år med røyndomsreferansar kring verka hennar. For lesarar som ikkje har sett seg inn i, eller har fylgt med på det som er uttala av- eller som står

³⁶ Eit omgrep som medievitar Espen Ytreberg har knytt til *middle-region*-åtferd, i: Ytreberg, Espen (2002): *Selvspill i radio: Mammazzis ukonvensjonelle populærjournalistikk*. Oslo: Unipub.

³⁷ Andersen har tidlegare skrive ei masteroppgåve i sosiologi (2007), kor ho kategoriserte tema som Vigdis Hjorth hadde snakka ofte om i media. Ho tok utgangspunkt i avisintervju frå perioden 1992-2006 og kom fram til dette: «Hjorth leverer på disse parametrene: Når hun intervjues, snakker hun som regel om menn, forelskelse, seksualitet, ensomhet, psykologen sin, barna sine, alkoholisme.» (Andersen 2007:339).

skrive om Hjorth, vil det truleg ha seg slik at dei ikkje har noko særleg grunn til å lesa noko som helst i til dømes *Hjulskift* (2007) som noko anna enn rein fiksjon. Deira tilnærming til teksten kan òg bekreftast av kanskje den eine bokomtalen dei les, som legg ut om romanen med eit sjølvreferensielt utgangspunkt. Den heterogene samansettinga av paratekstlar rundt dei tidlegare romanane hennar er i tråd med Behrendts observasjon om dobbeltkontraktslege utgjevingar: tekstane har ofte to ulike ekspertgrupper som promoterer for enten ei autonomiestetisk lesing (litteraturvitarar), eller for ei røyndomsnær eller sakprega lesing (vekeblad, tabloidaviser eller jamt over journalistar med andre akademiske bakgrunnar). Igjen er det slik at dei vidt forskjellige paratekstane eksisterer på grunn av eit paradoks: romanen og forfattaren er tvitydige nok til at dei ulike synspunkta ofte ikkje kan overtyda den eine eller andre vegen. Det nyaste og for min del mest aktuelle tilfelle, er publisiteten og kritikane som handlar om *Arv og miljø*. Ved å studera nokre av epitekstane (det som kan setjast i kontekst til boka, men som ikkje er fysisk knytt til ho) som sirkulerte i tida rundt utgjevinga hausten 2016, kan ein danna seg eit bilete av forskjellige lesarars moglege førforståing av teksten.

Dei fleste nye bøker blir som regel vurderte i form av bokkritikkar i aviser og tidsskrift, og kanskje også høvesvis i bloggar og liknande. *Arv og miljø* er ikkje eit unntak. I tillegg blei romanen nemnt i fleire aviser, under typiske sjargongoverskriftar – ofte med terningkast – som: ‘desse bøkene bør du lesa’ og ‘dei fem beste romanane i år’ etc. For dei fleste korte innlegga om *Arv og miljø*, er det gjennomgåande slik at dei utan atterhald legg ut om boka som om ho ikkje er noko anna enn ei fiksjonsforteljing.³⁸ Likevel var det ei avis som skilde seg ut ifrå dei andre korte boktipsa, nemleg *Aftenposten*. Denne kjem eg tilbake til om litt, når eg diskuterer artikkane til Økland under eitt.

Når det gjeld dei lengre bokkritikkane rundt utgjevingstidspunktet, så latar det til at desse er mykje meir heterogene i deira vurderinga av romanen som fiktiv eller som røyndomsnær. Fellesnemnaren for dei alle er at dei reknar *Arv og miljø* som ein særst gripande roman. I spesielt tre av desse får lesarane ingen indikasjonar på at *Arv og miljø* ikkje er noko anna enn ei fiksjonsforteljing.³⁹ Det næraste ein kjem røyndomsreferansar i desse bokmeldingane, er

³⁸ Sjå til dømes: Njåstad, Magne (2016): «Månedens bøker», s. 2 i *Klassekampen* – Del 2, *Bokmagasinet*. 24.09.2016.

Krøger, Cathrine (2016): «Helgeavisa anbefaler», s. 48 i *Dagbladet*. 17.09.2016.

Sandve, Gerd E. S. (2016): «Bøker å glede seg til», s. 26, i *Rogalands Avis*. 17.08.2016.

Utan namn (2016): «De skjønnlitterære», s. 39 i *Henne*. 19.09.2016.

³⁹ Sjå til dømes: Hjeltnes, Guri (2016): «Lavmælt på livet løs», s. 52 i *VG*. 10.09.2016.

Sandve, Gerd Elin S. (2016): «Dissekerer arvesynden», ss. 46-47 i *Dagsavisen*. 10.09.2016.

truleg skildringa av hovudkarakteren: “Bergljot, hovedpersonen i Vigdis Hjorth [sic] er en rastløs skikkelse som drikker for mye og har destruktive forhold til menn. Hun er godt voksen, har tre store barn fra et tidligere ekteskap og har brutt med sine foreldre.” (Norevik 2016:55).⁴⁰

Dersom nokon har oppdaga likskapen mellom Bergljot og andre fyrstepersonsforteljarar i fleire av dei tidlegare bøkene hennar, i tillegg til å vera klår over at desse har av mange blitt haldne for å vera meir eller mindre fiksjonaliserte utgåver av Vigdis Hjorth, kan det godt vera at dei vil undrast om *Arv og miljø* er av same slag. Ein annan veg mot røyndomen kan vera at lesarane oppdagar at skildringa av Bergljot i bokmeldinga kan likna forfattaren, og at dei ser denne koplinga utan å nødvendigvis ha lese noko av det ho har skrive tidlegare. Igjen, slutninga er avhengig av at lesarane har tilstrekkeleg kjennskap til forfattaren og/eller tidlegare bøker.

Dei bokkritikkane som på den andre sida påstår eksplisitt at *Arv og miljø* er røyndomslitteratur, gjer dette i varierende grad.⁴¹ Den kanskje mest diffuse av desse, er Kathleen Hagen i *Fædrelandsvennen*, som ymtar frampå med ein figur som set *Arv og miljø* i kontrast til *romanar*, samstundes som ho skriv passivt om at nokon ‘nystar fram’ problema som det står skrive om:

Når det i romaner handler om incest og overgrep i familien, skrives det ofte vagt. Man vet ikke helt, skjedde det eller skjedde det ikke? Man får kanskje noen antydninger. Det kan noen ganger være bra, eller det kan være dårlig. I «Arv og miljø» kommer det ganske raskt fram hva familieproblemene dreier seg om. Det er ikke det det handler om, at det skal nøstes fram. Det interessante er hvordan hele familien forholder seg til det de har fått høre, [...]. (Hagen 2016:26).

Hagen jamstiller *Arv og miljø* med romanar og kjem fram til at boka ikkje er som dei fleste andre. I tillegg gjev ho òg eit vink ein annan stad om at *Arv og miljø* kanskje er knytt til

Norevik, Silje S. (2016): «Skarpt om konsekvensene av å leve med overgrep», s. 55 i *Bergens tidene*. 23.09.2016.

⁴⁰ Det kan tenkjast at Norevik har gått på ein freudiansk glepp, der ho røper at ho eigentleg koplpar forfattaren og Bergljot meir saman enn det ho vil gje uttrykk for, ved å skriva ‘Vigdis Hjorth’ i staden for ‘*Arv og miljø*’.

⁴¹ Sjå til dømes: Hagen, Kathleen R. (2016): «Ubehagelig roman fra en av de beste», s. 26 i *Fædrelandsvennen*. 20.09.2016.

Hoel, Ole J. (2016): «Anklageskrift fra en overgrepsutsatt», s. 61 i *Adresseavisen*. 10.09.2016.

Hverven, Tom E. (2016): «Meningens lys», s. 3 i *Klassekampen – Del 2, Bokmagasinet*. 17.09.2016.

Krøger, Cathrine (2016): «Farens skam, datterens ulykke», ss. 46-47 i *Dagbladet*. 10.09.2016.

røyndomen, med denne setninga: “De samme kranglene og diskusjonene går igjen og igjen, akkurat som i virkeligheten.” (ibid.). Det latar til at ho skildrar ei bok som er til forveksling lik det som Hans Hauge har kalla fiksjonsfri fiksjon. Både at boka er ein roman, men at ho ikkje liknar ‘vanlege romanar’ fordi språket og innhaldet liknar på korleis ting går føre seg i verkelegheita. Likevel glir Hagen fort vidare til å skildra meir av handlinga. Det kan virka som om ho ikkje vil ta eigarskap til påstandane om at teksten er røyndoms litteratur. Grunnane til dette kan vera mange. Det kan til dømes bli belastande å stå inne for meiningar som er kontroversielle. I tillegg kan det liggja ei etisk vurdering bak dei vage utsegna, nemleg at ho ved å bombastisk opna opp for tanken om at romanen framstiller verkelege personar og hendingar, vil vera ansvarleg for å ha ført dei utleverte ut i rampelyset. Gjer ho det, kan ho endra retninga i eit feedbackkrinslaup som kan bli ubehageleg for både ho sjølv (ved å stå inne for det ho har skrive) og for dei ho trur romanen handlar om.

Ein annan som vurderte romanen, Ole J. Hoel i *Adresseavisen*, har – om ikkje like vage insinuasjonar som Hagen – nokre stader hint om at teksten kan knytast til røyndomen. Han legg for det meste ut om spenninga og tematikken i *Arv og miljø*, men kjem stadig med innvendingar som set spørsmålsteikn ved om boka i det heile teke er ei fiksjonsforteljing: “Hver ulykkelig familie er ulykkelig på sin egen måte, skrev Tolstoj – og i denne boka møter vi én av dem. Som likevel er delvis til å kjenne igjen?” (Hoel 2016:61). Tittelen på bokmeldinga hans, er «Anklageskrift fra en overgrepssuttatt», som i og for seg ikkje treng bety noko anna enn at hovudkarakteren klandrar familien sin, innanfor fiksjonsuniverset. På fleire vis latar det til at han også skriv med utgangspunkt i nettopp denne tekstforståinga. Likevel er det spesielt to sitat som seier noko anna. Det fyrste lyder slik, og peiker direkte på Vigdis Hjorth og skriveprosessen hennar: “Den lekende tittelen [*Arv og miljø*] står strengt tatt dårleg til innholdet, for det er beinhardt. Dette har garantert ikke vært noen lek, noen fest å skrive.” (ibid.). Den andre staden skildrar han forteljarens energiske, men vel langvarige utgreiingar, før han gjev ei mogleg forklåring på kvifor teksten er som han er: “[...] her er en gradvis innsirkling, med stadige tilbaketrekninger, gjentakelser, avstikkere til filosofien og til filmen «Festen», og generell nøling. Omtrent som det er i virkeligheten. «Arv og miljø» fremstår som en roman som måtte skrives, og som måtte skrives på måten den er skrevet på.” (ibid.). At romanen ‘måtte skrivast på denne måten’ betyr kanskje at det er naudsynleg for Hjorth sin eigen del – å pakka hendingane og personane godt nok inn i ei litterær form, slik at dei ikkje er for dømande og utleverande? Dersom teksten er open nok til at fleire kan tolka han som både sanning og fiksjon, kan forfattaren enkelt spela på verknadane av dette, i tillegg til å

trekkja i naudbremsa i form av å kasta eit fiksjonsslør over romanen dersom nokon kjem med skuldingar om at ho skriv hardt og utleverande om sin eigen familie.

Det andre interessante ved Hoels ytringar er at romanen står fram som ‘ein roman som måtte skrivast’. Dette er meiningar som òg kjem fram i dei to siste bokmeldingane eg vil trekkja fram som tydeleg peikar på *Arv og miljø* som røyndomslitteratur. Det er tekstane til Tom Egil Hverven og Cathrine Krøger i respektive *Klassekampen* og *Dagbladet*. Begge fokuserer på korleis Vigdis Hjorth og Bergljot liknar, samt at dei har fellestrekk med hovudkaraktarar i fleire av dei tidlegare bøkene hennar. Når dette er sagt, legg ein òg enkelt merke til at merkelappane dei kjem med, stemmer overeins med Unn Conradi Andersens opprømsing av roller og tematikk som Vigdis Hjorth ofte knyter til sitt eige liv i møte med media:

Bergljot er en typisk hjorthsk kvinneskikkelse, frustrert, desperat, hun drikker for mye, havner i umulige kjærlighetsforhold. At kvinnene låner trekk fra Vigdis Hjorths eget liv, har hun aldri lagt skjul på. I denne boka er hun tett på. Bergljot giftet seg tidlig med en snill, velhavende og redelig mann. Hun skilte seg fra ham på grunn av en litteraturprofessor, noe som var tema i nøkkelromanen «Om bare» (2001). // Hjorth har alltid beveget seg i dette grenselandet, der hun har diktet sitt liv og levd sin diktning. (Krøger 2016:46).

For Krøger latar det til at mange av hovudkaraktarane si framferd i dei tidlegare utgjevingane hennar kan forklårast ut ifrå det som kjem fram i *Arv og miljø*: at romanen er kjernen i ein forfattarskap og i eit litterært prosjekt som alltid har dreia seg om hendingar i barndomen som ho ikkje maktar å leggja bak seg, men heller ikkje klarer å gripa og forstå fullt ut. No som faren til Hjorth er avliden,⁴² kan det truleg vera på sin plass at ho endeleg kan skriva seg fram mot ei forsoning eller forståing, utan å måtta skjula for mykje av kva som faktisk skjedde i hennar eigen barndom. Krøger argumenterer for eit slikt synspunkt ved å fokusera på alvor og hendingane i romanen: “Hun kan være ironisk og vittig, men i de senere utgivelsene har et eksistenstungt alvor vært dominerende. Som om hun skriver seg mot en kjerne av sine kvinneskikkelser.” (ibid., 47). Ved å kalla *Arv og miljø* for hovudverket i eit eventuelt ‘litterært prosjekt’, støtter ho opp rundt tanken som også Hoel var inne på i si bokmelding; romanen måtte skrivast.

Som ein ser finst det mange paratekstar som både stadfestar eller let vera å peika på eit mogleg samband mellom Vigdis Hjorth og Bergljot. Dei freidigaste kritikarane (Krøger og

⁴² Hjorth stiller seg dermed attmed Karl Ove Knausgård og Erling Jepsen, som begge venta til faren var daud før dei skreiv sine bestseljarar.

Hverven) går så langt som å betrakta *Arv og miljø* som forklåringa og prøvet på at Hjorth har drive med ei sjølvgransking gjennom store delar av forfatterskapen. Grunnen til at ho har hatt ei trong til dette blir forklåra ut ifrå hennar traumatiske opplevingar ved å ha blitt misbrukt av sin eigen far. Ved å ransaka seg sjølv og sine delvis fortrenge røynsler har ho drive med ein form for sjølvterapi og erkjenningssprosess som kanskje no, endeleg er ferdigskriven. Desse tankane vil ikkje berre introdusera ein røyndomskontrakt i *Arv og miljø*, dei vil også støtta opp om at mange av dei tidlegare bøkene hennar er veva inn i ein større samanheng.

Når det gjeld Vigdis Hjorth sjølv, så stilte ho opp på berre to intervju i samband med utgjevinga, eitt i *Aftenposten* og eitt i *Klassekampen*.⁴³ I sistnemnte sit ho på restauranten Lorry og svallar med Kaja Schjerven Mollerin. Etter fleire digresjonar kjem dei omsider inn på *Arv og miljø*. Også her blir forfatterskapen hennar sett i kontekst til den aktuelle boka. “Hvorfor man blir den man blir, hvilke krefter som virker i et menneskeliv, hva som til sammen utgjør et jeg, er spørsmål Hjorth har vært opptatt av gjennom hele sitt forfatterskap.” (Mollerin 2016:4). Om ein skulle ha trudd at det no kjem ei avsløring om at *Arv og miljø*, i lag med tidlegare bøker er ei sjølvbiografisk utforskande forteljing, avslører Hjorth både alt og ingenting i eitt og same utdrag. Ho vekslar mellom å skildra korleis hovudkarakteren i boka har det, til å peika på si eiga interesse og langvarige skriving om hendingar og skuldkjensler som kan prega eit liv.⁴⁴ På eit tidspunkt er det ikkje så lett å sjå om ho snakkar om seg sjølv eller om Bergljot:

For Bergljot er jo ikke dette erfaringer hun bare kan legge bak seg. Tvert imot er det erfaringer som har preget hele livet hennes, også før hun ble klar over sin egen historie, og som fortsatt er virksomme. Kroppen hennes husker, og den vil alltid huske. Dette har jeg også vært opptatt av i tidligere bøker, hvordan det som ikke blir snakket om, det man ønsker å fortrenge, glemme, skjule, virker i n'te potens og får store konsekvenser. Som barn blir man forvirret når noe forties. Man merker at noe er veldig galt, men vet ikke hva. Da er det lett å gjøre det gale til sitt eget, tro at det er en selv det er noe i veien med. For Bergljot er det også en lettelse å finne ut av hva som skjedde med henne i barndommen. (ibid., 5).

⁴³ Korsvold, Kaja (2016): «Hun vil sette lys på tilværelsens skyggesider», ss. 2-3 i *Aftenposten* Del 2 – Kultur. 10.09.2016.

Mollerin, Kaja S. (2016): «Å svare modig», ss. 4-6 i *Klassekampen* – Del 2, *Bokmagasinet*. 10.09.2016.

⁴⁴ Vidare i intervjuet peiker også Mollerin på intertekstualiteten mellom bøkene til Vigdis. Ei sentral hending i romanen er når ein draum om ein knust femøring eigentleg viser seg å bety ‘knust femåring’: «Drømmen dukker opp i litt ulike varianter i forfatterskapet, første gang i romanen «Hva er det med mor?» [...]. » (Mollerin, 2016:5).

Som ein kan sjå, spelar ho eit dobbeltkontraktsleg spel der ho glir ifrå å snakka om hovudkarakteren til å snakka om seg sjølv, og tilbake til Bergljot igjen. Det kan nesten virka litt påtakeleg, som om ho snakkar om seg sjølv i tredje person. Utdraget kan for nokon vera nok eit prov på at forfattaren skriv om seg sjølv og familien, mens andre igjen vil peika på at ho fyrst og fremst skriv om ei universell kjensle. Det potensielle spelet med lesarane viser seg i slutten av intervjuet i sin reinaste form: forfattaren som seier ‘det er ikkje meg – det er meg’ i ei og same setning: “«Arv og miljø» er en bok om å ta sine erfaringer på alvor, om å forsøke å sette ord på dem, bringe dem ut i et fellesskap. Det er en roman, understreker Hjorth, den er ikke selvbiografisk, men som alle forfattere, fortsetter hun, drar hun veksel på erfaringer fra eget liv.” (ibid., 6). Etter å fyrst ha knytt seg sjølv til teksten, introduserer Vigdis Hjorth ei mogleg tolking av *Arv og miljø*. Det kan lata til at ho går frå å vera den empiriske forfattaren bak boka, til å også bli implisitt forfattar. Utsegna opnar opp for at folk kan trekkja likskapsteikn mellom Vigdis og Bergljot, men utan å vera sikre på kva av hendingane i *Arv og miljø* som verkeleg har hendt i røyndomen. Likevel kan heile boka tena som ei scene for sjølvframstilling, der alle litterære verkemiddel er disponible. Alt i *Arv og miljø* ligg som potensielle årsaksforklåringar og identitetsmarkørar som kan seia noko om kven Vigdis Hjorth er. Spelerommet er sett, også for at Hjorth og andre kan dikta vidare på forteljinga ved å peika på forklåringar utanfor teksten, som kan introdusera, avkrefta og sannkjenna moglege tolkingar av teksten, og dermed også kven Vigdis Hjorth er. Og igjen, kva som er sanning i teksten treng ikkje vera vesentleg for iscenesetjinga, noko som også Hjorth rundar av intervjuet med. Ho dreg inn ein parabel som Roland Barthes ein gong kom med, då han skulle skildra forholdet mellom liv og tekst:

Han sier at selv om den som forteller, investerer det han eller hun har opplevd og forstått i fortellingen, så skjer det på en frigjørende og overskridende måte. Fortellingen imiterer ikke, den består ikke av gjentakelser uten mål og mening. Når vi leser, er det snarere behovet etter mer mening som preger oss. Det er dette som er språkets eventyr, sier han, og så har han et fint bilde på det: Litteraturen er som Orfeus på vei opp fra underverdenen, hevder han, bare at litteraturen går rett fram uten å snu seg for å se om Evrydike, altså virkeligheten, følger etter. I trygg forvissning om at virkeligheten er der, og sakte skal bli ført ut av det ubenevntes mørke, går litteraturen i retning av meningens lys. [...] Ja, og slik er det for meg også. Jeg beskriver ikke min egen historie, jeg går mot meningens lys. Jeg investerer det jeg har opplevd og forstått i fortellingen. // – Og forvandler det til noe annet? // – Til noe annet, ja. Når jeg skriver, er det alltid et forsøk på å skape mer mening. (ibid.).

Dette utdraget er interessant på fleire måtar. Ein kan sjå at Hjorth i intervjusamanheng er flink til å ta styringa for korleis samtalen skal arta seg. Ho kjem med eigne tema og premiss for

tolking av romanen. Parabelen ho presenterer kjem heilt uoppfordra og velformulert: Ho går mot ‘meiningas lys’ ved å skriva. Trass i at ho seier at ho ikkje skildrar si eiga historie, seier ho i alle fall at ho investerer det ho har ‘oppleve og forstått’ i forteljinga og formar det til noko anna. Dette gjer ho for å skapa meir mening. Kanskje introduserer ho her, den same inngangen til *Arv og miljø* som også Krøger argumenterer for: At Vigdis har skrivne om seg sjølv i fleire år, som ein form for sjølvterapi for å forstå meir av sine ‘verkelege tankar’ og sitt ‘verkelege liv’. I trygg forvissing om at røyndomen er til stades i teksten, tek ho med seg denne or ‘det ubenevntes mørke’ og skriv seg mot meiningas lys, som om skrivehandlinga og teksten manar fram dei underliggjande og verkelege tankane hennar.

Litteraturkritikar Ane Farsethås har peika på nokre særdrag ved røyndomslitteraturen. Eit av desse er hangen til sjølvrefleksjon: “Det ligger i sakens natur at en så reflekterende form som romanen egner seg godt for refleksjon over refleksjonen. Mennesket som tenker på *at* det tenker, er i seg selv prototypen på en litterær situasjon.” (Farsethås 2012:16). Kan det vera dette Vigdis Hjorth meiner ho gjer i *Arv og miljø*; at ho skriv seg mot ei meir ‘verkeleg’ eller ‘sann’ forståing av sitt eige liv, ved å ransaka eigne tankar og kjensler? Dersom ho gjer det, må ho ha ei oppfatning om at livet ikkje alltid er like verkeleg som det skrivinga og teksten maktar å få ut av ho. Sjølvrefleksiviteten og ideen om at teksten skal gje ei djupare forståing av sjølvvet, viser seg i intervjuet når dei snakkar om Bergljot: “Jeg tror det fortrenkte flyter til overflaten når man er rede til å møte det, til å integrere det i forståelsen av eget liv. Bergljot er fortsatt i kontakt med Bergljot fem år, den kontakten finnes som en følelse i henne, og det er særlig i drømmer at den kommer fram. Eller når hun skriver.” (Mollerin 2016:5). Dersom ein set denne forståinga inn i ein større samanheng om kva røyndomslitteraturen ofte dreiar seg om, ser ein at Vigdis Hjorth ifylgje Farsethås, liknar arketypan av forfattarar som lengtar mot noko meir sant enn det uverkelege livet dei lever i til dagleg, noko som også kjenneteiknar den fiksjonsfrie fiksjonen som Hans Hauge har gjort greie for:

Ser vi på hvordan, og i hvilke sammenhenger, begrepet *det uvirkelige* faktisk benyttes, er det påfallende hvor ofte «det uvirkelige» fremstilles som en følelse som paradoksalt nok er den mest nærværende og følbare disse litterære skikkelsene har. «Virkeligheten» slik begrepet benyttes i denne litteraturen, refererer oftere til et mytisk sted – en fantasi om hvordan ting kan bli (utopier), har vært (regresjon) eller burde være (drøm) – enn til noe i personenes umiddelbare omgivelser. (Farsethås 2012:23-24).

I det andre intervjuet Vigdis Hjorth stilte opp i – i *Aftenposten* – var fyrstesida i avisa den dagen prega av eit stort bilete av ho, med dette utdraget under: “Selvfølgelig tar jeg

utgangspunkt i ting jeg har opplevd.” (Korsvold 2016:3). Vidare i intervjuet finn ein denne kommentaren: “Alle ting jeg har vært med på, kommer inn i romanene. Dette er en roman som går naturlig inn i mitt forfatterskap, både språklig og tematisk.” (ibid.). Igjen ser ein at Hjorth har meir eller mindre den same måten å snakka om *Arv og miljø* på: ho knyter seg sjølv og romanen saman, samstundes som ho tek avstand frå påstanden om at det som står skrive er ‘røyndomen’. Det som er interessant i dette intervjuet, er at ho i staden for å blankt avkrefta at teksten er fiktiv, heller kjem med påstandar om korleis ein som skriv, uansett ikkje maktar å ‘fanga røyndomen’. Svært få vil seia imot denne påstanden: Sjølv sagt går det ikkje an å skriva fram ‘det verkelege’, for den som skriv har allereie prosessert og gjeve mening til inntrykka han skriv om. Forståinga til Hjorth går i retninga av ein tanke om at det berre går an å skriva ‘si eiga sanning’ eller ‘sine opplevingar’. Men, dette er på ingen måte eit hinder mot å skriva om faktiske hendingar mellom verkelege personar. I spørsmålet om ho kjenner slektskap til Knausgård og Espedal, som opent har stått inne for å ha skriva sjølvbiografiske romanar med sitt eige namn i teksten, svarar ho dette:

Virkeligheten er en ting som få forfattere klarer å fange, ikke engang i seks bind. / Hun ville kalt hovedpersonen for Vigdis Hjorth hvis hun hadde skrevet selvbiografisk, sier forfatteren. – Jeg har skrevet romaner bestandig, så kan noen sjekke mot mitt liv og da er det ting også har skjedd der [sic] som finnes i romanene. (ibid.).

Likevel er det svært påfallande at Vigdis Hjorth seier at ho skal emigrera til Montenegro for å sleppa å sjå kva som står i avisene, med mindre ho ser problematikken som kan oppstå som følgje av romanutgjevinga. Flukta kan bety fleire ting: Enten at romanen er utleverande, eller at kritikarane vil misforstå teksten og vurdera han som utleverande. Kanskje er det også slik som andre har antyda; *Arv og miljø* er ei sentral bok i eit litterært prosjekt, som ho no kanskje treng pause ifrå grunna den psykiske belastninga skrivninga valda?

Ei som truleg gav Vigdis Hjorth god grunn til å sleppa rampelyset for ein kort periode, var Ingunn Økland. I innleiinga av denne masteravhandlinga starta eg introduksjonen med å referera til bokmeldinga hennar i *Aftenposten*. Som profesjonell mediejournalist i Noregs største avis, har ho autoritet og spennvidde nok til å avdekkja for fleire potensielle lesarar, moglege tolkingar av *Arv og miljø*. Mens fleire kritikarar, og kanskje også forfattaren sjølv, vurderer boka som ein mogleg litterær sjølvterapi og erkjenningsprosess, er Ingunn Økland meir skeptisk til hennar potensielle litterære prosjekt.

Øklands argumentasjon tek form som ei elegant vending mellom to lesekontraktar. Når ho i fyrste halvdel av bokmeldinga fokuserer på teksten i *Arv og miljø* med ein fiksjonskontraktsleg lese måte, kjem ho i neste part med motsett kontrakt i diskusjonen rundt Vigdis Hjorth og forfatterskapen hennar. Idet ho legg ut om teksten, er ho påpasseleg og brukar faguttrykk som høyrer heime i skjønnlitteraturen: *forteljar, persongalleri, roman og drama*. Skildringane hennar ber òg preg av ei tilnærming til teksten som om det er ei foranderleg fiksjonsforteljing og ikkje ei stringent attgjeving av røyndomen:

Persongalleriet mangler den riktige balansen. En venninne som heter Klara tar altfor stor plass. Romanen trenger ikke alle tilbakeblikkene på deres lange vennskap eller hennes liv og faser. Den yngste og fiendtlige søstera Åsa er underspilt, likedan fortellerens kjæreste – den nøkterne Lars. (Økland 2016b:6).

Sjølvsagt kan erfarne Hjorth-kjennarar- og lesarar bita seg fast ved nokon av utsegna, til dømes at forteljaren er “[...] en middelaldrende forfatter som heter Bergljot.” (ibid.). Men likevel, Økland har enno ikkje gjeve uttrykk for at dette skal koplast til forfattaren, tvert imot peikar ho heller på at teksten har ein ‘distinkt skjønnlitterær stil’. Etterkvart som auga glir over utbroderinga om romanen, støyter ein plutseleg på ei setning som stadfestar eit samband mellom Bergljot og forfattaren: “Naturligvis vil Hjorth skape forståelse for sin hovedperson.” (ibid.). Kvifor vil ho det? Det er slettes ikkje slik at forfattarar alltid vil skapa sympati for hovudkaraktarar i romanane sine. Det er her bokmeldinga vender seg bort ifrå ein fiksjonskontraktsleg lese måte. Grunngevinga for den tilsynelatande malplasserte utsegna hennar viser seg i slutten av teksten. Her dreiar Økland fokuset mot Hjorth og hennar *sjølvbiografiske metode*:⁴⁵

Vigdis Hjorth har vært åpen om sin selvbiografiske metode. Men hun har også angret på sin åpenhet om denne metoden. «Nå tenker jeg at det kanskje var dumt,» skriver hun i essaysamlingen *Fryd og fare* (2015) om hennes opptreden sammen med kjæresten i forkant av romanutgivelsen *Om bare*. Både anmeldere og lesere ble ledet inn på et smalt og personlig spor som hun i ettertid har beklaget. (ibid.).

Ved å visa til tidlegare utgjevingar og episodar rundt desse, set også Økland *Arv og miljø* i kontekst til Vigdis Hjorth og hennar bibliografi.⁴⁶ Det som er interessant her, er at ho har eit heilt anna syn på *Arv og miljø* og Vigdis Hjorth enn dei andre som peika på eit mogleg

⁴⁵ Som ho seinare endar opp med å kalla *litterære metode*.

⁴⁶ « [...] *Arv og miljø* har mange paralleller til tidligere selvbiografiske romaner av Hjorth, eksempelvis den nevnte *Om bare*. Hovedpersonen Bergljot har påfallende likhetstrekk med andre hovedpersoner som igjen har påfallende likhetstrekk med forfatteren. Ja, *Arv og miljø* kaster i grunnen et forklarende lys over hele forfatterskapet.» (Økland 2016b:7).

samband mellom bøkene hennar. Øklands argumentasjon fylgjer slik: Sidan Hjorth tidlegare har vedgått å ha gjeve ut røyndomslitteratur, må det no vera slik at også *Arv og miljø* – mest sannsynleg – er røyndomslitteratur. Dette er fordi romanen på fleire vis liknar tidlegare utgjevingar som forfattaren sjølv har stadfesta som røyndomslitteratur. I dette, ligg det òg ei skulding om at dersom teksten er heilt eller delvis fiktiv, må forfattaren likevel skjøna at mediehistorikken og intertekstualiteten mellom *Arv og miljø* og store delar av forfattarskapen hennar, vil gje dei fleste nordmenn gode grunnar til å lesa romanen som moglege ytringar om hennar eige liv. Det som då blir problematisk, er at Hjorth – med fullt overlegg – peikar gjennom *Arv og miljø* på faren som overgripar. Det er derfor teksten, ifylgje Økland: “[...] lettere lar seg forsvare jo virkeligere incesthistorien er. Skulle anklagen være oppdiktet, har både forfatter og forlag kastet et mistankens lys over en uskyldig person.” (ibid., 7).

To veker etter den kontroversielle bokmeldinga var Økland igjen framme med nye artiklar, der ho argumenterer vidare for sitt syn på saka. Hennar eigen lesnad av boka er prega av høg kjennskap til forfattaren:

‘Jeg dro rett hjem for å ta hevn ved skrivebordet!’ Vigdis Hjorth fikk forsamlingen til å smile da hun for et par år siden kåserte om sin litterære metode under Litteraturfestivalen i Lillehammer. Hennes eksempel den gang gjaldt et mislykket restaurantbesøk der kjæresten hadde slått opp. / Det kunne virke harmløst da, men kåseriet hjemsøkte meg under lesningen av Hjorths nye roman, *Arv og miljø*. (Økland 2016c:6).

Grunnen til at Økland reagerer på *Arv og miljø*, er fordi ho meiner at Hjorth har gått langt over streken når det gjeld bruken av både verkelege personar, personlege dokument og hendingar: “Ikke bare persongalleriet er det samme i romanen og i virkeligheten. Forfatteren bruker private dokumenter i utstrakt grad. [...] Hjorth bruker brev, meldinger og e-poster skrevet av andre. Enkelte steder er andres tekster gjenfortalt og fortløpende kommentert av fortelleren.” (Økland 2016d:3). Om det ikkje er nok med at Hjorth går for langt i å bruka alt dette, skriv ho i tillegg om personane på ein lite flatterande måte, for – ifylgje Økland – å skapa dramatikk rundt boka og seg sjølv for å profittera på all merksemda: “Til alle tider har kunstnere gjort hva de kan for å lykkes. Kunsten er kynisk i sitt vesen.” (Økland 2016c:7). Ein av grunnane til at Hjorth vågar å gjera dette, er fordi ho lett kan dra seg unna skyldspørsmål: Dersom ho blir konfrontert med skuldingar om at *Arv og miljø* stiller hennar eigen familie i eit dårleg lys, kan ho enkelt bruka fiksjonskontrakten for å skjula si eiga ugjerning: “Det finnes en magisk rullegardin der det står: Roman. End of Discussion. Da er forfatter og forlag på trygg juridisk grunn. Vil man gjøre maksimal skade uten å risikere

straff, så skriv en roman.” (Økland 2016c:6). På denne måten kan ho leika med alvorlege tema og verkelege personar, både for å raljera med- og hengja ut dei ho ikkje liker, samstundes som ho haustar god kritikk og pengar. Merksemda rundt den kontroversielle boka høver òg ypparleg som ei scene for sjølvframstilling, der både romanen i seg sjølv og Vigdis Hjorth utanfor teksten profitterer på eit pikant innhald.

Og det er nettopp denne grenseløse bruken av virkeligheten som har fått meg til å stanse opp ved *Arv og miljø*. For denne gangen kom virkelighetslitteraturen med en anklage om kriminelle forhold. Der Knausgård beskriver en skremmende far, er farsfiguren en voldtaktsmann hos Hjorth. I romanen er det andre familiemedlemmer som bestrider hennes versjon, noe som skaper en dyp splittelse. Selv vil jeg ikke ta stilling til troverdigheten av den incesthistorien forfatteren skildrer i romanen. Men hennes litterære metode er ytterst problematisk. (Økland 2016d:3)

Økland gjev eit samansett bilete av forfattaren: på den eine sida set ho likskapsteikn mellom Vigdis og fyrstepersonsforteljaren Bergljot. Dette betyr at teksten kanskje gjev informasjon om store delar av forfattarens liv, til dømes om overgrep ho blei utsett for i barndomen. På den andre sida stiller Økland spørsmålsteikn ved Vigdis Hjorth og hennar moralske kompass:⁴⁷ Det kan godt ha seg slik at hendingane i teksten er fiktive, og det kan òg vera slik at teksten framstiller hendingar som har skjedd i røyndomen. Men, gjev det ho meir rett til å hengja ut familien på denne måten? Økland vurderer utgjevinga som umoralsk, fordi når teksten “[...] peker så direkte mot levende modeller, blir det et problem hvis forfatteren lar fantasien prege persontegningen.” (Økland 2016c:7). Med eit særskilt pikant innhald legg ho då opp til eit dobbeltkontraktsleg spel og ei iscenesetjing av seg sjølv, som profitterer på skamfering av dei utleverte familiemedlemane sine omdøme.

Ved å ha teke eit djupdykk i eit utval av epitekstane som sirkulerte i media rundt utgjevingstidspunktet av *Arv og miljø*, ser ein at det var særskilte ulike vurderingar av romanen, ikkje fyrst og fremst i form av negativ og positiv omtale om den litterære kvaliteten – som var einstemmig positiv – men i synet på om teksten kan knytast til Vigdis Hjorths eige liv, eller ikkje. Med utgangspunkt i denne feedbacken, kan ein fyrst dela dei potensielle lesarane inn i to grupper. Den fyrste er dei som ikkje har tilstrekkeleg med forkunnskapar om Vigdis Hjorth, og som heller ikkje har kjennskap til at mange av hennar tidlegare utgjevingar har blitt vurderte som røyndomslitteratur. Dersom dei heller ikkje har blitt introduserte til epitekstane

⁴⁷ I den korte anmeldinga tidlegare på året, om nye romanar å sjå fram mot, har Økland dette å seia om *Arv og miljø*: «Hun skriver utleverende historier med et fandenivoldsk humør.» (Økland 2016a:7).

rundt utgjevingstidspunktet av *Arv og miljø* som peikar på teksten som sjølvbiografisk og som røyndomslitteratur, vil dei ha få grunnar til å jamføra Bergljot og Vigdis.

Dei som derimot har tilstrekkeleg med forkunnskapar, og/eller som har lese epitekstar som stadfestar at romanen handlar om Vigdis Hjorths eige liv, vil derimot ha gode grunnar til å jamføra Bergljot og Vigdis. For dei vil alt i *Arv og miljø* fungera som ei iscenesetjing av Vigdis Hjorth. Det som er interessant, er at det då herskar to ulike idear om kva *Arv og miljø* er for noko. Den eine forståinga er at *Arv og miljø* er eit resultat av ein litterær erkjenningsprosess, der Hjorth tek utgangspunkt i sitt eige liv og blandar eigne subjektive tolkingar og forståingar (fiksjon) med verkelege hendingar, dokument, stader og personar (røyndom), for å skriva seg mot ei sannare og betre forståing av seg sjølv. Denne ideen gjev lesaren ei inngangsforståing om at *Arv og miljø* er eit viktig verk i Vigdis Hjorths *litterære prosjekt*. I tillegg kan teksten vyrdast for sin høge litterære kvalitet, som ikkje treng handla om Vigdis Hjorth (sjølv om ein ikkje kjem vekk ifrå at han gjer det), men om universelle problem og relasjonar. Dette er også den versjonen som forfattaren sjølv gjev i intervjuet ho stilte opp i.

Den andre forståinga av *Arv og miljø*, er at romanen er eit resultat av ein *litterær metode*, der Vigdis Hjorth skriv om verkelege dokument, hendingar, stader og personar ifrå hennar eigen familie og vrengjer på framstillinga av desse. Det vesentlege med denne førestillinga, er at forfattaren bruker sjølvterapi og fiksjonskontrakten som skalkeskjul for å skriva ei lygnaktig og dryg bok som vil få mykje merksemd på grunn av framstillingane. Dette vil ho profitera på. Biletet ein kan skapa seg av Vigdis Hjorth ut ifrå dette, treng ikkje vera avhengig av kva i romanen som er sanning eller fiksjon. Noko som er vanskeleg (for ikkje å seia umogleg) å avgjera.⁴⁸ Økland meiner at Hjorth veit at det vil vera svært vanskeleg å prova kva ho eigentleg held på med, i tillegg er ho klår over fluktruta ved å seia dei magiske orda: 'dette er ein roman'.⁴⁹

⁴⁸ Sjølv om *Aftenposten* kunne stadfesta at seremoniprogrammet til farens gravferd er i *Arv og miljø* skildra heilt likt som det i røyndomen, samt at datoane for dødsdagen og bisetjinga er begge flytta med to dagar i boka. Sjå: Aldridge, Ø. & Borud, H. (2016): «Beskriver farens begravelse i detalj i ny roman», s. 2 i *Aftenposten* – Del 2, Kultur. 28.09.2016.

⁴⁹ Noko som ho for så vidt gjorde då ho stilla opp i Litteraturhuset i Skien, når Alf van der Hagen spurte om incesthistoria var verkeleg: «Det er et underlig spørsmål og ikke relevant for romanen, parerte Hjorth og påpekte nok en gang at spørsmålet var irrelevant for denne romanen.» (Madsen 2016:52).

Det må poengterast at det ikkje nødvendigvis er slik at det berre er eitt av bileta som stemmer. Sjølv sagt kan nokon ha ei snever oppfatning som går i retning av å beint fram avfeia den eine sida, men likevel kjem ein ikkje bort ifrå at sida likevel er der. Det å ikkje vita kva som er tilfellet, eller å tenkja at begge framstillingane er moglege, vil truleg kjenneteikna dei fleste potensielle lesarar som ser på *Arv og miljø* som røyndomslitteratur. Ei som gjev tydeleg uttrykk for dette, er Astrid Forsvold i *Vårt land*:

I Vigdis Hjorths forfatterskap er hennes eget liv et produktivt utgangspunkt. Hun endrer, dikter om, og gir biografiske elementer fiktiv ramme. / Miksen av sannhet og fiksjon er Hjorths metode. Samtidig er skrivingen en pågående utforskning av smerte og sannhet. Skriving ses som konstant selvrefleksjon: «som et instinkt, en lindring, en måte å tenke og forstå, å finne ut av livet på, slik har hun overlevd,» tenker Nina Færøyvik i *Fordeler og ulemper ved å være til* (2005). (Forsvold 2016:26).

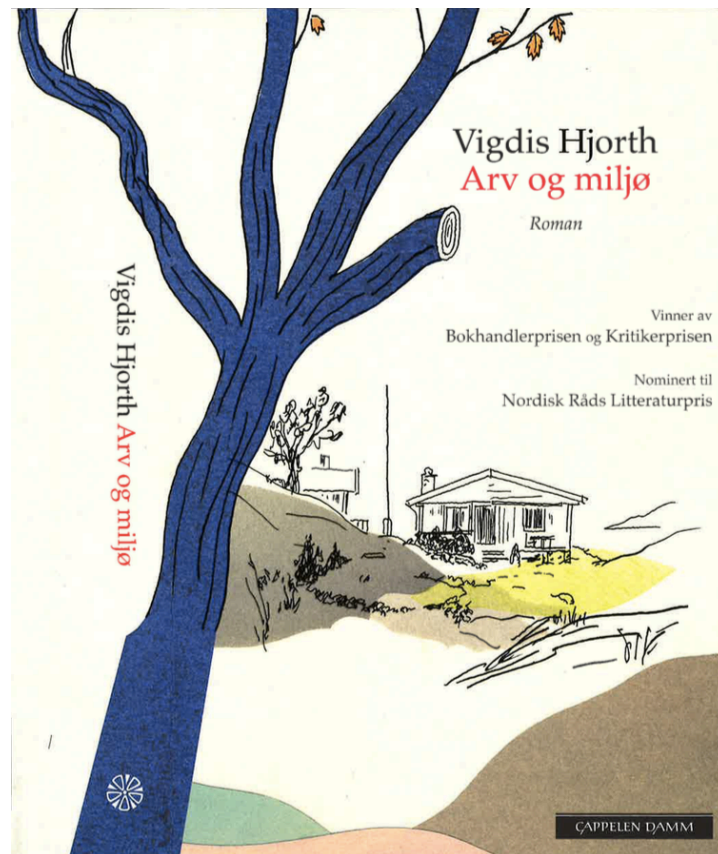
Dei to syna på *Arv og miljø* som *litterært prosjekt* og som *litterær metode* utgjer dei to romma som kjenneteiknar terskelestetikken hjå Haarder. Det fyrste som kunstsepsjon: ‘Vigdis Hjorth har brukt hendingar frå eige liv for å skriva fram ein roman om universelle tema. I tillegg har ho drege *ikkje-kunst* som til dømes verkelege personar og hendingar over terskelen til kunsten, med ei hensikt om å bruka litteraturen som eit verktøy for å syna korleis ting verkeleg er.’ Det andre som livsverdensreaksjon: ‘Hjorth utleverer familien sin. Dette gjer ho for å skapa blest rundt seg sjølv og boka, og eventuelt også for å hemna seg på dei.’

Arv og miljø set mange av lesarane i eit forstyrrende rom mellom dei to sfærane. Det å skulla uttala seg om boka blir derfor vanskeleg på fleire måtar: Skal ein meina noko med bakgrunn i ei av forståingane, vil ein samstundes seia noko om den andre òg. Vidare vil det òg vera vanskeleg å halda fast ved eit nyansert syn på at Vigdis Hjorth gjer begge deler samstundes. Dette er fordi dei undergrev kvarandre. Med dette meiner eg at det ikkje verkar logisk at begge deler stemmer: Går det an å skriva utleverande for å få merksemd rundt seg sjølv, i tillegg til å dikta fritt på ei framstilling av sitt eige liv med ei hensikt om å læra meir om sine eigentlege kjensler og opplevingar? Utleveringa vil kanskje vera ei følgje av det *litterære prosjektet*, men kvifor kunne ho ikkje ha teke meir omsyn til familien, og på same tid ha heldt fokuset på det som var viktig, nemleg prosjektet? På den andre sida kan det tenkjast at ho måtte ha hatt eit påskot for den *litterære metoden* – å utlevera familien på ein lite flatterande måte – kanskje ved å skylda på eit *litterært prosjekt*?

Dei to ulike versjonane og forklåringane på kva *Arv og miljø* er, er avgjerande for kven Vigdis Hjorth er – eller betre sagt: Kven ho blir oppfatta som. Det som kan bli avgjerande for

sjølvframstillinga hennar, er om ein lesnad av *Arv og miljø* kan legitimera eit forut bestemt syn på kva teksten ‘eigentleg’ handlar om. Ved å snu seg 180 grader – frå å sjå på paratekstane til å sjå på teksten i seg sjølv – kan ein undersøkje om bileta av Vigdis Hjorth kan få tekstleg stønad eller ikkje.

Når alle dei ulike lesarane til slutt sit heime med boka i fanget, er det berre peritekstane igjen som kan ha innverknad på deira inngangsforståing til *Arv og miljø*.



Illustrasjonen på omslaget er laga av forfattar og kunstnar Øyvind Torseter. Sjølve teikninga er minimalistisk utført, med skarpe, svarte strekar og få duse jordfargar. I bakgrunnen kan me skimta to hus og ei bar flaggstong mellom nokre vollar. I framgrunnen ser me eit lilla eiketre som strekk seg frå bokryggen (venstre) og inn på framsida. Treet er utført i ein mørkare farge enn resten av teikninga. Det har ein stamme som deler seg i fire greiner, kor to strekk seg naturleg oppover, ei er saga tvert av, mens den siste svingar i motsett retning enn dei andre tre. Dei to greinene som er relativt nære kvarandre har òg nokre kvistar som det heng blad på, den eine med tre, den andre med eitt.

Sidan romanen heiter *Arv og miljø*,⁵⁰ assosierer eg treet med eit slektstre. Det er sterk symbolverdi med ei avsagd grein i midten av omslaget, men akkurat kva ho symboliserer er vanskeleg å seia. For nokon som har vore borti kritikkar av boka, kan greina kanskje markera farens daud, for andre kan det vera Bergljots brot med familien. Mens andre igjen kastar truleg eit kjapt blikk over framsida utan å reflektera meir over ho. Bygningane i bakgrunnen kan vera hint om kva som skal arvast, for på baksida av omslaget står det: “Kjernen i arveoppgjøret er fordelingen av to sommerhytter som ligger ved siden av hverandre på Hvaler i Østfold. Et barndomssted, som alle har et forhold til.”

I lag med tittel og forfattarnamn står sjangermarkøren *Roman* på framsida. Dei som kjenner tidlegare utgjevingar av Hjorth har nok sine tankar, og uvitande registrerer nok ordet, om det så er her eller på side 3. Blant alle peritekstane, er det ingen som gjev instruksar eller hint om at romanen kan lesast som røyndomslitteratur. Korkje utdraga på smussomslaget, teikninga eller sjangermarkøren kan endra forståinga i stor grad. Det mest oppsiktsvekkjande er sitatet frå den slovenske sosiologen og filosofen Slavoj Žižek. Rett før romanen startar, står det skrive: ‘Å gjøre som en villet handling det du må.’ Er dette eit teikn på at Hjorth skriv utleverande? At ho nødvendigvis ikkje vil gjera det, men at det er ein naudsynleg del av det litterære prosjektet? Kor som er, dei som allereie har grunnar til å tru at boka er røyndomslitteratur vil ha få grunnar til å endra på dette synet etter å ha studert periteksten. Det same kan ein seia om dei som ikkje har oppdaga røyndomsreferansane: Det er ingenting ved periteksten som kan gje hint eller overtyda dei til å gå ifrå å sjå på boka som ei fiksjonsforteljing, til å lesa alt som potensielle ytringar om røyndomen.

Eg vil no undersøkje om dei to forfattarbileta som paratekstane har presentert er valide etter ei gjennomlesing. Kan ein argumentera for at teksten gjev tilstrekkeleg prov for at Vigdis Hjorth driv med universell kunst kor ho skriv seg mot ei meir verkeleg forståing av seg sjølv? Eller, er *Arv og miljø* ein serie utsegn som ikkje har noko med kunst å gjera, men heller om ein forfattar som kynisk utleverer sin eigen familie? Kanskje kan lesnaden gje svar på om teksten støttar opp om den eine forståinga meir enn den andre? Eg vil altså sjå nærare på nokre særdrag i *Arv og miljø* for å diskutera lesaranes førforståing av *Arv og miljø* som Vigdis

⁵⁰ Det vitskaplege idiomet liknar til forveksling på tittelen i ein annan omstridt roman, nemleg *Teori og praksis* (2004) av Nikolaj Frobenius. Boka hans har av mange blitt karakterisert som ein ‘lygnaktig sjølvbiografi’. (Ukjend: https://snl.no/Nikolaj_Frobenius - henta 12.06.2018).

Hjorths litterære prosjekt og litterære metode. Men, aller fyrst vil eg koma med eit resymé av boka. Dette gjer eg for å gje ei lita orientering om kva romanen handlar om.

3.1.2. Handlingsresymé

Faren min døde for fem måneder siden, på et beleilig eller ubeleilig tidspunkt, alt etter øynene som ser. Selv tror jeg ikke han ville ha hatt noe imot å bli borte på en slik plutselig måte akkurat da, det var nesten så jeg tenkte han måtte ha forårsaket fallet selv, da jeg hørte om det, før jeg fikk detaljer. Det lignet for mye på sånt som står i romaner, til å kunne være tilfeldig. Mine søsken hadde i ukene før dødsfallet hatt en heftig diskusjon om forskudd på arv, det gjaldt fordelingen av familiens hytter på Hvaler. Og bare to dager før far falt, hadde jeg meldt meg på, på min eldre brors side, mot mine to yngre søstre. (*AoM*:7).⁵¹

“Åpningen er viktig for å forstå den verden romanen skal føre oss inn i, men ofte er det slik at vi først ser implikasjonene av åpningsordene etter at vi har lest romanen ferdig.” (Selboe 2015:42). Som Tone Selboe er inne på, set opningssekvensen ofte tonen for kva ein roman handlar om. Ovanfor får me skissert eit bilete av ein konflikt og partane i han, samstundes som ein kan undrast over den nøkterne opplysinga om farens daud. Det ligg mykje usagd om han i utsegna og om forholdet forteljaren har til han. Tekstutdraget ovanfor dekkjer heile fyrstesida i *Arv og miljø*. Det står som eit eige kapittel, lausrive frå neste side. Det vil visa seg at kapittelstrukturen er gjennomført på denne måten, der nokon er lange, mens andre ikkje er lengre enn nokre liner på ei side. Den sjølvransakande forteljaren og dei varierende kapitla gjev ein suggererande verknad, og oppmodar til puste- og tenkjepausar for å løya kjenslene som teksten manar fram.

I *Arv og miljø* får me høyra forteljinga til ein fyrstepersonsforteljar som heiter Bergljot. Ho er ei mildt alkoholisert trebarnsmor frå Lier som dreg oss gjennom eit intenst og langvarig arveoppgjer om to hytter på Hvaler. Boka startar med forteljarens refleksjonar om farens bråe dødsfall, eit for ho, underleg samantreff, no som ho – med støtte frå broren Bård – endeleg var i snakk med resten av familien. Usemja rundt hyttene og farens daud og gravferd blir eit nav som får ein sundriven og dysfunksjonell familie til å møtast. Ordvekslinga og samankomstane mellom dei, skal visa seg å vera langt meir krevjande enn det går an å ana. Arveoppgjeret som

⁵¹ I siteringa av *Arv og miljø* (2016) og *Fri vilje* (2017) vil eg bruka forkortingane *AoM* og *FV*.

er til bate for dei to litlesystrene hennar, Astrid og Åsa, blir eit symbol for ei urett Bergljot minnest å vera råka av som barn, og som ho sidan har bore med seg.

Det som heimsøker ho, er røymsler av å bli seksuelt misbrukt av sin eigen far. Desse hendingane fann stad frå ho var fem til sju år gamal, og har prega livet hennar på mange vis. Fleire stader i romanen får me innblikk i tidlegare episodar kor traumet er noko av årsaka til kvifor ho tek dei vala som ho gjer. Noko av det vondaste for ho, er at familien ikkje vil slutta seg til forteljinga hennar: då ho ein gong konfronterte foreldra, reagerte mora med sjokk og vantru, mens faren nekta for alt. I tillegg har ho hatt nokre spontane utbrot på nattetid via mail og telefon til systrene, kor ho i affekt har skrive om dei sjokkerande hendingane.

Desperasjonen øydela for føremålet, og tvert om stadfesta han berre at ho ikkje er til å lita på. Me får vita at Bergljot til slutt ikkje makta å vera i lag med sine egne sysken og foreldre, derfor braut ho med dei og har berre marginal kontakt med den eldste av systrene, Astrid.

Det faktum at hennar næraste avviser og bagatelliserer denne forteljinga, er på ein måte forståeleg for ho, men på same tid grunnen til ei djup sorg. Ho skjønar at viss familien vel å tru på dette, vil deira bilete av faren, og også familieidyllen, kollapsa. Vedgår dei, vil det harmoniske tilværet som dei har og har hatt i lag, for alltid vera tufta på ei livslygn og eit djupt svik. Det er innlysande for Bergljot at dei set den noverande situasjonen høgare enn å vedkjenna at storesystera er offer for deira eigen fars ugjerningar.

Ein annan som er prega av farens tidlegare framferd er Bård; broren til Bergljot blei slegen som liten. Han kjenner seg mindre inkludert i familien, på same måte som ho. Når dei to møtest for å snakka om hyttene som går i arv til litlesystrene, allierer dei seg. Dei trur på forteljingane til kvarandre og forstår at tapet av feriehusa føyer seg inn i ei lang rekkje andre nederlag som kan sporast heilt attende til episodane i barndomen. Prosjektet deira blir eit forsøk på å gjera opp for noko av uretten dei har måtta tola: dei vil ha eit rettferdig oppgjer, og dei vil ha ein endeleg konfrontasjon med systrene og mora, der dei skal få høyra den heile, usensurerte forteljinga til Bergljot.

3.1.3. Vigdis Hjorths litterære prosjekt og metode i *Arv og miljø*

Bergljots forteljing liknar eit steinbrot kor tid, samanhengar og episodar rullar inn over lesaren som om ein skulle ha stått rett utanfor den dødelege sprengradiusen. Dei brotne

fragmenta viser seg att og att, i ulik storleik, men alltid like gjenkjennbare. Sjølve navet og sprengstoffet i boka er forteljarens vekslende trong og tvang til nettopp *det*, å fortelja.

Fleire gonger må Bergljot søkja kontakt hjå andre for å gje att noko av det ho har oppleve eller høyr. Eit døme på dette er då mora tok for mykje medisiner etter at ho hadde krangla med sonen, Bård, om fordelinga av hyttene på Hvaler. Bergljot fekk vita om hendinga ved at Astrid hadde forsøkt å ringja ho tidleg ein laurdag. Då ho ringde opp igjen fekk ho høyra at Astrid var på sjukehuset og at mora har teke ein overdose, men at det heldigvis stod bra til med ho.

Hvorfor, spurte jeg, og Astrid ble uklar og usammenhengende, men etter hvert forsto jeg at familiens tradisjonsrike hytter på Hvaler var overført til mine to søstre, Astrid og Åsa, uten at vår bror Bård var blitt informert og til takster han fant for lave da han fant ut av det. Dette hadde han reagert på og laget et helvete, sa hun. (*AoM:9*).

Her er det innlysande at det ikkje var tilfeldig at Astrid blei uklår i telefonen. Ho kjem med ei – for Bergljot – haltande forklåring på moras overdose, nemleg at broren har laga storm i eit glas med vatn. Som ein kan sjå er det Bergljot sin versjon som kjem fram. Når systera set namn på brorens handlingar, får me ei viktig nyansering: ‘sa hun’. Astrid gjev ein årsak–verknads- forklåring der Bårds reaksjon på arveoppgjeret latar til å vera grunnen til at mora har teke overdose.

Denne telefonsamtalen har Bergljot ei trong til å gje att til andre. Ho reflekterer over at ho ikkje reagerte ‘adekvat’ på hendinga. Det er kanskje derfor ho søker ei oppklåring hjå andre: “Jeg ringte Søren som var den av barna mine som kjente familien best. [...] Jeg ringte Klara som ble fortørnet.” (*AoM:12*). Vidare held ho fram med å kontakta krinsen sin: “Jeg ringte døtrene mine, men fikk ikke tak i dem, ringte kjæresten min, fikk ikke tak i ham, hadde et stort behov for å viderefortelle hva jeg hadde hørt, men hvorfor, det var ikke dramatisk, det hadde gått bra.” (*AoM:19*).

Og ringjerunden er langt ifrå ferdig med dette. Ho ringjer døtrene fleire gonger, ho prøver eksen og ho prøver venninner. Dei fleste ho slår inn nummeret til, får ho ikkje tak i, og dei som tek opp røyret, har sine egne gjeremål og dårleg med tid til å snakka. Mens ho febrilsk søker menneskjer, grundar ho på kvifor ho eigentleg driv med denne sysselen: “Spurte meg selv hvorfor det var så påkrevet for meg å fortelle døtrene mine, kjæresten min og Bo om mor, om overdosen og hyttene.” (*AoM:20*). Endeleg spør ho venninna, Klara, om kvifor ho blei så oppskjorta og taletrengd, når alt eigentleg stod bra til med mora. Då får ho til svar:

“Det er djupt, Bergljot, sa hun. Det er jævlig djupt. [...] Det var det Klara sa, det jeg merket, hvor dypt det var, hvordan jeg ble dyttet på dypet, hvordan jeg ble tung, hvordan jeg sank.” (AoM:20-21).⁵²

Bergljots lengsel etter samvær og oppklåring og vanskaner med å få det, likner på Geir Gullikssens skildringer om fråværet av kontakt med røyndomen. Mens han søker svar i fjernsynet, trår Bergljot etter løysinga gjennom telefonen. Både to er einsame og i affekt, dei tyr til moderne teknologi, og ingen av dei slår seg til ro med responsen. Tvert imot er det heller motløyse i dei få svara dei får. Bergljot har ei (til no) uforklårleg trong til å fortelja. Denne maktar ho ikkje å løya ved hjelp av telefonsamtalar med sine næraste. Kjenslene driv ho til å ta nye steg i koma fram med det som tyngjer sinnet hennar. Bergljot vedgår kva ho gjorde etter å ha delteke på eit seminar om samtidsdramatikken:

Etterpå ble jeg sittende i kafeen og fortelle mine meddebattanter om hyttetakstene og overdosen selv om jeg ikke kjente dem personlig, selv om jeg tenkte mens jeg fortalte, at jeg ikke burde gjøre det. Jeg skammet meg mens jeg snakket og skammet meg da jeg så ansiktene til dem som hørte på og skammet meg på veien hjem, over hvordan jeg hadde fortalt om hyttetakster og overdose, barnslig og i fistel, på måter som tilhørte barndommen, den dumme ungdommen, skammet meg gjennom natten, fikk ikke sove for skam over at jeg ikke var voksen, for at jeg ikke kunne fortelle på en moden og avbalansert måte, for at jeg ble et barn igjen. (AoM:21).

I dette utdraget er det spesielt to aspekt som er viktige. Det fyrste er Bergljots refleksjon over at ho ikkje burde bry fagfellane sine, men vel å gjera nett det. Ho trassar dei sosiale normene for korleis ein skal bera seg åt i selskap med andre. Hennar forsøk på å sprengja grensene for kva som er akseptabel framferd, kan ein finna att i fiksjonsfri fiksjon. Tidlegare har eg vist til at verda me sansar og lever i, i større og større grad har blitt metta av bestemte oppfatningar og forventingar. Her støyter Bergljot på nokre av desse, og vel å konfrontera dei. Dette gjer ho ved å lira av seg dei påtrengjande tankane sine. Ho står i fare for å framstå som

⁵² Bergljot erkjenner at ho er på djupet, og seinare skal det visa seg at ho har identifisert dette hjå broren òg. Bård skreiv e-postar til systera og faren, kor han kranglar om hyttetakstar og kva som er ei rettskaffen fordeling av arv. Dei reagerer på den krasse tonen hans, mens han kjenner ei boblande trong til å seia ting som dei er: At han og Bergljot ikkje får hyttene, men heller økonomisk kompensasjon basert på ein alt for låg takst. At han vil ha rettferd mens resten av familien unngår konfrontasjon og heller reagerer på- og svartmålar alt han seier. Slutten i systeras svar illustrerer sjargongen deira: «Det fulgte noen blanklinjer, så skrev hun at det hadde vært enklere å kommunisere med ham om han hadde vært mindre hard i ordbruket: Det er nesten skummelt å få epost fra deg.» (AoM:62). Då Bergljot får sjå ein kopi av mailen hans, har ho denne kommentaren: «[...] han var på dypet nå, jeg kjente til det dypet. [...] Han var i det nå, fulgte elva tilbake til kilden.» (AoM:61-62).

sjølvoppteiken og med manglande sosiale evner. Ho bryt samtalenormer både ved det ho seier og ved å bruka meir taletid enn det som er kutymen. Bergljot gjev eit forsøk på å seia noko ufiltrert, lite gjennomtenkt, og kanskje for ho, *ekte*? Dette går på bekostning av det sosiale: “Fiktionsfri fiktion overskrider det sociale.” (Hauge 2012:24).

Det vågelege eksperimentet hennar denne dagen ebbar ut i ei nederlagskjensle. Ho erfarer at telefon og tilfeldige samankomstar ikkje er arenaar som roar lyndet. Ho har med andre ord oppleve eit mislukka forsøk på fiksjonsfri fiksjon. Neste dag har ho desse refleksjonane: “Jeg gikk i gatene og var tung. Jeg skulle ikke fortalt om hyttetakstene og overdosen til fremmede. Jeg måtte snakke om det, men visste ikke hvordan.” (*AoM*:23). Bergljot held fram med å gå og tenkja, då ho plutselig støyter på ei som hadde vore vitne til den uheldige tiraden førre kveld. Den ukjende kvinna inviterer heim på kaffi. Under møtet deira får lesaren ei mogleg grunngeving for kvifor Bergljot er desperat etter å fortelja, samt kva ho vil rå med å fortelja om: “[...] og gråten veltet opp i meg og barndommen ut av meg og hun tok imot og snakket rolig og avklart om sin egen, var det mulig å komme dit?” (ibid.).

Dersom ein set utsegna ovanfor i samband med det tidlegare utdraget frå når Bergljot var på kafé, legg me merke til ein påfallande dragnad mot barndomen. Ho seier beint fram at ho skammar seg over å bli eit barn igjen. Dette andre aspektet, i lag med vanskanane ho har med å snakka om barndomen, latar til å vera ein vond floke som ho ikkje maktar å nysta opp i: ho ynskjer å kunna snakka om sin eigen barndom, utan å uviljug bli eit barn.

Bergljot registrerer si eiga trong til å kunna fortelja om seg sjølv. Fram til no har ho søkt familie og vener gjennom mobiltelefonen, og ho har freista med monolog og dialog med fagfellar og ukjende. Dersom ein set framferda og tankegangen hennar i samband med dei to forfattarbileta lesarar kan ha av Vigids Hjorth, talar dette til fordel for det litterære prosjektet: Fleire mislukka forsøk på å fortelja noko på ein måte som kjennest ‘rett’, kan føra ho vidare til andre arenaar og medium enn telefon og spontane samtalar. Kan romanen vera det rette mediet?

På den andre sida har lesaren allereie no fått servert mykje kontroversiell informasjon om familiemedlemmane hennar: Faren har døydd på ein måte som får Bergljot til å fundera på om han har teke sitt eige liv: “Selv tror jeg ikke han ville ha hatt noe imot å bli borte på en slik plutselig måte akkurat da, det var nesten så jeg tenkte han måtte ha forårsaket fallet selv, [...]” (*AoM*:7). I tillegg er mora framstilt som ei som ikkje tolar kritikk frå sonen. I staden for å stå

opp for det ho meiner, er det enklare for ho å desertera ved hjelp av ein iscenesett overdose. Mens mora tek offerrolla, er det den manipulerande dottera, Astrid, som tek moras parti i dei – for Bergljot – urimelege skuldingane mot Bård. Det er også Astrid, i lag med systera, Åsa, som stør mora i denne påtekte ‘vanskelege’ situasjonen. Så lenge dei held parti med foreldra haustar dei aksept og kjærleik, i dette tilfellet representert med familiehyttene på Hvaler. Så langt gjev detaljane rundt farens daud, moras overdose og motiva til systera lesarar god grunn til å klandra Vigdis Hjorth for å driva med ein tvilsam litterær metode: Familiemedlemmane framstår som feige og beint fram umoralske i boka. Det går an å påstå at forfattaren stiller seg sjølv i eit like lite flatterande lys, med dryge skuldingar mot familien, psykiske plager og eit alkoholproblem. Likevel er det ho sjølv som vel å dela denne informasjonen.⁵³ I tillegg er det ho som har makt og kontroll på teksten og som kan utelata og leggja til det ho sjølv måtte ynskja. Men igjen, det er det litterære prosjektet som så langt står fram som fokuset til Bergljot: Ho strevar med å setja ord på røynsler frå hennar eigen barndom. Det er tydeleg at denne tida heimsøker ho, trass i at ho er ei godt vaksen dame.

Situasjonen hennar manar fram spørsmål hjå lesaren om kva det er med barndomen ho ikkje fiksar? Og svaret let venta på seg. Bergljot serverer digresjonar, konflikhtar og gjentek seg sjølv. Gjentakningane inneheld stadige nyanseringar og nye minne frå barndomen som gjev både ho og lesaren ei gradvis oppklåring i kva prosjektet hennar er. Den spontant infantile framferda fungerer som eit tydeleg teikn på at noko ved Bergljot stogga i tidleg alder, mens resten av sjølvet har vakse vidare. Ho handterer morsrolla og yrkesrolla i større og mindre mon, men møter stadige utfordringar kvar gong oppveksten, syskena eller foreldra blir nemnde. Dette har heimsøkt livet hennar i større og større grad.⁵⁴ Dei fyrste indikasjonane på dette er uroa og skammen ho kjenner både før og etter ringjerunden og tiraden i dømet ovanfor. Den neste er då ho skal møte broren, Bård, for fyrste gong på over tjue år. Ho har tilsynelatande vilkårleg valt kafeen Grand som møtestad. Mens ho er på veg dit kjem ho i hug at dette er den gamle møtestaden til mora og venninnene. Her hadde Bergljot vore med mora då ho var lita. Var det eit tilfeldig val ho tok då ho ville møtast akkurat her, eller er det noko

⁵³ Noko som ho for så vidt ikkje har hatt problem med å dela tidlegare, i andre bøker, intervju m.m.

⁵⁴ Som når systera skal feire femtiårsdagen sin og både foreldra og Bergljot er inviterte: «For om foreldrene mine var invitert, ville jeg gått på femtiårsfest til søsteren min, for å møte menneskene hun arbeidet med, sikkert spennende og interessante og kanskje nyttige for meg. Det var nederlaget. At jeg var så hemmet og lammet at jeg måtte avstå fra slikt som kunne være bra for meg. Bundet til den dumme barndommen. Overskriften over mitt virke i verden: Bundet til barndommen.» (AoM:54).

djupt inni ho som tok valet for ho? Denne tanken får kroppen hennar til å skaka: “Jeg håpet ikke barndommen kom tilbake, jeg håpet ikke jeg var på vei til barndommen, at det var derfor jeg skalv.” (AoM:39).

Mens Bergljot held fram med den assosiative og tilbakeskodande foteljinga si, blir det klårare og klårare at kroppen fungerer som ein allvitande kjelde om ein fortrengd oppvekst. Han er motpolen til medvitet, for når hjernen har fått nok røymsler, er det kroppen som blir det “[...] motsatte av intellektet, av den hyperbevisste selvrefleksjonen; kroppen som noe naturlig og primitivt, hinsides intellektets kontroll – og derfor ekte og virkelig?” (Farsethås 2012:29).

På same måte som fiksjonsfri fiksjon er språkets ufiltrerte og rettskafne uttrykksform, symboliserer kroppen – for Bergljot, – dei reine og fortrengde tankanes uttrykksform. Og måten kroppen gjev beskjed på, latar til å vera eit kontinuum av smerte og invalidisering som er kopla opp mot ei varierende usemje mellom eit ærleg lekam og eit sinn i villreie.

I fleire av dei gongene Bergljot er i snakk med systera eller mora, blir ho gripen av eit trassig temperament som ho seinare angrar på å ha gjeve utlaup for. Det er som om dei mønsterfast lokkar fram ei barnsleg side i ho, som ho seinare skjemmest over å ha vist. Men om Bergljot er vaklande, er kroppen like sta som naturlovene. Ein stad kor dette skjedde, er då ho braut med familien.

Brotet er ei sentral hending i romanen som både illustrerer familieforholdet, skjennepreikene og dei kroppslege reaksjonane hennar. I 1999 var Bergljot på ferie i Roma. Ho hadde sendt eit nøkternt postkort for å halda tilstrekkeleg kontakt med familien: “[...] for barnas skyld, fordi barna var små og avhengige av meg om de skulle ha kontakt med sine besteforeldre, tanter, og onkler, fettere og kusiner; for at mor ikke skulle mase, presse, appellere til min samvittighet, [...]” (AoM:45). Ho slit med å handtera mora si tilsynelatande elskverdige framferd, så når mora svara at ho gler seg til å feira jul som ein ‘normal’ familie, greidde ikkje Bergljot å styra seg lenger. Ho blei hysterisk og kjende seg krenka og ignorert:

[...] for det kunne ikke bli normalt, det hadde jeg forklart, igjen og igjen, men de hørte jo ikke, ville ikke høre, men feire jul som en normal familie? Jeg ble *syk* [mi utheving] ved tanken, jeg ringte og da de ikke tok telefonen, la jeg igjen en stygg beskjed om at jeg ikke gledet meg til jula, at jeg ikke gledet meg til å se dem, at tanken på å se dem fylte meg med angst og vemmelse, at det var *fysisk umulig* [mi utheving] for meg å se dem. Men neste morgen skammet jeg meg over mitt sinne, min aggresjon, mine altfor sterke ukontrollerbare barnslige følelser, [...]. (AoM:45).

Bergljot reagerer verbalt og kroppsleg på språket ho blir møtt med av mora. Av hennar påtrengjande og gode måte å vera på som ikkje kan angripast, men som på same tid slår Bergljot som falsk. Dagen etter ringjer ho Astrid for å be ho om å sletta beskjeden på telefonsvararen til foreldra, før dei fekk høyra hennar ville utbrot. Men, det er for seint: “[...] de hadde hørt den allerede, sa hun med beveget stemme, så jeg skjønnte at Astrid fant meg slem som gjorde min gamle mor og far lei seg og opprørte. Og jeg følte meg slem, men jeg ble lei meg, for jeg ville at Astrid skulle se meg også, men det gjorde hun ikke.” (ss. 45-46). Hendinga går inn i rekka som nok eit utbrot og nederlag mot familien, men her har Bergljot fått nok. Etter ein samtale med ei venninne bestemmer ho seg for å bryta med familien: “Og den tanken, på å aldri måtte se dem mer, lindret umiddelbart. Å slippe å forholde meg, slippe gråt og bebreidelser og trusler, slippe å måtte finne på unnskyldninger, å ustanselig forsvare og forklare meg for likevel ikke å bli forstått, å bryte, var det mulig.” (AoM:46).

Under brotet kan ein spora Bergljots hint om kroppslege signal. Dei kjem til uttrykk, men er kommuniserte på ein kvardagsleg seiemåte som ikkje understreker at det dreiar seg om konkrete fysiske plager. Det er fyrst seinare i narrasjonen at kroppen står fram som sanningsalarm for lesarar og gradvis også for Bergljot sjølv. Dei kraftigaste reaksjonane kroppen gjev, kallar Bergljot nemleg for sanningshendingar. Desse er kjenneteikna av ei absolutt avstand mellom enten hendingar, tankar og utsegn på den eine sida, og kroppens instinktive viten om at desse er feilaktige eller beint fram usanne på den andre. Dei kan også slumpa til når kroppen let Bergljot røyna at noko ho har skrive eller sagt er meir sant enn det ho fyrst kan ana. Her er eit utdrag frå den fyrste sanningshendinga ho lyt tola:

En lysende søndag formiddag i mai, mens barna lekte i hagen, ble jeg overmannet av en total, ubeskrivelig smerte. Ikke lokalisert til ett sted i kroppen, men den var fysisk, ikke psykisk, jeg kunne ikke bevege meg, ikke stå oppreist, ikke snakke, kunne ikke annet enn å ligge sammenkrøket i senga. Det varte tre timer, så gled det over og jeg ble langsomt meg selv igjen, bare veldig nummen. Tre dager senere, en solfylt onsdag i mai mens barna var på skolen, skjedde det igjen, kom det igjen, et tre timers anfall av total smerte. Og fredagen, og tirsdagen uka etter. Da det hadde skjedd for femte gang, slo jeg, da jeg var kommet til hektene, opp i almanakken der jeg hadde notert tidspunktet for anfallene, for å se hva jeg hadde gjort timene før. Jeg hadde skrevet på enakteren. Hva hadde jeg skrevet? Jeg gikk til Mac-en og leste og der sto det, gjemt mellom de andre ordene og jeg fikk sjokk, jeg ble slått til jorden, ble med ett slag en annen, for alltid en annen enn før det, sannhetshendelsen. Jeg levde et liv preget av rutiner, holdt oppe av rutiner, så skjedde det, et brutalt møte med sannheten som rev tilværelsen opp. (AoM:97-98).

Bergljot let vera med å fortelja kva ho oppdaga i teksten den gongen. Ho dreg heller lesaren vidare i arvetvisten, farens gravferd og andre episodar, heilt til ho uventa, kjem inn på kjærleiksmøtet i einaktaren ho skreiv for mange år sidan: “Han rørte meg som en lege, han rørte meg som en pappa.” (AoM:238).

Rett etter sanningshendinga var Bergljot på febrilsk jakt etter hjelp. Ho makta ikkje å hanska med korkje dei fysiske smertene eller å handtera oppdaginga åleine. Psykologi var ikkje eit alternativ; ho kjenner fleire psykologar og er ikkje imponert over kunnskapen deira. Det rette svaret for Bergljot blei psykoanalyse. Ho hadde lese Freud og Jung, og ville prøva å få utlaup for tankane sine ved hjelp av frie assosiasjonar.

Ho skreiv brev til fleire psykoanalytikarar og bønfall om hjelp. Ho prøvde dikt, bad til Gud, men “[...] han svarte ikke, jeg ville overgi meg til ham jeg ikke trodde på, hva som helst bare det hjalp, jeg trengte hjelp, jeg trenger hjelp! steg det fra dypet.” (AoM:98). Her kan det sjå ut til at hennar trong til å fortelja viser seg å bli tufta på ein kommando frå undermedvitet, at Bergljot må kjempa seg gjennom undermedvitet og kroppen for å opplysa sitt eige sinn. Tilstanden ho er i før ho kjem til terapauten er invalidiserande. Ho går på autopilot heime, kor klesvasken og andre trivielle gjeremål held ho på avstand frå tankane ho ikkje handterer. Ho fortrengde endåtil sitt eige rop om hjelp den dagen sanningshendinga kom, så når svaret frå psykoanalytikaren kjem, får ho denne reaksjonen: “Så skjønte jeg og smerten kom og jeg sank sammen på gulvet og klarte ikke snakke, hørte hvordan han hørte, skjønte at jeg hadde fortrengt mitt brev, at han snakket med et menneske dreven på fortrenkning.” (AoM:99).

Ho måtte røyna fleire testar på Rikshospitalet og enda med å bli kvalifisert til psykoanalytisk behandling fire gonger i veka, på statens rekning. Under psykoanalysen fekk ho fleire openberringar i form av sanningshendingar. Ho hadde lenge levd med fortrengde overgrep i undermedvitet, med ei aning om at familiekranglane og dei underlege smertene kroppen har gjeve måtte bety noko. Ho erfarte at divanen gav eit nytt spelerom som ho aldri hadde hatt tidlegare; ho er eitt steg nærare fiksjonsfri fiksjon: “Situasjonen var ny. Tilstanden av desperat ulykke den samme, men et skritt var tatt i riktig retning av forandring.” (AoM:100).

For fyrste gong hadde Bergljot høve til å snakka samanhengjande over eit relativt langt tidsspenn utan å bli avbroten. Ho trong heller ikkje å bekymra seg for reaksjonane til tilhøyraren, noko som den uheldige episoden med kollegaane illustrerte. Ein kan igjen sjå at narrasjonen går i retning av å avdekkja stadige forsøk på *det å fortelja*. Vigdis Hjorths

litterære prosjekt om å skriva som ein slags form for sjølvterapi, får stadig sterkare grobotn dess lengre ein kjem i boka. På same måte som romansjangeren gjev forfattaren spelerom til å seia det ho har på hjarta, kan psykoanalysen gje Bergljot høve til å uttrykkja ufiltrerte tankar, til ei taus og intenst lyttande menneskje.⁵⁵

Min første setning på divanen var: Vi var fire søsken, jeg var yndlingsbarnet. // Idet jeg hadde sagt den, i den pinlige stillheten som fulgte for jeg fikk ingen reaksjon og klarte ikke fortsette, lynte det gjennom kroppen fra isse til fot. Ordene som jeg så ofte hadde begynt fortellingen om meg selv med, avslørte meg i all sin løgnaktighet. Det var ikke sant, det var omvendt! Men dette på et øyeblikk innlysende faktum hadde jeg ikke forstått før nå. Hvordan kunne det ha seg at jeg hadde innbilt meg noe sånt? Var resten av historien min like forløyet? (AoM:100).

Under timane hjå psykoanalytikaren låg Bergljot og fortalde om familien. Om korleis syskena og foreldras forteljing ikkje samsvara med korleis ting eigentleg var og er. Det gjekk opp for Bergljot at grunnen til brotet i 1999, var at ho ikkje makta å halda fram med å bli tvungen inn i ei bestemt rolle, i ei forteljing som ho ikkje hadde råderett til å endra. Det heile starta med farens gjentekne overgrep i ein periode frå ho var mellom fem og sju år. Når Bergljot no reflekterte over sin eigen barndom, blei det klårt for ho at overgrepa var blitt fortrenge i tidleg alder. Det er fyrst under terapitimane at ho set fleire underlege episodar i barndomen i samanheng med farens ugjerningar. Måtane ho finn ut dette på, er ved draumetyding og ved å ytra sin eigen tankestraum. Når orda forlet leppene, er det som om undermedvitnet plukkar opp det talte og gjev melding i form av smerte dersom det er noko vesentleg som blir sagt.

Ho kom fram til at faren forgreip seg på ho, men at han har heilt sidan ho blei sju år gammal halde seg på avstand. Sjølv om det heilt klårt var faren som gjorde urett, skildrar Bergljot ei mor som har svikta sitt eige barn og som fortsatt held fram med å forneakta si eiga ugjerning: “Fars forbrytelse var større, men renere, fars selv-dom var hardere, hans tilbaketrukkethet, hans deprimerthet mer forsonende enn mors anstrengte letthet, mor som lot som ingenting, som krevet og bebreidet.” (AoM:314).

⁵⁵ «Fire dager i uka lå jeg på divanen og så ikke min tilhører, visste ikke om han hørte hva jeg sa. Kunne ikke lete etter reaksjoner i ansiktet eller kroppen hans, tegn til anerkjennelse, forståelse, forbauselse, medfølelse, det nyttet ikke å gestikulere, smile, slå øynene ned, gjøre meg lekker, supplere med grimaser eller fakter, det var bare ordene sammen med stemmen min som bar dem fram og derfor ble de ofte hengende i lufta og jeg hørte hva jeg sa, hvordan jeg løy.» (AoM:100).

Mange av episodane Bergljot revurderer handlar om mora. Ei mor som visste alt av kva mannen hennar hadde gjort med den eldste dottera si, men som ikkje var vaksen nok til å konfrontera han. Ho forstår mora som ei som ikkje makta tanken på konsekvensene dersom ho røpte brotsverka. Etter ein kveld på teateret jamfører Bergljot mora si med Nora i *Et Dukkehjem*. Nora var modig nok til å gå, til å visa handlekraft. Det greidde ikkje mora hennar.

Mor var uerfaren og barnslig og valgte å forbli barnslig. Hadde mor valgt å bli vaksen, hadde virkeligheten blitt uoverkommelig for henne. Mor var slik mange menn ville kvinner skulle være, den gangen, en lerkfugl på tampen av lerkfuglens tidsalder og den hendelsen mor fikk i hendene som hun kunne vokst på og blitt fri på, var vanskeligere enn den Nora fikk i hendene. Tok mor et valg? Å seile med, å håpe på det beste, å ikke reagere, er det et valg? (*AoM*:150-151).

Heile barndomen til Bergljot var prega av ei mor som var nervøs for korleis det kom til å gå med dottera. Ho meldte Bergljot på ballettimar og verna om ho på alle moglege måtar: “Mor fulgte meg med argusøyne, lette etter tegn, luktet på meg når jeg kom hjem om kveldene, om det luktet røyk av meg, prøvde å lukte seg til om katastrofen var begynt.” (*AoM*:203). For var det nokon som kunne kjenna igjen ein slik katastrofe, så var det mora. Det kjem nemleg fram at ho òg har opplevd noko dramatisk: “Du skulle bare vite du, hva jeg opplevde på Amerika-båten.” (*AoM*:214). Lesaren får ikkje vita kva det er som har skjedd med ho, men det er tydeleg at moras underlege framferd kan forklårast ut ifrå at ho òg slit med røynsler frå barndomen.⁵⁶

I tillegg til å ikkje gjera noko med ugjerningane mens Bergljot var lita, skulle det òg visa seg at mora var grenselaus i å involvera ho i sitt eige privatliv. Mora var i ein periode forelska i ein universitetsprofessor. Ho var utru mot ektemannen og hadde planar om å koma i lag med sin nye elskar. Sidan ho mangla ein god grunn til å forlata mannen, passa det ypparleg å ta opp det som hadde skjedd med Bergljot. Heilt uoppfordra spurde ho: Gjorde ikkje far noko med deg då du var lita? Bergljot skjøna ikkje kva ho meinte, men likevel hugsar ho tydeleg episoden: “[...] for hva var det hun sa, og hvilket punkt i meg var det ordene hennes traff, jeg svarte nei.” (*AoM*:237).

Så ble det ikke til noe med mor og Rolf Sandberg, så gikk mor tilbake til far, hva annet skulle hun gjøre, og igjen begynte hun å frykte at jeg skulle bli meg min historie

⁵⁶ Også faren til Bergljot har erfaringar frå barndomen som truleg har prega han: «Og jeg husket at far sa da jeg skulle gå, [...] at jeg bare skulle visst hva han hadde opplevd da han var barn.» (*AoM*:201). Det kan sjå ut til at barndomstraumer går i arv (noko som boktittelen spelar på).

bevisst, for da var hun sammen med en ugjerningsmann, og nå fryktet hun at hun selv hadde sådd frøet til bevisstgjøring ved sitt spørsmål: Gjorde ikke far noe med deg da du var liten. / Mor var redd, alltid redd. Var det ikke det ene, så var det andre. (ibid.).

Etter sanningshendinga frå då Bergljot skreiv på einaktaren, kjendest det ut som om ho skulle døy av smerteanfall. Ho tok til å revurdera fleire samtalar og hendingar med mora som før hadde slått ho som underlege. Under grublinga lærer ho seg sjølv å kjenna, ho erfarer at einaktaren og dei kroppselege signala symboliserer at tida er inne for å ta eit oppgjær med noko som ho tidlegare ikkje har greidd å handtera: “[...] for så viselig er et menneske innrettet at det fortrenge, forferdelige, ubærlige dukker opp i det øyeblikket du er beredt til å møte det.” (AoM:238).

Døma på moras tidlegare uforklårlege spørsmål og veremåte gav plutselig meining for Bergljot. Etter sanningshendinga ringde ho for å få mora til å koma på besøk. Bergljot fortalde kva ho hadde oppdaga om faren. Deretter fekk ho krampar og ramla på golvet, mens mora svara: “Nå skjønner jeg at man ikke skal bagatellisere sånne ting.” (ibid.). Mens Bergljot heldt seg heime, drog mora og faren til hyttene på Hvaler for å drøfta saka. Dagen etter fekk Bergljot høyra korleis møtet hadde gått. Mora kunne fortelja at faren hadde grine og drukke, og at han hadde sagt: “*Hva hvis jeg sa at jeg hadde gjort det.*” (AoM:239). Mora, som då visste like godt som faren kva som hadde skjedd (grunna spørsmåla og framferda hennar mot Bergljot under oppveksten og ungdomstida), presterte å svara dette:

Da kunne jeg ikke vært gift med deg. Mor ringte meg og fortalte det som for å vise fram sin prinsippfasthet, at hun ikke var den type kvinne som kunne være gift med en mann som hadde gjort slike ting, mens hun i alle år hadde vært sammen med en mann hun skjønte hadde gjort slike ting. [...] Mor parkerte muligheten for en alvorlig, ærlig, avgjørende samtale. (AoM:238-239).

Denne handlinga ser Bergljot på som meir utilgiveleg enn farens ugjerningar. Mora hadde lenge lagt lok på den utvilsamt vanskelege situasjonen familien var i. Likevel var ho snar med å røra i gryta då ho såg sitt snitt til å forlata ektemannen til fordel for litteraturprofessoren. Og no, når faren endeleg vågar å vedgå brotsverka, maktar ikkje mora å tola sanninga. Ho fornektar røyndomen og dermed svik ho også sitt eige barn. Om ikkje dette var nok til at Bergljot kom til å få større problem med å akseptera fortida og det å skulla vera i lag med foreldra, framstiller mora sviket som eit døme på kor heiderlege både ho og ektemannen er: Ho kunne ikkje ha vore gift med ein slik man. Utsegna fungerer som eit prov på at ugjerningane ikkje har funne stad – dei er jo gifte! I tillegg er det eit ultimatum: Dersom det skulle visa seg at mannen hennar har forgripe seg, kan dei ikkje lenger vera i lag. På denne

måten set ho punktum for heile diskusjonen, og dei må herifrå streva vidare for å leva på ei stadig meir krevjande livslygn. Ei lygn som berre gjev rom for ei teiande og lydige dotter.

Bergljot fortel om si eiga historie og opplevingar med eit retrospektivt og vekslende blikk. Når ho dreiar handlinga nærare notid, altså etter farens død og rett opp i arvestrida, blir det klårare og klårare at mens syskena kranglar om arv, kjenner ho heller ei trong til å konfrontera familien med det dei aldri har våga å lytta til. Arenaen kor familien skal fordela både arv og skuld blir revisormøtet tidleg på nyåret.⁵⁷ Etter å ha motteke innkallingsbrevet bestemmer ho seg for å ta eit oppgjør med systrene og mora. Ho finn støtte hjå ei venninne, Klara, som førebur Bergljot til det avgjerande møtet. Ho presiserer at revisormøtet kan vera denne eine gongen Bergljot verkeleg kan stå opp for seg sjølv:

Hvis du ikke sier noe nå, når skal du så si noe? Hvis du vil si noe, må det være nå, når ellers? Muligheten kommer ikke igjen, snart kan moren din være død, nå vet du hvor fort, hvor overraskende det kan skje. Når vil dere fem igjen være samlet og med et offentlig menneske til stede? Hvis det ikke er et offentlig menneske til stede, et vitne, vil de gå, det vet du, vil de stoppe deg, rope og skrike og overdøve deg og kaste deg på dør eller selv løpe ut, det vet du, men det kan de ikke i morgen, med revisor til stede, dette er ditt øyeblikk, hvis du noen gang skal si noe, det du vil si til dem, som du alltid har villet si til dem, men som du aldri har klart å si til dem samlet, edru, ikke i affekt, ikke i harnisk, må det vel være nå? (AoM:187-188).

Bergljot trur at dette er den rette tingen å gjera. Hennar forhold til familien er ubøteleg, så ho har ingenting å tapa. Tvert imot er ho overtydd om at konfrontasjonen vil vera til bate for hennar eigen tilstand. Viss ho vel å ikkje ta opp historia si, tenkjer ho at møtet om- og fordelinga av arv tener som ein stillteiane kontrakt. Ein avtale som seier at ho lot seg kjøpast til togn, og at ho dermed også vil bli ein del av livslygna og familiehistoria ho har halde avstand til i 23 år:

Men hvorfor da bryr seg? Hvorfor da gå dit, skape ubehag og oppleve ubehag? For å få sagt det, rolig og behersket og forberedt én eneste gang, fordi jeg én gang måtte få sagt det med mine egne samlede ord, for min sjelefreds skyld, for min æres skyld, for min selvrespekts skyld, for å få det fram fra krokene, det ulne, ryktene, de innforståtte nikkene, blikkene deres seg imellom, for å stoppe hviskeleken, fordi det kjentes som

⁵⁷ Bergljot gjev oss dato og klokkeslett for møtet: «Revisormøtet skulle være den fjerde januar klokka fem.» (AoM:179). Eg har tidlegare nemnt at *Aftenposten* kunne stadfesta fleire datoar rundt farens død og gravferd. Lesarar kan ha grunnar til å tru at revisormøtet også fann stad rundt den oppgjevne datoen. Uansett forkunnskapar kan loggføringa i *Arv og miljø* tjena som eit virkemiddel som symboliserer at romanen har ein dagbok-liknande stil. Fleire stader i boka gjev ho informasjon om klokkeslett og datoar. Dragnaden mot den sjølvbiografiske sjangeren kan yta hjelp til overtydinga om at romanen harmonerer med røyndomen.

om jeg, hvis jeg ikke fikk gjort det, én gang, og det måtte være nå, hadde latt meg kjøpe av løftet om arv. (AoM:189).

Bergljot førebur seg på å konfrontera sin eigen familie med grufulle klander. Ho slit med å sova og ho slit med å formulera ein kort og nøyaktig tekst som ho skal lesa høgt. Tidspunktet nærmar seg, ho drikk vin for å roa kjenslene ho får av å skriva, må gå tur for å prøva å bli edru, og ho set seg deretter ned for å prøva å skriva att: “Hjemme igjen forberedet jeg kladden, skrev ned så kort og konsist jeg kunne det som var maktpåliggende for meg å si, kjente mens jeg skrev at det var maktpåliggende for meg å si det, ble sikrere og sikrere mens jeg skrev, på at det var riktig å gjøre det, [...]” (AoM:191-192). Ein kan sjå at sjølv om skrivinga er krevjande, styrkjer aktiviteten ho i trua på at det ho gjer er viktig og bra.

For å oppsummera så langt: Det er tydeleg at Bergljot har brukt store delar av sitt vaksne liv på å kunna fortelja si eiga historie. Dei spontane utbrota har vore til stor hjelp for avdekkja sanningar om seg sjølv, men samtidig har dei ikkje hjelpt ho i å kunna fortelja familien eller andre korleis hennar eige sjølvopplevne liv har vore. Tvert imot har heller den barnlege framferda gjeve familien og andre tilhøyrarar enkle påskot til å ikkje ta ho på alvor.⁵⁸

Familien har heva seg stilleiande over skuldningane, kjefta, eller beint fram peika på at ho ikkje er tilreineleg. Den uheldige spiralen av utbrot og skam har gjeve ho ei kjensle av å ikkje høyra til: ”Implisitt ligger en slutning fra selvet til omgivelsene: Hvis jeg *føler* meg uvirkelig, må det vel være fordi omgivelsene *er* uvirkelige? Å forsøke å bytte omgivelser, eller spille en ny rolle i de vante kulissene, blir dermed logiske løsninger.” (Farsethås 2012:26).

Ho har byta omgjevningar ved å bryta med familien, men no som ho er dregen inn i arveoppgeret vil ho òg prøva å spela ei ny rolle: I staden for ymse utbrot, har ho no skifta strategi til ei meir pragmatisk og målretta skriving. Pennen styrkjer ho i trua på at ho kan koma seg eitt steg vidare i livet, – at augneblinken då ho skal opptre fatta og lesa for familien faktisk kan avgjera utfallet av hennar eige liv: “[...] det gjelder å gjennomføre, tenkte jeg, å ikke tenke på annet enn å gjennomføre, å ikke tenke på konsekvenser, å ikke tenke på reaksjoner, bare gjennomføre, fordi det er livsavgjørende, det står om liv.” (AoM:194).

Tidlegare har eg argumentert for at verda me lever i har fått ei auking i prefabrikerte sanseintrykk. At når verda dei siste tiåra har blitt mindre, har sjansane for å påverka andre

⁵⁸ Ho maktar framleis ikkje å riva seg laus frå sysselen med å kontakta andre. Etter å ha skrivne teksten til revisormøtet ringjer ho alle barna, vener og venninner og eksen. (AoM:192).

blitt større. Dette har skapa ei kjensle av at alt er fiksjon. Av at liva me lever ikkje lenger er prega av ‘ekte’ opplevingar, der me sjølv må ta stilling til det som skjer, utan å vita kva me møter eller korleis me kjem til å reagera. Dette må bety at liva våre ikkje *er* ekte, men heller eit produkt av samfunnets eiga støypeform. Denne ideen har skandinavisk litteratur spegla oss dei siste tiåra, ved ein auke av røyndomslitteratur med fyrstepersonsforteljarar som utforskar ulike grenser mellom fakta og fiksjon. I Bergljots tilfelle kan ein argumentera for at det er foreldra som har bestemt korleis hennar eige liv skal tolkast.⁵⁹ Bergljot ser ut til å skjøna at noko ved måten ho har levd på har vore kunstig. Den fiktive familiehistoria som ho er ein del av, er konstruert av foreldra og systrene. No som Bergljot har forsøkt å skriva ein kortversjon av si eiga historie, har ho det på same måte som då Knausgård (jf. s. 17) påstår at kjensla av det uverkelege faktisk er eit døme på noko som paradoksalt nok er verkeleg: “Jeg gikk av toget og til kafeen der Bård satt som avtalt og jeg sa til Bård at jeg var shaky og sa at jeg hadde skrevet en tekst, nå er det uvirkelig, det var uvirkelig da også, [...]” (AoM:192).

Under møtet tek revisoren opp ymse saker om ulike selskap faren var ein del av. Alle er einige om det meste, men til slutt kjem ho inn på at ho veit at det har vore litt usemje rundt kva som skal skje med hyttene. Då klarar ikkje Bergljot å halda seg lenger. Ho har sete med arka sine framfor seg, og ho vil ta ordet før dei andre slepp til. Ho skildrar kor idyllisk familien ville vore om ikkje ho og broren fanst før ho stiller eit retorisk spørsmål om kva grunnen kan vera til at dei to har halde seg på avstand. Mens dette pågår har mora fleire utbrot om kor galne utsegna er. Ho reiser seg og vil gå, og ropar fleire gonger at dette er skammeleg og rein lygn. Astrid på si side prøver gjentekne gonger å seia at dette ikkje er det rette høvet å til å snakka om slike ting. Bergljot legg ut om Astrids manglande innsikt i saka, før ho kjem rett til poenget – utan å leggja noko imellom:

Jeg har vært redd min far hele mitt liv, fortsatte jeg. I hvilken grad har jeg ikke skjønt før den søttende desember i år, da han døde. Det skjedde helt fysisk en lettelse i kroppen min. Far har vel fortalt meg, da jeg var mellom fem og sju år og ble utsatt for

⁵⁹ Eit døme på kor var Bergljot er dette, er då ho tenkjer på korleis broren no får gjennomgå i arvestriden: «Så for meg hvordan de samlet seg i Bråteveien for å fortsette fortellingen om Bård som bråkmaker, Bårds kone som krigshisser, hun hadde fått rollen som den som forførte Bård bort. Jeg visste hvordan det var, jeg hadde selv bidratt i sin tid, fullstendig innvevd i familiens selvfortelling. Først da jeg brøt, først da jeg fikk avstand, begynte jeg å se det annerledes, men også da sakte og med museskritt, så stor makt har foreldrenes fortelling over barnas virkelighetsforståelse, at den er nesten umulig å rive seg løs fra. Og nå hadde jeg revet meg løs? Eller hang fast, hadde bare forandret fortellingens fortegn?» (AoM:61-62).

gjentatte seksuelle overgrep, at hvis jeg fortalte noe, ville far komme i fengsel eller dø. (AoM:197).

Ho fortel vidare om kor vanskeleg og destruktivt det var å leva eit liv med fortrengelede røynsler, og at då ho endeleg skjønna kva som hadde skjedd, svikta familien ho fullstendig: “Jeg ble et ikke-barn som truet familens [sic] ære.” (ibid.). Mens protestane haglar, grunngeve Bergljot kvifor ho tek opp alt dette akkurat no:

Jeg har, som sagt, mange ganger forsøkt å fortelle familien min historie, uten å bli hørt, men ser meg nødt til å gjøre det nå, for at også Bårds og min historie skal anerkjennes og være en del av dette oppgjøret, som ikke bare er et økonomisk oppgjør, sånn jeg ser det, men et moralsk. Derfor er jeg her. (AoM:198).

Bergljot får endeleg – om enn delvis – fortalt familien det som har tyngja ho store delar av livet. Likevel haglar protestane frå mora som påstår at ho lyg, og Astrid messar stadig om at dette ikkje er rett tidspunkt. Ho og systera sit på kvar si side av mora og viser støtte ved å stryka på ho og ved å halda ho i armen når ho vil gå. Bård kjem med tilsvar over bordet og Bergljot spør høglytt om mora er feig. Mellom skjellsord og grove skyldningar sit revisoren som eit sjokkert og taust vitne. Ho har ufriviljug fått innsyn i ein svært privat familiekonflikt. Det same ubehaget ho kjenner, kan utvilsamt også gjelda for alle som les *Arv og miljø* som røyndomslitteratur. Dei uvilkårlege og insisterande hendingane som både revisoren og lesarar treffest av, liknar til forveksling på Jon Helt Haarders skildringar av eit aspekt ved terskelestetikken. Når ein gjennom ein lesnad blir vitne til ei sær pinleg og privat hending, får ein problem med å ta stilling til teksten som om han kun skulle ha vore kunst:

Det er den apologetiske teleologi, fx i form af et psykologisk udviklingsprosjekt eller en tilgivelsesforhåbning, der synes at svækkes eller mangle helt i mange performativt biografiske bekendelser. Tilbage er selve handlingen hvor vi som læsere overværer udkrængningen af pinagtigheder og positioneres som ufrivillige vidner – og for så vidt indgår i en masochistisk kontrakt snarere end bare iagttager noget, helt udeltagende. (Haarder 2014:116).

Lesarane vil på same måte som revisoren bli dragne inn i sjølve konflikten. Dette fører til at dei vil ha vanskar med å ikkje ta stilling til om det som står skrive høyrer heime i ei skjønnlitterær bok – eller i ei bok i det heile teke. Ved å syna ei tilsynelatande ufiltrert og sær private scene, dreg forfattaren ikkje-kunst inn i romanen. Dette manar fram reaksjonar som er kontroversielle i kunstens verd: Det kan få lesarar til å stilla spørsmålsteikn ved den empiriske forfattarens dømekraft og moral – hennar litterære metode. Argumentet imot vil som kjend vera at Vigdis Hjorth driv med eit litterært prosjekt og at dette ikkje nødvendigvis treng å gå

på bekostning av familien; det er jo eit skjønnlitterært verk med fiktive karakterar. Andre igjen, (trass kjennskap til avisdebatten) held kanskje fast på at det kun er den implisitte forfattaren som ein kan drøfta om er grenselaus i kva han/ho veljer å servera lesarane. Episoden legg til rette for at eit feedbackkrinslaup skal finna stad. Dette betyr igjen at dersom Vigdis Hjorth er ein medviten strateg som veit å spela på dette, kan ho klandrast for å bruka ein tvilsam litterær metode for å få merksemd rundt seg sjølv og boka.

Eit anna poeng ved terskelestetikken er at ikkje-kunsten (i vårt tilfelle sær utleverande eller private scener) vil få lesarar til å oppleva at dei les noko som er *ekte*: Ved å vera vitne til pinlege hendingar og dryge og ufiltrerte skyldningar, kan den masokistiske kontrakten gje lesaren inntrykk av at boka er autentisk. Teksten får oss simpelt hen til å reagera kroppslig.

Centralt i denne form for pinlighetsterror er det at man på den ene side dårligt kan holde ud at læse disse beskrivelser der involverer virkelige mennesker, og på den anden side oplever dem, netop fordi de er så meget for meget, som stærkt og ubetvivleligt autentiske. [...] Når vi krampagtigt krummer tærne eller bekæmper kvalmen, kan vi mærke vi lever. (ibid., 118).

Men, i *Arv og miljø* går det heile eit steg lengre: På same måte som Bergljot opplever kroppslig ubehag av det ho kallar sanningshendingar, vil ein gjennom lesnaden kjenna eit parallellt ubehag av å lesa om hennar eiga ufiltrerte livshistorie. Me lir saman med ho! Kan dette bety at me – som Bergljot under psykoanalysen – erfarer at romanen er uomtvisteleg sann? Som eit metafysisk fenomen vil kjenslene teksten manar fram fungera som eit argument for at det som står skrive er sjølv røyndomen. Dette vil igjen vera eit argument for at det som står skrive er ein del av eit litterært prosjekt: ‘Dei utleverande delane er mest sanne, dei får til og med *meg* (lesaren) til å føla ubehag – eg erfarer altså sanningshendingar! Dei er ein naudsynleg del av prosessen ho går igjennom i boka.’ Den litterære metoden vil derfor vera redusert til ein uheldig attåtverknad av det litterære prosjektet: ‘Ja, det er ekte hendingar som har funne stad, men dei må fram i lyset for at forfattaren skal koma seg vidare i livet.’

I romanen er det fleire døme på utleveringar som går så langt til at nokon truleg vil kalla det rein ærekrenking. Fleire brev og samtalar blir fortløupande kommenterte i boka, og under gravferda nemner Bergljot at ho ikkje liker at seremoniprogrammet har eit bilete av faren i bar overkropp, før ho kjem med sær dryge tankesprang under systeras avskjedstale:⁶⁰

⁶⁰ Legg merke til gjentakane og fråværet av punktum og avsnitt i utdraga. Dette kan bidra til å skapa ei kjensle av forvirring, tidsnaud eller av å beint fram missa pusten.

Det tror jeg hun hadde rett i, at far hadde elsket mor, i den grad at far ble rasende når han tvilte på om han ble elsket tilbake av mor, i den grad at når far syntes han så tegn til manglende hengivenhet fra mor, ble han rasende og ble rasende hvis mor avviste ham, seksuelt og på andre måter, far elsket mor i den grad at han hatet og ble rasende på mor og alle kvinner, alle av hunkjønn, hvis han følte seg avvist av mor, så sårbar var far i forholdet til mor at han reagerte med raseri og aggresjon når han følte seg avvist av henne, far elsket mor så høyt og ureflektert at han ville eie og herske over og kontrollere henne, og far greide det stort sett, men kunne ikke vite hva mor følte i sitt indre, det var det forferdelige for far, at mors indre ikke kunne kontrolleres hundre prosent. Det led far under og hatet mor for, slik han hadde hatet sin egen kalde mor han aldri hadde nådd inn til, som han var blitt avvist av, hadde han sagt mange ganger, som jeg selv hadde opplevd som kald som barn. Dette var min analyse av far, sterkt inspirert av Freud, *men jeg trodde på den, jeg følte den*. [mi utheving] (AoM:166-167).

Ein annan dryg utlevering er i slutten av romanen. Frå å vera redd faren, har Bergljot omsider kome til eit standpunkt om at faren eigentleg var hennar fyrste kjærleik. I tillegg til å gje hint om utanomtekstlege personar som professor Linneberg, framstiller ho forholdet mellom foreldra og seg sjølv som eit trekantdrama der mora vant. Ødipalkonflikten kom til å få avgjerande konsekvenser for korleis livet hennar ville arta seg:

Alle filmsnuttene tatt av far da jeg var liten, der jeg står smilende og naken på en stein på en strand i Volda i balettpositur, er de destruerte, hvor er det blitt av dem? Jeg var søt den gangen, eller far var en inspirert fotograf. Det lignet jo kjærlighet. Jeg tok det for kjærlighet. Far kunne ikke motstå meg. Når vi var alene sammen, ble far helt annerledes, kunne far ikke styre seg, bare synet av den nakne kroppen min fordreide hodet på far. Jeg hadde en forestilling allerede som barn om at menn kunne bli gale etter meg, om at jeg kunne vri hodene om på menn, hvor kom denne forestillingen fra? Det var jo det jeg hadde erfart, at det bare var å kle av seg og krype opp og inntil, så ble mannen gal og lignet ikke seg selv lenger. Men det var smertefullt, for det varte så kort. Når de hastige møtene var over, ble far fraværende og kald, unngikk han meg, for man unngår dem man har forbrutt seg mot, det er en regel. Det var den første sorgen min, at i de mange lange fargeløse hverdagene tok ikke far notis av meg, tok far mindre notis av meg enn av de andre, så far meg ikke, rørte meg ikke, tok aldri på meg, kastet nervøse blikk i min retning, i smug, studerte far meg fryktsomt og i hemmelighet, mens jeg satt og lengtet etter far. Far kunne bli gal etter meg. I korte øyeblikk kunne han ikke kontrollere sitt begjær, og en slik opplevelse er ikke uten verdi for en liten pike. Men hun mistet faren sin og det var vondt, for hun lengtet etter ham alle de lange triste hverdagene år etter år da han ikke så på henne av redsel og skam, og hun var sjalu på moren som faren i det overveldende skarpe dagslyset kjælte for. Det var et trekantdrama, og moren vant, piken tapte. Men da moren forsmådde faren ved å forelske seg i en professor hun ikke fikk, forelsket datteren seg i en professor og fikk ham. Datteren turte og klarte å skille seg og fikk professoren. For å peke nese til moren sin? Beseire moren sin slik moren en gang beseiret piken, meg? Er det slike nett vi er fanget i, spunnet de aller første år? / Min stakkars døde far, min første og største ulykkelige kjærlighet. (AoM:335-336).

Desse pinsame og sær private utdraga er såpass dryge at det ikkje herskar tvil om at nokon vil kvamna av lesnaden. Den leie kjensla som teksten manar fram kan enkelt setjast i samanheng med Bergljots smerter. Derfor kan dei for mange opplevast som sanne. Likevel kjem ein ikkje vekk ifrå at ubehaget kan skyldast ein annan meir eller mindre medviten observasjon hjå lesaren: Mens ein let blikket gli nedover dei tettskrivne sidene der mora og faren verkeleg får kjøyrt seg, murrar tanken om at det som står skrive kan vera rein fiksjon. Dersom framstillingane er fiktive (eller for å seia det med klår tale frå kvardagsreaksjonanes perspektiv: vanvettig oppspinn), vil ein føla medkjensle og sympati for den avlidne faren og resten av familien, for dei forferdelege tabuemna som vil hefta ved deira person: ‘Viss Vigdis Hjorth verkeleg har skrive desse lygnene for å få merksemd, er ho tvers gjennom gal eller vondskapsfull’. Å lesa skadeverket eller tankane til ein slik person kan også vera krevjande. På den andre sida kan det like godt vera at utsegna representerer Vigdis Hjorths tankestrøm etter å ha oppleve faktiske overgrep og marginalisering. Denne lese måten vil også truleg eggja lesarar til å – i sympati av å lesa slike skildringar – reagera kroppslig. Alt i alt vil den pirrande posisjonen i svingdøra mellom to lagnadstunge lesekontraktar ha ein kumulativ verknad på å gjera folk uvel: Begge utgangar er djevlige! Og om det er det eine eller andre som er rett, eller om det finst nyansar av sanning i begge retningar, så er det uansett sørgjeleg å vera vitne til. Det er dilemmaet og spenningskjensla i svingdøra som går inn på folk, i større grad enn hos dei som har eit einseitig fokus på kun ein av dei to utgangane.

Uansett, tekstutdraga er så dryge at ein nesten er tvungen til å tru på det som står skrive: Å stilla spørsmålsteikn ved ei så insiterande incest-forteljing som dette vil vera ubehageleg: du stiller spørsmålsteikn ved eit potensielt offer. Då vil ein oppføra seg på akkurat same måte som den umoralske familien! Dette gjer det vanskeleg å i det heile teke så tvil om Vigdis Hjorths litterære metode. På elegant vis argumenterer den implisitte forfattaren stillteiande for at lesarane må tru på det som står skrive, og at dess meir kjensler kapitla skapar, dess meir sanne er dei: Forfattaren driv med eit litterært prosjekt som både ho sjølv – som empirisk forfattar i avisintervju – og implisitt forfattar gjev hint om.⁶¹

Tilbake til møtet på revisorkontoret er det også andre viktige poeng. Bergljot streva som kjend med førebuinga av teksten ho skulle lesa for familien, og ho hadde også problem med å

⁶¹ «Freud skriver et sted at det er beklagelig at ingen skildring av en psykoanalyse kan gjengi de inntrykkene man får under selve utførelsen av den, at *den definitive overbevisningen* [mi utheving] aldri kan formidles ved lesning, bare ved *opplevelse*, [mi utheving] det er jeg enig i, det er umulig å forklare.» (AoM:127).

få sagt det ho ville seia. Familien avbraut ho fleire gonger, og Bård og Bergljot stilla sjølv spørsmål til mora undervegs, som dei fekk skingrande motsvar på. Etter at mora har sådd tvil om kvifor Bergljot fortel historia si, spør Bård om kva hensikter ho elles skulle ha hatt. Då får han treffande nok svaret i form av den litterære metoden i eit nøtteskal: “For å gjøre seg interessant, sa mor, hun sitter på kafeene i byen og er full og snakker om *hemmeligheten* sin, det er forferdelig, fy for en skam.” (AoM:201).

Mora er urokkeleg i si sak og vil kanskje seia det som nokon lesarar til no kan ha tenkt. Lengre ute i konfrontasjonen presterer mora også å seia det som Bergljot og Bård har ana i lang tid. Ho spør revisoren om testamentet kan annullerast. På denne måten røper ho seg sjølv: For Bergljot stadfestar mora på eit vis at ho og faren aldri har hatt som intensjon å vera snille med dei, men at arva heller skulle fungera som vederlag med eit atterhald: Bergljot og Bård skal vera takksame og halda munn om fortida. Moras påstand om at Bergljot fortel om familien for å gjera seg interessant misser truverd fordi utsegnet kjem frå ein korrupt person:

Kan jeg annullere hele testamentet? / Der slapp katta ut av sekken. / Mor og far hadde villet kjøpe oss, kjøpe meg, derfor hadde vi fått beskjed i jula for tre år siden, om at det var skrevet et testament, om at alle skulle få likt, bortsett fra det med hyttene, for at jeg skulle holde kjeft, holde inne med den ubehagelige historien når jeg bare fikk noen penger, så skjedde det ikke, så holdt jeg ikke inne, så var testamentets intensjon forgjeves, så funket det ikke. Kan vi annullere hele testamentet, spurte mor revisoren, men den bleke revisoren sa at det kunne hun ikke. (AoM:204).

Revisormøtet enda med at systrene og mora deserterte, mens Bergljot og broren blei sitjande att med revisoren: “Jeg var utslått. Jeg skalv i beina. Vi satt på revisorens møterom en stund og revisor spurte oss om ting, om familien, men jeg klarte ikke snakke, lufta var ute av meg.” (AoM:206). Bergljot har streva både før og under møtet og sit no lamma igjen. Denne gongen skal det visa seg at dei kroppslege reaksjonane ikkje er eit teikn på noko ‘godt’ i den forstand at det representerer framsteg. Natta før, og om morgonen ei stund før møtet, drakk ho nemleg vin for å bedøva kroppen mens ho skreiv. Det er fleire døme på at alkohol er ein fluktveg for Bergljot. Under den uheldige ringjerunden tidleg i boka drikk ho til dømes vin som ei form for sjølvmedisinering.⁶² Ein gong ho fortel om Bo – ein ven med eigne problem ifrå barndomen – har ho dette å seia om svevnmangel: “Bo tok vekselvis innsøvningstabletter og

⁶² «Jeg åpnet en flaske rødvin. Da jeg hadde drukket den, var jeg roligere og gikk ut igjen med hunden.» (AoM:25).

sovetabletter, var redd for å bli avhengig, brukte mye energi på å planlegge hva slags innsovningstabletter, hva slags sovetabletter han skulle bruke når, hvor ofte, jeg drakk vin.” (AoM:182).

Etter revisormøtet er Bergljot på veg til ein restaurant for å møta dottera si. Her gjev ho ei skildring av å ikkje vera i kontakt med kroppen sin:

Jeg fant fram til den indiske restauranten selv om *jeg var utenfor meg selv*, [mi utheving] selv om jeg var en vond automat i bevegelse, selv om hjertet banket for fort, selv om ribbeina knirket og verket. Jeg svelget, jeg var tørr i munnen og tørst, men kvalm, jeg orket ikke tanken på å drikke. Det var klart at det jeg nettopp hadde vært med på, revisormøtet, hadde vært en psykisk påkjenning, og likevel ble jeg overrasket over hvordan kroppen reagerte uavhengig av hodet som hadde villet dette, *jeg hadde villet dette*. (AoM:208).

Tidlegare var smertene ikkje lokalisert til faste stader i kroppen, men no kan ho enkelt heimfesta dei. Ho sit med dottera og undrast over desse ukjende etterverknadane. I tillegg hikar ho etter meir alkohol mens ho hamnar i gamle og fåfengde reaksjonsmønster. Bergljot drikk øl mens ein horde med folk ringjer for å høyra korleis møtet gjekk. Det er tydeleg at ho har snakka med mange innan arveoppgjeret. Ho fortel igjen og igjen kor fælt det var:

[...] jeg bestilte en øl og måtte ha den snarest og fikk den og drakk, det var helt jævlig, sa jeg, Tale ringte, det var helt jævlig, sa jeg, de gikk i strupen på meg, sa jeg, mor reiste seg for å gå allerede før jeg kom til andre avsnitt, sa jeg, da Bård spurte hvorfor jeg skulle si det hvis det ikke var sant, hveste hun at det var for å gjøre meg interessant, virkelig hveste, men jeg sitter her med Ebba, sa jeg, jeg ringer deg senere, sa jeg, drakk øl og bestilte mat, men spiste ikke, tok en øl til, [...] Lars ringte og igjen sa jeg at det hadde vært helt jævlig, [...] drakk øl og snakket i telefonen for Søren ringte, det var helt jævlig, sa jeg. [...] Ebba ba meg fortelle alt fra begynnelsen av og jeg prøvde å fortelle fra begynnelsen, ba om en tredje øl [...]. (AoM:208-209).

Bergljot ser ut til å ha hamna tilbake i runddansen der ho har korte og nyttelause samtalar. I tillegg held ho fram med å drikka for å få eit meir sedat tilvære. Det latar til at ho ikkje har det godt med seg sjølv etter revisormøtet. Har ho gjennom drikking ignorert kroppens beskjedar om at det ikkje var lurt å konfrontera familien? Dottera sit i alle fall med eit bekymra blick på mora si, som gjentek seg sjølv mens ho drikk tett. Mens Ebba sit og vaker, reflekterer Bergljot over sin eigen tilstand: “[...] kanskje så jeg mer oppkavet og oppløst ut enn jeg følte meg, selv om jeg følte meg veldig oppløst og oppkavet, hva hadde jeg ventet meg, men jeg hadde nettopp ikke ventet meg noe, hadde med hensikt valgt å ikke tenke på konsekvenser, på reaksjoner.” (AoM:208-209). Og det er nettopp reaksjonane ho let seg definerast av. Ho aktar å gjera eksakt det som mora påstod: ho sit ute og drikk medan ho fortel om løyndomen sin.

Bergljot tek jamvel til å likna si eiga skadeskotne mor ved å få hjelp og trøyst frå si eiga engstelege dotter:

Stakkars Ebba satt der med den oppløste moren sin som hun ikke visste hvordan hun skulle håndtere, som uvegerlig ble hennes historie. Drakk sin cola light mens moren drakk øl og snakket i telefonen [...] Så gikk vi, Ebba tok armen min, nå glemmer vi bare hele den familien, sa hun, støttende, til sin mor, innvevd i sin mors historie. Ja, sa jeg. Hun spurte om jeg klarte meg selv resten av kvelden, at jeg gjerne kunne sove hos henne. Snille Ebba, engstelig for moren sin slik Astrid og Åsa var engstelige for og passet på moren sin. (AoM:209).

Konfrontasjonen på revisormøtet ser i fyrstninga ut til å vera eit feil val. Bergljot har vore naiv den forstand at ho trudde at møtet ville gå føre seg på anna vis enn den infantile framferda både ho og mora viste, at med ein offentleg person til stades ville konflikten halda seg på eit meir sakleg nivå. Ho bestemte seg for å gjennomføra møtet uansett kva, og var prinsippfast i å fullbyrda valet ved å drikka for å hemja kroppens beskjedar om at dette ikkje var lurt. Under rusen satsa ho på å følgja si eiga dømmekraft, noko som ser ut til å vera ein feil: “Der er en enorm længsel efter at komme ud af fængslet, men ofte når længslen ikke til at gøre andet end at skælde ud på fængslet og betjentene: den socialt og kulturelt konstruerede virkelighed.” (Hauge 2012:14).

I møtelokalet røynde ho hån og atter ein gong at forteljinga hennar blei blankt avvist. Bergljot blei beint fram sikta for å ha dikta opp brotsverka for å gjera seg interessant. Dette går såpass inn på ho at ho må halda fram med å drikka etter møtet mens ho går i den same gjenfortellingsfella som før. Då dottera skal fylgja ho heim, kan Bergljot sjå den grusame ironien i å likna si eiga mor, ei mor som fortrengrer og trøyster seg med alkohol og ei hjelpande dotter. Saknet etter å koma seg vidare i livet dreiv ho ut i eit møte ho ikkje greidde å handtera. Likevel skal det visa seg at i dagane etter møtet er ho likevel nøgd med det ho har fått til. Dette kjem fram i ein samtale med venninna, Klara:

Du sa det de fortjente å høre. Skulle de knappe til seg hytter til spottpris ustraffet? De har oppført seg dårlig mot deg i alle år. Astrid og Åsa har nytt godt av dine foreldres midler i alle år. De har fått mer enn Bård og deg i alle år, emosjonelt og materielt, skulle de slippe unna med det uten at du, uten at dere reagerer? Det har vært fem mot én i alle år. Du har følt det som om det har vært fem mot én i alle år, for du har ikke visst hvordan Bård har hatt det. Nå er det tre mot to, og det er noe nytt, som de ikke var forberedt på, men de er fremdeles i flertall, og de har hverandre. Ikke skam deg. Det var sunt. Ja, det er som Lars sier, du har vært i krigen, du er forslått nå, men om noen dager har du det bedre, det gjør i regelen vondt å få det bedre. (AoM:219-220).

Synet på at møtet var sunt ser etterkvart ut til å stemma. Det skal visa seg at Bergljot har vore gjennom ein eller annan form for *katarsis*.⁶³ Reinsinga går føre seg på fleire vis. Det fyrste teiknet er at ho ikkje kjem seg inn på mobiltelefonen fordi ho har gløymd passordet. Det andre er at klokka hennar har stoppa. Ho hastar avgårde i eit frykteleg regnvêr, til ulike butikkar for å skifta batteri og for å kjøpa seg ein heilt ny mobiltelefon. Den nye telefonen kan symbolisera at ho ikkje kjem til å ha fleire gjenforteljingsrundar eller sinte telefonsamtalar med familien. Den nystilte klokka kan heilt enkelt symbolisera at tida ikkje står stilt lenger – ho heng ikkje urikkeleg igjen i barndomen. Det tredje og fjerde teiknet på reinsing er at ho ikkje vil drikkja lenger,⁶⁴ og at ho tilgjev faren for ugjerningane: “Vi drakk ikke, det tok tid før jeg sovnet, jeg lå i mørket bak Lars’ rygg og forsøkte å få kontakt med far. Hvor du enn er, hvis du er noen steder, vi setter strek nå, sa jeg, jeg tilgir deg, sa jeg. Jeg syntes han svarte: Godt kjempet, Bergljot, [...]” (*AoM*:220-221).

Bergljot har ein gong for alle gjeve eit ærleg forsøk på å få fortelja historia si til familien. Sidan ho blei blankt avvist, kan ho endeleg slå seg til ro med at det å bryta er den rette tingen å gjera. Ho er fri frå familien – det var jo til og med familien som valde å gå frå møtet, og dei har ikkje hatt kontakt sidan. Det er lett å leggja merke til at det har skjedd ei endring frå tidlegare. Heilt i starten av romanen, då Bergljot var i Fredrikstad for å halda eit innlegg om samtidsdramatikken, ringde Astrid og fortalde om moras overdose etter kranclinga med Bård. No er Bergljot på ny i ein austlandsk by for å halda eit fagleg innlegg. I staden for ringjerundar, pinsame møte og generell rådløyse, ser ho på seg sjølv som ein lukkeleg og forberedt fagperson. Framme på teateret i Hamar har ho ingen problem med å omgås folk: “Der samtalte jeg med fine folk som ville hverandre vel, som ville meg vel, sånn føltes det, om utfordringene ved å gjøre dikt til drama og ble klokere, [...] Jeg hadde sagt mitt, det lå

⁶³ Katarsis er eit fleirtydig uttrykk som handlar om ei form for sjeleleg reinsing frå det sanslege (Platon). Aristoteles brukte omgrepet for å forklåra kjensla av glede etter å ha vore vitne til ein gresk tragedie. Dramaet manar fram vonde kjensler, men når teppet går ned vil ein oppleva ei frigjering frå det vanskelege og dermed kjenna velnøye. «I psykologien og psykiatrien betegner katarsis en prosess som bringer ubevisst konfliktstoff frem i bevisstheten. Avreagering er et annet ord for det samme. Freud framkalte tidlig i karrieren katarsis ved hjelp av hypnose og andre teknikker for suggesjon. Han gikk senere fra denne metoden, da han observerte at katarsis bare ga kortvarig lettelse.» (SNL om katarsis: <https://snl.no/katarsis> - henta 25.04.2019).

⁶⁴ «Fordi vi ikke drakk om kvelden den femte var morgenen den sjette bedre, himmelen var blå. Møtene før lunsj gikk fint, kanskje jeg burde slutte å drikke, [...]» (*AoM*:224).

meg ikke lenger på hjerte, hjertet mitt var lett, jeg tenkte: Tenk at jeg skulle få oppleve dette.” (AoM:271).

Den siste setninga i sitatet ovanfor gjentek ho i fleire ulike avsnitt etter revisormøtet. Men, ein stad seier ho det med eit atterhald. Dette skjer mens ho sit og nyt tanken på at ho greidde å leva lengre enn foreldra – at faren no har døydd før ho. Bergljot er takksam for å kunna overleva han: “Tenk at jeg skulle få oppleve dette. / Og likevel.” (AoM:268). Det som plagar ho, er tanken på kor faren blir av. Om han skal kremerast eller om han skal gravleggjast, og dersom han er gravlagd – kvar ligg grava? Sjølv om ho har ein heilt annan ro enn tidlegare no som familien er på avstand, maktar ho framleis ikkje å koma bort ifrå kva som skjedde i barndomen. Ved hjelp av ein referanse til Carl Gustav Jung, vier ho ei heil side til nokre liner – eit rop om hjelp for å koma vidare:

Jung skriver at det ubevisste er et kolossalt historisk lagerrom. Jeg innrømmer at også jeg har et barneværlese, skriver han, men det er et lite rom sammenlignet med de veldige tidsrom som allerede som barn interesserte meg mer enn barndommen. // Jeg vil også ut av barneværelset! Hjelp meg ut av barneværelset! (AoM:262).

Bergljot viser teikn til å gjera personlege framsteg i korleis ho handterer fortida si. På avstand frå systrene og mora har ho fleire opplevingar av ro og glede, men ho har stadige tankestrang til sin avlidne far. Ei bakside med dødsfall og arveoppgjer er at dei krev opprydjing og papirarbeid. Etter ei tid får Bergljot ein konvolutt i posten frå familien. Denne inneheld fleire dokument og utgreiingar om fordelinga av arv. Dei ymse arka tek føre seg ulike bestemmingar og er formelt skrivne. I slutten brevet står det at dei har rekna ut at Astrid har fått meir pengar enn Bård opp gjennom åra, så derfor vil ho no gje av sin arv for å utlikna skilnadane. Til sist les Bergljot at alle tre stiller seg bak notatet Astrid har skrivne, og at dei vonar at alle no kan leggja striden bak seg og sjå framover. Og det er nettopp det at dei nektar å gje slepp på kravet om forsoning som plagar Bergljot:

Men det provoserte meg at de gjennomført henvendte seg til meg som om jeg ikke hadde sagt det jeg hadde sagt på revisormøtet. At de ikke trodde på meg, var én ting, en annen var at de lot som om jeg ikke hadde sagt det jeg hadde sagt, agerte som om revisormøtet ikke hadde funnet sted. ‘Vi håper med dette at vi nå kan legge denne striden bak oss og se framover’. // Jeg kunne ikke legge det bak meg. (AoM:300).

Bergljot forsøker å leggja ting bak seg ved å reisa til Spania. Her lever ho på avstand frå alt som har skjedd; jobbar med eit tidsskrift om dagen og sit på kafear om kvelden. Men atter ein gong skal ho minnast om alt som har skjedd heime i Noreg. Ho får ei tekstmelding frå Astrid

kor det står at dei held på å selja huset, og at ho har tenkt mykje på ho. Vidare ber ho om å få snakka med Bergljot, og gjev ei oppmoding om at ho bør ringja.

Bergljot og Astrid vekslar nokre meldingar der Bergljot ber om å få vera i fred og at dei ikkje har noko å snakka om etter revisormøtet. Ho får det same svaret som før, at det var feil tid og stad, men med eit tillegg – Bergljot betydde mykje for ho. Astrid sender stadige meldingar om at forholdet ikkje er øydelagd og at dei er nøydde til å snakka saman. Då Bergljot kom heim frå Spania forsøkte systera å ringja. Ho insisterte på at dei måtte møtast og snakka, andlet til andlet: “Mye kommunikasjon forsvant når man ikke så hverandre, lyttet til stemmene, så kroppsspråket. Derfor var hun så opptatt av det fysiske møtet. Når mennesker ikke ser hverandre øker avstanden og sannsynligheten for demonisering.” (AoM:321). Astrids syn på at samankomstar lyftar kommunikasjonen er stikk i strid med det Bergljot har erfart. Det var jo nettopp ved å luka bort mange trekk ifrå sosiale settingar – gjennom psykoanalyse eller ved å skriva notater – som gjorde tankane og orda klåre.

Til slutt skreiv Astrid eit brev: Systera prøver å forklåra at ho heilt sidan Bergljot gav beskjed om overgrepa har slite med å ta stilling til om det var sant. At ho hadde lytta til alt Bergljot fortalde for 23 år sidan, og at ho trudde på draumen hennar.⁶⁵ I tillegg held Astrid fram med å skildra den vanskelege posisjonen ho føler ho er i. Ho synes sjølv at ho har hatt ein trygg og god oppvekst og at skuldingane var alvorlege. Ho makta ikkje å ta stilling til korkje faren eller Bergljot – det var ord mot ord: “*Den informasjonen jeg satt på – det du hadde fortalt, og det jeg hadde tenkt – var ikke nok til å vite sikkert.*” (AoM:320).

Bergljot svara ikkje på brevet – i alle fall ikkje på tidspunktet då straumen av tekstmeldingar og brev fann stad. Ho hadde ikkje noko nytt å fortelja systera, ingenting som ho ikkje hadde prøvd å seia før. Å ‘verifisera’ brotsverket kunne ho heller ikkje. Bergljot er overtydd om at Astrid tok eit val for mange år sidan: I staden for å våga å snakka med ho om farens ugjerningar eller å gå til Støttesenter mot Incest, hadde ho heller diskutert Bergljots påstandar

⁶⁵ Då Bergljot hadde starta med psykoanalyse, fortalde ho ein dag om ein draum ho hadde hatt. Denne episoden blei eit sentralt prov i hennar tidlege visse om at faren hadde forgripe seg på ho: «Da jeg så en femøre på veien og bøyde meg for å ta den opp, for å finne en mynt betyr lykke, og jeg sa til meg selv for å trøste meg at det kanskje likevel var min lykkedag. Jeg tok den opp og så at det bare var en knapp. Femåring, spurte han. / Femøring, sa jeg. / Du sa femåring, sa han. / Mente femøring, sa jeg og fortalte drømmen om igjen: Da garasjeporten traff, var det som om jeg ble knust. / Nesten knust som femåring, sa han og jeg fikk strøm gjennom kroppen.» (AoM:123-124).

med dei andre i familien. Revisormøtet var teiknet på kor samstemte dei var: Bordet var delt mellom to sider, systrene sat ved moras høgre og venstre aksel mens Bergljot sat med Bård. Systrene sa aldri imot når mora påstod at Bergljot laug og dei toga samla ut etter å ha stilt ho til veggs. I staden for å møta Astrid for å forklåra kvifor ho ikkje kunne prova overgrepa, vender ho seg heller direkte til ho gjennom teksten:

Skulle jeg ringt etter hver terapitime, etter hver drøm, hver gang fortiden innhentet meg, [...] hver gang en brikke fra barndom, ungdom og voksenliv falt på plass og gjorde at jeg etter hvert forsto mer av det store bildet jeg inngikk i. [...] Skulle jeg ringt Astrid med fysiske detaljer, prosedert min sak for en skeptisk søster som var glad i faren og moren sin, og med god grunn, som hadde et fint forhold til foreldrene sine, som ønsket et harmonisk familieliv, skulle jeg ringt henne og delt de åpne sårene mine, det åpne kjønnet mitt, så smertefullt, så skamfullt, så intimt, ikke til å snakke om utenfor det psykoanalytiske rommet, snakke med henne om det jeg ikke hadde snakket med noen andre enn psykoanalytikereren om, ikke venninner, ikke kjærester, ikke barna, mine, fordi det var for vondt og for fysisk påtrengende, fordi jeg ikke ville at de, mine nærmeste, skulle ha slike bilder av meg i hodet. / Derfor, Astrid. (*AoM*:322-323).

Den slåande replikken der ho vender heile forklåringa direkte til systema validerer på fleire måtar det litterære prosjektet til Vigdis Hjorth. Lesnaden av dei tidlegare sidene i boka får ein ekstra dimensjon: lesarane blir nøydde til å vurdere teksten ut ifrå systemas perspektiv. Både det dei har lese og det dei vil lesa vidare latar til å vera Vigdis Hjorths forsøk på å fortelja sin versjon. Romanen inneheld nettopp det Bergljot seier at ho ikkje kunne gje systema si: Ei innfølkt forteljing på over tre hundre sider med eit utforskande blikk på ein barndom prega av fortrenging. *Arv og miljø* er ein roman som forklårar korleis Vigdis Hjorth kom i hug fleire hendingar frå barndomen og korleis andre blir revuderte og seinare skjøna på ein ny måte. I tillegg viser romanen problema ho har hatt med å koma overeins med systema: den inneheld heile intrigen og forklåringa på kvifor ho måtte bryta.

Ein annan Vigdis Hjorth vil fortelja historia si til er broren. I boka fekk lesarane vita at Bergljot og Bård ikkje har hatt så mykje kontakt innan dei møttest når arvestriden starta. Fleire stader ligg det hint om at ho skal fortelja han kva ho har opplevd, som her då ho fekk mail ifrå han: “[...] han skrev at han gjerne ville høre historien min. Jeg sa han skulle få den ved høve. Jeg ville ikke fortelle historien min, jeg ville at han skulle vite om den, ville de skulle vite om den, men helst slippe å fortelle den for den var ekkel og jeg ble syk av å fortelle den.” (*AoM*:102). For å sleppa skammen og kjenslene hennar eiga historie manar fram, ser ho på tekst som utveg for å kunna fortelja. Det er fleire grunnar til dette. For det fyrste har ho fleire gonger erfart at dess meir ho fjernar seg frå forteljarsituasjonen, dess

enklare er det å setja ord på det ho har opplevd eller å seia noko ufiltrert og sant.

Psykoanalysen illustrerer dette på ein særskild måte, som eitt steg i retning av å sleppa dei sosiale kodane ved samankomstar. Endå eit steg i retning av å sleppa vanære i forteljaraugneblinken er ved å skriva. Skrivning gjev ho ro og tid nok til å uttrykkja seg på ein annan måte enn ved tale. Ho kan redigera og skriva om, og attpå til vil ho fjerna seg spatialt og temporalt frå augneblinken då familiemedlemene les det nedskrivne. På denne måten slepp ho å ta stilling til korleis dei reagerer – dei kan ikkje lenger avbryta ho. Til sist er det også slik at det som er nedskrive kan kopierast. Dette gjer det mogleg for Vigdis Hjorth å fortelja historia si éin gong på ein forseggjort og ordentleg måte, i staden for å gjenta seg sjølv slik ho har gjort utan hell i mange år. Sjølv om ho truleg vil kjenna eit stort ubehag under skrivninga, – som i og for seg kan symbolisera at det ho skriv er sant – slepp ho å røyna smerte alle dei gongene familien og andre les boka.⁶⁶

For å illustrera Bergljots syn på at skrivning syner det som er verkeleg, kan ein i tillegg til å leggja merke til ubehaget også sjå på korleis ho vurderer sine egne og Bårds e-postar. Då ho tidlegare hadde fleire utbrot i telefon og på mail, har ho dette å seia om det ho skreiv til systema og mora: “Jeg angret dem når jeg våknet om morgenen, jeg kjente vill panikk ved tanken på hva jeg hadde skrevet om natten, men samtidig såret det meg at Astrid neglisjerte dem, leste eller uleste, for de rasende, nattlige mailene var de sanneste, og jeg angret dem bare fordi jeg hadde lært at å snakke sant var ulovlig, at å snakke sant ville straffe seg.” (*AoM*:76-77). Broren hadde også sete opp ei natt for å skriva mail til faren sin, der han sat overføringa av hyttene i samanheng med korleis faren hadde neglisjert han heilt sidan han blei slegen ein gong. Etter å ha lege vaken og skrive heile natta, kunne han fortelja dette: “[...] nå følte han seg ferdigskrevet. Det var deilig å få formulert og sendt det, skrev han, det han kalte for siste akt i vårt lille familiedrama.” (*AoM*:64).

Kjensla av å vera ‘ferdigskriven’ er også noko Bergljot lengtar etter. Igjen er det forholdet til broren som på best vis illustrerer noko av det ho vil oppnå ved å skriva. Ein stad har ho tankar i form av ein metafor om at forholdet mellom ho og broren er som ein halvlesen roman. At sidan dei ikkje har hatt så mykje kontakt, så vil ho vera eit mysterium innan ho maktar å

⁶⁶ Då Bergljot las e-posten som Bård skulle senda til faren, hadde ho dette å seia om ubehaget ved å skriva: «Han har ikke tatt med det verste, sa jeg. Han regner bare opp symptomer. Det verste er antagelig for vanskelig å gå inn i og formulere, for da måtte han bli liten igjen». (*AoM*:70).

fortelja kven ho er og kva ho har oppleve. For at Bård verkeleg skal skjøna kvifor ho har brote med familien, må ho fortelja heile den usensurerte historia:

Menneskers liv er som romaner, tenkte jeg, når du har kommet langt nok i en roman, også om den er ganske kjedelig, lurer du på hvordan det skal gå, og når du har fulgt et menneske lenge, også om det er et ganske kjedelig menneske, lurer du på hvordan det vil gå, på hva som vil hende videre. [...]. Bård måtte være mer glad i Astrid og Åsa enn i meg, for meg hadde han ikke sett, ikke fulgt med på år, for ham må jeg ha vært en halvlest roman, en mistet roman, for ham hadde jeg antagelig i de siste femten årene bare eksistert som et slags minne. (AoM:266-267).

Og det er nettopp ved å 'skriva seg sjølv ferdig' at både ho, broren og andre lesarar endeleg kan få læra den mystiske Vigdis Hjorth å kjenna. På same måte som ho veit at brorens e-post ikkje kom til å overtyda familien, er det likevel viktig for ho å seia ting som dei verkeleg er.⁶⁷ Den kanskje største redsla Bergljot hadde, var at historia hennar aldri ville ha funnest. At dersom ho ikkje makta å leva lenger eller at ho døydde av andre årsaker, så ville familien ha makt til å innlema ho i deira livslygn: "jeg ville heller være alene enn å miste meg selv i familien, men jeg hadde mistet familien. Jeg var redd for å dø så familien skulle begrave meg og mor eller far holde tale i begravelsen og lyve meg opp, lyve oss opp. Jeg var redd for å dø for å bli innhentet av familien og miste meg selv i døden." (AoM:176).

Overtydinga om at familien vil eiga livshistoria hennar viss ho døyr, fører ho inn i ein krigsretorikk. Ho har lenge forsøkt isolasjon, men tida er inne for å vera like kynisk som dei ho har kjempa imot:

Jeg forsto at jeg ikke lå i fredsforhandlinger, men var i krig, forsto at jeg ikke var på forsoningsmøte, men i krig, forsto at jeg ikke skulle være fredsmegler, men soldat. Og sakte fikk jeg soldatkropp, sånn følte det [...]. Jeg hevet hodet og forvandlet min hysteriske, sørgende, bedende offerkropp til en krigers. [...] Jeg visste hvor jeg skulle og svingte med den ledige armen som om jeg ville slå tilbake og forsvare meg, som om den var et våpen, som om jeg var et våpen. Vil dere ha krig, skal dere få krig! [...] Jeg var blitt kriger, de skulle se hva slags stoff datteren deres var laget av, skulle få smake styrken min, jeg er ikke redd deg mor, jeg er ikke redd deg far, jeg er kampklar! (AoM:215-216).

Krigsmetaforen viser at Vigdis Hjorth er viljug til å kjempa mot familien for å få fram sin versjon, men at dette kjem til å koste. I dette, ligg det noko usagd om kven tredjepart er; kven sin hug er det dei slåst for å få tilgjenge til? Den mest opplagde er Bård, men kva med andre

⁶⁷ «Mailen ville prelle av, og Bård visste det nok, hadde nok ikke håp om å bli forstått, men behov for å si det så hard som det var, før det var for sent, for sin egen skyld» (AoM:69).

lesarar? Det finst grenser for kor stor innflytelse familien har til å formidla deira forteljing til det norske folk, på same måte som det finst grenser for kva eller kven som er interessant å høyra på. I måten boka portretterer dei på, gjev dei heller ikkje inntrykk av å villa 'gå offentleg' med deira versjon av familieforteljinga. Maktforholdet mellom Vigdis Hjorth og familien når det gjeld å nå ut til massane ser ut til å vera skeivt, det same er motivasjonen til å gjera nett det. For mens familien i *Arv og miljø* kjempar for å kua Bergljot og for å gjera Bård til lags, så kjempar Bergljot for å få fortalt historia si, ikkje berre for sin eigen del og til familien og Bård, men til heile Noreg. I utdraget ovanfor svingar ho med ein ledig arm som om han er eit vâpen. Er det armen ho skriv med ho hintar til? Det ligg ein form for hemn i bokutgjevinga som ikkje heilt enkelt kan foreinast med det litterære prosjektet. Vigdis viser at ho er klâr over at ho kjem til å skada familiens forteljing og ry ved å publisera ein roman. Ho veit også at familien er redde for at noko slikt skal skje. For då Astrid var bekymra og tok kontakt med ei venninne av Bergljot for å høyra korleis det gjekk med ho etter revisormøtet, har ho desse tankane:

Eller hun lot som om hun var bekymret og ville dokumentere at hun var bekymret, mens hun egentlig håpet jeg skulle kaste meg ut av et vindu, kaste meg foran et tog. Kanskje alle i Bråteveien håpet jeg skulle kaste meg ut av et vindu, kaste meg foran et tog. *De fryktet meg for hva jeg kunne finne på å rope ut, å skrive* [mi utheving]. Bare når jeg var død, var de trygge og de lengtet etter trygghet." (AoM:235).

Andre stader i *Arv og miljø* står det jamvel noko som latar til å vera direkte tilrådingar til familien (eller kanskje også kritikarar), der ho ber dei gjennom to tvitydige utsegn om å ikkje laga dramatikkk av det som står skrive: "Jeg ville skrive om faren ved å dramatisere populære romaner, [...]." (AoM:60). Og: "Neste dag, litt over tolv om formiddagen, da jeg satt og skulle skrive om farene ved å lage teater av romaner [...]." (AoM:63). Er setningane tilfeldige eller er dei tilsikta? Dersom det er det siste, så kan det sjå ut til at Vigdis beint fram varslar familien om at dei bør halda ein låg profil. Grunnane til dette kan vera mange: Er det for deira eige beste? At dersom dei ikkje uttalar seg offentleg om boka, så vil debatten rundt personane og hendingane i *Arv og miljø* halda seg på eit uavklâra nivå. At viss dei seier imot framstillinga av seg sjølv eller andre vil dei på same tid stadfesta røyndomsreferansane. I tillegg vil dei då snu diskursen om bokutgjevinga til å handla i mindre grad om universell kunst, til å handla om deira eigen person, noko som kan vera krevjande å stå oppi. På den andre sida kan det tenkast at Vigdis varslar fordi ho ikkje vil at dei skal forstyrre den offentlege samtalen rundt boka. At ho profitterer på å halda romanen på eit ubestemt nivå mellom to lesekontraktar. Eit tredje syn på sitata kan vera at Vigdis Hjorth gjev hint om at ho kjenner til teoriar som til

dømes performativ biografisme, i den forstand at romanen er ei *scene* (jf. sitata om drama og teater) for sjølvframstillig, der alle litterære hjelpemiddel og feedbacken vil bidra til identitetsskaping.⁶⁸

For å forsikra seg om at flest mogleg lesarar skal oppdaga røyndomsreferansane var Vigdis Hjorth særst tvitydig i intervjuet ho stilla opp i. Ho stod prinsippfast på at det var ein roman og ikkje ein sjølvbiografi, men sa i tillegg at ho sjølvsgd tok utgangspunkt i ting ho har oppleve. Det er fyrst under lesnaden ein kan sjå kor tvitydig også boka er: Bergljot har ein hang til å vera i ei hytte i skogen. Seinare skal det visa seg at skogen var ein av dei plassane faren forgreip seg på ho, for då ho fortel om bilturar og soving med gardinene trukket godt føre på hotell midt på dagen, tilføyer ho også dette: “Og om de ikke skulle bo på hotell, kunne de lage seng i skogen [...]” (AoM:290). For å stadfesta at dette dreiar seg om forfattaren og ikkje berre karakteren, finn lesarar også her ein tvitydig og tilforlateleg kommentar: “Det hendte jeg så *hjort* der, [mi utheving] om våren og sommeren, fugler og ekorn og frosker, men denne dagen var det bare oss.” (AoM:29).

Eit anna hint som knyter Vigdis og Bergljot saman, er den – fyrst anteke – tilfeldige digresjonen Vigdis Hjorth har i intervjuet med Kaja Schjerven Mollerin. Her snakkar ho om ein gong ho var i ei kyrkje i utlandet. Ho la merke til at ho sette ting i rørsle ved å pusta – ved å leva. Den innskotne forteljinga hennar får intervjuet til å virka uformelt og tilfeldig, heilt til lesarar oppdagar at ei hending i slutten av romanen er påfallande lik. Her fylgjer fyrst utdraget frå intervjuet og så dømet frå boka:

Jeg var i Jerusalem for et par år siden, og når jeg er i utlandet, går jeg alltid inn i en kirke og tenner lys for de jeg er glad i. Jeg sto der, alene, i den armenske kirken, det var helt stille rundt meg, men lyset blafret veldig foran meg. Trekker det fra noe sted? spurte jeg meg selv. Nei, forsto jeg brått, der er jo min egen pust. Bare ved at jeg finnes, og puster, setter jeg ting i bevegelse. (Mollerin 2016:4).

Jeg gikk inn i den armenske kirken i San Sebastian for å samle meg. Sto alene i halvmørket og tente lys for alle jeg var glad i, barn og barnebarn. Sto foran lyset og så

⁶⁸ Ho har endåtil referansar til performance art: Når ho skal forklara foreldras framferd, identifiserer ho seg med Marina Abramović: «Da performancen var over, da klokka slo, da hun beveget seg, endelig, tok et skritt fram mot publikum, for de tilbake i redsel og avsky: ‘They could not stand my person because of what they had done to me.’» (AoM:115). Ein annan stad har ho også ein referanse som kan knytast til Haarder eller til ein av inspirasjonskjeldene hans, Erving Goffman: «Jeg forsto hva han mente. Hva han påpekte. At jeg tilbød meg å stille meg bak ham, men ikke ville *tre fram på scenen som meg selv* [mi utheving] og gi uttrykk for en egen mening.» (AoM:72).

dem for meg da lyset begynte å blafre, så holdt det opp å blafre, så blafret det igjen, så holdt det opp å blafre. Jeg snudde meg for å se hvor det trakk fra. Lyset blafret, så holdt det opp, så forsto jeg at det var pusten min som fikk det til å blafre. Hver gang jeg pustet ut, blafret det, bare ved at jeg pustet, levde, fantes, satte jeg ting i bevegelse, det var et stort ansvar, å puste, å leve, for stort for meg. (AoM:312).

Og nettopp ved å driva eit dobbeltkontraktsleg spel både innanfor teksten og via intervju i andre medium – utanfor teksten – og ved hjelp av eit samspel mellom desse, set ho ting i rørsle. Ho har lagt opp til at mange lesarar vil oppdaga røyndomsreferansane, som igjen vil føra familien fram i lyset som potensielle levande modellar i romanen. Vidare vil den masokistiske lesekontrakten som svingdøra valdar, føra til eit ubehag hjå lesarane. Kjensler som den implisitte forfattaren jamfører med sanning. Ved å lokka lesarar ut i ein dobbeltkontraktsleg lese måte, vil den personlege tvilen derfor tena som prov på at det som står skrive i *Arv og miljø* er verkeleg. Dette vil igjen få fylgjer for faren, mora og systemenes omdøme. Det kan sjå ut til at ho driv med ein utspekulert metode for å skada ryet deira:

Man blir ikke snill av å ha det vondt. I regelen blir man slem av å ha det vondt. Krangelen om hvem som har hatt det verst, er barnslig. I regelen forkrøples de undertrykkede og får et ødelagt følelsesliv, i regelen overtar de undertrykkede tankegang og metoder, det er undertrykkelsens mest infame konsekvens, at den ødelegger de undertrykkede og gjør dem mindre i stand til å frigjøre seg. Det skal hardt arbeid til for å gjøre lidelsen om til noe som er nyttig for noen, særlig den lidende selv. (AoM:244).

Eg har så langt peika på at prosjektet til Vigdis Hjorth går ut på å skriva som ein form for sjølvterapi og for at broren og familien skulle få høyra kva ho hadde å seia. Likevel kan ein sjå at Vigdis Hjorth latar til å vera klår over at ho råkar familiens omdøme. Det er nærliggjande å tenkja at dersom ho ville ha unngått dette, så kunne ho skrive boka som ein tradisjonell nøkkelroman: Ho kunne ha delt romanen med familien i løyndom – altså å skriva boka utan å publisera ho. Men kven i familien utanom Bård ville ha teke seg tid til- eller hatt lyst til å lesa fæle karakteristikkar om seg sjølv og sine næraste. Ho kunne heller ikkje ha skrive ein meir fiksjonsmetta tekst, med tilhøyrande nøklar som syner kva romanen eigentleg handlar om. Eit av hovudpoenga hennar er jo nettopp å fortelja ting slik dei verkeleg er, ufiltrert og ekte. For at hennar versjon og forklåring på kven ho er skal eksistera og høyrast, vil ho ved å publisera romanen foreviga forteljinga si.⁶⁹ I tillegg veit Vigdis at ho vil setja i

⁶⁹ Slik professor Ruth Finnegan så fint hevdar om det nedskrivne versus det munnleg overførte: «Permanence over *time* is an equally important aspect of writing. The written word can remain the same not only over days or months, but from one generation to the next, and even over centuries or millennia.» (Finnegan 1988:19).

gong eit feedbackkrinslaup som vil gjera familien nyfikne på kva som står skrive om dei: ‘Ho har utgjeve ei bok om oss. Det står om oss i alle aviser. Kva er det alle sit heime og les?!’ På denne måten forsikrar ho seg om at systrene og mora blir nøydde for å lesa og erkjenna at forteljinga hennar finst. Då kan det tvert imot visa seg at det dobbeltkontraktslege spelet og den litterære metoden ikkje er vondskap, men kun eit middel for å forsikra seg om at mora og systrene nettopp les *Arv og miljø*. I tillegg kan det tenkast at enkelthendinga ved å publisera boka vil fungera som ei form for prov på at det som står skrive er sant, kven er så galne at dei ville ha loge om noko så alvorleg:

[...] hvorfor skulle jeg bryte, med alt hva det har innebåret av tap og smerte og alenehet, hvordan ville jeg klart å stå i det krevende vonde bruddet, hvis det dreide seg om innbilning og diktning, hva skulle motivasjonen min være, hva skulle jeg vinne på det? Hvem dikter opp en slik historie, for hva, for hva, hva skulle motivasjonen min være? (*AoM*:328).

Innan lesnaden av *Arv og miljø* starta, studerte eg to intervju med Vigdis Hjorth og anna feedback i form av aviskritikkar. Dette er tekstar som var i omlaup rundt utgjevingstidspunktet for romanen. Det var tydeleg at både forfattaren og fleire andre gav hint om eller slo fast at hovudpersonen i *Arv og miljø* kunne haldast for å vera ein meir eller mindre fiksjonalisert utgåve av Vigdis Hjorth. Som fylgje av dette blei det hevda at andre karakterar og hendingar i boka lett kunne oppfattast som verkelege. Av den feedbacken som i stor eller liten mon konstaterte røyndomsreferansane, var det to rådande teoriar om kva *Arv og miljø* var for noko. Det eine synspunktet gjekk ut på at romanen var eit produkt av Vigdis Hjorths tvilsame litterær metode, der ho raljerte med familien for å hausta merksemd og profitt. Det andre synspunktet handla om at Vigdis Hjorth skreiv ein sjølvbiografisk roman som ein form for terapi – eit litterært prosjekt. Desse to synspunkta dannar to moglege bilete av kven Vigdis Hjorth er eller blir oppfatta som. Gjennom lesnaden av *Arv og miljø* viste det seg at desse to teoriane blei vovne saman i ei kompleks forteljing. Mens den litterære metoden er til stades i form av dryge utleveringar og utanomtekstlege hint, er det fyrst og fremst det litterære prosjektet Bergljot har som fokuspunkt i si forteljing: Ho ynskjer å kunna fortelja heile den usensurerte historia si. I tillegg ynskjer ho at denne skal eksistera i lang tid, slik at familien ikkje kunne innlema ho i deira forteljing når ho døyr. For at mora og systrene skulle lesa forteljinga hennar og for at dei skulle erkjenna at historia hennar finst, blei feedbackkrinslaupet eit middel for å få dette til. Dette innebar at Vigdis Hjorth måtte driva med ein tvilsam litterær metode, der utleveringar og hint innanfor og utanfor teksten bidrog til at familien måtte ta stilling til det som stod skrive. Eg tolkar sitatet av Slavoj Žižek i starten

av romanen som eit prov på at dette var intesjonen hennar: ‘Å gjøre som en villet handling det du må’.

Eg har også forsøkt å syna at boka også skulle fungera som ein form for terapi for Vigdis Hjorth. Psykoanalysen representerte eit sentralt gjennombrøt i livet til Bergljot. Ved hjelp av rammene som divanen og terapauten gav, røynde ho sanningshendingar ved hjelp av å setja ord på det som kom ho i hug. Men, på eit tidspunkt avbraut Bergljot psykoanalysen: “Jeg overlevde ukene og avsluttet analysen til tross for at jeg forsto at analytikerens mente jeg burde fortsette, gå lenger inn i det smertefulle for å få det bedre på sikt. I ettertid er det lett å gi ham rett, men den gangen syntes jeg jeg hadde opplevd nok smerte, [...]” (AoM:128). Å skriva noko som ligg nært opp til fiksjonsfri fiksjon, gjev same – om ikkje betre – nytte som terapirommet. Derfor kan tenkast at *Arv og miljø* på mange måtar representerer Vigdis Hjorths framhald av den psykoanalytiske behandlinga:

Jung så tingene slik instinktet hans oppfordret ham til. Gjorde han ikke det, ville hans slange snu seg mot ham. Jeg prøvde å se tingene slik instinktet mitt oppfordret meg til. Gjorde jeg ikke det, ville min slange snu seg mot meg. Min mor og mine søstre hadde handlet på måter og sagt ting min slange ikke var med på. Jeg beveger meg på den vei min slange foreskriver, tenkte jeg, fordi det er godt for meg. (AoM:331).

Den potensielle kjennskapen til Vigdis Hjorth og feedbacken rundt utgjevingstidspunktet av *Arv og miljø* skapte bestemte bilete innan lesnaden starta. Desse forfattarbileta maktar romanen på elegant vis å spela vidare på. Vigdis Hjorth held seg i eit uklårt skilje mellom den empiriske forfattaren, fyrstepersonsforteljaren og den implisitte forfattaren. Alle dreg lesaren i retning av å forstå *Arv og miljø* som Vigdis Hjorths litterære prosjekt. Sjølv om den litterære metoden er til stades, både som eit resultat av å seia noko ‘ekte’ og som eit middel for å få familien til å ta stilling til boka, er det det litterære prosjektet som står fram som hovudfokuset til Vigdis Hjorth. Det må likevel nemnast at terskeestetikken som er til stades i diskursen rundt *Arv og miljø* sjølvsgd kan eggja personar til å halda fast ved biletet av Vigdis Hjorth som ein forfattar som fyrst og fremst driv med ein tvilsam litterær metode i skjul av det litterære prosjektet. Kor som er vil eg etter analysen av feedbacken og lesnaden av *Arv og miljø* hevda at samspelet mellom desse legitimerer eit bilete av Vigdis Hjorth som ein lidande kunstnar som driv med eit litterært prosjekt.

Jeg var ikke i stand til å tilgi. / Men å kaste i glemselens hav? / Løfte det fram i lyset, studere det, erkjenne og akseptere det og kaste det av meg i glemselens hav? / Jeg klarte ikke det heller. For det var ikke enkelthendelser og ingen ferdig fortelling, men en uopphørlig utforskning, en nødvendig utgravning full av kortslutninger og

ufrivillige hjemsøkingar. Og min tapte barndoms nærvær, dette tapets evige tilbakekomst var det som gjorde meg tydelig for meg selv, en del av min eksistens som gjennomsyret selv den minste følelse i meg. (*AoM*:341).

Eg vil no gå eitt år fram i tid, til å sjå på den personlege feedbacken *Fri vilje*. Her vil eg undersøkje om biletet av Vigdis Hjorth som *Arv og miljø* har skapa får ei anna framstilling.

3.2. *Fri vilje* stadfestar Vigdis Hjorths litterære metode i *Arv og miljø*

Lesnaden av *Fri vilje* vil byggja på den tidlegare lesnaden av *Arv og miljø*. Dette betyr at eg vil ta utgangspunkt i eit lesarperspektiv som jamfører Vigdis og Bergljot, og som tolkar mange av personane og hendingane i romanen som meir eller mindre knyta til røyndomen.

For desse lesarane fungerer *Arv og miljø* som ei scene der Vigdis Hjorth driv med identitetsproduksjon. Eg har så langt kome fram til at samspelet mellom bok, forfattar og ålmenta gav to teoriar om kven Vigdis Hjorth kan oppfattast som. Dei to forfattarbiletta var på mange måtar samanfallande med dei to synspunkta som terskelestetikken har ein tendens til å mana fram. Det eine som livsverdensreaksjon – der fokuset er på å stilla spørsmålsteikn ved utleveringa av gjenkjennelege personar (den littærere metoden). Det andre synspunktet gjekk i retning av estetisk kontemplasjon – ei forståing av røyndomsreferansane og utleveringane som ei fylgje av eit litterært prosjekt av ålmenn interesse.

Etter lesnaden av *Arv og miljø* kom eg fram til at boka legitimerer i større grad synet på Vigdis Hjorth som ein forfattar som driv med eit litterært prosjekt, enn oppfatninga av at ho driv med ein tvilsam litterær metode. Likevel kjem ein ikkje bort ifrå terskelestetikken natur: Begge synspunkt er til stades – i større eller mindre mon – hjå alle lesarar som har oppdaga røyndomsreferansane. Ein kjem simpelt hen ikkje bort ifrå at boka inneheld dryge skildringar av lett gjenkjennelege personar, like lite som ein ikkje kjem bort ifrå at forfattaren, mange kritikarar og den implisitte forfattaren talar for at ho driv med eit litterært prosjekt.

Fri vilje blei utgjeven snaue eitt år etter at *Arv og miljø* kom ut. Forfattaren er Helga Hjorth, den yngste systera til Vigdis. Helga er utdanna jurist og har aldri skriva skjønnlitterære bøker før. No, etter den svært omstridte og kritikarroste romanen systera skreiv, har ho brått teke steget inn i ein for ho, ukjend bransje. Både forfattarnamn, tittelen og høgda på boka gjer at romanen står fint ved sida av *Arv og miljø* i bokhylla. Samansetnaden av større og små

kapittel er til ei viss grad lik, det same gjeld også for talet på sider. Om ikkje dette er nok til å sameina bøkene til ein større heilskap, bidreg omstenda rundt utgjevinga til at mange vil halda *Fri vilje* for å vera ein oppfylgjar eller eit motsvar på *Arv og miljø*. Det ligg mykje taus autoritet i sjølve skrivehandlinga til Helga: Når ein antatt levande modell har brukt tid og krefter på å skriva og gje ut ei bok, vil det truleg bety at ho har noko viktig å retta opp i: Publiseringa fungerer som ein lovnad om avsløringar. Dette åleine får nok mange til å sitja med visse forventingar alt innan dei set i gang med lesnaden av romanen.

Fri vilje handlar om ein dysfunksjonell familie som lyt tola å bli levande modellar i ein populær roman. Det er den eldste dottera, Vera, som utset resten av familien for desse røynslene. Fyrstepersonsforteljaren heiter Nina og er den yngste i søskenflokket på fire. Nina dreg lesaren vekselvis med gjennom ulike episodar i livet, frå barndomen på hyttene på Toffelsø og studietida i Trondheim, til skrivekurs, arvestrid, farens gravferd og revisormøtet med Vera. Utforskinga av dei forskjellige hendingane i livet er prega av ei undring rundt systemas yrkesverksemd og kva motivasjon ho hadde for å skriva den særleg utleverande romanen. Lesaren får også innblikk i den hektiske tida då den avslørande romanen blei publisert.

Det blir tidleg klart at *Fri vilje* er ein roman som tek eit direkte oppgjær med mykje av innhaldet i *Arv og miljø*. Mens både personar og hendingar er meir eller mindre identiske i begge romanar, så er det no perspektivet til den tilbaketrekte karakteren Åsa som rår. Noko anna som er ulikt, er at hyttene ligg på Toffelsø og at alle karakterane har byta namn.⁷⁰ Åsa heiter no Nina, Bergljot er Vera, Bård har blitt til Even og Astrid heiter Ingvill.⁷¹ Romanen opnar med dette avsnittet:

⁷⁰ Ein finn stadige referansar til *Arv og miljø*. I denne romanen låg hyttene som kjend på Hvaler: «De vurderte Hvaler en stund, men slo til da de kom over en halvoppført hytte på Toffelsø, på Vestfold-siden.» (FV:28).

⁷¹ Karakterane i *Arv og miljø* og *Fri vilje* vil for mange lesarar vera identiske. Derfor vil eg bruka namna om einannan, alt etter kva roman det er snakk om. Vigdis Hjorth og Helga Hjorth er personar *utanfor verka*, men som fleire lesarar har grunnar til å jamstilla med karakterane *innanfor verka*. Derfor vil eg òg til å bruka ulike nemningar på desse personane, alt etter når eg meiner det er høveleg. Der eg vil poengtera noko som går *utanfor verka* vil eg bruka namna til dei empiriske forfattarane, mens der eg vil poengtera noko *innanfor verka* kjem eg til å bruka karakternamn. Helga og Vigdis Hjorth vil høvesvis kallast Åsa og Nina, og Bergljot og Vera. Variasjonen av namnebruk i oppgåva er med andre ord ei medviten handling.

VI HADDE PLEID å være en flokk, vi fire barna i familien. Men det kom aldri til å bli oss fire igjen. Ikke etter at pappa døde. Ikke etter arveoppgjøret, da debet og kredit skulle gjøres opp. Da de to eldste, Even og Vera, fant hverandre igjen etter mange år, og det brøt ut krig. Da Even og Vera gikk mot Ingvill og meg, og det ble to mot to. (FV:9).

I *Arv og miljø* er Åsa som regel taus og har marginalt med kontakt med Bergljot. Likevel har ho to utsegn i romanen som *Fri vilje* spelar vidare på. Det eine er under talen i farens gravferd. Ho seier at alle i syskenflokken er særskjellige, før ho fortel litt om kvar av dei. Om Bergljot har ho dette å fortelja: “Bergljot, sa hun, hadde alltid vært svært opptatt av teater, av drama. Bergljot hadde regissert alle ungene i nabolaget og laget teaterforestillinger. Bergljot var kreativ og fantasifull og var teateranmelder og tidsskriftredaktør.” (AoM:167). Den andre gongen Åsa kjem med ei utsegn om Bergljot, er ein av dei få gongene ho snakkar direkte til systera. Under revisormøtet seier ho at Bergljot ikkje kan *instruera* dei til å tru på forteljinga hennar: “Du kan ikke instruere oss til å tro på deg, sa Åsa til meg, brukte teaterordet instruere som hun hadde brukt teaterordet regissere i begravelsen, henviste vel til da jeg instruerte henne som barn da hun gikk i teatergruppa mi, storesøsterens teatergruppe, hun må ha hatet meg allerede den gangen.” (AoM:205).

Den markante motviljen som Åsa har i *Arv og miljø*, blir med *Fri vilje* utbrodert og forklåra av personen sjølv, men no altså under namnet Nina. Om barndomen kan ho fortelja at Vera var trassig og hadde fleire høglytte kranclar med foreldra, i tillegg dreiv ho ei teatergruppe i kjellarstova. Vera gjekk på dramaskole og arrangerte forestillingar på skulen: “Hun fikk store ting til å skje med helt vanlige, små mennekser.” (FV:21). Vera var høgt akta i familien grunna sitt tidlege talent for drama og for korleis ho kunne ordleggja seg. Ho hadde også ein karisma som fengsla litesystrene og dei andre ungane i gata; alle prøvde å vinna aksept og merksemd frå ho, og dei fekk skiftevis respons: “[...] jeg hadde vært på audition hos min egen søster, det var en spesiell opplevelse, hun målte og veide meg, men jeg fikk være med. Ingvill også.” (FV:24).

Vidare fortel Nina også om korleis Vera hadde ein tendens til å lyga. Ho kunne fortelja dei villaste historiane på skulen, om gitar som kunne sjå tvers gjennom klede med røntgenbriller, at ho eigentleg var samisk – at kuffa hang heime i skåpet og at mora hadde for vane å joika. Ho fortalde med slik ei overtydande kraft at ho fekk alle med seg, uansett kor absurde lygnene var: “Storesøsteren min bare visste hvordan hun skulle gjøre det. Hun var født sånn. Da Vera ble forfatter, hadde jeg tenkt at det nærmest var som av en naturlov.” (FV:198).

I tida etter at Vera blei forfattar kunne ho hausta den same merksemda som før. Under sundagsmiddagane heime hjå foreldra var ho ordstyrar og midtpunktet i selskapa. Nina minnest ein gong Vera hadde med ein flott voksduk som ho gav til mora: “‘Til min italienske familie!’ proklamerte hun høytidelig idet hun overleverte den til mamma. Vi var ikke en vanlig, norsk familie lenger. Vi var italienske.” (FV:27). Og alle bidrog det dei makta med å te seg som italienarar. Vera hadde makt til å definera kven folk rundt ho skulle vera. Var dei ikkje viljuge til å spela med, kutta ho dei heilt enkelt ut. Ho har med andre ord halde fram som teaterregissør, både ved å bestemma kven som får vera med i stykket og kva det skal handla om. Det som er forskjellen er at ho ikkje er eit barn lenger, og at scena som før var kjellarstova, har blitt byta ut med den verkelege verda.

Ein gong då Nina og Vera var ute og reiste erfarte Nina at systera var grenselaus i måten ho lot fantasien prega si eiga oppfatning av det som skjedde rundt ho. Det fyrste som hende var at Vera brukte feil tannkost. Endå om hennar var raud, hadde ho altså teke systeras gule. Ho slo opp auga og spurde om Nina hadde teke AIDS-test, før ho tok seg til hovudet og sa insisterande: “‘Du har hatt så mange’, sa hun, ‘hva har du gjort for å beskytte deg? Er du klar over hvor lett det er å bli smittet, hvordan smitten brer seg rundt? [...] Hvordan kunne du være så slepphendt at jeg tok din tannbørste?’” (FV:136). Den dramatiske scena Vera skapte, var så godt framført at ho fekk Nina til å føla smitte i kroppen: “Jeg gikk til legen og testet meg da jeg kom hjem. Jeg hadde kjent på det, følelsen av å ha HIV.” (ibid.).

Den neste underlege episoden ho hadde med Vera var på flyet på veg heim: Plutseleg grip Vera handa til Nina, før ho viskar at det sit to kaprarar framanfor dei. Ho ber Nina om å ikkje sjå på dei, for då blir dei sikkert skotne fyrst. Både Nina og Vera sat livredde i flyet. Vera fordi ho trudde på sine eigne skrøner, Nina fordi systera var grenselaus i kva ho fekk seg til å seia om uskuldige personar: “Jeg hadde tenkt tilbake på det, de to uskyldige medpassasjerene. Det var ikke spøk for Vera, det var alvor. Det måtte ha vært derfor. Det måtte ha vært derfor det kjentes så ekte, at jeg ble så innmari redd.” (ibid.). Tankane hennar vandra til desse hendingane fyrste gong ho fekk høyra om Veras påstandar om farens seksuelle overgrep:

‘Vi har et problem med Vera’, sa han. ‘Hun sier at jeg har utsatt henne for overgrep.’ Han sa det som om han spurte meg om jeg virkelig forsto hva han hadde sagt. De sto liksom og bønnfalt, han og mamma, ba om at jeg forsto hva som skjedde, hva de ble utsatt for, påstander som var umulige å tilbakevise fordi de ikke var sanne, fordi de kom fra Vera, redselen for det de visste dette kunne avstedkomme, omfanget av det. / Det pappa hadde sagt, var på en måte helt naturlig, som forventet på meg. Ikke fordi jeg trodde at pappa hadde forgrepet seg, ikke i det hele tatt, men at Vera hadde sagt

noe sånt. Så jeg avfeide det bare, klarte ikke å ta det på alvor. Det var så typisk henne. Hun ble smittet av AIDS, det var kaprere på flyet. Nå var det seksuelle overgrep i barndommen. At mamma og pappa var redde, var ikke det minste rart. (FV:137).

I *Fri vilje* er mora og faren sinte og redde for kva Vera kan få seg til å gjera. Ho gjekk i psykoanalyse og fekk eit stadig meir anstrengt forhold til dei. Ingvill, som var den av systrene som alltid prøvde å lytta til- og å skjøna Vera, kontakta til slutt ei tante som var psykiater. Ho ordna eit møte mellom ein terapaut som var spesialist på denne type problematikk, og Vera i lag med foreldra. Men då alt var ordna og møtet var planlagt, ville ikkje Vera stilla. I staden for å prøva å løysa problemet ville ho heller snakka om overgrepa ute på byen og i radio:

‘Skru av mikrofonen så forteller jeg det kanskje’, svarte Vera. Mamma var blitt så provosert, for pappa hadde prøvd å få Vera til å fortelle, få henne til å svare for seg, men hun nektet å snakke med ham om det. En gang hadde han reist hjem til henne for å finne ut hva hun tenkte på, hva hun snakket om på byen, de visste at hun gjorde det. ‘Jeg vil ikke snakke om det’, hadde Vera sagt. ‘Jeg vil ikke snakke om det, jeg vil skrive bøker om det!’ (FV:145).

Og det var nettopp det ho gjorde. Dei siste åra hadde Vera sine sjølvbiografiske romanar blitt meir og meir nærgåande. Heile familien kjende seg att i dei. Utruskapen til mora blei skildra i minste detalj og hovudkarakteren gjekk i psykoanalyse. Romanane sirkla seg nærare og nærare det ho meinte å ha oppleve som lita: “Det var mer enn tydelig at det var oppveksten i den bisarre familien som var årsaken til alt som var gått galt. Og det var mye.” (FV:58).

I *Arv og miljø* var det slik at psykoanalyse og skriving fungerte som informasjonskanalar for korleis ting ‘eigentleg’ heng i hop: Sanningshendingane gav Bergljot innsikt i fortrenge minne og det skrivne synte på ein klårare måte enn tankane åleine korleis familieforholdet var og er. I *Fri vilje* blir psykoanalysen og skrivinga forklåra som ein farleg leik der Vera let den grenselause fantasien sin styra korleis livet hennar skal tolkast og levast. Det mest fatale hugskotet hennar er sjølv sagt trua på at faren har begått incest mot ho. At draumen om ein knust femøring utvikla seg gjennom gjentekne rundar med skriving og psykoanalyse til å bli stadig sterkare røynslar av gjentekne seksuelle overgrep. Nina tenkjer: “Hadde jeg det, jeg også? Kunne jeg bli like grenseløs, hvis jeg bestemte meg, hvis jeg virkelig ville, eller hvis jeg trodde jeg måtte?” (FV:126).

Nina sat seg ned og skreiv om systera si. Om korleis ho hadde drukke for mykje, hadde sex med ein hund og at ho fann tyggjegummi og ein brukt snuspose i skjeden. Desse gøymde ho i eit lite skrin: kanskje ho trong dei til seinare – for å skriva om det som hadde skjedd.

Jeg eide henne, skrev henne frem, hun var til på mine premisser. Det ble annerledes, mye verre enn jeg hadde forestilt meg. Det var ikke til pynt. / Men det var jo ikke Vera, det var meg. Mine fantasier. Hvor kom de fra? Jeg visste ikke at de var der, de kom når jeg skrev. / Er det sånn det virker, tenkte jeg. Er det sånn hun holder på? For da kunne det gi mening, da kunne jeg forstå hvordan Vera opplevde det, når hun skrev tekstmeldinger til Ingvill og sa: 'Nå har jeg skrevet det av meg. Når jeg leser hvordan dere har oppført dere, så forstår jeg hvor grovt dere har sviktet meg.' (FV:128).

Nina vurderer systeras openberringer som ikkje noko anna enn hennar eigen fantasi. Denne fantasien seier meir om Vera enn om dei andre utleverte. I tillegg til at ho aldri tidlegare har hatt problem med å lyga, kan det godt henda at Vera faktisk trur på det ho sjølv skriv. Dette kan vera ein av grunnane til at ho gjekk ifrå å ikkje hugsa noko som helst som tyda på at faren forgreip seg på ho, til å gradvis – frå ho var 30 år gamal – hugsa meir og meir detaljar rundt hendingane. Noko hadde i alle fall fått Vera til å endra synet på både Nina, Ingvill, mora og faren.

Så langt kan ein sjå at Helga Hjorth sår tvil om det litterære prosjektet til Vigdis. Dette gjer ho ved å karakterisera systera som manipulerande og som enten ein notorisk lystlygnar eller som ei som ikkje har bakkekontakt: Enten veit ho at skuldingane er falske, eller så trur ho at dersom ho lar (den påvist dryge) fantasien sin prega det ho skriv, så vil teksten syna korleis ting verkeleg heng i hop. Eller er det ein mellomting: Dersom ho trur lenge nok på sitt eige oppspinn, vil ho truleg over tid koma til å overtyda seg sjølv om at fantasien er verkeleg. Kor som er vil lygnene eller fantasien hennar reflektera litt av kven ho er eller kva slags tankar ho ber på. Tankar som ho ikkje hadde problem med å dela med korkje radiovertar eller over eit vinglas på byen for å hausta merksemd.

Ein som Vera greier å lura til å tru på forteljinga si, er den eldre broren. Etter å ha fått nyss i at Ingvill og Nina fekk arva hyttene hadde Even vore lei seg og sint på foreldra. Dette førte til at han i ein periode heldt avstand frå både dei og systrene. Han hadde også lese ein av dei siste romane til Vera, og etter at dei to hadde møtst på kafé for å snakka om arvestriden, merkar Nina og Ingvill at han har endra seg. Han meinte at romanen 'viste akkurat korleis ting var': "Det var rart. For jeg husket at en av anmelderne hadde sagt det samme, at Vera klarte å fange situasjoner og erfaringer i språk som gjorde at man tenkte: *Akkurat sånn er det.*" (FV:59). Måten Vera skreiv og snakka på hadde forvandla Even til ei uvitande, men nyttig brikke i spelet hennar. Saman sendte dei sinte e-postar og hadde fleire urimelege krav i arvetvisten: "[...] jeg forsto ikke hvordan Even klarte å mobilisere så voldsomme følelser for den hytta, han hadde da ikke tilbrakt så mange somre der. Han var fjorten det første året." (FV:61).

Det er fleire ting ved skivinga til Vera som gjer at ho makta å overtyda broren. For det fyrste tolkar ho fortida i retning av det som gagnar forteljinga hennar. Ho revurderer alt som har blitt sagt og gjort opp gjennom livet, som då mora sendte kun ho av barna på ballettimar, fordi ho såg ei ung jente med mykje talent og potensiale:

Tenk hva det gjør med noen uskyldige ballettimer hvis moren ikke følger datteren sin dit fordi datteren vil danse. Det er jo det vanlige. Tenk om moren sender datteren på ballett for å avlede oppmerksomheten hennes. Faren begår seksuelle overgrep, og moren bruker balletten til å belønne, dekke over, så datteren skal tie. [...] Blir ikke denne typen ballettimer noe ganske annet? (FV:199).

Det andre ho gjer, er å skriva ned og tolka alt som skjer i livet, til ei kvar tid – her og no – for å leita etter fleire prov på at overgrepa har skjedd. Etter å ha observert utsegn og veremåten til folk, gjev ho dei motiv som passar til det ho vil skriva om. Dersom den blømande sjølvbiografiske romanen framleis ikkje heng heilt på greip, kan ho i tillegg endra eller dikta opp litt: “Hvis det manglet noe, hvis ting ikke hang skikkelig sammen, så fikk man redigere det man allerede hadde skrevet, nesten som å gå tilbake og redigere fortiden. Legge til eller trekke fra, replikkutvekslinger, små hendelser og hint. Spre det liksom tilfeldig utover, på umerkelige steder.” (FV:200).

Det ligg mykje tvilsam yrkespraksis i å pønska ut ei incesthistorie om sin eigen far, for deretter å leita etter alle moglege teikn i fortida, i tillegg til å tolka alt som skjer rundt ein ut ifrå dette perspektivet. Dette blir igjen endå meir alvorleg viss ho gjev hint om- eller skriv på ein måte som gjer at alle dei rundt ho blir lett gjenkjennelege i boka. Dersom ho attpå til endrar og legg til ting som bidreg til at historien hennar blir endå meir spektakulær eller truverdig, ser det beint fram ut til at verksemda hennar er sær problematisk. Som ein siste nådestøyt i forsøket på å skjemma Vigdis Hjorths litterære prosjekt, kjem forteljaren i *Fri vilje* med eit poeng om sjølvbiografien som Paul de Man var fyrst ute med: Ideen om at sjølvbiografien ikkje alltid treng vera eit produkt av eit levd liv. Dersom ein person veit at han skal skriva om sitt eige liv, vil han heilt enkelt agera på ein måte som gagnar den framtidige sjølvbiografien – eller i vårt tilfelle, romanen:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (de Man 1984:69).

For å få *Arv og miljø* til å vera ein sær s gripande roman om hennar eige liv, kunne ikkje Vigdis Hjorth kun lita på gamle minne frå barndomen, like lite som ho kunne basera boka på range tolkingar av familiemedlemanes utsegn. Ho måtte også planleggja og regissera nye scener i livet sitt, som ho sidan kunne skriva om. Det er denne ideen som har drive Vera til å gjera arveoppgjeret om til ein familietragedie, men for litteraturen sin del; til noko storslagent. Metoden har gjennomsyra alt av kontakt ho har hatt med familien den siste tida: Frå e-postar og nattlege ringjerundar til Ingvill, kor ho har vore full og sagt stygge ting, til samansverjinga med Even og tiraden på revisorkontoret. Kontakten med Ingvill gav ho fleire e-postar som ho seinare kunne bruka i romanen sin.⁷² Samankomstane med- og manipuleringa av Even gav ho ein uvitande lagspelar, ein som kunne gjera forteljinga hennar endå meir truverdig:

Så har hun gjort pappa til voldsmann, tenkte jeg. Jeg husket det Even hadde sagt på revisorkontoret, om den bjerkestokken, det passet inn i boka, Vera trengte det vel, for å gjøre sannheten sin sannsynlig: En voldelig far er man redd for, det er helt naturlig, en voldelig far tør man ikke å snakke med, tenk hva en voldelig far kan komme til å gjøre med deg hvis du konfronterer ham med hva han utsatte deg for i barndommen, det er best å vente til han er død, det er best å konfrontere moren din i stedet, hun vil ikke skade deg, ikke søstrene dine heller. (FV:175).

Sidan revisorkontoret representerer eit fysisk møte med eit lagnadstungt utfall – både i *Arv og miljø* og *Fri vilje* – kan dette tena som døme på korleis Vera planleggjer og fremfører ei scene: “Før møtet hadde jeg tenkt at vi hadde lagt det verste bak oss. [...] Så var det kanskje motsatt: At all energien i det rommet vi kom fra, var The Big Bang. At det var nå det skulle begynne.” (FV:156). I tida før møtet skreiv ho som kjend ned det ho ville seia. I tillegg fekk ho eggja Even til å bli endå sintare enn tidlegare. Under sjølve møtet sit ho og ventar på sin tur. I *Arv og miljø* er ho nærvøs fordi det krevjer mykje av ho å seia det som ligg ho på hjarta, men i *Fri vilje* er ho nærvøs fordi ho veit at det ho gjer ikkje er moralsk forsvarleg. Ho les frå manuset sitt og framfører den planlagde scena på dramatisk vis, med visse om at dette kan bli ein avgjerande del i romanen. Alle familiemedlema har derfor blitt naudsynlege middel i eit skodespel dei ikkje ana omfanget av: “Even og Vera snakket ikke sant, de spilte, tenkte jeg. Even trodde nok på det han sa, han følte det antakelig sånn, at Ingvill og jeg var forfordelt, det

⁷² Kontakten varierte mellom frekke utbrot og angerfulle og venlege telefonsamtalar og e-postar: «Det var slik Vera gjorde. Rakte hånden frem, men når Ingvill strakte sin ut for å ta den, så trakk Vera den tilbake. [...] ‘Jeg trodde jo hun mente det’, sa Ingvill. ‘Men kanskje hun bare lurte meg, at det var spill’, fortsatte hun. ‘For hun skriver jo i boka at jeg bare er en dum, naiv forsoningsdame.’ [...] ‘Men alle agnene hun la ut selv’, sa hun, ‘dem står det nok ikke om i boka.’ [...] ‘For hvis det hadde stått i boka at hun ville hjem til jul, og forsones, så hadde jo oppførselen til hun teite søstera virket helt naturlig.’» (FV:226).

kunne jeg godt tro på. [...] Men Vera trodde ikke på det hun satt og sa. Hun snakket mot bedre vitende, det visste jeg.” (FV:151-152).

Eit anna tydeleg døme på at Vera handlar med ei hensikt om å skriva om det i etterkant, er det eine brevet ho sender til Nina og Ingvill. Nina reagerer på fleire ting som står i dokumentet: Vera skreiv ting om arveoppgjeret som ikkje stemde, og ordvala og den stilistiske formen fekk brevet til å virka suspekt.

Det var noe fremmed, liksom distansert over hele brevet, som om Vera ikke egentlig henvendte seg til oss, som om vi ikke var oss. Det var ordene hun hadde valgt, formen. ‘Min konflikt med mine foreldre gjorde at jeg ikke hadde forventet å få noe i det hele tatt’, innledet hun. Hvorfor skrev hun ikke *mor* og *far*, det var da våre foreldre også? *Ingvill* og *Nina*, sto det midt inni brevet, selv om hun skrev til oss. Vi var blitt tredjepersoner. Og hun brukte fortidsform, enda det skjedde her og nå. (FV:77).

Omstenda rundt brevet og måten Nina refererer til det, gjer at det blir lett å finna att i *Arv og miljø*. Brevet er omtalt på side 74-77. Vera har altså sendt dei eit fingert brev som var skrive med ei hensikt om å ha det med i boka si. Noko av hensikta var nok også å framprovosera reaksjonar, for svaret frå Ingvill blir diskutert over fleire sider (81-87). Nina forklårar Veras framferd ved å jamføra livet og romanane hennar. Sidan Vera er oppteken av å skriva røyndomslitteratur, må livet hennar tilfredsstillast visse skjønnlitterære krav for at bøkene hennar skal vera interessante nok. Dette betyr to ting: Vera bruker romansjangeren som verktøy til å tolka og skriva fram ein spanande versjon av sitt eige liv, men ho tilpassar òg livet sitt på ein måte som romanen profitterer på; livet hennar er altså fiktivt: “*Farvel. En stor sorg*. Ordene til Vera virket forstyrrende, syntes jeg, liksom forstørrede. De passet bedre der de vanligvis ble brukt: i litteraturen, på scenen. I virkeligheten ble det noe konstruert og uekte over det.” (FV:78).

Argumentasjonen i avsnittet ovanfor snur det litterære prosjektet til Vigdis Hjorth på hovudet: Avisintervjua med ho og lesnaden av *Arv og miljø* gav på fleire måtar inntrykk av at romanen inneheldt ‘autentiske’ episodar frå røyndomen. Men no som Helga Hjorth avslørar at både brev og hendingar var fabrikkerte, kan dette gje lesarar ein sterkare skepsis til alt som står skrive i *Arv og miljø*. Ikkje nødvendigvis ein skepsis til om hendingane har funne stad, men til kva dei representerer. Før lata hendingane til å vera autentiske: ikkje-kunst, som blei mediert på romansjangerens premissar. Dette gav eit inntrykk av at det som står skrive er sant – det er fiksjonsfri fiksjon. No som Helga Hjorth gjennom *Fri vilje* varslar om at hendingane er eit resultat av eit nøye planlagt rollespel, opnar ho opp for ei heilt ny forståing av *Arv og miljø*.

Boka kan framleis karakteriserast som røyndoms litteratur, men alt det som før representerte noko ufiltrert og ekte, vil no representera det motsette – noko prefabrikkert og inautentisk. Med andre ord vil *Arv og miljø* snarare bli eit døme på noko som gjev seg ut for å vera fiksjonsfritt, men som – ironisk nok – eigentleg er det som fiksjonsfri fiksjon opponerer mot. Og igjen, sidan romanen fungerer som ei sjølvframstilling av Vigdis Hjorth, er det ikkje berre *Arv og miljø* som er inautentisk, men også forfattaren sjølv!⁷³

Ein skepsis til innhaldet i *Arv og miljø* vil med andre ord òg vera ein skepsis til Vigdis Hjorth og hennar litterære prosjekt. Og sidan fleire litteraturkritikarar har argumentert for at dei siste romanane hennar har krinsa rundt same tematikk, kan dette bety at store delar av den seinare forfatterskapen hennar kan oppfattast på same måte som *Arv og miljø*: bøkene er vitnesbyrd om Vigdis Hjorths tvilsame litterære metode.

Tilbake i *Fri vilje* er det nokon stader slik at Nina vender fokuset frå å diskutera *Arv og miljø*, til å sjå på systema med eit fagkritisk blikk. Ho gjev lesaren informasjon om konsept som sjølvframstilling og sjølvspel mens ho undrast over populariteten hennar: “Vera kunne være stolt. Hun ble nevnt i samme åndedrag som Lord Byron, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Strindberg og Sandemose. [...] Litterær imagebygging, ble det kalt, selvspill, jeg hadde lest om det andre steder også. Det var en sport. De spilte. Det het ‘å leve inautentisk’.” (FV:276). Ved å informera lesarane om spelet mellom forfattar, bok og ålmenta får *Fri vilje* fram eit viktig poeng: ‘Vigdis Hjorth’ er meir enn ein privatperson, ho har blitt eit offentleg fenomen. Og noko av grunnen til at ho har blitt så populær, er nettopp det: ho utleverer familien for sidan å spela eit dobbeltkontraktsleg spel med lesarar og kritikarar: “Når Vera fikk spørsmål om hvordan den siste romanen hennes forholdt seg til virkeligheten, så vred hun seg unna, avviste dem på sitt plettfrø vestkantmål. ‘Det var da et underlig spørsmål’, sa hun med glimt i øyet til gamlekjæresten som intervjuet henne på kulturhuset i Skien.” (FV:283).

Ved å gjera lesarar merksame på det dobbeltkontraktslege spelet vil Helga Hjorth kanskje bidra til å så tvil rundt den offentlege personlegdomen Vigdis Hjorth. Informasjonen kan føra

⁷³ I starten av *Arv og miljø* står det at omstenda rundt farens død likna for mykje på slikt som står i romanar. I *Fri vilje* argumenterer Nina for at dødsfallet gagna narrativet hennar fordi det då virkar som at ho ikkje torde å skriva om faren mens han levde. Mens ho undrar over dette, har Nina òg ein tanke om at også hennar liv liknar for mykje på slikt som står i romanar. Ho (og andre) har med andre ord vore offer for Veras kunstige framferd: «Jeg hadde tenkt det samme flere ganger selv i løpet av de siste par årene, at mitt eget liv var begynt å likne for mye på sånt som sto i romaner til at det kunne være tilfeldig.» (FV:229).

til at fleire lesarar kan føla seg lurte av ho: At dei har fylgt med på avisdebatten, lese boka og gått på litteraturfestivalar for å søkja svar, men at ho vil profittera på å halda situasjonen uavklåra. Dette, i tillegg til middle-region-åtferda ho har drive på med i fleire intervju – ho har veksla mellom distanse og utlevering – kan føra til at fleire lesarar vil ha eit meir kritisk syn på alt ho skriv og ytrar. Dette kan føra til ei devaluering av Vigdis Hjorth:

Men nettopp her ligger problemet med selvspillet: Rollespillet kan komme ut av kontroll. Ved at tilskueren er usikker på hvor Hjorth snakker fra – er hun i et fiksjonsunivers eller et biografisk univers – kan forpliktelsen og troverdigheten i *alle* hennes utsagn svekkes. [...] Ved hele tiden å spille på sitt liksom-seg-selv, tilslører hun ikke da sin posisjon når hun prøver å trenge igjennom med sitt tilsynelatende alvorlige jeg? Dette må forstås som svakheten ved denne kommunikasjonsformen. (Andersen 2007:347).

I *Fri vilje* får lesarane også innblikk i korleis familien takla perioden i forkant av- og under utgjevinga av *Arv og miljø*. Vera og Ingvill hadde hatt kontakt via mail og telefon i ein periode etter revisormøtet. Men brått slutta Vera tvert av og reiste utanlands. Når Ingvill prøvde å ringja og senda meldingar for å ordna opp i familiedramaet, sa Vera gong på gong at ho ikkje ville snakka med ho. Men etter ei stund med togn skulle familien igjen hentast inn i romanprosjektet til Vera. Plutseleg ein dag sende ho fleire tekstmeldingar til Ingvill: “[...] ‘dere vil ikke tro meg, men nå skal jeg skrive så alle kan forstå!’ [...] ‘Trusler fra mor om at hun ikke orker å leve hvis jeg skriver om det, har jeg ikke tenkt å ta til følge.’ [...] ‘Ses i min neste bok!’” (FV:105-106). Når Ingvill prøver å ta kontakt for å stoppa ho, blir ho blankt avvist: “‘Du har sviktet meg på det groveste og det kan ikke repareres. Ville bare forberede deg på boka.’” (ibid.). Det demrar for Ingvill kva som skjer: “‘Jeg kommer til å bli hovedfienden’, sa Ingvill. ‘I den boka. Jeg vet det. Det er derfor hun ikke vil ha noe med meg å gjøre. Hun orker ikke å se meg. For hun skriver om meg.’” (FV:107). Denne setninga spelar på ei utsegn som blir gjenteken ved fleire høve i *Arv og miljø*. Bergljot forklarar at systrene og mora heldt seg på avstand sidan dei visste at dei gjorde ho urett. Ho samanliknar seg sjølv med performance artisten Marina Abramović.⁷⁴ I *Fri vilje* er det Vera som ikkje maktar å snakka med familien; ho toler ikkje å sjå dei på grunn av måten ho oppfører seg mot dei.

⁷⁴ «Publikum kunne bruke objektene på Marina Abramovic som sto foran bordet, kunne gjøre hva de ville med dem og henne, hun skulle bare stå der i seks timer, ta imot og tåle, uansett hva, det var eksperimentet, hun ville se hva de gjorde. [...] Da performansen var over, da klokka slo to, da hun beveget seg, endelig, tok et skritt fram mot publikum, for de tilbake i redsel og avsky: ‘they could not stand my person because of what they had done to me.’» (AoM:114-115).

På same tid som Ingvill fekk tekstmeldingar frå Vera som stadfesta at ho skreiv bok om dei, fekk også mora liknande meldingar. Mora ringjer Nina og er tydeleg oppjaga. Ho les ifrå mobiltelefonen sin: “‘Hun sier at jeg har sviktet henne. Og at jeg ikke er glad i henne, og at hjertet hennes blør.’ [...] ‘Og selvsagt skriver jeg om det.’” (FV:109). Grunnen til at Vera tek kontakt med familien for å gje beskjed om at ho skal skriva om dei kan tolkast på fleire måtar. Dersom me tek perspektivet til Bergljot i *Arv og miljø*, så kan meldingane forklårast ut ifrå den delen av det litterære prosjektet som gjekk ut på at familien måtte akseptera at historien hennar finst. Kanskje kan beskjedane til og med føra til at familien les boka hennar. Men, likevel er det underleg at ho har unnlate å skriva om alle omstenda rundt kontakten med systema og mora. I *Arv og miljø* er det kun systema om forsoning som er nemnt, ikkje at det var ho sjølv som fyrst tok kontakt, og heller ikkje at ho sender meldingar for å få dei til å lesa boka. Den siste meldinga familien fekk ifrå Vera tikka inn i tida rett før utgjevingdagen:

Romanen kommer ut 14. september og vil i alle sammenhenger bli omtalt som en roman. Ta det helt med ro. [...] Advokaten vår hadde fått datoen av forlaget dagen før. Vi visste allerede når boka skulle komme. Vi visste at det var en roman. Hun skulle ikke bruke våre virkelige navn. // Det uhyggelige var at hun skrev: Ta det helt med ro. For vi hadde ingen grunn til å ta det med ro, Vera hadde gjort det hun kunne for å gjøre oss urolige. (FV:9-10).

Tekstmeldingane frå Vera har gjort familien engstelege for kva som kom til å stå skrive i *Arv og miljø*. Det kan tenkast at ei anna årsak til at ho sender slike meldingar er at ho forsøker å provosera fram reaksjonar hjå familien. Kanskje ikkje fyrst og fremst i form av SMS-ar eller telefonsamtalar (som i og for seg kunne blitt nytt materiale til ei framtidig bok), men heller i form av offentlege utsegn som handlar om ho sjølv og *Arv og miljø*. Dette kan også vera ein av grunnane til at ho ikkje lenger ville ha kontakt med dei – ho ynskjer at dei skal gje svar via aviser eller liknande. I slutten av *Fri vilje* kjem det nemleg fram at Vera prøvde å utfordra Nina og Ingvill til å hiva seg ut i den offentlege debatten om boka:

Blir spennende hvordan dere vil møte boka mi! Alle feministiske miljøer, nye og gamle, er sjokkerte over hvordan dere avskriver historien / den nye boka mi – krever ‘verifisering’ – spent på hva dere skulle ha i bakhånd – venter i spenning. / Ingvill fikk tilsvarende på samme tid, bare verre, mer direkte til henne, hvor det sto at de feministiske miljøene, unge som gamle, var ‘sjokkerte over at en dame som driver med menneskerettigheter krever verifisering’. ‘Kjør på! Jeg finnes ikke redd!’ (FV:280).

For å få Veras oppmodingar om å ta bladet frå munnen på avstand bestemte Nina og Ingvill at dei skulle reisa til Budapest i lag med mora og mannen til Nina, Lasse. Utgjevinga var rett

rundt hjørnet, så dei ville prøva å slappa av i tillegg til å koma seg bort ifrå ubehagelege spørsmål frå vener og kjente. Ikkje minst ville dei sleppa å sjå eller høyra Vera på fjernsyn eller radio, eller å lesa om boka hennar i aviser og vekeblad. Men allereie på flyplassen ser Nina på uttrykket til Ingvill at ho har latt seg freista. I neste sekund tikkar det òg inn ei melding på mobilen: “*Har sett avisene. Kunne ikke vært verre. Er det noe vi kan gjøre? Ta kontakt hvis du vil snakke.*” (FV:99). Meldinga frå veninna og blikket til Ingvill er hint om kva dei har i vente, for framme i Budapest gjer dei akkurat det dei ikkje skulle. Dei kunne ikkje halda stand mot massemedias tildragskraft: Dei les i *Aftenposten*⁷⁵ at Vera skriv om incest: “Endelig hadde Vera sagt det like ut: i full offentlighet påstått at pappa var en pedofil, en incestforbryter. Han lå i graven. Ingvill og jeg er nødt til å stille opp til hans forsvar.” (FV: 102).

Intervjuet med Vera dreg familien i den leia som Vera ynskte: dei må ta til motmæle på ein eller annan måte. I dagane etter sat dei forferda og las bokkritikkane i forskjellige aviser. Fleire la ut om kor strålande litteratur det var. Mange stadfesta at boka handla om Vera, men utleveringa av familien var det få som nemnde:

Alle anmelderne var enige. Det var hennes beste til nå. Jeg så igjennom den ene kritikken etter den andre. Hvordan kunne det ha seg at Vera skrev så tett opp til virkeligheten, og så var det ingen av kritikerne som sa noe om det? Hvorfor skrev de ikke at det kanskje var litt problematisk at Vera Lind hadde en far som nettopp var død, og en mor som fortsatt levde og tre søsken, akkurat slik som hovedpersonen i romanen? Visste de det kanskje ikke? tenkte jeg. Det ville i så fall vært rart, Vera var ikke særlig privat. Eller syntes de ikke at det var noe å lure på, fordi vi var uten betydning? (FV:172-173).

Mens dei sit og les ulike personars vurderingar av den post-personlege familiestriden deira, førebur dei ein kronikk. Dei vil skriva deira eigen versjon om kva konflikten går ut på og stilla eit viktig spørsmål: ‘kva om overgrepa ikkje har funne stad?’ Men likevel, ved å ytra seg vil dei på mange måtar stadfesta at romanen handlar om dei. Og igjen, dersom dei stiller spørsmål ved forteljinga hennar, vil handlinga tena som prov på at systrene og mora til Vigdis Hjorth er i like grusame i boka som i røyndomen:

‘Vi kommer til å bli levende vitnesbyrd om hvor forferdelig familien hennes er’, sa jeg. ‘Kyniske og overflatiske, som nekter å tro på henne, og bare er opptatt av fasade og ære og ettermæle.’ // ‘Se på oss’, fortsatte jeg. ‘En dårlig mor og to dårlige søstre.

⁷⁵ Det står ikkje eksplisitt i *Fri vilje* at det er *Aftenposten*, men skildringa av Vigdis i grøn genser og referansane til teksten peiker alle mot intervjuet av Kaja Korsvold.

Nå skal vi rive henne ned, fornekte henne tre ganger, én gang her, i full offentlighet.’ (FV:143-144).

Sjølv om dei skreiv ferdig avisinnlegget ville dei ikkje ha det på trykk. Fleire vener hadde fortalt at romanen var så overtydande at det berre kom til å bli endå meir tyngjande dersom dei kom med protestar. Men så, etter å ha vurdert både kronikk og togn, oppdaga dei Ingunn Øklands bokkritikk.⁷⁶ Dei tok kontakt med kulturjournalisten og snakka ei stund om å lata seg intervjuast, men også denne planen blei skrota: “Et avisintervju risikerte å føre oss ut på ville veier hvor andre satte agendaen, og når vi først var der, på de ville veiene, så var det ikke sikkert at det ville være mulig å snu.” (FV:182). Trass i at det ikkje blei noko intervju, gjorde bokkritikken og samtalen med Økland noko med Nina. Dei var begge samde om at det som står i *Arv og miljø* måtte møtast med ein annan versjon. For kunna gje att med same mynt blei det einaste rette å skriva eit motsvar ved hjelp av same medium – romansjangeren: “Hva for slags ytring skulle man da møte et litterært verk med? Den eneste måten å oppnå balanse på ville jo være å ytre seg i form av et litterært verk selv, skrive en roman.” (FV:180).

Det er fleire grunnar til at Helga Hjorth såg seg nøydd til å skriva ein roman i staden for å ytra seg offentlig. Den fyrste grunnen til at det var lurt å skriva ein roman er kanskje mest opplagd: Ho unngår å gje umiddelbar feedback til systemas performance. I avsnitta ovanfor er det tydeleg at Vigdis Hjorth forsøkte å lura familien ut i eit feedbackkrinslaup. Helga Hjorth var klår over at Vigdis provoserte med visse om at ho kom til å profittera på reaksjonane: “Livet til Vera var en performance. Hun iscenesatte, og nå hadde hun trukket alle opp på scenen. // Var det sånn du tenkte, Vera?” (FV:222). Dersom ho hadde stilt opp i eit avisintervju eller skriva ein kronikk ville ho for det fyrste ha stadfesta at romanen handla om familien. Dette ville i seg sjølv gjort *Arv og miljø* til ei endå meir kontroversiell og spektakulær bokutgjeving. For det andre ville forsøket på å seia imot boka truleg heller ha stadfesta at ho er ei lite sympatisk syster. For det tredje ville ho ha slege fast at

⁷⁶ «Vera Lind hadde uomtvistelig forfattet en god bok, skrev anmelderen, historien var feberhet, intet mindre, men føyde til at hun nesten håpet at incesthistorien var sann, for ellers ville det være å kaste et mistankens lys over en uskyldig person. Noen hadde innsett det som var så åpenbart når man først så det: stilt spørsmålet, sett faren, sett oss. // Det var i Aftenposten. Avisen hadde fulgt opp gårsdagens oppslag med Vera og de store solbrillene.» (FV:173). Delar av bokmeldinga til Økland har gått frå å vera ein epitekst til *Arv og miljø*, til å også bli ein integrert del av *Fri vilje*. Dette er eit fint døme på korleis aktørane i ein performance blir til ein del av kunstverket gjennom ein autopoetisk prosess.

familiekonflikten fortsatt heldt fram – men no med publikum. Ved å la seg lokkast til å stilla i eit intervju eller til å skriva ein kronikk, ville familien ha gjeve ho ei gåvepakke: “Men jeg vil bare advare dere. Dere kommer til å få fem minutter – så får Vera resten.” (FV:178).

Avisjangerane var med andre ord underlegne romanen, dei ville tvert imot forsterka inntrykket fleire lesarar har av at *Arv og miljø* viser korleis ting ‘eigentleg’ er.⁷⁷

På same måte som Bergljot i *Arv og miljø* ville skriva ein roman for at historien hennar skulle eksistera, går det an å seia at *Fri vilje* er skriven av akkurat same årsak. Sagt på ein annan måte: Dersom Helga hadde skriva ein kronikk, ville den ha blitt ein simpel feedback eller paratekst til *Arv og miljø*. Ved å skriva ein utførleg roman vil det vera vanskelegare for Vigdis å ta kontroll over framstillinga. Romansjangeren gjev Helga Hjorth ein sjanse til å skriva ‘sin versjon’ av kva som har skjedd. Dei skjønnerlitterære strategiane er verktøy som hjelper ho å visa kva Vigdis Hjorth gjer bak kulissene. Ho får både tid nok til å formulera eit motsvar og nok ord til å få fram kor innfløkte metodane til systera er. På denne måten får ho paradoksalt nok også fram at romansjangeren har kraft nok til å overtyda lesarar til å førestilla seg korleis ting verkeleg er, både ein og to gonger: Både *Arv og miljø* og *Fri vilje* er begge romanar som insisterer på at innhaldet er ‘sant’. Men, kun ein av dei kan stemma! Dette gjer at ho også får fram at skuldspørsmål om korkje valdtekt eller falske skuldingar ikkje kan avgjerast ved å lesa ein roman:

Så jeg lurte på hva Vera ville si, hvis hun fikk spørsmål om innholdet i boka mi, jeg som var den yngste søsteren hennes. Vera ville vel også si at det ikke var sånn det var, at det jeg skrev, ikke var sant. Vera Lind var ikke en som trengte å lyve på seg lidelse, en vond barndom, for å være interessant. // Trodde noen hun ville si noe annet? // Var det mer sannsynlig at jeg hadde løyet på meg lidelse for å gjøre meg interessant, for å få anledning til å skrive en roman og skinne om kapp med storesøsteren min? // Jeg lurte på hvem som kom til å vinne kampen om sannheten når flere skrev romaner om den samme familien. Om konklusjonen ville bli at det var den med størst talent og lengst erfaring som romanforfatter, som mest sannsynlig hadde rett. (FV:257).

Ved hjelp av *Fri vilje* maktar Helga Hjorth å skapa kontekst rundt utgjevinga av *Arv og miljø*. Ho får fram at Vigdis Hjorth driv med ymse strategiar for å prøva å hausta merksemd: Det kontroversielle innhaldet og røyndomsreferansane som både *Arv og miljø* i seg sjølv-, i lag

⁷⁷ «Hva ville hun gjøre når vi, selveste familien hennes, bekreftet at anklagene var virkelige? Kanskje kom hun til å gå ut og fortelle *alt*, i Dagbladet og VG og på Dagsrevyen. Vurder situasjonen kritisk, tenk over hvem Vera har alliert seg med, sa de. Hun og forlaget har garantert forberedt seg godt. De har analysert situasjonen og forutsett alle mulige utspill dere kan tenkes å komme med, de sitter bare og venter på neste trekk.» (FV:176).

med forfattern og bokkritikkane hintar om, skapar ein autopoetisk prosess. Dette betyr at utgjevinga av *Arv og miljø* på mange måtar kan jamstillast med ein performance: “De som opptræder har forberett ett eller annat, men performancen utgörs inte bara av detta utan av den autopoetiska process som sätts igång när de närvarande reagerar på de uppträdande, som i sin tur reagerar på denna reaktion etc.” (Haarder 2007:85).

Det er fyrst ved sjølv utgjevinga at identitetskonstruksjonen verkeleg set i gang. Med andre ord er det feedbacken på *Arv og miljø* som er identitesskapande for Vigdis Hjorth. *Fri vilje* viser ei framstilling av Vigdis Hjorth der ho prøver å syta for at flest mogleg skal oppdaga koplinga mellom hennar eige liv og boka. For gjer dei det, vil all diskusjon rundt *Arv og miljø* i prinsippet vera eit kunstprosjekt som liknar performance art: Det er dei meir eller mindre tilfeldige utsegna i krysninga mellom kunst og kvardagsreaksjonar som konstruerer bestemte oppfatningar om kven Vigdis Hjorth er. Denne prosessen forsøker Vigdis Hjorth å styra både ved måten ho regisserer livet sitt på, kva ho vel å ha med i boka, og ved å stilla i avisintervju. Det er også derfor ho freistar å få familiemedlema til å uttala seg offentleg, for då vil dei ta del i- og forsterka feedbackkrinlaupet. Og nettopp ved å visa korleis Vigdis Hjorth er oppslukt i å styra denne prosessen, maktar *Fri vilje* å skapa eit alternativt bilete av kven Vigdis Hjorth er og kva *Arv og miljø* er eit resultat av:

Kontrollen över författarbilden hänger samman med kontrollen över det kreativa projektet som sådant, men eftersom det kreativa projektet alltid har karaktär av inpass i ett socialt sammanhang, kommer det alltid att föregripa sin egen motsägelse och vara strategiskt. Författaren är på så sätt aldrig ensam om att berätta sig själv, han eller hon kämpar alltid med andras berättelser, är alltid också förtalad. Ur ett visst perspektiv utgörs verket alltid av denna kamp. [...] I den performativa biografismen håller författaren medvetet ut sig själv i den blåsande världen, experimenterar med tillfället: vad sker med bilden av mig om jag bekänner detta? (Haarder 2007:87).

I *Fri vilje* har Helga Hjorth valt å sitera Vigdis Hjorth før teksten startar: ‘Enkelte løgner røper mer om livets smertepunkter enn all verdens uinteressante sannheter.’ Med *Fri vilje* stadfestar Helga at moras utruskap, arvestriden, revisormøtet, breva osv. Har funne stad. Men det som no kjem fram om forfattarverksemda og framferda til Vigdis Hjorth, seier meir om ho enn om resten av familien: “Jeg var ikke opptatt av Vera som forfatter. Jeg var opptatt av henne som familiemedlem.” (FV:277).

4. Konklusjon

Problemstillinga i denne studien er: *Korleis kan feedback skapa og endra bilete av Vigdis Hjorth i Arv og miljø?*

Ved å ha undersøkt feedbacken til utgjevinga av *Arv og miljø* kom eg fyrst fram til at potensielle lesarar kunne delast inn i to hovudgrupper: Den eine lesargruppa er dei om ikkje har tilstrekkeleg med forkunnskapar om forfattaren og den tidlegare forfattarskapen, i tillegg til å ikkje ha støyta på epitektstar som stadfestar romanen som røyndomslitteratur. Desse lesarane vil ha få grunnar til å tru at romanen handlar om Vigdis Hjorth. Dei har også liten grunn til å endra oppfatninga under lesnaden av romanen, til å tru at *Arv og miljø* er noko anna enn ei fiksjonsforteljing.

Den andre lesargruppa er alle dei som har god kjennskap til forfattaren og dei siste røyndomsnære romanane hennar, og/eller som har oppdaga den aktuelle feedbacken som stadfestar *Arv og miljø* som røyndomslitteratur. For desse lesarane vil romanen fungera som ei iscenesetjing av Vigdis Hjorth. Sidan feedbacken har gjeve lesarane grunn til å tru at innhaldet i romanen viser verkelege personar og hendingar, herskar det – i tråd med terskelestetikken – to teoriar om kva *Arv og miljø* er eit resultat av. Desse er avgjerande for kven Vigdis Hjorth kan oppfattast som.

Den eine oppfatninga går i retning av å forstå *Arv og miljø* som Vigdis Hjorths litterære prosjekt: Ho har skrive ein roman med utgangspunkt i sitt eige liv. Dette har ho gjort fordi skrivning viser både ho og andre korleis ting verkeleg er. Det er også slik at romanen er eit resultat av ein erkjenningsprosess eller sjølvterapi som fylgje av farens overgrep og familiens fornektning av dette. Eit vesentleg trekk ved synet på *Arv og miljø* som Vigdis Hjorths litterære prosjekt er at romanen fyrst og fremst er universell kunst. Dette betyr at utleveringa av familiemedlema er ei – i alle fall for kunsten sin del – uvesentleg fylgje av prosjektet. Forståinga av *Arv og miljø* som eit litterært prosjekt skapar eit bilete av Vigdis Hjorth som ein lidande kunstnar: Ho er ei eksentrisk og kunnskapsrik kvinne som skriv for å kjempa ein indre og ytre kamp. Det meste av feedbacken som stadfesta *Arv og miljø* som røyndomslitteratur, argumenterte implisitt eller eksplisitt for at romanen var eit resultat av Vigdis Hjorths litterære prosjekt. Det er også denne versjonen forfattaren sjølv gav i intervjuet ho stilte opp i.

Den andre teorien om kva *Arv og miljø* er eit resultat av, var det i stor grad feedbacken i form av Ingunn Øklands bokkritikk og kronikkar som stod for. Ho argumenterer for at Vigdis Hjorth driv med ein tvilsam litterær metode der ho skriv om verkelege dokument, hendingar, stader og personar frå sin eigen familie og vrengjer på framstillinga av desse. Eit vesentleg poeng ved den litterære metoden er at ho brukar sjangermarkøren ‘roman’ og sjølvterapi som påskåt for å publisera ei bok med dryge utleveringar. Grunnen til at ho utleverer familiemedlema er fyrst og fremst for å profittera på innhaldet i form av salstal og merksemd. Forståinga av *Arv og miljø* som eit resultat av Vigdis Hjorths litterære metode skapar eit bilete av Vigdis Hjorth som ein kynisk og umoralsk person.

Dei to ulike forfattarbileta som feedbacken har gjeve innan lesnaden startar, er vanskelege å sannkjenna eller å avsanna. Dei representerer dei to sidene ved terskelestetikken, som er: kunstresepsjon (litterært prosjekt) og livsverdensreaksjon (litterær metode). Paradoksalt nok er det snarare slik at bileta er avhengige av hverandre: ‘For å driva med eit litterært prosjekt var det naudsynleg for ho å skriva ufiltrert og ekte; altså var utleveringa ei fylgje av det litterære prosjektet.’ Eller: ‘For kunna hausta merksemd og profitt på pikant innhald var det naudsynleg å skylda på sjølvterapi for å sleppa unna med det. I tillegg kunne ho gøyma seg bak romansjangeren.’ Dette betyr at innan lesnaden starta, var det for dei fleste lesarar umogleg å slå fast kva bilete som stemmer.

Under lesnaden blei det klårt at dei to ulike forståingane av *Arv og miljø* blei vovne saman i ei kompleks forteljing: Den litterære metoden er til stades i form av dryge utleveringar, men dei har ein bestemt funksjon: I tillegg til å handla om sjølvterapi, dreiar det litterære posjektet seg om at Bergljots (les Vigdis’) forteljing ikkje lenger skal ignoreras av familien. For at forteljinga hennar skal eksistera blei det viktig for ho å publisera romanen. Og nettopp ved å innehalda særst privat informasjon om familien, ville feedbackkrinlaupet ved utgjevinga kanskje ha lokka dei til å lesa- og dermed også erkjenna at forteljinga hennar finst. Lesnaden av *Arv og miljø* legitimerer eit bilete av Vigdis Hjorth som ein lidande kunstnar som driv med eit litterært prosjekt. Likevel må det nemnast at ein heller ikkje no kjem bort ifrå at utleveringa framleis til stades og at lesarar står fritt til å undrast over ‘den eigentlege’ motivasjonen bak dei.

Eitt år etter at *Arv og miljø* kom ut, publiserte Helga Hjorth *Fri vilje*. Omstenda rundt utgjevinga og likskapen mellom peritekstane til bøkene gjev lesarane god grunn til å halda *Fri vilje* for å vera ein oppfylgjar eller eit motsvar op *Arv og miljø*. I *Fri vilje* kjem det fram at

boka er skriven som ein reaksjon på *Arv og miljø*, som indignasjon på feedbacken som la ut om det litterære prosjektet og som inspirasjon av feedbacken som Ingunn Økland stod for. I tillegg til å vera eit eineståande døme på den autopoetiske prosessen som performativt biografiske verk skapar, fungerer *Fri vilje* som eit litterært verk som stadfestar den litterære metoden i *Arv og miljø*. Måten dette skjer på, er at mykje av innhaldet og episodane i *Arv og miljø* blir fortalt av ein annan karakter. No er det den eine systera som gjev si forklåring på kva *Arv og miljø* er eit resultat av. Ho skildrar ei storesyster som lyg og manipulerer, og som skriv røyndomslitteratur for å gjera seg interessant. Samtidig maktar ho også å utbrodera systeras forfattarverksem og visa kor utkropne dei litterære metodane hennar er. I *Fri vilje* ser det ut til at Vigdis Hjorth etterlyste feedback frå systrene for å få endå meir blest rund seg sjølv og bøkene. Men at systera skulle skriva ein roman for å visa resten av familien sin versjon, var nok uventa.

Fri vilje stadfestar den litterære metoden i *Arv og miljø*. Dette betyr at dei to synspunkta som terskelestetikken manar fram, har fått kvar si framstilling av Vigdis Hjorth. Fyrst ein roman der ho – som fyrstepersonsforteljar – driv med eit litterært prosjekt (*Arv og miljø*), så ein annan der ho – som karakter – driv med ein litterær metode (*Fri vilje*). Når det no finst to diametralt ulike versjonar av Vigdis Hjorth i *Arv og miljø*, vil det igjen vera slik at lesarane får større problem med å stadfesta kva som eigentleg stemmer. Begge framstillingane eksisterer innanfor to adskilde litterært verk, og kan derfor ikkje sannkjennast eller avkreftast. Dei to bileta undergrev kvarandre. Det kan sjå ut til at Nina i *Fri vilje* har rett då ha seier at ho ville skriva sin versjon for å skapa ‘balanse’.

I denne studien har eg vist at feedback kan vera avgjerande for korleis ymse lesarar tolkar *Arv og miljø*. Feedbacken opna ei scene for sjølvframstilling som gav to ulike bilete av Vigdis Hjorth. Mens lesnaden av *Arv og miljø* legitimerte i større grad synet på forfattaren som ein lidande kunstnar, stadfesta feedbacken *Fri vilje* – eitt år seinare – også det andre biletet av Vigdis Hjorth: Ein forfattar som driv med sjølvpromotering ved hjelp av tvilsame metodar.

Vågestykket med å ta ymse lesarars moglege perspektiv i ein relativt gjeven stad og periode, har vist at førekunnskapar og kontekst er avgjerande for korleis me les og tolkar skjønnlitteratur. Både det *innanfor* og *utanfor* teksten kan gje relevante spørsmål og svar for ulike lesarar. Denne studien provar at nye straumdrag i litteraturen fostrar nye metodar i å driva med litteraturstudier.

Litteraturliste

- Andersen, Hadle O. (2002): «Peter Pan-generasjonen», ss. 50-59 i *Samtiden: Tidsskrift for Politikk, Litteratur og Samfunnsspørsmål*. nr. 4, 2002. Oslo: Aschehoug.
- Andersen, Unn C. (2009): *Har vi henne nå?: Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal.
- Andersen, Unn C. (2007): «Hva er det med Hjorth», ss. 337-348 i *Nytt Norsk Tidsskrift 2007*, nr. 4.
- Austin, John L. (1975) [1962]: *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (2003): «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi», ss. 119-141 i *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2. utgåve. (Red.: Skei, Hans H. mfl.) Oslo: Universitetsforlaget.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- Behrendt, Poul (2006): *Dobbeltkontrakten: En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul (1997): «Med to hoveder», i *Weekendavisen Bøger*, 24. oktober 1997.
- Blogg: «Mamma til Michelle». Henta 01.06.2018 frå: <http://mammatilmichelle.blogg.no>.
- Bokomtale Cappelen Damm. Henta 11.04.2018 frå: https://www.cappelendamm.no/_om-bare-vigdis-hjorth9788202544232.
- Booth, Wayne C. (1987) [1961]: *The rhetoric of fiction*. 2. utgåve. Harmondsworth: Penguin.
- Boyd, Danah M. og Ellison, Nicole B. (2008): «Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship», i *Journal of Computer-Mediated Communication*, nr. 13 (2008). International Communication Association.
- Boyde, Melissa (2009): «The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know», ss. 155-166 i *Australian Literary Studies*, 24 (3-4), 2009.

- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dobrovsky, Serge (1988): *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Farsethås, Ane (2012): *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Finnegan, Ruth (1988): *Literacy and Orality. Studies in the Technologies of Communication*, Oxford: Blackwell.
- Forsvold, Astrid (2016): «Å kjempe for egen sannhet», ss. 26-27 i *Vårt land*. 20.09.2016.
- Genette, Gérard (1997) [1987]: *Paratexts: thresholds of interpretation*. Omsett: Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, Erving (1992) [1959]: *Vårt rollespill til daglig: En studie av hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax Forlag.
- Gudmundsdottir, Tinna (2006): «Utleverer mennene i sitt liv», s. 44 i *Dagbladet* 03.06.2006.
- Gulliksen, Geir (1996): *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Oktober.
- Haarder, Jon H. (2014): *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- Haarder, Jon H. (2007): «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografisme som konstnärlig strömning kring millenieskiftet», ss.77-92 i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*. vol 37, nr. 4, 2007. Lund: Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap.
- Haarder, Jon H. (2005): «Det særlige forhold vi havde til forfatteren: Mod et begreb om performativ biografisme», ss. 1-14 i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. vol 8, nr. 1, 2005. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Kathleen R. (2016): «Ubehagelig roman fra en av de beste», s. 26 i *Fædreandsvennen*. 20.09.2016.

- Hauge, Hans (2012): *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers.
- Hjorth, Helga (2017): *Fri vilje*. Oslo: Kagge.
- Hjorth, Vigdis (2016): *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hoel, Ole J. (2016): «Anklageskrift fra en overgrepssutt», s. 61 i *Adresseavisen*. 10.09.2016.
- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter (2006): «Introduktion», ss. 7-18 i *Selvskreven: Om litterær selvremstilling*. (Red.: Kjerkegaard, Nielsen & Ørjaster) Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Knausgård, Karl O. (2009): *Min kamp* [1]. Oslo: Oktober.
- Korsvold, Kaja (2016): «Hun vil sette lys på tilværelsens skyggesider», ss. 2-3 i *Aftenposten Del 2 Kultur*. 10.09.2016.
- Krøger, Cathrine (2006): «Farens skam, datterens ulykke», ss. 46-47 i *Dagbladet*. Del 1, 10.09.2016.
- Lauritzen, Ellen Sofie (2017): «Trøste og skrive», i *Prosa*. nr. 5, 2017. ss. 20-25. Oslo: Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lenemark, Christian (2015): «Med livet som insats», i *Edda: nordisk tidsskrift for litteraturforskning*. ss. 63-66. Årgang 102, 1-2015. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lundby, Knut (2014a): «Mediatization of Communication.», i *Handbooks of Communication Science*. nr. 21 (2014). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Lundby, Knut (2014b): «Medialisering», I *Store norske leksikon*. Henta 05.02.2018 frå: <https://snl.no/medialisering>.
- de Man, Paul (1984) [1979]: «Autobiography As De-Facement», i *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press. ss. 67-81.
- Madsen, Ørjan (2016): «Så kom spørsmålet», s. 52 i *Telemarksavisa*, 29.09.2016.

- Melberg, Arne (2007): *Selvskrevet: Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus.
- Meyrowitz, Joshua (1985): *No sense of place: The impact of electronic media on social behavior*. New York: Oxford University Press.
- Mollerin, Kaja S. (2016): «Å svare modig», ss. 4-6 i *Klassekampen*. del 2: *Bokmagasinet*. 10.09.2016.
- Norevik, Silje S. (2016): «Skarpt om konsekvensene av å leve med overgrep», s. 55 i *Bergens tidene*. 23.09.2016.
- Norheim, Marta (2017): «Litteratur frå og om verkelegheta», i *Aftenposten* 03.11.2017. Del 2, ss. 14-15.
- NRK: Innslag om Jens og Thorvald Stoltenberg. Henta 28.03.2018 frå:
https://www.nrk.no/video/PS*138126
- Pedersen, Frode H. (2017): «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den», ss. 26-53 i *Norsk litterær årbok*. (Red.: Simonhjell & Jager) Oslo: Det Norske Samlaget.
- Selboe, Tone (2015): *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Shields, David (2010): *Reality Hunger: a manifesto*. London: Hamish Hamilton.
- Tønnesson, Johan L. (2012): *Hva er sakprosa*. 2. utgåve. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ukjend (2018, 20. februar). «Katarsis», I *Store norske leksikon*. Henta 25.04.2019 frå:
<https://snl.no/katarsis>
- Ukjend (2009, 16. november). «Nikolaj Frobenius», I *Store norske leksikon*. Henta 12.06.2018 frå: https://snl.no/Nikolaj_Frobenius.
- Økland, Ingunn (2017): «Denne romanen vil vekke avsky og sette en støkk i det litterære miljøet», ss. 4-5 i *Aftenposten*. Del 2 – Kultur, 09.08.2017.
- Økland, Ingunn (2016a): «Slik blir bokhøsten: Skjønnlitteratur», ss. 6-7 i *Aftenposten*. Del 2 – Kultur, 14.08.2016.

Økland, Ingunn (2016b): «Feberhet incesthistorie», ss. 6-7 i *Aftenposten*. Del 2 – Kultur, 11.09.2016.

Økland, Ingunn (2016c): «Litteraturen er på villspor», ss. 6-7 i *Aftenposten*. Del 2 – Kultur, 25.09.2016.

Økland, Ingunn (2016d): «Hjorths litterære metode», s. 3 i *Aftenposten*. Del 2 – Kultur, 28.09.2016.

Ørjasæter, Kristin (2006): «Jeget i svingdøren: Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*», ss. 89-104 i *Selvskreven – om litterær selyfremstilling*. (red.: Kjerkegaard, Nielsen & Ørjasæter) Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Bileteliste

Del av omslag i *Arv og miljø*, laga av Øyvind Torseter. Skanna frå: Hjorth, Vigdis (2016): *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.

Familien Hjorth, [maleri] av Bjarne Melgaard & Sverre K. Bjertnes. Skanna frå side 24 i: Olson, Tommy (2018): «Det er liksom ikke noen som Stig Sæterbakken lenger», i *Kunst*. nr. 1, 2018. ss. 20-27. Oslo: Fineart as.