

**Ørjan Zazzera Johansen**

**Virkeligheten  
som  
virkemiddel**  
Et essay



Universitetet  
i Stavanger

**DET HUMANISTISKE FAKULTET**

## **MASTEROPPGAVE**

Studieprogram: Masterstudiet i lesevitenskap,  
Masteroppgave (MLEHOV)

.....semesteret, 2010

Åpen/ ~~konfidensiell~~

Forfatter: Ørjan Zazzera Johansen

.....  
(signatur forfatter)

Veileder: Finn Tveito

Tittel på masteroppgaven: Virkeligheten som virkemiddel

Engelsk tittel: Reality as Literary Means

Emneord: Jostein Gaarder, Dan Brown,  
realitetsstatus, verksbegrep, naiv realisme

Sidetall: .....  
+ vedlegg/annet: .....

Stavanger, .....  
dato/år

**Takk** til Finn Tveito for gode råd, god oppfølging og godt humør.

## Innhold

<b>1 Innledning</b>	<b>.... 6</b>
Problemstilling	... 9
Metode	... 10
<b>2 Et resonnement</b>	<b>... 13</b>
«Virkelighetseffekten» av Roland Barthes	... 16
Etterligningens forræderi	... 19
Fiksjon som gradsbegrep	... 23
En frivillig opphevelse av mistro	... 26
Kommunikasjon og forståelse	... 28
Realitetsstatus: modelleserens dilemma	... 31
Oppsummering av resonnementet	... 35
<b>3 <i>Vita brevis</i> av Jostein Gaarder</b>	<b>... 37</b>
Florias lov	... 40
Paratekstens betydning	... 48
Første del av rammefortellingen	... 51
Situasjonskontekst og troverdighet	... 57
«Codex Floriae»	... 60
Fotnotene	... 66
Annen del av rammefortellingen	... 72
Oppsummering av en hypertekstuell virkelighet	... 73
<b>4 <i>Da Vinci-koden</i> av Dan Brown</b>	<b>... 75</b>
To intriger, én helligdom	... 76
Faktasiden	... 81
Aktualiseringen av det eksisterende	... 87
Aktualiseringen av det forgagne	... 92
Et dualistisk verksbegrep?	... 99
Når leseren blir spiller, og spillet virkelig	..102
Virkemidler i samvirke	..105
Oppsummering av en virtuell virkelighet	..110
<b>5 Konklusjon</b>	<b>..112</b>
Den litterære røverhistoriens kommunikasjonsmodell	..114
Veien videre	..116
Litteratur	..119
Sammendrag	..123



# 1 Innledning

Året 2009: Kjartan Fløgstad får en verbal blåveis for å ha forsømt kildehenvisninger i romanen *Grense Jakobselv*; Karl Ove Knausgård blir vurdert saksøkt av sin familie for ærekrenkelser i romansyklusen *Min kamp*; filmen *2012* skremmer tenåringer verden over med sitt apokalyptiske scenario.

Etterspill: Fløgstad forsøker å forklare forskjellen mellom kunst og dokumentar; Knausgård avfeier sin familie med at en romanforfatter kan gjøre som han vil; NASA griper inn for å benekte at *2012* skildrer den astrofysiske virkeligheten.

Det oppsiktsvekkende er at dette ikke er oppsiktsvekkende. 2009 var et vanlig år. Forfattere, forlag og filmskapere har lenge visst at sammenblanding av fiksjon og virkelighet er et effektivt virkemiddel. Det tiltrekker publikum og farger opplevelsen. Det er lønnsomt.

Ja, helt siden kunsten skilte lag med håndverket har mennesket diskutert sannhet og falskhet, virkelighet og fiksjon. Videre har man spurt seg hvordan disse ulike modusene kan smelte sammen, og på hvilke premisser vi synes det er greit at de gjør det.

For litteraturviternes vedkommende er problemet vel definert. Siden kritikeren Roland Barthes' gjennombrudd på sekstitallet, har litteraturvitenskapen kunnet operere med et skarpt skille mellom fiksjon og virkelighet. Dette *autonome verksbegrepet* sier at virkeligheten utenfor verket ikke deltar i tekstens indre betydningsspill (Hagen 2004:15). Motsatt har vi et *heteronomt verksbegrep*, hvor eksterne referanser anses som betydningsfulle for verkets mening (Hagen 2004:16). Spørsmålet er om dette skillet fremdeles er relevant, all den tid resepsjonestetikken har flyttet meningen fra verket til leseren. Og dersom de autonome og heteronome verksbegrepene er noe mer enn litteraturviternes personlige smak, så blir spørsmålet om det ikke likevel bare er to mulige og likeverdige lese måter? Kanskje er det ikke et spørsmål om rett og galt, men godt og vondt? Hvilken lese måte er mest fruktbar; for kritikeren, for leseren, og for samfunnet ellers?

Inntil videre kan vi slå oss til ro med at folket kan velge selv; de synes å elske sammenblandingen av fiksjon og virkelighet, enten den handler om forfatteren Knausgårds

personlige problemer, den andre verdenskrigen i nordområdene eller mayaindianernes kalender.

Og leserne blir forstått. For forfatterne skriver ikke for litteraturvitere og kritikere, de skriver ikke engang primært for andre forfattere. De skriver for leserne. Slik verden og forlagsbransjen er oppbygd, må bøkene tjene inn mer enn de koster å lage. Ergo konkurrerer de om det store publikum: mennesker som elsker å lese, som lever seg inn i historiene uten å tenke så nøye over oppbygning og konstruksjon. Disse leserne er tilbøyelige til å konsumere litteratur, de *opplever* den, analyserer ikke – i hvert fall ikke først og fremst – og bare unntaksvis på litteraturvitenskapens premisser.

Der litteraturviteren analyserer seg frem til *meningen* med en tekst, er det leseviterens oppgave å se på tekstens funksjon og nytteverdi, og gjerne finne ut *hvorfor* den har sin spesifikke funksjon og nytte.

Leseviterens perspektiv må med dette forankres utenfor selve teksten, springe ut fra mennesket og samfunnet. Historien har vist at de eneste prinsippene som har noe håp om å vinne konsensus, må være universelle. Derfor vil menneskelig likeverd være en sentral bærebjelke i resonnementet mitt. Tradisjonen etter John Stuart Mill (1876-1873) står for meg som det eneste etiske alternativet med potensiell konsensus. Det utilitaristiske prinsippet sier at en handling anses som god når den er det alternativet som skaper mest lykke/nytte i Universet som helhet.

Selvsagt finnes det hindre her. For eksempel er ikke Universet et sansende vesen, det man taler om er summen av alt levende – ikke bare i dag, men også for all framtid. Dette gjør bedømmingen av moralske handlinger uoversiktlig. Likevel kan forsøket på en slik langsiktig tankegang være menneskets eneste håp. Under et lokk av CO<sup>2</sup> må vi innse at verden er for liten til at vi kan gjøre som vi vil, våre handlinger får konsekvenser for mennesker på den andre siden av jorden. Vi trenger universelle retningslinjer.

For å nå dit må vi begynne ved etikkens nullpunkt, estetikken. Vi må innse at moral handler om verdier, at verdier handler om smak, at smak er et utslag av menneskets subjektivitet, og at verden er relativistisk. Vi må altså ta høyde for religiøse og kulturelle forskjeller, søke likhetene, og i dem finne menneskets likeverd. Deretter må vi ta i betraktning det faktum at vi lever i samfunn, flokkdyret mennesket både kan og må samhandle. Luften vi puster inn er den samme, jordklodens ressurser er begrensede.

Aktørenes handlinger må således måles og bedømmes ut fra sin betydning for andre. Det er da også *mulig* å forene egoisme med altruisme. Vi vet at det å oppgi sin individualitet

kan føre til økt overlevelsesprosent for alle, f.eks. i en fiskestim. Utilitarismen er derfor bygget på praktisk nytte (av 'utility', men moderne utilitarister bruker like gjerne 'lykke' som moralsk målestokk): en effekt som tilfaller alle deltagere, og jo flere, jo større gevinst for hver enkelt.

Med dette utilitaristiske fundamentet vurderer jeg en tekst som verdiløs utover sitt påvirkningspotensiale; men jeg anser alle *lesere* som likeverdige verdifulle, fordi de er sansende vesener: de kan oppleve glede og sorg, være til nytte eller skade – både fireåringen og litteraturprofessoren. Jeg vurderer lesing som en handling, og leserne som moralske aktører. Som mennesker har alle lesere jevn stor iboende verdi, men nytten/lykken som produseres i leseakten, har ulik verdi. Mengden (antallet lesere) avgjør hvilken lese måte som er interessant og viktig, fordi de totalt sett har større iboende verdi enn alternativet, og dermed også større potensiell nytte/lykke.

Jeg forstår poetikk-begrepet slik at det skal angi og begrunne en målestokk på hva som er god litteratur; betegnelsen *utilitaristisk poetikk* vil bli brukt noen steder i dette essayet som grunnlag for analysene. Dette synes for meg å være et ypperlig utgangspunkt for en lesevitenskapelig studie: det åpner for å se nærmere på bestselgere og kiosklitteratur – fordi de har større potensiell nytte/lykke-virkning på universet som helhet. Salgstall er en indikasjon på *effekt*, at en tekst genererer (positive) følelser.

Videre må vi skille mellom leseopplevelse (produksjonen av lykke/nytte under leseakten) og virkningshistorie (leseaktens konsekvenser). Det sistnevnte, som er langsiktig, er utvilsomt det overordnede perspektivet utilitaristisk sett, fordi det har potensiale til å angå flere mennesker, jamvel fremtidige generasjoner, på en grunnleggende måte; men leseopplevelsen er tross alt en av grunnene til at vi leser skjønnlitteratur, og slik en av virkningshistoriens viktigste premisser. Leseopplevelsen kan være årsaken til at en skjønnlitterær tekst overhodet *får* en virkningshistorie, at den ikke bare fordufter fra historiens gullfiskminne.

Derfor vil jeg ta for meg selve *leseakten*, liksom vel som tekst og leser. Jeg vil se på virkemidler som fremmer virkelighetsillusjonen, jeg vil beskrive (tolke) hva som skjer i teksten og hvordan dette virker på leseren. Jeg anser lesing som følelserproduksjon, i og med at den endringen en tekst framkaller, er i menneskets sinn; og alle handlinger og meninger er et produkt av menneskets følelser. Selvinnsikt vil i dette fall være å kjenne sine egne reaksjoner: å forstå den kausale sammenhengen mellom tekst, følelserreaksjon, tilsynelatende analytiske meninger og til slutt potensiell aksjon.



Jeg tar utgangspunkt i at lesing av skjønnlitteratur er lystbetinget, og jeg forutsetter at lesemotivasjon er basert på *fri lesing* (for mer om forholdet mellom fri lesing, motivasjon, leseforståelse og tekstkompetanse, se Stanovich 2000 og Stanovich m.fl. 2000): fritt valg av lesestoff, lesetidspunkt og lesestrategi. Lyst genererer forståelse, som igjen genererer innlevelse og følelser, det jeg skal kalle *leseopplevelse*. I et kortsiktig utilitaristisk perspektiv er gode følelser selve målet, målestokken på moralske handlinger – og jeg definerer lesing som en handling med moralske konsekvenser. Også de skjønnlitterære forfatterne er kjent med at gode leseopplevelser øker sjansene til å nå mange lesere. Dermed må forfatteren ta i bruk de virkemidlene han har til rådighet; og ettersom jeg tror at hver eneste lille tøddel har et teoretisk potensiale til å skape en følelsesmessig reaksjon, vil jeg også kunne vurdere enhver tøddel som et litterært virkemiddel.

Så da spør jeg: *Hva skaper disse følelsene, denne effekten? Hvilke virkemidler forårsaker den tiltrekkende leseopplevelsen?* Svarene på disse spørsmålene vil i neste omgang avgjøre hvilke objekter som er de mest interessante å studere.

Et av de opplagte svarene har Fløgstad, Knausgård og 2012-regissøren Roland Emmerich gitt oss: publikum lar seg forføre av en sammenblanding av fiksjon og virkelighet. Mer spesifikt tyder mye på at en illusjon av virkelighet styrker innlevelsen – og dermed den umiddelbare/intuitive kunstopplevelsen, som baserer seg på sanselig nærhet i motsetning til analytisk distanse.

## **Problemstilling**

Med bakgrunn i denne utilitaristiske poetikken vil jeg se nærmere på to romaner som har «lykkes» i å fremstille seg som «sanne» og «virkelige». På ulike vis har de skapt en illusjon av virkelighet og sannhet. Jeg vil finne ut hvordan de har klart det.

Bøkene er *Vita brevis* av Jostein Gaarder og *Da Vinci-koden* av Dan Brown.

Rent konkret er jeg ute etter å finne ut *hvordan de gjør det*. At illusjonen har lykkes tar jeg for gitt, det er et premiss for spørsmålet: *hvorfor lykkes det?* Problemstillingen kan formuleres slik: *Hvordan brukes virkeligheten i romanene Vita brevis og Da Vinci-koden?* Og videre: *Hva er effekten? Hvorfor er det slik?*

Men jeg håper også å finne ut noe mer, kanskje komme nærmere litteraturens vesen, også ved å ta vanlige lesere på alvor. Ved å ta utgangspunkt i de vanlige leserne blir det lettere

å få øye på effekten, virkemidlenes mål, og jeg vil derfor også spørre: 'hvordan skapes virkelighetsillusjonen?' Dette innebærer et visst leser-nærvær, særlig siden leseren er enhver teksts forutsetning, men også spesifikt her ettersom et virkemiddel nødvendigvis må ha som mål å *virke på noen*. Jeg må derfor også gå inn på kommunikasjonsproblematikken. Det sentrale er tekstens rettethet (mot leseren) og ambisjon, ikke leserens opplevelse (selv om den har utilitaristisk interesse) og resepsjon – derfor vil jeg måtte se på den triangulære interaksjonen mellom tekst, leser og ytre virkelighet.

## Metode

Det er viktig å få sagt at dette er en analyse av virkemidler, spesifisert som *virkemidler som refererer til den ytre virkeligheten og/eller skaper en virkelighetsillusjon*. Det er altså ikke en generell analyse av de aktuelle romanene, men romanene fungerer som katalysatorer for analysen.

Men også *jeg* er en leser; også min selvinnsikt settes på prøve, også jeg må forsøke å forklare mine reaksjoner og følelser, tolke leseopplevelsen som en reaksjon på situasjonskonteksten, de litterære tekstene og tekstenes virkemidler. Jeg skal forsøke å se noe som vitenskapen har hatt en tendens til å overse, jeg skal isolere virkemidlene fra sin kontekst.

Jeg vil være åpen for ulike, fruktbare innfallsvinkler og synspunkter, og sette dem opp mot hverandre. Relevante teoretikere skal vise seg å være Hans-Georg Gadamer, Roland Barthes, Gérard Genette og Umberto Eco. Jeg har et resepsjonsetetisk litteratursyn med hermeneutisk tilsnitt, selvsagt med utilitaristisk basis. Dette danner dog et bakteppe, en holdning eller en filosofi, som jeg mener det er nødvendig å være åpen om. Jeg leter etter virkelighetens rolle i formidlingen av et litterært univers, i *narrasjonen* (Genette 1980:29). Jeg vil finne ut *om* og *hvordan* virkelighetsreferansene strukturerer teksten, og hvilken betydning dette får for lesingen. I hvilken grad kan de sies å være en del av (form)plottet, tekstens indre logikk, punktet teksten må organiseres rundt? Eller utgjør virkeligheten ”bare” en ekstra dimensjon som forsterker illusjonen og trekker leseren inn i teksten?

Jeg kommer ikke til å behandle virkeligheten som noe objektivt (vi lever da i det 21. århundre); snarere er det leserens mulige, eller modelleserens forventede, oppfattelse (preferanser, forståelseshorisont, for-dommer) av virkeligheten som er sentral – samt

oppfattelsens møte med tekstens virkelighetsreferanser. Det vil derfor bli nødvendig å gjøre fiksjon til et gradsbegrep (kontinuum), og vurdere inntrykk som mer eller mindre virkelige, og ut fra dét vurdere virkemidlenes effekt. For å gjøre det håndfast kommer jeg derfor til å operere med to ulike lesertyper, en naiv og en analytisk; og forsøke å forstå virkemidlene effekt ut fra disses forutsetninger.

Jeg vil også undersøke tekstene i følge med nærkontekst, særlig *parateksten* (Genette 1997:2-4) (f.eks. tittel, vaskeseddel og forord) – altså slik romanene fremtrer for leseren, og ikke nødvendigvis slik forfatteren ga dem fra seg. I dette vil også situasjonskonteksten spille en rolle, og det faktum at det tar tid å lese en tekst. Et altoverskuende, olympisk leserbilde regner jeg som avleggs.

De to romanene jeg har valgt utfyller hverandre, de gjør bruk av virkeligheten på ulikt vis. I tillegg har resepsjonen vist (noe jeg kommer til å vise eksempler på) at mange lesere har ”gått på”, de har oppfattet at tekstene har hatt et høyere sannhets- og virkelighetsinnhold enn hva en nærlesning kan avsløre. Ut fra dette mener jeg å ha et grunnlag for å undersøke hva illusjonen består i, og hvorfor de har ”virket”. Dette innebærer en medhårs lesning, jeg aksepterer tekstene som virkningsfulle på leseren (spørsmålet om modelleser eller virkelig leser skal avklares), og derfra forsøke å forstå hvorfor.

I kapittel 2, teorikapitlet, vil jeg introdusere og drøfte de begrepene som jeg mener er essensielle for den undersøkelsen av virkemidler som er nødvendig. Disse skaper så en basis for analyse av virkelighetsreferansene i kapittel 3 og 4. Jeg presenterer teorikapitlet som et resonnement fordi jeg er ute etter å forstå de mekanismene som bestemmer leseopplevelsen, og verksbegrepet vil være nøkkelbegrepet i denne deduksjonen. Leseren vil likevel se at det ikke dreier seg om noe avgrenset, avsluttet resonnement, snarere begynnelsen på en logisk deduksjon som fortsetter inn i analysen av de aktuelle romanene og konklusjonen.

En viss frihet, eller elastisitet, i forhold til problemstillingen har jeg tillatt meg; for en tekst som behandler litterære virkemidler kan ikke tas alvorlig uten å ha et bevisst forhold til sin egen effekt. Essayistisk form følger således av temaet nesten som en nødvendighet. Men formen skal ikke bare styrke lesbarheten, den må tydeliggjøre innholdet; og det er i denne sammenhengen illustrasjonene må ses, både bilder og bokanmeldelser fra Amazon og LibraryThing.

I kapittel 3, om *Vita Brevis*, vil jeg først og fremst ta for meg parateksten (dette mener jeg er berettiget gjennom synet som sier at tekstens mening ligger i leseren – selv om det er

forlaget, snarere enn forfatteren, som er ansvarlig for virkemidlene), representert ved vaskeseddel og forord. Deretter vil jeg ta for meg selve teksten, først i lys av de forkunnskapene og for-dommene leseren har tatt med seg fra nærkonteksten; deretter referansene til geografi og historie, og den virkelighetsillusjonen som deri kan skapes.

Kapittel 4, om *Da Vinci-koden*, handler om forholdet til historie i betydningen 'det forgagne', og det Barthes (2008:77) kaller "den konkrete virkelighet" (her: med vekt på arkitektur og geografi). Jeg vil også diskutere hvorvidt en opplevelse av deltagelse visker ut grensene mellom den triangulære interaksjonen mellom leser, tekst og virkelighet. Her vil jeg indirekte snu problemstillingen litt på hodet, og ikke bare se på hvordan bruken av virkelighetsreferanser påvirker leseopplevelsen, men også hvordan teksten kan påvirke opplevelsen av situasjonskonteksten: den *ytre* virkeligheten.

Oppgavens endelige målsetning må være å utvikle forståelsen av narrative virkemidler. *Hva virker, og hvorfor?* Til hjelp med å besvare disse spørsmålene vil jeg sammenligne andre tekster og bilder som bruker beslektede virkemidler. Jeg håper dette skal tydeliggjøre deres mål og funksjon. For det er *virkemidlene* som er dette essayets drivkraft, ikke interessen for de utvalgte romanene.

## 2 Et resonnement

Alt lenge før den moderne romanens spektakulære fødsel i 1605, med Miguel Cervantes' *Don Quijote* som det fullvoksne spedbarn, forsto og anerkjente dikterne litteraturens påvirkningskraft. Overdreven lesing var lenge regnet som farlig, en brosteinsbelagt veistubb til fordervelse og villedelse. I diktet *Den guddommelige komedie*, utgitt i 1321, har Dante plassert Francesca av Rimini i helvete, fordi hun innledet et utenomekteskapelig forhold etter å ha lest fortellingen om Lancelot og Guinevere; i *Don Quijote* har ridderen selv forlest seg på ridderhistorier og mister evnen til å skjelne mellom vindmøller og fiender; i Gustave Flauberts *Madame Bovary*, fra 1857, går madamen til grunne etter å ha forlest seg på kjærlighetsromaner; og i nyere norsk litteratur forsøker litteraturstudenten Bendik, i Henrik H. Langelands *Francis Meyers lidenskap* fra 2007, å ta selvmord etter å ha blitt fortalt at et liv dedikert til litteratur ikke er et fullverdig liv.

Vi kan si at litteraturen har tematisert sin egen effekt; betegnet som *werther-effekten* (Potolsky 2006:3) etter selvmordsbølgen som fulgte i kjølvannet av Goethes *Den unge Werthers lidelser*.

Likevel demonstrerer de teoretiske oversiktsverkene, utgitt i Norge de siste tiårene, fremdeles tilgjengelige i bokhandelen og brukt som læreverk (Aspaas' *Presentasjoner* (utgitt i 2008), Hagens *hva er LITTERATURVITENSKAP* (2003), Aaslestads *Narratologi; en innføring i anvendt fortelle teori* (1999), Kittang m.fl. (red.) sin *Moderne litteraturteori; en innføring* (1993) og *Moderne litteraturteori; en antologi* (1991), Vinjes *Tekst og tolking* (1993), Aarseths *Episke strukturer* (1979)), en kollektivt manglende interesse for virkemidler som *fenomen*. Bøkene gir leseren verktøy og begreper til å analysere en tekst narratologisk, og behandler spørsmålet om litteraturens mening, gjerne med resepsjonsetetikkens grunnsyn som konklusjon; men lite eller intet handler om virkemidlene som opplevelsens og meningens medskaper.

Det kan virke som om litteraturteorien har malt seg selv inn i et hjørne, den er blitt teori for teoriens skyld. Narratologi er noe som først og fremst skjønnlitterære forfatterne har

utbytte av, slik at de kan lære å temme tekstens indre logikk; mens resepsjonsetikk synes å handle om menneskets og tekstens vesen, samt beskrive forholdet disse imellom.

Virkemidlenes plass er uklar. Er de en del av formen eller innholdet? Skapes de av forfatteren eller leseren? Er virkemiddelet et stabilt fenomen, eller flyktig og foranderlig?

For: hva *er* et virkemiddel?

Og hvorfor unngår teoretikerne spørsmålet? Av redsel for å avmystifisere litteraturen? Fordi det tekniske har skilt seg fra kunsten? Eller er svaret så opplagt at det er dumt av meg å spørre?

I blant kan litteraturteorien virke som en beskrivelse av jakten på seg selv, en hund-jager-hale-pirouett for å bekrefte sin egen, platonske eksistens. Litteraturteorien diskuterer sjelden sin eksistensberettigelse, men søker å fange idéen om seg selv. På dette punktet kan lesevitenskapen tilby et sterkt befriende, og utviklende, utsyn. Der faget nå står, fremdeles vaklevorent, med ett bein på litteraturteoriens skuldre, kan posisjonens utvidete perspektiv fremme spørsmål om lesingens kontekstuelle sammenheng: vurdere leseren som et resultat av arv og miljø, lenket til sin anatomi og kultur, oppdragelse og sansning – i møte med tidens lokale og globale problemer. Med andre ord: det blir lettere å få øye på litteraturens etiske perspektiv.

Da er det kanskje ikke så rart at den selvopptatte litteraturteorien ikke har hatt kraft i seg til å skille virkemidlene fra innpakningen. Og kritikerne, teoriens utøvere, søker gjerne tekstens mening, men sjelden meningens premisser. Så snart en kritiker blir grepet av sin egen leseopplevelse, og glemmer den analytiske distansen, blir han enten privat – fordi den følelsesmessige reaksjonen er så nært knyttet til hans personlighet og historie – eller han oppfatter tekstens tema som viktig og aktuell. Nøyaktig *hva* det var med teksten som gjorde det gripende så gripende, trekkes sjelden frem. Kritikerne diskuterer ikke engang om *temaet selv* kan være et virkemiddel, eller om forfatteren kan ha brukt leserens preferanser bevisst. Dette viser at kritikerne *har* skjelnet mellom mål og middel, men ubevisst.

Det blir derfor nødvendig å definere mening. Kritikernes svimle streben etter budskap kolliderer med utilitarismens vekt på opplevelse. Der kritikerne vurderer virkemidlene etter hvilken grad de er egnet til å få fram budskapet, vurderer den utilitaristiske poetikken virkemiddelets evne til å styrke leseopplevelsen.

Jeg kommer til å følge resepsjonsetikkens tanke om at meningen skapes i leseakten og ligger hos leseren. Med et kortsiktig, utilitaristisk perspektiv vil lesingen selv stå frem som selve meningen, og da i særdeleshet selve leseopplevelsen. En premiss for essayets

problemstilling er nettopp det at leseopplevelsen styres av distinkte, litterære virkemidler. Og selvsagt er en av grunnene til at litteraturteorien sjelden har analysert dem for seg, at de er vanskelige å skille fra teksten, som de jo er en del av. Og i modernistiske og postmodernistiske tekster kan virkemidlene sågar være noe mer; de skal ikke bare hjelpe leseren i å få øye på tekstens budskap, de kan i seg selv *være* dette budskapet – såfremt man aksepterer at det ikke går å skille form fra innhold, eller budskap fra mening. Dette fordi litteraturens tekniske aspekt er en del av det avantgardistiske prosjektet.

Med Joyce sluttet litteraturens mening å handle om mennesket og verden, den handlet i stedet om teksten selv, språkets og litteraturens muligheter. Alvoret avtok, leken tiltok. Med Kafkas, Becketts og Vonneguts romaner smeltet den nye leken sammen med det gamle alvoret, det litterære fant sin funksjon i at også formen, tekstens indre logikk, kunne utdype menneskets rolle i verden. Men genistreker av nevnte kvalitet er så sjeldne at de ikke kan bære litteraturhistoriens utvikling, det blir for langt mellom pålene. I stedet er det blitt mulig å se en todelt utvikling: vi har fått en alvorlig og en leken litteratur.

I den alvorlige, tematisk definerte litteraturen er språket stilt til rådighet for formidlingen av noe viktig, det sentrale er *hva* man forteller om, ikke hvordan man forteller det. Og denne estetikken, som ikke egentlig er noen estetikk, snarere en politisk bevissthet eller sosialt ansvar, synes Svenska akademien å besverge seg til. Blant nobelprisvinnerne finner vi de politisk motiverte håndverkerne med minimalistiske idealer. På den andre siden har vi den lekne, tekniske litteraturen; representert av postmodernistiske spilloppmakere som Bernhard, Kelman og Auster. Budskap og følsomhet har skilt lag med den avantgardistiske utforskningen av litteraturen som form.

Litteraturkritikkens mangler understreker litteraturteoriens problem: svarene på spørsmålet om hva som er god litteratur er forsvunnet i ulendt terreng, beplantet av en skog med synsing og selvmotsigelser.

Selvsagt er ikke denne inndelingen i to ulike litteraturer reell, den er primært en forestilling; men den synes å være kollektiv (kanskje også underbevisst) sådan, og dermed farlig, basert som den er på usynlige, men allmenne fordommer. Indirekte setter splittelsen sitt preg på smak og lesemønster.

At litteraturen påvirker oss merker vi hver gang vi leser en «god bok», og vi kan lage oss måter å måle denne effekten på. Men denne tenkemåten foregangsmann, Hans Robert Jauss, vil måle tekstenes virkningshistorie. Vi blir stående uten noen målestokk på det som kommer *forut*, virkningshistoriens kanskje viktigste premiss: *leseopplevelsen*. Med Jauss'

(1982:3-45) fremgangsmåte kan vi ikke måle *hvorfor* effekten oppstår, bare registrere *at* en tekst får respons. I dette kan vi identifisere en åpenbar mangel i litteraturteoriens resonnement: et helt *ledd* mangler.

Ved hjelp av den utilitaristiske poetikken skal jeg forsøke å skjære igjennom de løst baserte og motsetningsfylte forestillingene om «god litteratur». For det er takket være distinkte virkemidler at Jostein Gaarders *Vita brevis* kan gi seg ut for å være sakprosa, og på grunn av at Dan Brown leker mus og katt med leserens forut-forståelse at *Da Vinci-koden* under lesingens gang tviholder på en viss historisk autensitet.

Virkemidlene Gaarder og Brown benytter, er selvsagt uløselig knyttet til verkets helhet, men ikke desto mindre går det an å *dissekere* denne helheten i lys av leseopplevelsen, finne ut hvorfor man opplever en tekst slik man opplever den. Det være seg av språklig, tematisk, kompositorisk, kontekstuell eller annen art.

Men først trenger jeg et velfylt verktøyskrin med slipte begreper, som skarpt kan skjære det trivielle bort fra det essensielle. Jeg trenger et definert syn på teksten, på leseren, på samhandlingen dem imellom. Denne samhandlingen, interaksjonen, som vi enkelt kan kalle «lesing», fremstår som komplisert når vi inkluderer den ytre virkeligheten – som igjen kan tolkes forskjellig av leser, forteller og forfatter.

Dessverre er det gjort forsvinnende lite forskning på det spesifikke temaet om *virkeligheten* som virkemiddel. Det fins mengdevis av teorier og analyser vedrørende forskjellen mellom fiksjon og virkelighet, men lite om den ytre virkelighets tilstedeværelse i teksten, hvordan virkelighetsreferanser kan skape mening og effekt. Jeg må gå opp nye stier, noe som understreker behovet for en studie som denne.

Men ett holdepunkt finnes, heldigvis; og det i litteraturkritikkens egen kanon, nemlig:

### **«Virkelighetseffekten» av Roland Barthes**

Artikkelen «Virkelighetseffekten» ble publisert i 1968, og er blitt stående som det sentrale arbeidet om virkelighetsreferanser. Her tar han opp de realistiske beskrivelsene som ofte fins i moderne skjønnlitterær prosa, og han forsøker å forklare deres funksjon. På dette tidspunktet var Barthes en ledende strukturalist, og i ettertid kan artikkelen anses som et første steg bort fra den vanntette, strukturalistiske helhetstenkningen. Med ”Virkelighetseffekten” forsøker Barthes å se nytten i tekstdeler som ikke harmonerte med helheten, i dette tilfellet informasjon



som ikke medvirket til tekstens dramaturgi eller stemningsskaping. Han kaller det «fyllstoff» (Barthes 2008:73), informasjon, eller denotasjoner, som ikke forsvare sin plass i teksten som del av «strukturen», tekstens indre logikk (s. 74). Likevel vil leseren «støte på notasjoner som ingen funksjon [...] kan forsvare». Han erklærer at slik informasjon, fra strukturens synsvinkel, er en «skandale». Og likevel: «Selv når det er få av dem, virker det altså som om disse «unyttige detaljene» er unngåelige, for alle fortellinger, i hvert fall alle vanlige fortellinger innen vår kulturkrets, inneholder noen slike» (s. 74).

Derfor blir det naturlig for ham å stille spørsmålet: «Er det slik at alt i en fortelling er betydningsbærende, og i motsatt fall, hvis det i det narrative syntagme blir noen betydningsløse rester igjen, hva slags betydning, om man så kan si, har i siste instans denne betydningsløshet?» (s. 75)

Barthes besvarer spørsmålet sitt først ved å vise at beskrivelsen har hatt en estetisk funksjon helt siden antikken. Men denne funksjonen er ikke alltid like åpenbar, og noe har da også endret seg. Han sier:

Den funksjonelle analysens ureducerbare rester har det til felles at de denoterer hva man vanligvis kaller «den konkrete virkelighet» (flyktige bevegelser, ubetydelige gjenstander, overflødige ord i samtalen). Den rene og enkle «gjengivelse» av «virkeligheten», den nakne skildring av «det som er» (eller har vært), fremtrer da som motstand mot betydningen [...] Men den samme «virkelighet» blir en vesentlig referanse innen den historiske fortelling, som forventes å skulle rapportere «det som virkelig har hendt». Og hva betyr vel en detaljs manglende funksjonalitet når den denoterer «det som fant sted»: «Den konkrete virkelighet» blir en tilstrekkelig grunn til å si noe. Historien (den historiske beretning [...]) er faktisk modellen for disse fortellinger som tillater sprekke mellom de enkelte funksjoner å fylles med strukturelt overflødige notasjoner, og det er logisk at den litterære realisme på noen tiår nær falt sammen med den «objektive» historieskrivnings glansperiode. Til dette må føyes vår tids utbredelse av teknikker [...] som har sin bakgrunn i et ustoppelig behov for å autentisere «virkeligheten»: fotografiet [...], reportasjen, utstilling av gamle ting [...], turismen til historiske bygninger og steder. Alt dette sier at «virkeligheten» er kjent for å være nok i seg selv, at den har makt til å avvise enhver forestilling om «funksjoner», at den ikke behøver å integreres i noen struktur for å utsies, og at tingenes *har-vært-der* er en tilstrekkelig forutsetning for omtale. (Barthes 2008:77-78)

I dette siste ser vi resultatet av det autonome verksbegrepet, en viktig innsikt i datidens strukturalisme. Men i dag, og i særdeleshet med det perspektivet den kortsiktige/overskuelige utilitarismen gir oss, kan vi vurdere verksbegrepet som en valgt strategi. Således kan vi også bruke begrepet funksjonsbegrepet på en annen måte. For innenfor forestillingen om det *autonome* verksbegrepet, betyr ikke tekstdelens «funksjon» noe annet enn at den harmonerer

med tekstens indre logikk, strukturen. Men basert på et *heteronomt* verksbegrep spiller «funksjon» på tekstens rolle overfor leseren, ikke bare seg selv, og deretter dens virkningshistorie. Å «fungere» blir å «virke».

Videre i artikkelen viser Barthes at det er skjedd et brudd med det antikke sannsynlighetsbegrepet, regnet som underordnet «virkeligheten», fordi det var «underlagt publikums oppfatning» (s. 78). Det nye består i den moderne realismen, som er identisk med det sannsynlige. Dette, sier Barthes, er egentlig en illusjon, som han kaller den «*referensielle illusjon*»:

Denne illusjonens sannhet er den følgende: Etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat kommer «virkeligheten» tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *bety* virkelighet, uten å si det [...]. Det oppstår en *virkelighetseffekt*, og denne er grunnlaget for den utilståtte sannsynlighet som har vært det estetiske ideal for det store flertall av litterære verk i moderne tid. (Barthes 2008:79)

Allerede nå har Barthes hjulpet oss med å identifisere følgende funksjoner virkeligheten kan ha som virkemiddel: en *estetisk funksjon*, en *realismefremmende funksjon*, en *sannsynliggjørende funksjon*, en *virtuell- eller visualiseringsfremmende funksjon*. I tillegg har han nevnt kontekstuelle virkemidler som bilder («fotografiet»), sjanger («reportasjen») og den ytre verdens taktilitet («utstilling av gamle ting», «turismen til historiske bygninger og steder»).

Han konkluderer med at realistiske beskrivelser, uten klar tilknytning til oppbygning og stemning, skaper en «virkelighetseffekt» (s. 79). Kort sagt: Barthes har vist at den konkrete virkelighetens referensielle funksjon er å skape en virkelighetseffekt. Samtidig har han vist at virkelighetseffekten kan problematiseres og inndeles i ulike kategorier. Men han har bare sett på tekststykker som ikke harmonerer med helheten. Vi er blitt vist et lite knippe virkemidler, som alle søker å skape et inntrykk av «virkelighet» eller «sannhet» i teksten. Spørsmålet er om han bare har sett toppen av isfjellet? Han har skjønt hvordan fjellet er havnet der det er, som følge av en historisk kausalitet; men det svarte vannet rundt kan kanskje skjule mer subtile virkemidler?

Kan det utilitaristiske synet på «god litteratur» være en mer fruktbar innfallsvinkel? Forhåpentlig kan analysene av *Vita brevis* og *Da Vinci-koden* vise til *andre* tekstelementer, vurdert som virkemidler, som bidrar til en virkelighetseffekt. Før vi kommer så langt, er det imidlertid nødvendig å se nærmere på litteraturens vesen. Det er på tide å studere

fiksjonsbegrepet – og i dét finner vi forhåpentligvis også *virkeligheten*.

## Etterligningens forræderi

I følge Øivind Andersen (2008:122) var grekeren Gorgias (483 f.Kr. - 375 f.Kr.) den første til å teoretisere diktning (*poiësis*, også oversatt til 'poetikk'). Som retoriker brukte han språket som virkemiddel til å skape *apaté* – 'bedrag', 'illusjon'. Illusjonen skulle så fremkalle en følelsesmessig reaksjon hos lytteren. Men Gorgias ble snart kritisert av «de to store», Platon (427 f.Kr. - 347 f.Kr.) og Aristoteles (384 f.Kr. - 322 f.Kr.), som begge, på hvert sitt vis, ønsket å se bak den umiddelbart tilgjengelige verden, som de oppfattet som illusorisk. I sin berømte «hulelignelse» (Platon 1991:264-297), en samtale mellom Sokrates og Glaukon, viser Platon hvordan mennesket kan bedras gjennom sansene; og gitt riktige (eller gale) omstendigheter lures til å fortolke omverdenen på feilaktig grunnlag. Platons mål med lignelsen er å vise til en «egentlig sannhet», idéverdenen; men hans Sokrates avviser likevel ikke spørsmålet om virkelighet og fiksjon. Snarere taler han om å «komme virkeligheden nærmere» og vende seg mot noe «der er mere virkeligt», han taler om «riktigere» og «mere sandt» (Platon 1991:265). Dermed blir kunsten en «etterligning av en etterligning» (Andersen 2008:126), eller «den tredje frembringelse regnet fra den egentlige natur [idéverdenen]» (Platon 1991:369): kunsten etterligner den ytre verdens fenomener, som igjen etterligner ideene.

Om det moderne mennesket ikke deler Platons tro på idéverdenen, maktet han i alle fall å vise oss sansenes utilstrekkelighet når det gjelder å kjenne tingenes vesen – en holdning som langt på vei er blitt en erkjennelsesteoretisk kjensgjerning, knapt nok betvilt etter Immanuel Kants behandling av «das ding an sich» ('tingen-i-seg' eller 'tingens egentlige vesen') i sin transcendentale estetikk, tydeligst uttrykt i *Kritikk av den rene fornuft* (utgitt 1781). Kant mente at tingen-i-seg falt utenfor fornuftens kategorier *tid* og *rom* (Kant 2005:111-114). Mennesket skal altså ikke ha forutsetninger for å kjenne tingenes egentlige vesen, men må ty til metafysisk deduksjon (Kant 2005:105-107). Som Platon viste Kant at vi må kombinere erfaring med logikk for å se bak det umiddelbart tilgjengelige.

Men Platon var samtidig ubøyelig i sin tro på idéverdenen; noe som har visse likhetstrekk med Aristoteles' metafysikk, slik den blant annet kommer frem i underteksten til *Poetikk*. Om han aldri uttrykker noen tro på Platons idéverden, er Aristoteles' syn på tingenes

«natur» like låst – siden det fører til en ubøyelig tro på de opprinnelige sjangernes form. Aristoteles' metafysikk innebærer en forestilling om at alle fenomener har sin natur, og at de avvikende fenomenene er avvikere fordi de ikke er perfekte. Ut fra denne forskjellen belyses forskjellene mellom Platons og Aristoteles' estetikk: Platon vurderer en tekst som «skjønn» når den samsvarer med den evige ideen om «skjønnhet», mens Aristoteles bedømmer teksten etter samsvaret med sjangerens natur (Andersen 2008:117). Men han ser også på hva som kjennetegner denne naturen, og hvilke midler som kan/skal benyttes for å oppfylle den. Om sin tids berømte diktning sier han: «sett under ett, er alt sammen *etterligninger*. De innbyrdes forskjellene beror på tre ting, nemlig at de enten etterligner med *forskjellige midler*, eller at de etterligner *forskjellige ting*, eller at de etterligner *på forskjellig vis* og ikke på samme måte» (Aristoteles 2008:25).

Det greske ordet for 'etterligning', *mimesis*, spiller en sentral rolle i moderne litteraturteori, og har vært gjenstand for tallrike avhandlinger. Mest kjent er nok Erich Auerbachs bok *Mimesis* fra 1946, der han ser på hvordan vestens litteratur har tolket virkeligheten. Men dette gjorde han i lys av tidenes skiftende syn på hva virkeligheten var, og ikke med tanke på leseopplevelse eller effekt.

Begrepet problematiseres allerede av Aristoteles selv, idet han innfører en annen type etterligning – nemlig etterligningen av *det sannsynlige*:

I komedien [...] konstruerer de først handlingsforløpet på grunnlag av en rekke sannsynlige hendelser, og når det er gjort, finner de vilkårlige navn; de dikter altså ikke om bestemte individer, slik jambedikterne gjør. I tragediene holder de seg derimot til de virkelige navnene. Årsaken er at det mulige er troverdig; det som ikke er skjedd, holder vi foreløpig ikke som mulig, mens det som er skjedd, opplagt er mulig, for ellers ville det jo ikke ha skjedd.

[...]

Og om han nå skulle komme til å dikte noe som faktisk har skjedd, så er han ikke desto mindre dikter. For det er ingenting i veien for at det blant alt som er skjedd, også fins ting som har skjedd med sannsynlighet – og får han fram dét, er han dikter god nok. (Aristoteles 2008:48)

Vi ser at Aristoteles' holdning er at diktning omhandler både det som *har* skjedd, og det som med sannsynlighet *kunne* ha skjedd. At denne sannsynlige virkeligheten er et benyttet virkemiddel også i dag, viser Umberto Eco sine betraktninger omkring sin roman *Rosens navn*: «Slik var det jeg hadde ment å skrive en historisk roman, ikke fordi Umberto eller Michele virkelig skulle ha sagt det de sier, men fordi det den oppdiktete personen William sier også kunne vært sagt under denne epoken» (Eco 2009a:586).

Men det virker som om Aristoteles vurderer sannsynligheten som noe etablert forut, og utenfor, lesingen. Det handler altså ikke om hva som er logisk og ventelig ut fra sjangeren (i motsetning til Eco, som spesifikt taler om *den historiske romanen*) og tekstens indre logikk, slik vi f.eks. kan forvente i kriminalromaner, men om hvilke handlinger det er sannsynlig at et levende menneske med en gitt karakter ville utføre. Dermed knyttes *mimesis*-begrepet direkte til den ytre virkelighetens lover. Og vi kan se for oss at den antikke leseren (eller teaterpublikummer) stilte krav og forventninger til kvaliteten på tekstens/stykkets etterligning, for så kunne gjøre seg opp en mening om sannsynlighet og troverdighet.

Aristoteles har dermed skilt mellom to former for etterligning: den som etterligner det kjente forgagne, og som kan kontrolleres av alle som kjenner mytene; og den som etterligner det mulige, kontrollerbart av alle som vil gjøre seg opp sin mening om sannsynlighet. I tillegg brukte Platon en tredje form for etterligning, idet han benyttet ordet til å beskrive kunstnerens (skuespilleren eller høytleseren) innlevelse (se Andersen 2008:125).

Fordi etterligningen er noe annet enn det opprinnelige (jevnfør Platon), vil jeg heretter kalle den fiksjon. Og vi ser at fiksjonen, slik den er bygd på *mimesis*-begrepet, er subjektiv. Det overlates til leseren å vurdere dens troverdighet, og dette gjelder uavhengig om han ser den i forhold til *historisk virkelighet* eller *sannsynlig virkelighet*. Vi aner at et skarpt skille mellom fiksjon og virkelighet kan være problematisk. Spørsmålet er om det kan være mer håndterlig, og fruktbart, å operere med fiksjon som et gradsbegrep, et kontinuum, der vi taler om *mer eller mindre virkelighet*?

Vurdert slik, blir Platons og Aristoteles' syn på virkelighet og fiksjon i kunsten svært moderne, særlig gjelder det leserens rolle i dette, i og med at leserne selv skal kunne vurdere etterligningen etter sannsynlighetsberegning. Sett at Barthes har rett i det følgende:

Hele den klassiske kultur levde i århundrer på ideen om at virkeligheten på ingen måte kunne smitte over på sannsynligheten; for det første fordi det sannsynlige aldri er annet enn det skjønnsmessige: Det er fullstendig underlagt publikums oppfatning. (Barthes 2008:78)

Det innebærer da, for det første, at verkets mening ligger hos leseren: det er han selv som selv avgjør tekstens eller stykkets sannsynlighet. Meningen blir ikke fastlagt av noen objektiv poetikk (selv ikke mytene, som jo forelå i nedskrevet form, var ansett som en mal – siden også de var etterligninger av det forgagne). For det andre skapes noe som kan minne om et *tolkningsfelleskap*, et begrep innført av leser-respons-teoretikeren Stanley Fish på 1970-tallet og beskrevet i hans hovedverk *Is There A Text In This Class?* (Fish 1980:338-355). Likheten

gjelder særlig det greske teateret – hvor stykkene ofte ble oppført innenfor de samme religiøse rammene, for det samme publikummet, i år etter år (Andersen 2008:118); men også innenfor diktningen, basert på høytlesning for grupper.

Mangt er senere skrevet om forholdet mellom fiksjon og virkelighet, spørsmålet er om det egentlig er så mye å føye til? Etter Cervantes har de ulike litteraturhistoriske periodene basert seg på det samme forholdet til fiksjon og virkelighet, de bare justerer idealet etter den virkeligheten det er mest attråverdig å etterligne – og de som måler, er ikke lenger publikum eller leseren selv, men kritikerne. Frem til vår tid har de profesjonelle tatt jerngrep om den estetiske sannheten. Sjelden har de utvist selvinnsikt nok til å spørre hvorfor de reagerer som de gjør på et verk, hvorfor de føler som de føler; de har ikke skjønt at for å forstå verket må en først forstå sin egen reaksjon på det. Heldigvis ser det ut til at postmodernismens eklektisisme, og informasjonssamfunnets lave terskel for menigmanns meninger, har åpnet for et bredere perspektiv på bedømmelse av litteratur: *smak* er vår tids sentrale estetiske begrep.

Frem til modernismen handlet det om å beskrive den objektive virkeligheten, mimesis var fremdeles et mål tross Kants, og andres, arbeider fra 1600- og 1700-tallet. Ikke før individualismen slo gjennom for fullt med frihetsfilosofier som Stirner og Steiner, malere som van Gogh og Gauguin, forfattere som Verlaine og Rimbaud – i overgangsperioden mellom realisme og modernisme (slutten av 1800-tallet) – ble subjektet et tema for kunst og litteratur. Men også de nye kunstretningene etterlignet en virkelighet: *naturalismen* etterlignet arbeiderklassens *dirty reality*; *impresjonismen* etterlignet øyeblikkets synsinntrykk; *ekspresjonismen* etterlignet det ytres påvirkning på kunstnerens sjel; *surrealismen* etterlignet underbevisstheten; *de avantgardistiske modernistene* etterlignet kunsten selv. I *postmodernismen* er det avantgardistiske parret med det absurde: den oppstykkete fortelling etterligner kunstverkets rolle i et meningsløst univers.

Kanskje er det beste bildet på vår tids manglende distansering fra mimesis et maleri, 2300 år yngre enn Platons «hulelignelse», men likefullt en etterligning av det antikke fiksjonsbegrepet.



René Magritte: *Bildenes forræderi* (1929)

Noen av de gamle grekernes innsikter er verdt å ta med seg videre, som virkelighetsreferansenes funksjoner: at både det sannsynlige og det kjente forgagne oppleves som «virkelighet», eller «sannsynlig virkelighet». En slik anerkjennelse styrker innlevelsen, som igjen styrker opplevelsen.

Med sannsynlighetskravet fremstår leseren som realismens dommer og bødde; den ambisiøse forfatteren, han som vil maksimere leserens opplevelse, kan ikke etterligne virkeligheten slik han *selv* opplever den, men slik han må anta at *leseren* opplever den.

## **Fiksjon som gradsbegrep**

Selv det moderne vestlige, materialistiske verdensbildet åpner for at et bilde av en pipe er noe annet enn selve pipen, at to like piper også er to forskjellige piper. Det sammenfaller i praksis med Kants metafysiske verdensbilde, og vi kan ikke, som Platon og Aristoteles, skille skarpt mellom sant og falskt, virkelig og fiktivt. Vi kan si at alt er virkelig, at kunstverket har sin egen, indre virkelighet – i tillegg til den ytre, lerret og maling, blekk og papir. Men sier vi det, at alt er virkelighet, mister begrepet sin funksjon. Det blir meningsløst å kalle alt for virkelig om vi vil skille mellom de ulike fenomenene. Og vice versa om vi vender på perspektivet: sier vi at alt er fiksjon, fordi det ikke er det egentlige opprinnelige, mister fiksjonsbegrepet sin funksjon. Kanskje vi bør bruke en allment akseptert definisjon på begrepet, tatt fra et læreverk i norsk for første klasse på videregående: «Fiksjonstekster er tekster som refererer til en tenkt eller oppdiktet virkelighet» (Dahl m.fl. 2006:26); eller med motsatt fortegn: «Tekster som forsøker å beskrive virkeligheten – eller gir inntrykk av å beskrive den – kaller vi saktekster»

(Dahl m.fl. 2006:17).

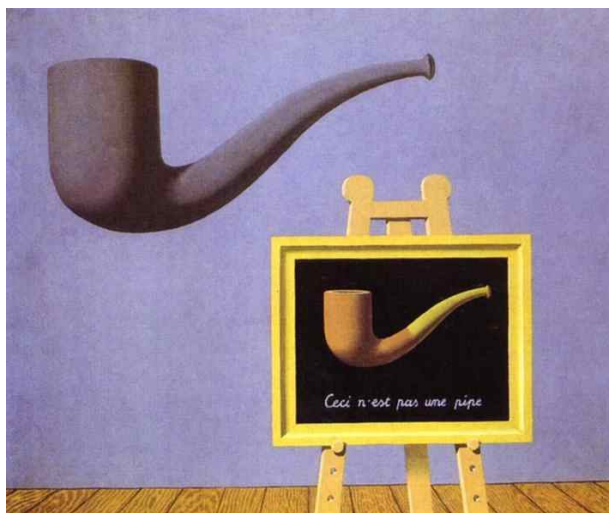
Problemet er *sammenblandingen* mellom fiksjon og virkelighet, et virkemiddel i både fiksjonstekster og saktekster. Det jeg vil kalle «litterære røverhistorier» er tekster som gir seg ut for å ha et sterkere mimetisk forhold til virkeligheten enn de egentlig har. Det mest fruktbare synet på fiksjon, synes i vårt tilfelle å gjøre begrepet om til et kontinuum et gradsbegrep; der en tilstrebet virkelighet utgjør det ene ytterpunktet, og en tilstrebet uvirkelighet det andre ytterpunktet. Da etablerer vi en skala med plass til alle kunstverk, alle tekster, alle romaner; de blir *mer eller mindre* fiktive, *mer eller mindre* virkelige. Uten å rangere et verk estetisk, har vi etablert en skala som kan vise hvor *virkelighetsnært* eller *virkelighetsfjernt* det er.

I et slikt kontinuum betegner 'mimesis' en tilstrebet objektivitet, en avbildning av hva vi, basert på sunn fornuft, kaller den ytre, eller «konkrete» virkelighet: vår felles, legemlige verden. Motsatt vil 'fantasi' betegne skaperkraftens evne til å fjerne seg fra dette felles universet. Men vi skal ikke glemme at det finnes en nødvendig virkelighet, et minstemål av gjenkjennelige denotasjoner. En viss mengde informasjon må sammenfalle med leserens *forståelseshorisont* (Gadamer 2007:288-289), for at leseren skal forstå, fra fonemet til verkets helhet. Men denne nødvendige virkeligheten tar jeg for gitt i dette essayet, det jeg er ute etter er den virkeligheten som benyttes som virkemiddel.

Det sentrale er altså ikke hva som er sant og virkelig, men hvordan referansene til den ytre virkelighet (som er *mer sann* og *mer virkelig* enn teksten) *brukes* for å styrke leseopplevelsen. Da snakker vi for det første om en slags struktur – for at det skal være tale om et bevisst skapt virkemiddel og ikke en tilfeldighet – for det andre at virkemiddelet potensielt kan skape en effekt utover gjenkjennelsen av den leksikale identiteten. Dette betyr ikke at teksten må forholde seg til den reelle virkeligheten, men at fortelleren og leseren har en felles forestilling av hva virkeligheten er. Dette kan vi kalle *nødvendig virkelighet*.

På den ene siden får vi mimesis, forstått som etterligning av den ytre verden. Denne etterligningen kan aldri bli fullstendig, den blir aldri perfekt; men den kan skape en virtuell effekt, en illusjon av virkelighet, distinkt gjenkjennelig hos leseren. Målet er å speile den ytre virkeligheten så nær det opprinnelige som mulig. På den andre siden har vi fantasi, og der kan vi få en tilsynelatende uendelig lag-på-lag-fiksjonisme, representert ved en senere variant av *Bildenes forræderi*:





René Magritte: *De to mysteriene* (1966)

Samtidig blir det feil å si at en her skal fjerne seg fra det opprinnelige så langt som mulig; for nettopp på grunn av den nødvendige virkeligheten må enhver tekst være forståelig for å skape en effekt. Med *mer fiktivt* mener jeg tekster som distanserer seg fra mimesis: dyrkingen av det falske, det uvirkelige. Jeg mener ikke å si at det fantastiske aldri etterligner noe, bare at det *ikke* etterligner den ytre virkeligheten.

Et oppsett kan se slik ut:

*Det relative fiksjonsbegrepet, modell 1:*

<u>Mer fiktivt</u>	–	<u>Mindre fiktivt</u>
fantastisk	–	mimetisk, etterlignende
abstrakt	–	konkret
bilde av en pipe	–	en pipe
autonom lesning	–	heteronom lesning
virkelighetsfjernt	–	virkelighetsnært
fiction	–	dokumentar

Jeg vil kalle det ovenstående oppsettet av antonymer for *det relative fiksjonsbegrepet*. Antonymene utgjør kontinuums ytterpunkter; men at virkelighetsreferanser spiller en rolle over hele spekteret, ser vi når allmennkunnskaper utgjør en viktig basis for forståelsen av et så distinkt virkelighetsfjernt univers som Andeby. For å oppleve den absurde humoren i *Eggmysteriet* (Barks 1963) må leseren vite at virkelige egg alltid er ovale (mange barn vil oppleve den annerledes enn voksne); og for å identifisere seg med Donald og guttenes forbløffelse over språket til Andesfjellenes innfødte, må han kunne koble kunnskaper om

Latinamerikas språkhistorie til den norske språkstriden sett fra et bokmålsperspektiv.



Carl Barks: serierute fra *Eggmysteriet* (1963)

Det absurde oppstår i sammenblandingen mellom virkelighetsnært og virkelighetsfjernt, mellom det sannsynlige og det usannsynlige. Leseopplevelsen styres således av en balanse i allmennkunnskapen, en balanse som bør samsvare med tekstens forutsetninger.

Det er viktig å registrere at selv om mange litteraturteoretikere, representert av Barthes, benytter seg av det autonome verksbegrepet i *sin* lesning, leser vel så mange vanlige lesere ut fra det heteronome verksbegrepet, selv om de ikke skulle være sin egen lesing bevisst nok til å være klar over det. Ut fra disse to holdningene oppstår forskjellige leseopplevelser. Det som peker seg ut som interessant med tanke på virkeligheten som virkemiddel, er *sammenblandingen* mellom fiksjon og virkelighet, samt spenningspunktene mellom disse. Her mener jeg at begge mine studieobjekter, *Vita brevis* og *Da Vinci-koden*, har noe særskilt å by på.

## En frivillig opphevelse av mistro

I et forsøk på å forholde seg til litteraturens autonomi, har en innført begrepet *fiksjonskontrakt*, en tenkt avtale mellom leser og tekst; dette for at leseren skal kunne lese på tekstens premisser, dvs ikke stille kritiske spørsmål til tekstens indre logikk. Michel Olsen beskriver den slik: «i traditionel fiksjon opprettes der et fiktivt rum, og vi læser (ikke kun, men også) som om dette rum eksisterede i virkeligheden. Dette er fiktionspagten: den frivillige ophævelse af mistro» (Olsen 1982:42).

For å inngå en bevisst fiksjonskontrakt, noe som kan være nødvendig særlig i

virkelighetsnære tekster som litterære røverhistorier, kreves en velutviklet *tekstkompetanse*: leseren må kunne skille mellom det virkelige og mimetiske, det mimetiske og fantastiske. Kort sagt: vi slipper ikke unna dette: at leseren må forstå det autonome verksbegrepet.

Fiksjonskontrakten bærer slektskap med resepsjonestetikkens utforskning av forholdet mellom tekst og leser. I resepsjonestetikken og leser-respons-teoriene møter vi en holdning som fordrer medhårs lesning: man skal plassere seg i tekstens mer eller mindre definerte *leserrolle*, og slik øke mulighetene for horisontsammensmeltingen. Leserrollene som presenteres, det være seg Ecos *modelleser* (Eco 1996:184), Wolfgang Iser's *impliserte leser* (Iser 1980:27-38) eller andre, står og vakler på et ideal om forståelse, ikke opplevelse. Likevel tror jeg det kan være nyttig å se på leserrollen fra et resepsjonestetisk perspektiv, og tar utgangspunkt i Ecos ord om at «teksten forudsætter samarbejde fra læserens side som en betingelse for at den bliver aktualiseret» (Eco 1996:182). Men det er et sprang fra modelleseren som «den type leser som dette verket er ment for» (Aspaas 2008:119) til de kravene som stilles til leseren om han vil realisere seg som modelleser: «Naturligvis har den empiriske læser «filologiske» pligter, hvis han vil realisere sig som Modellæser: han har således pligt til at genfinde afsenderens kode med den størst mulige tilnærmelse» (Eco 1996:194-195). Eco gir leseren i oppgave å la seg oppdra av teksten. Vi ser at modelleserbegrepet kan brukes om flere størrelser.

I likhet med disse teoretisk funderte leserrollene, inntar fiksjonskontrakten en hermeneutisk holdning til teksten. Bygget på generelle kunnskaper og preferanser, *forståelseshorisonten*, og de kunnskapene en besitter om teksten, kaster leseren (bevisst eller ubevisst) ut en *forut-forståelse*, som i møtet med teksten bearbeides og endres til stadig nye *for-dommer* (Gadamer 2007:253-258). Dette kan imidlertid skje automatisk, som følge av underbevisste prosesser, og krever ikke nødvendigvis noen spesifikk tekstkompetanse av leseren. Slik den beskrives av Gadamer, er hermeneutikken imidlertid ikke bare en vitenskapelig fremgangsmåte, men en teori om hvordan forståelse foregår, det han kaller en *hermeneutisk erfaringsteori* (Gadamer 2007:253-359).

Noen tekster krever en analytisk distanse fra leserens side for at han skal oppnå modelleserens leseopplevelse. Et godt eksempel på dette er Erlend Loes romaner – i særdeleshet *L*, hvor handlingen er så virkelighetsfjern at når den bekreftes med fotografier, kan leseren bli forvirret. En fiksjonskontrakt er eneste måte å opprettholde kombinasjonen av innlevelse, og den avstanden som skapes av Loes postmodernistiske lek med leserens virkelighetsforståelse.

Mulighetene for slik forståelse krymper når leserens tekstkompetanse er for lav til å inngå en bevisst fiksjonskontrakt. Han kan komme til å lese en roman som var den en dokumentar. Selv om fiksjonskontrakten, slik den er beskrevet av Olsen, sa at fiksjonen skulle leses som om den var virkelig, forutsettes en viss kunnskap, eller kulturell vane, om tekstuell fiksjonalitet. Og bevisstheten kan bare settes på pause. Spørsmålet blir om leseopplevelsen opprettholder sin potensielle intensitet? Virkelighetens fascinasjon synes å henge sammen med leserens visshet om at noe står på spill for *ham*, ikke bare hovedpersonen i *det fiktive handlingsrommet*.

Men om vi ser bort fra det ekskluderende i de konstruerte leserrollenes kompetansekrav, kan nok en medhårs lesning, også om den innebærer fiksjonskontrakt og andre filologiske plikter, forsterke *kompetente* leseres leseopplevelse. Med utgangspunkt i det jeg vil kalle en *analytisk leser*, fordi han besitter en utviklet tekstkompetanse – han evner å lese fiksjonstekster med *analytisk distanse* – vil jeg med en modell vide hvordan leseren og teksten forholder seg til hverandre og virkeligheten.

## **Kommunikasjon og forståelse**

Jeg har forsøkt å sette opp en kommunikasjonsmodell, slik at det skal bli lettere å få øye på hvilke elementer i leseakten virkemidlene påvirker, og hvilke konsekvenser som kan følge av det. Modellen er selvsagt en forenkling, og skal være et utgangspunkt for videre analyse, hvori flere momenter kommer til. Den har altså et praktisk formål; og skal passe til de litterære røverhistoriene, en teksttype hvis *mening er effekt*. Håpet er at den kan hjelpe oss til å forstå *hvor* i interaksjonsprosessen Gaarders og Browns virkelighetsreferanser retter seg.

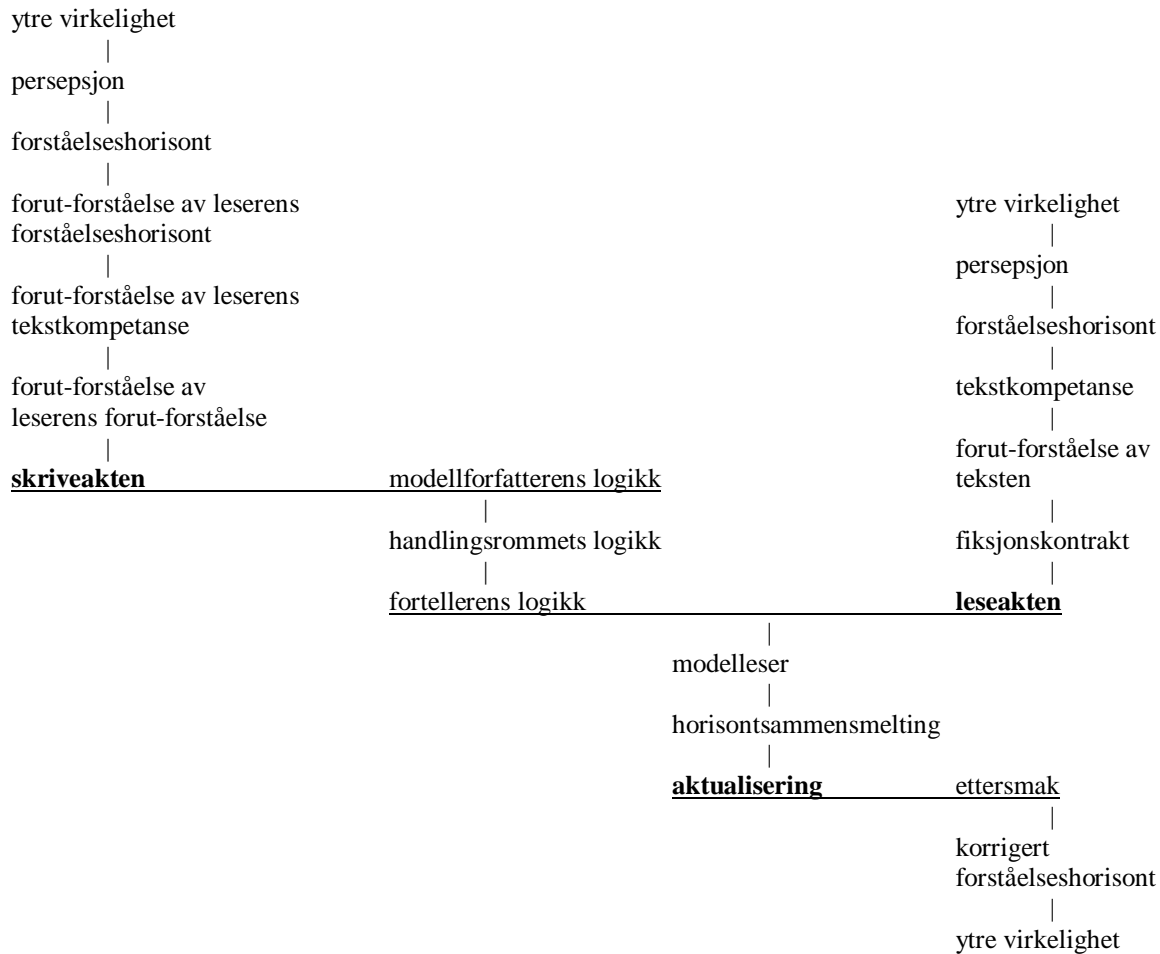
I tradisjonen etter Roman Jakobsons *språklige kommunikasjonsmodell* (Jakobson 1978), vil jeg sette opp en *narrativ* kommunikasjonsmodell, influert av resepsjonsetetikken. Selvsagt er det egentlig en interaksjonsmodell, en beskrivelse av lesingens funksjon som tekstens aktualisering. Begrepene er hentet fra Gadamer's *Sandhed og metode* og Ecos "Læserens rolle".

*Kommunikasjonsmodell 1:*

Forfatteren (avsender)

Teksten (budskap)

Leseren (mottager)



Det første vi kan legge merke til, er at den ytre, materielle virkeligheten ikke benevnes som en direkte del av interaksjonen. Jeg vil poengtere at den virkeligheten som spiller med i aktualiseringen er leserens *forestilling* av virkeligheten. Det sentrale er *hva* leseren tror på, ikke om det kan verifiseres. En *innbilt* virkelighet kan være like viktig for leseopplevelsen som en anerkjent virkelighet.

Tar vi utgangspunkt i *forfatteren* (siden det er en interaksjonsmodell, kunne vi jo like gjerne ha begynt med *leseren*), ser vi at forståelseshorisonten er et resultat av flere influenser (men jeg har ikke tenkt å diskutere arv og miljø), og den er evig foranderlig, dvs. at nye erfaringer endrer erfaringsgrunnlaget, det som sammen med preferansene utgjør horisonten. Vi kunne gjerne ha latt forståelseshorisonten stå alene og representere all kunnskap, men i denne sammenhengen kan det være fruktbart å skille ut mer spesifikk kunnskap, som *forut-forståelse av leserens tekstkompetanse* og *forut-forståelse av leserens forut-forståelse*. Tekstkompetanse-begrepet er brukt i vid betydning. Jeg kunne ha spesifisert det i tråd med Patricia Alexanders kategorisering i "The Path to Competence: A Lifespan Developmental

Perspective on Reading” fra 2006. Her deler hun leserens tekstkompetanse inn etter situasjonsbestemt eller leserbestemt interesse (motivasjon), strategibruk samt forkunnskaper knyttet til det å lese og til tekstens emne. Men med tanke på *Vita brevis*’ og særlig *Da Vinci-kodens* enorme lezerskare har jeg valgt å la kompetansebegrepet forbli noe åpent, så nær som vår forestilling av en ”vanlig vestlig og voksen leser”. *Forut-forståelse av leserens forut-forståelse* er mer spesifikk, det er en betegnelse på forfatterens oversikt over de fremtidige lesernes for-kunnskaper om den teksten han skal skrive. I dette ligger også en viss kontroll over hyping og nærkontekst. Disse to punktene, forfatterens forut-forståelse av leserens forståelseshorisont og tekstkompetanse, betegner også det vi kan kalle forfatterens forestilling om modelleseren, et begrep jeg har valgt å beholde også i beskrivelsen av litterære røverhistorier – til tross for at Eco (2009a:574) skiller de forfatterne som vil oppdra leseren fra de som former teksten etter allerede eksisterende lesere.

Modellen deler *teksten* inn i tre: *modellforfatterens logikk*, *handlingsrommets logikk* og *fortellerens logikk*, sammen utgjør de tekstens indre logikk. Jeg har tredelt teksten fordi de valgte punktene kan kommunisere med leseren på særskilt vis. Eco (1996:193-198) synes å la *modellforfatteren* innebære minst to ting: leserens forestilling om den *historiske forfatteren* (som jeg har valgt å referere til som ’forfatteren’) og de grensene, eller reglene, teksten er underlagt. Jeg vil i det følgende holde meg til den andre betydningen. I modellen utgjør modellforfatteren bindeleddet mellom forfatter og tekst i egenskap av å være tekstens øverste fiktive myndighet; modellforfatteren definerer de logiske reglene for fortelleren og utfoldelsen i det fiktive handlingsrommet, tekstens virtuelle univers, der det kanskje finnes marsboere, snegler som statsoverhoder og kurongkamper på TV i beste sendetid. Gestalten modellforfatter holder til i, ja nærmest *er*, grenselandet mellom forfatter og forteller: en *overforteller* med makt til å bryte fortellerens tankestrøm ved klipping og tidshopp. Vi kan si at det fortalte er handlingsrommet, fortelleren er språket; og disse gestaltene sine avgrensninger/”utstrekning”/muligheter utgjør modellforfatteren. Til sammen utgjør dette kunstverkets indre logikk.

De tre tekstelementenes innbyrdes kausalitet har bestemt oppsettet i kommunikasjonsmodellen i forhold til *leseren*; men selv om det er vanlig at modellforfatteren er *handlingsrommets* forutsetning, er det ikke like selvsagt at handlingsrommet er *fortellerens* forutsetning. Noen ganger kan fortelleren oppleves som handlingsrommets forutsetning. Det er heller ikke gitt at fortelleren er leserens inngang til teksten; har vi å gjøre med en ubevisst forteller, støter leseren på modellforfatteren først. Men jeg har valgt å ikke belemre modellen

med denne problematikken; det sentrale er nærheten mellom empirisk forfatter og modellforfatter, at tekstens indre logikk består av flere lag, og at modelleseren formes av disse.

De tre tekst-punktene utgjør også det vi kunne kalle en *allmenn* modelleser, den som uttrykkes i teksten. Men dette uttrykket må selvsagt fortolkes, slik at punktet *modelleser*, der tekst og leser møtes, er en *praktisk* modelleser: leserens tolkning av den allmenne modelleseren utført i praksis. Denne kan også sies å inkludere *horisontsammensmelting* og *aktualisering*: to punkter som nær betegner samme opplevelse, men som det likevel kan være fruktbart å skille – særlig siden en tekst kan aktualiseres med bare delvis horisontsammensmelting (fullstendig sammensmelting er bare en teoretisk størrelse), slik vi kan tenke oss at et barn opplever *Eggemysteriet*. Horisontsammensmeltingen begynner så snart leseren har dannet seg en forut-forståelse av teksten, en prosess som består av en kontinuerlig omvurdering av for-dommer i møtet mellom forståelseshorizonten og teksten.

Møtet mellom tekst og leser betegnes som *leseakten*, og er selvsagt influert av leserens forståelseshorizont – som i likhet med forfatteren kan tilbakeføres til den ytre virkeligheten. *Leserens* forståelseshorizont er inndelt i *tekstkompetanse*, *forut-forståelse av teksten* og *fiksjonskontrakt*. De to første begrepene er altså benyttet i henholdsvis vid og snever forstand, mens fiksjonskontrakten er med fordi den utgjør et viktig, konstituerende valg i forhold til det å lese, ikke minst når det gjelder litterære røverhistorier. Punktet er plassert over *leseakten* for å vise at forberedelsene til dette valget begynner før, men det er viktig å være klar over at det kan utsettes og endres også under lesingens gang, sågar etterpå.

Dette ”etterpå” har jeg kalt *ettersmak*, en opplevelse som har sammenheng med leseopplevelsen (under lesingens gang), men som skiller seg fra denne gjennom distanse i tid. Ettersmaken faller i utgangspunktet utenfor essayets tema, men vi kan ikke lukke øynene for dens betydning når det gjelder bedømmelse av teksters sannhetsinnhold, et element som berører vår undersøkelse av virkeligheten som virkemiddel.

### ***Realitetsstatus: modelleserens dilemma***

Hans Boll-Johansen (1982:37) bruker begrepet *realitetsstatus* «for at tale om forskjellige grader af insisteren på en reference til en verden udenfor kunstværket». Det er altså tekstens uttrykk for sitt eget forhold til virkeligheten som beskrives. Vi kan kanskje si at i tillegg til

leserens verksbegrep, får vi med dette tilgang til *tekstens* påstand. Meningen med å gi en tekst høy grad av realitetsstatus, må formodentlig, fra forfatterens side, være å øke leseinnlevelsen ved å minske avstanden mellom leserens forståelseshorisont og tekstens indre logikk, for slik å legge til rette for en friksjonsfri horisontsammensmelting. Vi kan godt si at dette er å forme modelleseren etter en empirisk, naiv leser: en som leser for sin egen skyld, for opplevelsens skyld, ikke for å analysere eller mene noe. I utgangspunktet krever en tekst med høy realitetsstatus mindre av leseren, han behøver ikke å sette seg inn i, og forstå, et helt nytt univers med ny logikk og nye regler. Det ligger i romanens vesen at den ikke skal oppheve vesentlige egenskaper ved leserens verdensbilde (Olsen 1982:43).

Men leserrollene har noe inkonsistent over seg, idet deres krav om en positiv innstilling til verket forutsetter et autonomt verksbegrep. De anbefaler *både* at leseren skal akseptere den rollen han tilbys, *samtidig* som de forfekter synet om at teksten har et eget, virtuelt univers skilt fra den ytre virkeligheten. Dilemmaet oppstår når en reell leser stilles overfor en tekst med høy realitetsstatus. Kan han kombinere en leserrolle, som i følge teksten skal akseptere et virkelighetsnært forhold til virkeligheten, og samtidig holde på det autonome verksbegrepet? Fiksjonskontrakten duger ikke når det ikke gis noe tydelig signal om fiksjon; og det autonome verksbegrepet bryter med den allmenne modelleseren når teksten insisterer på at den er mimetisk. Leserens tvinges til å velge. Senere skal jeg undersøke om det er mulig å gjøre begge deler samtidig, men nå kan vi slå fast at noen, kanskje de med høyest tekstkompetanse, velger verksbegrepet fremfor leserrollen. Dette kan bli resultatet siden en leseangivelse er underordnet den mer generelle tekstkompetansen. Med utgangspunkt i begrepet til Boll-Johansen, vil vi da kunne si at disse leserne nedvurderer tekstens realitetsstatus.

Statusen fastlegges av teksten, det er dens insistanse som avgjør realitetsstatusen; men som påstand vil den måtte fortolkes. Leserens vil gjøre sine vurderinger ut fra forståelseshorisonten, eller mer spesifikt: tekstkompetansen. Ligger insistansen ligger i konteksten, påvirkes leserens forut-forståelse av realitetsstatusen. Dette kan skje gjennom vaskeseddelen, eller når Dan Brown på sin offisielle hjemmeside sier at "the secret behind the Da Vinci Code was too well documented for me to dismiss" (Brown u.d.b).

Svært naive lesere vil neppe stille spørsmål ved realitetsstatusen, men godta tekstens insistanse. Andre kan velge å godta den midlertidig gjennom en fiksjonskontrakt. Forholdet mellom naive og mer analytiske lesere kan likevel bli svært komplisert, noe vi kunne se i kunstproduksjonen bak jernteppet. Makthaverne opererte med et heteronomt verksbegrep, og



godtok bare tekster som forherliget arbeideren; samtidig kunne de bli lurt til å gjøre en autonom lesning av tilsynelatende virkelighetsfjerne eller abstrakte tekster – tekster som for opposisjonen innebar en høyst konkret kritikk av regimet selv.

Med utgangspunkt i det relative fiksjonsbegrepet, synes den mest fruktbare veien ut av modelleserens dilemma å stille *fiction*, som en virkelighetsfjern sjanger, og *dokumentar*, en virkelighetsnær sjanger, diametralt opp. Problemet oppstår når teksten nærmer seg *faksjon*. Det er her, i spenningspunktet mellom antonymene, at sammenblandingen finner sted: fiksjon eller virkelighet, virkelighetsfjernt eller det virkelighetsnært? Valg av verksbegrep kan få betydning for leseopplevelsen.

Og dersom vi aksepterer at analytisk distanse hører mindretallet til, er vi nødt til å innse at vi har å gjøre med en *naiv* lesermasse. I dette uttrykket legger jeg ikke noe mer negativt enn at de er ukjent med spillereglene litteraturteorien har definert for dem. En skjevhet kan oppstå mellom forfatterens og leserens kompetanse. For vi må anta at også en tekst som gir seg ut for å ha et naivt forhold til virkeligheten, er et resultat av en viljeskapt indre logikk. Eksempler er romanene til Erlend Loe og, i noe mindre grad, Jean-Philippe Toussaint, med den forskjellen at deres naivistiske tekster *ikke* henvender seg til naive lesere, men krever en viss tekstkompetanse for å skape den ironiske distansen. Loes tekster viser at overdreven patos ikke vekker medfølelse, men latter. Innlevelse uten distanse kan vi kalle *medlevelse*: en direkte og naiv følelsesoverføring – et ideal fra romantikken som nå lever videre i kitschen. For å fremkalle en slik leseopplevelse trenger man en leser med et naturlig (ikke valgt som resultat av analyse) heteronomt verksbegrep; og horisontsammensmeltingen må foregå med så liten friksjon som mulig. Det skapes et visuelt rom med *umiddelbar tilgang*, modelleseren må formes ut fra reelle lesere. Veien til effekt synes å være større hvis forfatteren henvender seg til leseren på sistnevntes premisser, enn hvis han skal oppdra leseren til å bli den modelleseren han har bruk for. Dette gjelder nok mest når målgruppen er naive lesere, slik det ligger i bestselgernes natur.

Selv om Barthes' synsmåte fundamentalt set er i overensstemmelse med fiksjonsværkets realitets-modus, vil den alligevel let komme til at støde an, fordi vi i forholdet mellom sprog og verden i det daglige er vænnet til at operere med en *naiv realisme*, vi er gjennom mediene i den grad opplasket med den refleks at “verden *kan* beskrives”, så det kan være svært for os at læse fiktion som fiktion. (Boll-Johansen 1982:30)

Med dette setter Boll-Johansen begrepet 'naiv realisme' opp mot den realismen som bygger på

det autonome verksbegrepet. Han sier videre:

den fiksjonelle oppfattelsen av litteraturen bygger dog på en annen slags realisme, de vil etablere forbindelsen mellom fiksjjonsuniverset og den sosiale virkeligheten på et høyere abstraksjonsnivå – [...] det foreligger alternative lese måter (Boll-Johansen 1982:32).

Vi har nå å gjøre med to diametralt forskjellige syn på den tekstuelle realismens fundament. Disse kan reduseres til ulike tolkninger av mimesis. Den ene kan kalles abstrakt, fiksjonell eller *analytisk realisme*: med vekt på etterligning som noe annet enn det opprinnelige, slik at teksten i større grad oppleves som fiktiv eller virkelighetsfjern. Den andre er *naiv realisme*: med vekt på etterligning som en duplikator, slik at teksten i større grad oppleves som virkelig eller virkelighetsnær.

Nå virker det fruktbart å dele leserne inn i to grupper, *analytiske lesere* og *naive lesere*. Disse to ytterpunktene skal brukes til å synliggjøre de forskjellene i leseopplevelse som oppstår på grunn av forskjeller i allmennkunnskap, preferanser, lesestrategier, motivasjon osv. Det autonome verksbegrepet knyttes til analytisk distanse og formal gjenkjennelse; det heteronome verksbegrepet knyttes til naiv nærhet og virtuell medfølelse. Det er viktig å være klar over at jeg hele tiden, også i beskrivelsen av disse forskjelligartede lesertypene, holder meg innenfor en ”vanlig, vestlig, voksen leser”.

Det er hans preferanser, rotfestet i forståelseshorisonen, som fargelegger det relative fiksjjonsbegrepet, en subjektiv størrelse. Det kan nå oppdateres:

*Det relative fiksjjonsbegrepet, modell 2:*

<u>Analytisk realisme</u>	–	<u>Naiv realisme</u>
et autonomt verksbegrep	–	Et heteronomt verksbegrep
Et bilde av en pipe føles mest som et bilde	–	Et bilde av en pipe føles mest som en pipe
Etterligning oppleves som noe virkelighetsfjernt	–	Etterligning oppleves som noe virkelighetsnært
Etterligning er noe annet enn det etterlignende	–	Etterligning er nær-identisk med det opprinnelige
Etterligning anses som abstrakt fiksjon	–	Etterligning anses som konkret realisme

Inndelingen kan overføres til synet på livet selv. Noen *lever*, andre *studerer*. Dette kan vi se i den radikalt forskjellige litteraturen til så like tenkere som Samuel Beckett og Albert Camus.

Den første presenterer naive figurer på løpende bånd, som både den naive og den analytiske leseren kan forstå, om enn på ulikt plan; den andre guider leseren gjennom handlingsrommet med en selvinnsikt så altoppslukende at det ikke etterlates noe rom til medlevelse for den naive.

Det oppdaterte fiksjonsbegrepet tar større høyde for det subjektive. Allmennkunnskap, kompetanse, kultur, sosiale forhold og schopenhauersk vilje kan alle være årsaker til at de ulike leserne føler som de gjør. Den enkelte leserens tolkning av en teksts realitetsstatus er ikke utelukkende kompetansebasert, det kan like gjerne være et resultat av smak. Og smak er ikke tilfeldig, i følge Pierre Bourdieu, den avgjøres av sosiale forhold og identitet. Han sier bl.a.:

En kunne si at de intellektuelle tror på forestillingen (litteraturen, teateret, maleriet) mer enn på det som forestilles, mens ”folket” først og fremst krever at forestillingene og konvensjonene som styrer dem, skal gjøre det mulig å tro ”naivt” på det som forestilles. (Bourdieu 2008:383)

Dette innebærer at ”de naive” har et kunstsyn, eller snarere ”smak”, som nærmer seg Aristoteles’, eller enda mer presist: renessansens. De ”intellektuelle” derimot drives kanskje av økte kunnskaper, men mer sannsynlig av ønsket om å vise sin intellektuelle kapital (om ikke til andre, så til seg selv). Siden det heteronome verksbegrepet virker å være det minst kultiverte, en naturtilstand så og si, blir adopsjonen av det autonome verksbegrepet en bevisst stillingtagen *for* intellektualisme og *mot* barbarisme. De intellektuelle både *kan* og *må* foreta et valg; men selv om de skulle velge seg et heteronomt verksbegrep, vil det alltid ligge i bakhodet at den naive opplevelsen er basert på et analytisk valg. Medlevelsen vil således ikke kunne nås i sin reneste form.

## Oppsummering

Som barn av min tid har også jeg relativistiske holdninger. Dette innebærer at smaken og følelsene, som delvis er et resultat av kultur og oppdragelse, utgjør selve verdigrunnlaget. Man kan si at det er estetikken som bestemmer etikken: det som er *godt* er *rett*. Dette innebærer at utilitarismen langt på vei ligger i tiden, og burde ha god grobunn fremover. Tiden kan være inne for å omvurdere begrepet 'mening' i litteraturen, samordne det med *moralisk*

mening. Dersom vi i ly av utilitarismen sier at mening er *følelser*, blir tekstens mening å skape en sterk og god leseopplevelse. Så hva er det som *påvirker* denne leseopplevelsen? Hvilke virkemidler er effektive, og hvorfor?

Jeg har så langt forsøkt å identifisere de leddene i lesingen som er viktige for opplevelsen. Nå er det på tide å sette virkelighetsreferansene inn i disse båsene, se hva slags effekt som kommer ut av det å spesifisere den ytre virkelighetens rolle. Hva oppnår man ved å trekke virkeligheten inn i det fiksjonelle rommet? På hvilke måter kan man gjøre dette? Og hvorfor er det slik?

Vi har analysert følgende elementer: etterligning og fiksjon, realitetsstatus, leserroller, fiksjonskontrakt. Ut fra dette har jeg risset opp en kommunikasjonsmodell som viser de essensielle sidene ved leseopplevelsen og tekstaktualiseringens forhold til den ytre virkeligheten. Forhåpentligvis kan modellen hjelpe oss til å forstå hvor i leseprosessen en tekst henvender seg for å produsere en effekt. Men ingen lesere er like, alle besitter ulik grad av allmennkunnskap, lesekompetanse og tekstkompetanse. Til nytte i dette essayets undersøkelse har vi definert to forskjellige lesertyper, en naiv og en analytisk. Disse bygger sitt litteratursyn på forskjellige holdninger til mimesisbegrepet, noe som gir seg utslag i to ulike verksbegrep, som påvirker forut-forståelsen og dermed leseopplevelsen.

Disse forskjellene er det på tide å studere nærmere. Og det kan vi gjøre ved å se konkrete teksteksempler i forhold til kunnskapen vi har tilegnet oss. Hvor viktige er de tekstuelle virkemidlene for den helhetlige leseopplevelsen? Hva betyr *forspillet* for leseopplevelsen? Er *nærkonteksten* avgjørende? Eller *situasjonskonteksten*?

Det er på tide å studere *Vita brevis*.

### 3 *Vita brevis* av Jostein Gaarder

Once I started to read I was absolutely spell bound, I couldn't put it down. Gaarder's translation from the original Latin text is wonderful.

«Jayne» (1998)

La det være sagt med en gang: *Vita brevis* er en *roman*. En original latinsk tekst finnes ikke. Det er snakk om Gaarders første voksenroman fra 1996; fem år senere enn *Sofies verden*, men så sent som året før (1995) var sistnevnte verdens mestselgende romann. Da *Vita brevis* utkom, var Jostein Gaarder (1952 - ) en av den vestlige litteraturens mest berømte levende forfattere. Som «oppfølger» til *Sofies verden* ble *Vita brevis; Floria Aemilias brev til Aurel Augustin* gjort til gjenstand for omfattende oppmerksomhet, talløse oversettelser og høye opplagstall. Generelt synes boken å være ansett som en vakker fortelling; og den har nok tilfredsstilt publikums forventninger, selv etter det eksepsjonelle gjennombruddet med *Sofies verden*.

'Vita brevis' er latin og betyr 'livet er kort', men tittelen klinger bra på norsk også fordi bokens hoveddel er i brevform. I oversatt språkdrakt har den fått til dels andre titler og undertitler. For eksempel er den å få med minst to forskjellige engelske titler, *That Same Flower; Floria Aemilia's Letter to St. Augustine* (Gaarder 1998a) og *Vita Brevis; A Letter to St Augustine* (Gaarder 1998b), begge oversatt av Anne Born. Blomstermotivet henger sammen med navnet til brevskriveren Floria Aemilia, en hendelse nær Firenze (daværende Florentia) som hun kommer tilbake til flere ganger, og til elven Fiora som i følge boken passerer nær hennes grav i Ostia ved Roma.

Romanen, på det norske omslaget betegnes den som sådan, er inndelt i tre, pluss fotnoter. Først møtes leseren av et slags forord med akademisk-klingende takksigelser; deretter hovedteksten, som fremstår som et brev kalt "Codex Floriae", inndelt i ti kapitler med løpende fotnoter; og til sist et etterord, som sammen med forordet utgjør en rammefortelling,

datert og «signert». I tillegg kommer forlagets *paratekst* (Genette 1997:2-4), som utgjøres av informasjonen på omslaget, og den teksten innenfor permene som ikke tilhører selve det kunstneriske verket (Genette taler om en "undefined zone" (s. 2)), og som i *Vita brevis*' nevnte utgaver spiller sammen om å styrke bokens realitetsstatus.

I rammefortellingen beretter fortelleren «Jostein Gaarder» om hvordan han oppdaget, og kjøpte, et gammelt brev i Sør-Amerika. Senere skal brevet forsvinne på Vatikanbiblioteket, hvor han søker hjelp for å undersøke dets autensitet. Heldigvis har han tatt en kopi, som han oversetter – og det er denne «oversettelsen» som er "Codex Floriae". Teksten gir seg ut for å være en avskrift av en Floriae Aemilias brev til sin ungdoms samboer, kirkefaren Aurel Augustin (354-430). Brevet er en direkte respons på Augustins berømte *Bekjennelser*, som Floria Aemilia har fått lest opp for seg i kirken.

Leseren har med dette en sammensatt tekst foran seg: en tekst som insisterer på å fremstå som autentisk, dvs som en oversettelse av et gammelt brev. Og det er denne illusjonen som interesserer meg. At den er effektiv kan det ikke være tvil om. På nettsteder for bokelskere (f.eks. Amazon og LibraryThing) og samlere kan leserne legge inn sine bokanmeldelser og bokanbefalinger; de er ofte skrevet av erfarne romanlesere, som til tross for sin erfaring aksepterer tekstens høye realitetsstatus.

Også profesjonelle kritikere har lest *Vita brevis* i lys av realitetsstatusen:

How Gaarder came upon a manuscript of the letter is an anecdote worth mentioning. He unexpectedly discovered the letter in 1995 while shopping in an antique bookstore in Buenos Aires, Argentina. After a bit of haggling with the bookstore's owner, Gaarder agreed to pay slightly more than \$12,000 for the transcript even though he was uncertain at the time about its authenticity. Following a closer examination of the style of the letter's grammar and terminology however, Gaarder eventually convinced himself that it was indeed of Medieval origins.

If we are to assume the validity of Gaarder's premise, that the letter (titled the Codex Floriae) is a legitimate transcription of an original medieval document, we can then be assured that he has stumbled onto a major historical find. (Gaborro 1998)

Her en bokanmeldelse på det tyske nettstedet *Egotrip*:

Auf dem Flohmarkt von San Telmo stößt der Autor J. Gaarder nach Kunstschätzen und wird schliesslich in einem Antiquariat fündig: eine rote Kasette mit der Aufschrift «Codex Floriae» weckt sein Interesse.

[...]

Die lateinischen Briefe, so findet Jostein Gaarder heraus, werden auf das Ende des 16. Jahrhunderts datiert. [...] Daraus ergibt die Frage, ob eine alte Vorlage aus dem 4. Jahrhundert dazu existiert. Gaarder recherchiert dazu im Vatikan, wo man jedoch

bestreitet, die Originalbriefe der Floria zu besitzen. Sicherlich hätte die katholische Kirche Grund genug gehabt, die kritischen Briefe der Floria, die den Aurel Augustin von seinem hohen Sockel stürzen, in der Versenkung verschwinden zu lassen. (*Egotrip* 1997)

Og på nettleksikonet *Wikipedia*:

In dem 1996 entstandenen Buch geht es um einen alten lateinischen Brief, den der Autor selbst in einem Antiquariat in Buenos Aires entdeckt hat. Unterschrieben ist der Brief von einer gewissen Floria, und gerichtet ist er an ihren ehemaligen Geliebten, den der Kirchenlehrer und Philosophen Augustinus. (*Wikipedia* 2009)

Det virker i det hele tatt gjennomgående at lesere og anmeldere fokuserer mer på rammeteksten enn på ”Codex Floriae”. Få interesser seg for innholdet i brevet, dvs forholdet mellom Floria Aemilia og Augustin. Dette tyder på at tekstens realitetsstatus er konstituerende for leseopplevelsen. Det gis ingen leseangivelse, verken i romanen eller parateksten, som inviterer leseren til analytisk distanse. Tvert imot: alt settes inn på det motsatte: å konstruere et innfløkt byggverk av naiv realisme.

For å få utbytte av romanen, må man lese rammetekstens forteller Jostein Gaarder som en reell skikkelse, identisk med forfatteren Jostein Gaarder; i alle fall må det være meningen at leseren skal oppfatte det slik, med mimetisk nærhet. Fortelleren har forfatterens egenskaper og bakgrunn, blir gjenkjent som opphavsmannen til «El Mundo de Sofia» (Gaarder 1996:7), har råd til å betale hundre tusen kroner (Gaarder 1996:9) på et manus han ikke rakk å gjøre seg kjent med, og heter selvsagt ”Jostein Gaarder” (Gaarder 1996:234). Selv hans velkjente naivitet kommer frem – uten at han, som forteller, selv er klar over det: han skynder seg å kjøpe brevet idet antikvaren begynner å stenge butikken sin (hvilken antikvar ville stenge under en hundretusenkroners handel?).

Leseopplevelsen blir, helt bevisst fra forfatterens side, nærmere dokumentarsjangerens enn fictions. Den enkle begrunnelsen for denne påstanden er: forfatteren ville ikke ha gitt fortelleren sitt eget navn med mindre han ønsket at leseren skulle sammenblande de to. Dette er selvsagt det aller mest grunnleggende virkemiddelet i teksten. Hadde hovedpersonen vært åpenbar fiktiv, ville det ha vært en klassisk fiksjonsroman med de lesemåter og -opphevelser en slik byr på. I dette tilfellet blir det langt mer komplisert, og kanskje også mer attraktivt. Det er ingen tvil om at virkemidlene er bygget på naiv realisme (eller snarere: en forventning om naiv lesing): leserne lures med på en reise som virker så ekte at de velger å tro den er nettopp det.

Dette fremmer spørsmålet om at teksten ikke bare *kan* leses som «sann» (dvs at ”Codex Floriae” er en transkripsjon av et originalt brev), uavhengig av fiksjonskontrakt, men at den *skal* det: en oppgave i henhold til modelleserens «filologiske plikter». Når analytiske lesere, som artikkelforfattere og kritikere, ikke makter å se boken fra et annet perspektiv enn modelleserens, er det et kraftfullt indisium på at virkemidlene virker: forfatteren har «låst» opplevelsen, dvs. sperret for analytisk lesning i den hensikt å skape flest mulig modellesere. *Vita brevis* er en illusorisk mur med sprekker så små at du må skrape av malingen for å se dem.

Spørsmålet blir da: hvilke virkemidler har han benyttet? Til hvilke ledd i den materialistiske kommunikasjonsmodellen har teksten henvendt seg for å fremme den ønskede effekt?

## Florias lov

Før jeg går dypere inn i bruken av virkemidler i ”Codex Floriae”, vil jeg se litt nærmere på tematikken. Selv om jeg bedømmer en tekst etter dens samlede produksjon av leseopplevelse, er det selvsagt ikke gitt at forfatteren gjør det. Dermed er jeg nødt til å akseptere at en del virkemidler ikke er myntet på leseopplevelsen, men på at forfatteren faktisk har noe han vil *si*. Vanligvis ville dette falle utenfor definisjonen på 'litterær røverhistorie', men vi må likevel anerkjenne at selv om romanen er til for å lure leseren, så kan dette lureriet frembringe mer enn den leseopplevelsen som følger med naiv realisme. Når Jostein Gaarder bruker «Jostein Gaarder» så aktivt som han gjør i *Vita brevis*, fører han den analytiske leseren uvegerlig mot en forfatterorientert lesestrategi.

Leserens vurdering av realitetsstatusen kan da gi seg utslag i to fundamentalt ulike lesestrategier, som igjen medfører ulike leseopplevelser. Den analytiske leseren, som inngår en fiksjonskontrakt, ser etter tekstens mening i klassisk litteraturteoretisk forstand. *Hva mener forfatteren med dette? Hvorfor sier han det slik?* Den naive leseren, derimot, forholder seg til sin naive nærhet til det han tror er et brev fra Floria til Augustin. I den grad han bruker en forfatterorientert strategi, retter han spørsmålene mot en *annen*, en fiktiv forfatter. Spørsmålene *hva mener Floria med dette?* og *hvorfor sier hun det slik?* kan bare få fiktive svar; men oppleves like ekte, og sannsynligvis sterkere enn analytikerens spørsmål.

Sammenligner vi med malerkunsten, og tar utgangspunkt i Eugène Delacroix'



*Friheten leder folket* fra 1830, må vi kunne spørre oss om vi opplever bildet annerledes når vi vet at mannen med flosshatt bærer malerens ansiktstrekk. Likheten må nesten anses som en anbefaling om å oppleve bildet gjennom en kunstnerorientert betrakterstrategi, og slik slå fast at forfatteren var en demokrat som støttet julirevolusjonen. Referansen til dramaet understrekes ikke bare av timingen, men også det gjenkjennelig parisiske bylandskapet i bakgrunnen.



Eugène Delacroix: *Friheten leder folket* (1830)

Det finnes selvsagt lange tradisjoner for at opphavsmannen selv deltar i fiksjonen; fra Dantes *Den guddommelige komedie* til moderne norske romaner som Dag Solstads *16.07.41* (forfatterens egen fødselsdato) og Langelands *Francis Meyers lidenskap*; eller for den saks skyld renessansemalerier som Sandro Botticellis *Kongenes tilbedelse* og Rafaels *Skolen i Aten*. Men av disse er det bare Dante og Solstad som bruker seg selv til å konstituere leseopplevelsen, slik jeg mener at Gaarder gjør. Virkemiddelets isolerte effekt er å påvirke lesestrategien: teksten kan lett oppfattes som et *budskap*, noe som forutsetter en analytisk holdning til verket. Delacroix minner leseren om at verket er *skapt*, og at skaperen har en agenda. Betrakteren tvinges til å gå fra spørsmålet *hva?* til *hvorfor?*

I en slik kontekst fremstår romanens tematikk som Gaarders budskap.

Den ene delen av tematikken, problematikken omkring det manuskriptet «Jostein Gaarder» finner i Buenos Aires, ble behandlet i forrige underkapittel; men forordet er først og fremst en introduksjon til hovedteksten, det omtalte brevet – som har gitt romanen sin undertittel *Floria Aemilias brev til Aurel Augustin*. I pakt med latinsk tradisjon kalles den i boken for ”Codex Floriae”, et navn som forsterker den akademiske realismen forordet presenterer. Brevet opptar over to hundre sider, men da er annenhver side forbeholdt løpende fotnoter, normalt begrenset til under en halv side med luftig tekst. Innholdmessig og språklig blir også *det akademiske alvoret* tatt vare på. De små tilløpene til komikk (bruken av topoi, «Jostein Gaarder»s naivitet, fotnotediskusjonen om ordet «tøffelhelt» (Gaarder 1996:178)) har alltid dobbelt bunn; komikken springer ut av en ironisk distanse til sjangerkonvensjonene, som igjen krever den analytiske distansen som teksten ikke inviterer til.

Er leken med sjangerkonvensjoner å anse som referanser til den ytre virkeligheten? Kanskje ikke, men de er i høyeste grad med på å befeste realitetsstatusen, som, som vi har sett, er konstituerende for mimetisk lesning. Dessuten vil en tekst som trekker andre tekster like aktivt inn i lesningen som *Vita brevis*, vise til et tydelig skille mellom de virkelige tekstene som brukes (her: *Bekjennelser*, andre bøker av Augustin, *Bibelen*, antikke klassikere), og de fiktive tekstene som bare eksisterer i handlingsrommets innholdsmessige forutsetninger (for eksempel brevene fra Augustin til Floria). Men det mest interessante er det faktum at sjangerkonvensjonene stammer fra leserens erfaring, ikke fra tekstens indre univers. Vi kan si de tilhører bokrikets immaterielle, men ikke fiktive, virkelighet. De er en del av leserens erfaring: tekstkompetansen.

Fotnotene spiller på fotnote-konvensjoner; men de er like fullt en integrert del av romanen, og ikke som paratekst, ettersom de er en viktig del av «spillet» med å binde brevet til virkeligheten, oppklare uklarheter, komme med digresjoner omkring det latinske språket, forklare kulturen i Vestromerriket – og ikke minst de teologiske utfordringene som den nye religionen, kristendommen, sto overfor i kontaktflaten med den gamle, romerske mytologien. Det er også tydelig at fotnotene er forfatterens egne, ikke forlagets. Jeg-fortelleren «Jostein Gaarder» dukker opp også her; og om vi skal tillate oss å lese analytisk: en del informasjon synes å være lagt inn i brevet nettopp for at fortelleren skal kunne forklare dem, eventuelt demonstrere akademisk realisme ved å måtte innrømme utilstrekkelighet – og slik styrkes realitetsstatusen. Fotnotene er tekstens *sannhetsvitne*: de skaper en illusjon av å være blikket til en nåtidig forsker, rettfærdiggjort av den lærde Jostein Gaarders image. Fotnotene utgjør det viktigste virkemiddelet for kontinuerlig å bekrefte tekstens realitetsstatus, og slik opprettholde

illusjonen av naiv realisme.

Jeg regner fotnotene som så essensielle for leseopplevelsen at de fortjener et eget kapittel. I tillegg er der et lettutskillelig virkemiddel, om ikke på noen måte en adskilt del av romanen. Tvert imot mener jeg at det er *samspillet* mellom fotnotene og "Codex Floriae" som er det bærende elementet når det gjelder opprettholdelsen av realitetsstatusen gjennom lesingens gang. Den naive leseren vil oppfatte samspillet som *intertekstualitet* (etter Julia Kristeva, se Aspaas 2008:81-82), mens den analytiske vil oppfatte det som noe vi kan kalle *intratekstualitet*. Tekstdelene er tilsynelatende tilskrevet ulike forfattere og underlagt ulik indre logikk, men til syvende og sist er begge underlagt samme forfatter og modellforfatter. Dette må oppfattes om leseren skal kunne ilegge Gaarder Florias meninger.

I egenskap av sitt image som «lærd», spiller også Gaarders ethos en rolle som virkemiddel. Han er kjent som fagfilosof med en tilsynelatende fullstendig oversikt over tenkningens historie. Bruken av sitt navn og sine egenskaper gir en tydelig virkelighetseffekt, og skaper et naiv-realistisk univers. Det virtuelle universet blir så sammenknyttet med den ytre virkeligheten at leseopplevelsen blir mimetisk; den friksjonen som måtte oppstå mellom den naive leserens forståelseshorisont og det forgagne samfunnet, oppløses. Fotnotene fungerer som et hermeneutisk instrument. Hoveddelen utgjør da altså en tydelig dialog mellom brev og fotnoter, men i det naiv-realistiske universet er fotnotene akademiske kommentarer; og brevet, som skal være 1700 år eldre har selvsagt ingenting med dem å gjøre. Tidsforskjellen mellom brevet og fotnotene er avgjørende, og derfor er det nødvendig at de spiller på hver sine sjangerkonvensjoner: brevet skaper en latinsk realisme, fotnotene en akademisk.

Aurel Augustin (eller Aurelius Augustinus) (354-430) er en av Vestens viktigste tenkere, og fremdeles en moralsk normgiver i den katolske verden. Kanskje er det bare Paulus, foruten Jesus selv, som har hatt større innflytelse på hvermannsens hverdagshandlinger i Sør-Europa og Latin-Amerika siste 1600 år. I nord er han blitt marginalisert etter reformasjonen, erstattet av en ny generasjon bibelfortolkere. For Norges del ble Luther den nye moralske normgiveren; men Augustin ble aldri kastet vrak på, og han har aldri vært helt fraværende i den intellektuelle protestantismens teologiske diskurs.

De fleste har hørt om ham, men like sikkert er det at få nordmenn har noen særlige kunnskaper om ham. Fremdeles er han pensum på examen philosophicum, og for noen få år siden utkom en biografi om ham på norsk (Berg Eriksen 2000); men slikt bidrar mer til å

holde navnet, enn hans filosofi og teologi, levende.

Mesteparten av det vi vet har vi fått fra Augustin selv; han var gjerne personlig i sine mange og lange bøker, og "Codex Floriae" sin sparringpartner, *Bekjennelser*, er da også en av litteraturhistoriens første selvbiografier. Kort fortalt ble han født i Nord-Afrika, en provins i Vestromerriket. I sekstenårsalderen flyttet han til Karthago for å studere, året etter møtte han hun som Jostein Gaarder kaller 'Floria Aemilia'. Augustin, som selv aldri navngir henne i skriftene, levde i samboerskap med henne, og de fikk en sønn, Adeodatus. De flyttet til Roma fordi Augustin trodde det fantes et særskilt miljø for retorikk der. Miljøet skuffet ham, men selv gjorde han tilstrekkelig inntrykk til å bli ansatt som keiserlig retor i datidens hovedstad Milano. Med dette hadde han klatret til den høyeste posisjonen en retor kunne ha. Men Augustins religiøse søken var ikke over; etter en grundig filosofisk søken, lot han seg overbevise av biskop Ambrosius av Milano, også han senere helgenkåret og erklært som kirkefar, om å la seg omvende til morens (Monica eller Monnica, også hun helgenkåret av den katolske kirken) tro. Omtrent samtidig fikk moren sendt samboeren hans bort. I 388 flyttet han tilbake til Afrika, ble ordinert til prest, steg raskt i gradene, og ble utnevnt til biskop av Hippo Regius – sannsynligvis i 395. Der levde han et spartansk liv, og brukte sin store arbeidskapasitet til å drive kirken, korrespondere med store deler av kristenheten og skrive sine innflytelsesrike bøker. *Bekjennelser* ble sannsynligvis fullført i år 398 (Hjelde 1992: V) hvor han beskriver sitt liv, fra en teologisk synsvinkel, fra barndommen til prestskapet (for mer om Augustin: se Berg Eriksen 2000, eller les Augustins *Bekjennelser*).

Ettersom "Codex Floriae" er en direkte respons på *Bekjennelser*, står den tilsynelatende (den analytiske leseren må inngå en fiksjonskontrakt for å oppleve dette) intertekstualiteten frem som et av de viktigste spenningspunktene. Vi får en alternativ versjon av Augustins liv, hans troverdighet settes på prøve. Er virkelig selvinnsikten hans så ufeilbarlig? For er den ikke det, er det lettere å betvile hans erfaringer, og dermed hans lære. Nettopp dette gjør Floria gjør i brevet; hun korrigerer hans hukommelse (eks. Gaarder 1996: 21, 23, 45, 49, 53, 187), refser hans forbigåelser (eks. s. 29, 141) og skryt (eks. s. 53), kritiserer hans tolkninger (eks. s. 79, 117, 163, 221) og selvinnsikt (eks. s. 49), og fra en tilnærmet ateistisk (eks. s. 84-85) eller naturpanteistisk (eks. s. 155) synsvinkel betviler hun Augustins grunner til å tro på Gud. Dette støttes av vaskeseddelen: «En erotisk tragedie om sølibat og religiøs underkastelse» (Aschehoug 1996). Verdidommen viser at forlaget har valgt side i trosspørsmålet.

Hennes lov, *kodeks*, er en annen enn Augustins. Hun trekker den konklusjonen som

hun mener *han* skulle ha kommet til. Erfaringsgrunnlaget hans burde ikke tilsi noen blind tro på Gud eller himmelske lover, heller ikke troens følger: åndelighet fremfor sanselighet. I forlengelsen av dette, og i det at hun stiler brevet til hele kirken (Gaarder 1996:43), betyr det at den etterfølgende middelalderen, delvis bygget på Augustins teologi, var en misforståelse; og at det først er det moderne, vestlige menneske, med sin gudsfornektelse, frie kjærlighet og fordomsfrihet, som lever etter de sanne lover: jordens lover, kjærlighetens lover - *den floriske kodeks* eller *Florias lov*.

Selve ordet ”codex”, med dobbeltbetydningen ’lov’ og ’dokument’, kan fungere som en innrømmelse av fiksjon for den analytiske leseren, men bare som bekreftelse på den latinske realismen for den naive.

Og ved å gjøre dette, nedvurderer han kvinnens evne til metafysisk tenkning. Det kan se ut som om forfatteren vil bekjempe det mannsveldet kirkefedrene var med på å innføre – noe som også er et tema i *Da Vinci-koden* gjennom problematikken om «det hellige feminine».

Jeg ble sveket av min egen mann for  
den himmelske kjærlighets skyld! (Gaarder 1996: 135)

Som du nøt å plukke meg! Som du lot  
deg beruse av mine dufter! Som du nærte deg av  
mine safter! Så gikk du hen og solgte meg for din  
sjels frelses skyld. Hvilken utroskap, Aurel, hvilken  
skyld! Nei, jeg tror ikke på en Gud som krever  
menneskeoffer. Jeg tror ikke på en Gud som legger  
en kvinnes liv øde for å frelse mannens sjel. (Gaarder 1996:87)

Du ville lirke og lure til du fant en evighet  
for sjelen din. Det var liksom viktigere for deg å  
redde den fra fortapelsen enn det var å redde min. (Gaarder 1996:101)

Han [Augustin] tror at  
om noen år er biskopen av Hippo Regius i god be-  
hold i Guds salige paradys, mens Floria Aemilia er  
sendt til evig ild og pine fordi hun ennå ikke har  
latt seg døpe. Nei, nådige biskop, den læren må  
dere snarest mulig justere, hvis ikke bekymrer det

meg ikke så lite at stadig flere mennesker blir  
døpt og at den alminneligekirken vokser. (Gaarder 1996:111)

Her fremstår kvinnen som et egoistisk og nytelsessykt vesen, noe nær en hedonist, som ikke er i stand til å tenke abstrakt. Hun bekrefter selv den egoismen hun hevder å se i andre; hun beklager seg over at han ikke fulgte sin kjærlyghet, men sier aldri noe om sin kjærlyghet til ham. I sin streben etter å utligne den verdiforskjellen som er i ferd med å oppstå mellom kvinne og mann i tidlig kristendom, bekrefter hun bare fordommen om at kvinnen er mannen underlegen i å forstå hvordan verden henger sammen – i dette tilfellet: spørsmålet om Guds eksistens. Ewig liv eller et øyeblikks elskov?

Og hennes hovedargument for Augustins feiltagelser er at han en gang elsket henne. Dette bygger hun på minnet om en hendelse hun kommer tilbake til en rekke ganger: de krysset elven Arno, han sa «livet er kort» og luktet på håret hennes. I følge Floria er dette sannheten, sanseligheten som bekrefter kjærlygheten som alle tings mål og mening – og som strider mot Augustins kjærlyghet til Gud, og med fornektningen av alt sanselig. Floria fremstår som en bitter kvinne, uten evne til å se seg selv eller livet i en større sammenheng.

I et større perspektiv fremstår teksten som et bilde på kampen mellom maskulin åndelighet og feminin sanselighet. Vinneren er den som har «rett» i tankenes premiss: er verden absurd, eller finnes den kristne Gud? Og ettersom forfatteren har valgt å gi Floria ordet, og argumentene, kan vi gå ut fra at han grovt sett stiller seg bak henne. Dette skulle også harmonere med den kunnskapen vi har om forfatteren fra før. Slik sett oppnår den analytiske leseren en hermeneutisk fullkommenhet i sin lesning: «Jostein Gaarder» forsvarer sin plass som romanens forteller fordi han leder leseren mot en forfatterorientert lesestrategi.

Kanskje kan vi si at Floria speiler den naive leseren; hun har en umiddelbar kontakt med omgivelsene, lever *i* dem; mens Augustin speiler den analytiske leseren, han vurderer verden med analytisk distanse, søker konstant etter en logisk metafysikk som kan forklare fenomenene; og også han leter med hermeneutisk sinnelag: hvordan få delen til å harmonere med helheten, og helheten til å harmonere med delen?

Risikoen *Vita brevis* løper overfor den analytiske leseren, er at sparringpartneren *Bekjennelser* er så gripende og estetisk suveren at romanen utkonkurreres, både når det gjelder etisk og estetisk verdi. En mulig fascinasjon for "Codex Floriae" forutsetter faktisk en viss distanse til *Bekjennelser*. Kjenner leseren sistnevnte for godt, faller Florias argumenter som sju fluer per smekk; men kjenner han den ikke i det hele tatt, forsvinner noe av virkelighetseffekten. Slik beskriver Eco ridderromanen:

Den velger en gjenkjennelig, «virkelig» fortid, for nettopp å gjøre den gjenkjennelig befolkes den med personligheter som for lengst har sin plass i encyklopediaen [...], og man lar dem utføre en del av det som det ikke står noe om i encyklopediene [...], men dette er ikke i strid med de fakta som står i encyklopedien. Naturligvis for å forsterke inntrykket av virkelighet foretar de historiske personene seg ting som de [...] virkelig har gjort (Eco 2009a:585).

Det Eco her gjør, er å sette likhetstegn mellom historisk virkelighet og Barthes' konkrete virkelighet. Målet med begge er virkelighetseffekten. Men jeg vil påstå at historisk virkelighet ikke er konkret, den kan ikke sanses gjennom annet enn sine virkninger, og må således underlegges deduksjon. Dette skal vi se nærmere på i forbindelse med *Da Vinci-koden*. Inntil videre er det nok å slå fast at *Vita brevis* ikke forholder seg så mye til encyklopediene som til *Bekjennelser*. Kanskje kan *Vita brevis* sole seg i glansen av biskopens mesterverk; men den kan ikke speile seg: for bildet som kastes tilbake er bildet av en grunn og enkel historie. Mysteriene er borte, hullene er borte. Gud er borte og paradiset tapt. Tilbake fra udødelighetens terskel, der Augustin vipper frem og tilbake på tåballene, står Florias drøm om et flyktig kjærtegn.

'Codex Floriae', betyr også 'Florias bok', og var en måte å navngi romersk litteratur og middelalderske manuskripter på. Selve navnet må derfor peke på originalen, og ikke avskriften fra 1600-tallet; men hele utgangspunktet for romanen er jo at de begge sannsynligvis sammenfaller i innhold. 'Codex' betyr også 'lovsamling', franskmennene kaller fremdeles grunnloven sin 'Code Napoléon'; denne mulige dobbeltbetydningen innebærer, for den analytiske leseren, at brevet er et alternativ til Augustins teologi, i særdeleshet hans preferanse for åndelighet fremfor sanselighet: mennesket bør underlegge seg himmelens lover: belønningen får du i livet etter dette. 'Florias lovverk' tilsvarer så Jordens lov, utnyttelsen av den materielle verdens gleder. Hun tror på utnyttelsen av det jordlige livet: grip dagen, nyt nå, for livet er kort ("vita brevis").

## **Paratekstens betydning**

Som kommunikasjonsmodellen viste, tar leseren noen viktige valg på bakgrunn av forutforståelsen. I tilfellet med *Vita brevis* er det avgjørende steget hvorvidt han inngår en fiksjonskontrakt. Dette valget påvirkes av nærkonteksten, det som blir sagt og skrevet om den

boken han skal lese. For kjente og hypede bøker, som *Vita brevis* må sies å være, er reportasjer, anmeldelser og venners smaksbedømmelser lett tilgjengelige, man behøver ikke å oppsøke dem, de kommer til deg enten du vil eller ei. Nærkonteksten kan selvsagt også fungere som reklame, tilskynde at du i det hele tatt *leser* boken.

Men selv mindre kjente bøker omgis av en nærkontekst. Kanskje er leseren spesielt interessert i et emne eller en forfatter, og tilegner seg kunnskaper om et felt, eller han omgis av mennesker med beslektet smak og interesser, som gir ham noen vink om hva som duger.

Har leseren kommet til det punktet at han plukker boken opp og holder den i hendene, er altså sjansen stor for at han allerede har dannet seg en konkret forut-forståelse, og at denne har pirret ham tilstrekkelig til å ta en nærmere titt. Omslaget som møter ham kan være avgjørende – både for om han virkelig kommer til å lese boken eller ikke, men også for utformingen av den forut-forståelsen han vil innlede lesingen med.

Omslagets forside inneholder gjerne bokens tittel, sjanger, forfatternavn og forlagsnavn. Baksiden kan inneholde et kort resymé eller utdrag av teksten, det som gjerne kalles 'vaskeseddel', samt noen linjer om forfatteren og kanskje et bilde av ham. Senere opplag inkluderer gjerne terningkast og klipp fra anmeldelser, for å forsterke den nysgjerriges interesse. Dette faller inn under det Genette kalte "paratekst". Det som er viktig å huske, er at det sjelden er forfatteren som er ansvarlig for denne, men utgiveren. Kommunikasjonsmodellen viser at forut-forståelsen skapes i møtet mellom tekstkompetansen og leseakten, i det rommet parateksten er. Forut-forståelsen formes av andre enn tekstens avsender, men kan i visse tilfeller beregnes av forfatteren likevel, i alle fall må teksten kunne formes etter den forut-forståelsen han forventer av leseren. Noen ganger kan imidlertid parateksten ødelegge for den forfatter-intenderte modelleseren ved å røpe for mye for tidlig, eller ved å lede mot bestemte tolkninger. Dernest kan den, og det er dette som er det essensielle i *Vita brevis'* tilfelle: *la være å opplyse om sjanger*. I så fall faller en konvensjon bort, en konvensjon som tilhører tekstkompetansen, den *indre* påvirkningen på forut-forståelsen.

Konsekvensen av å holde tilbake informasjon om sjanger kan være at leseren unngår å inngå en fiksjonskontrakt. Realitetsstatusen påvirkes. Selv om det finnes grensetilfeller, er en roman vanligvis å regne som fiksjonslitteratur, men i dette tilfellet forledes leseren til å forvente en dokumentar.

At forlaget leker med leseren for å fremkalle en mimetisk lesning, ser vi tydelig på vaskeseddelen til *Vita brevis; A Letter to St Augustine*:



In a second-hand bookshop in Buenos Aires, Jostein Gaarder makes an exciting find: a transcript of a letter to St Augustine, author of the famous *Confessions*, from Floria Aemilia, the woman he renounced for chastity.

*Vita Brevis* is both a classic love story, beautifully told, and a fascinating insight into St Augustine's life and that of his discarded concubine. It is up to the reader to determine its authenticity (Phoenix 1998).

Vi ser at vaskeseddelen ikke skiller mellom den legemlige forfatteren Jostein Gaarder og den tekstuelle gestalten, fortelleren «Jostein Gaarder». Den eneste logiske grunnen til dette, må være å lede leseren i retning av en naiv lesning, en virkelighetsnær opplevelse. Samtidig synes det som om de, forlaget med mulig tilslutning fra forfatteren, med en snedig dobbelthet holder døren åpen for analytiske lesere. Presens i «*makes* [min uthevelse] an exciting find», det velkjente litterære *topos* om å finne et gammelt manuskript, samt opplysningen om at leseren selv skal avgjøre brevets ekthet, kan virke som en innrømmelse av at boken beskriver et fiktivt univers. Ja, hadde brevet vært ekte, får vi tro at scoopet ville gjort det økonomisk lønnsomt å slå det fast. Men gjenkjennelsen av *topos*, og gjennomskuingen av de andre virkemidlene, synes å kreve en viss tekstkompetanse, gjerne i kombinasjon med en mer skeptisk forut-forståelse. Som man kan se på nettstedene Amazon (2009) og LibraryThing (2010) tar mange lesere den oppkonstruerte tvilen bokstavelig. Det kan se ut som om flesteparten av leserne, som til tross for stor interesse for Gaarder, og til dels massiv lesererfaring, faller under det vi kalte 'den naive lesermassen'. De har tatt oppgaven om å ta stilling til brevets ekthet bokstavelig, eller de har trodd de har lest oversettelsen av et historisk interessant brev.

Av de utgavene jeg har tatt for meg, er det bare den norske originalutgaven (Gaarder 1996) som bruker ordet 'roman' i parateksten; selv i Storskriftforlagets utgave fra 1997 er betegnelsen fraværende. Det britiske forlaget Phoenix' utgave (Phoenix 1998) har ingen slik merkelapp, bare en liten kategorisering ved siden av strekkoden: «FICTION UK £5.99». Vi forstår at kategoriseringen «FICTION» sannsynligvis er trykt av nødvendighet. Virkemiddelet er å *usynliggjøre* sjangerbetegnelsen. Ved å forsterke tekstens iboende illusjon, har forlaget ønsket å skape en holdning, konstituere en egen leseopplevelse. Verken forlaget eller forfatteren intenderer å informere leseren om fiksjonsnivået, dét ville ha brutt ned (den fiktive) realitetsstatusen.

Et lignende eksempel ser vi på omslaget til *Attentatet i Paris* av Thomas B. Sorensen:

Prinsesse Diana døde brått og uventet i en trafikkulykke i Paris på sensommeren 1997. En hel verden satt sjokkert og sørgende tilbake. Hadde vi visst at ulykken ikke var en

ulykke, men et djevlesk og nøye uttenkt attentat, ville sorgen blitt erstattet av sinne.

Den danske journalisten Thomas B. Sorensen kom tilfeldig på sporet av den utrolige avsløringen. I denne boken forteller han hva som egentlig skjedde da hele verdens prinsesse Diana ble offer for en dramatisk maktkamp i den britiske overklassen og døde så altfor ung.

Historien om Diana er spennende som en kriminalroman og leder oss via kongelige hemmeligheter; høyt maktspill og de rikes luksusliv til kyniske leiesoldater; brutale drap og interne forrædere. Men det er én stor forskjell på denne og andre kriminalromaner: Denne er sann! (Giga Forlag 2006)

Her er vi vitne til en alvorlig lek, ikke bare med teksten og leseren, men med de impliserte partene, de etterlatte og alle som interesser seg for Dianas død. Vi ser et spill med leserens manglende sjangerkunnskap, og den tvilen omkring offentlig informasjon som gjerne sirkulerer i forbindelse med konspirasjonsteorier. Dette kan skape sterk innlevelse, men *ettersmaken* spinner videre i leserens hode. Dette kan føre til resepsjonskonsekvenser i den virkelige verden: innholdet blir jo tatt på alvor. Det er selvsagt et moralsk aspekt her; og en av grunnene til at jeg har valgt å fokusere på kortsiktig utilitarisme, er nettopp det at den langsiktige effektens negative sider gjør den moralske bedømmelsen til et regnestykke: et selvmord må vurderes opp mot hundre eller tusen menneskers kortsiktige glede over et «kunstverk». Sist vi observerte en tendens til werther-effekt var i kjølvannet av 2012. Det unge kinopublikummet manglet filmkompetanse til å skille mellom virkelighet og virkemiddel; produksjonsselskapet la med vilje opp til en mimetisk opplevelse. Når filmtrailere og reklameplakater bar slagord som «we were warned», var det selvsagt meningen at filmen skal oppleves som en spådom om den ytre virkelighetens fremtid. Nærkonteksten farget publikums forut-forståelse før møtet med selve filmen, og skapte en mimetisk forventning. Når så filmens virkemidler spilte på lag med reklamens virkemidler, oppsto ingen korreksjon av forut-forståelsen; opplevelsen ble maksimert på bekostning av fiksjonskontrakten.

Vaskeseddelen er potensielt avgjørende for opplevelsen av et verk. Som paratekst er den ”nærmeste nærkontekst”: trykt på boka, tilgjengelig både før, under og etter lesingen. Forlaget har ansvaret, men vaskeseddelen er som regel ikke signert, noe som, i motsetning til akademiske tekster, ofte styrker autoriteten: den fremstår som et objektive utsagn, en fasit. Reklame-funksjonen skjules, og for mange kan det være vanskelig å skille mellom forteller, forfatter og forlag.

Vi ser at forut-forståelsen bestemmes av møtet mellom nærkontekst og tekstkompetanse. Til syvende og sist er dette møtet et spørsmål om autoritet, og derfor om

modningsnivå og selvtillit. Vi har sett kinopublikum og lesere kaste på båten alt de tidligere trodde de visste, enten det gjaldt astrologi som i *2012*, eller religionshistorie som i *Da Vinci-koden*. Resepsjonen av *Vita brevis* har vist at selv paratekst-konvensjonen er en så innarbeidet del av vår kulturs tekstkompetanse, og besitter så høy troverdighet, at vi stoler på at det den sier er sant. Ja, vi stoler selv på det den *ikke* sier. Mangler ordet 'roman' eller 'fiksjon', antar vi at boken er en form for dokumentar.

## **Første del av rammefortellingen**

Rammefortellingen består av et 'forord' (Gaarder 1996:4-12) og et 'etterord' (s. 232-234), som forståelig nok møter leseren før og etter "Codex Floriae". Forordet er kursivert, ni sider langt og forteller historien om da jeg-fortelleren, «Jostein Gaarder», på et antikvariat i Buenos Aires oppdager «en rød kassett med etiketten «Codex Floriae» (s. 4). Kassetten inneholder et gammelt brev, skrevet på latin; og han forstår at det må være avskrift av et brev til filosofen og kirkefaren Aurel Augustin, som Gaarder var «fortrolig med fra før» (s. 5). Etter en liten samtale med innehaveren, som midt under forhandlingene begynner å stenge, betaler han nesten hundre tusen norske kroner for det (s. 8-9), og det er dette brevet som skal utgjøre hovedteksten i boken (s. 16-231). Forordet ender med at «Jostein Gaarder» okker seg over hvordan Vatikanbiblioteket senere lurte brevet fra ham, men han har i alle fall en fotostatkopi (s. 11); og helt til sist takker han en rekke personer for hjelp og støtte til oversettelsen (s. 12).

Forordet åpenbarer ikke noe vanlig fiksjonsnivå, bare en platonsk/magrittisk lag-på-lag-illusjon – i det at fortelleren etter sigende har oversatt en kopi av en avskrift snarere enn originalbrevet. Ettersom det ikke gis noe sikkert signal om at vi her har å gjøre med en fiksjonstekst, fremstår *Vita brevis* som en mulig dokumentar, i alle fall har den en svært høy realitetsstatus. Spørsmålet den naive leseren stilles overfor, er ikke primært om sjangeren og fiksjonsnivået, til det er realitetsstatusen for overbevisende, men hvorvidt brevet er en ekte avskrift fra en original korrespondanse mellom kirkefaren og hans ungdomskjæreste Flora – eller om det simpelthen er et resultat av den livlige fantasien til en anonym munk fra conquistadorenes Amerika.

Heri ligger et element av fiktiv intertekstualitet, men også en tydelig *reell* intertekstualitet, siden brevet skal være en respons på Augustins berømte memoarbok *Bekjennelser*. Plottet i boken snurrer altså omkring en før-interesse for Augustins person. Det

er neppe tilfeldig at forfatteren har valgt å skrive om en person som er svært kjent, men som den store lesermassen likevel bare har overfladisk kunnskap om. Forfatteren tar tydelig utgangspunkt i det han antar er leserens generelle (mangel på) kunnskaper om Augustin og hans liv, og har således relativt stor frihet. Det eneste han må, er, grovt sett, å holde seg til de opplysningene som finnes i *Bekjennelser* – og hans eneste massive svik mot dette intertekstuelle holdepunktet, er å forholde seg til den vanlige oversettelsen av *Bekjennelser* – som har ni eller ti kapitler mot originalens tretten. ”Codex Floriae” korresponderer vagt med den ”vanlige” oversettelsens ti kapitler; og selv om de siste tre kapitlene ikke er selvbiografiske, men teologiske, er Floria så teologisk interessert – og ikke minst glad i å bestride Augustins tanker – at vi måtte kunne forvente at hun forholdt seg til hele det latinske verket, ikke bare en del av det. Men for den moderne leseren er dette detaljkunnskap, som de færreste besitter. I alle fall fantes det ikke spor av lignende reaksjoner på *Amazon* (2009) og *LibraryThing* (2010).

Gløtter vi til *kommunikasjonsmodell 1*, ser vi at forfatteren gjør bruk av sin forutforståelse av leserens forståelseshorisont når det gjelder deres forkunnskaper om Augustin; han gjør bruk av sin forutforståelse av lesernes tekstkompetanse når han presenterer teksten som en dokumentar. Til sammen har dette hjulpet ham til å forutse den naive leserens forutforståelse av *Vita brevis*.

Leserens forutforståelse kunne vi også ha kalt *forventningshorisont*; og forventningene baseres selvsagt på for-kunnskaper: generell tekstkompetanse, nærkontekst, forfatternavn, sjanger osv. Noe av det særegne med *Vita brevis* er at den tilfredsstiller leserens mimetiske forventninger, det vil si at den utnytter det potensialet som ligger i den naive lesermassen. Forfatteren bruker det medieskapte bildet av seg, *imagen*, den Jostein Gaarder leserne kjenner, til å replisere på forventningshorisonten. «Jostein Gaarder» spiller *kjendisen* Jostein Gaarders rolle. Ingenting tyder på at han er ute etter å korrigere denne *imagen*, han utnytter både de gode og de dårlige sidene: filosofikunnskapene, rettferdighetssansen, engasjementet – og naiviteten, den sviktende selvinnsikten og en viss kaksethet.

Med *Vita brevis* oppsøker han sammenblandingen mellom fakta og fiksjon; ellers ville han ikke ha gitt fortelleren sitt navn og egenskaper. John Pedersen beskriver en av funksjonene til virkelighetsreferanser slik: “appellere til læserens formodede assosiasjoner i forbindelse med det pågældende navn. Det er med andre ord de af læserens erfaring afhængige betydninger, eller *konnotationerne*, der søges realiseret” (Pedersen 1982:10). I disse konnotasjonene ligger det også et virkelighetsaspekt, ja virkelighetsargument, om

forfatteren og denotasjonene er bærere av en viss autoritet, eller også ethos. Platon bruker dette virkemiddelet i dialogene; han gjør bruk av personligheter som både var berømte i hans samtid og som «alle» visste at forfatteren selv kjente. Især gjelder dette hans personlige lærer Sokrates, en «stamgjest» i Platons skrifter, men også f.eks. hans egen bror Glaukon, som «gjesteopptrer» i *Staten*. Selv om ordene er Platons egne, låner de autoritet og troverdighet fra de *virkelige* modellene. En filosofistudent blir i dag nesten hjernevasket med gjentatte presiseringer om at Platons dialoger består av *Platons* ord, ikke Sokrates'. Derfor taler man også om «Platons Sokrates», en fiktiv skikkelse, samt «Xenofons Sokrates» og «Aristofanes' Sokrates». Men vi må ikke være i tvil om at Platon og Xenofon valgte sin talsmann med omhu: referansen til en virkelig, berømt og selvstendig tenker ga ordene tyngde. Som filosofiens egen «kirkefar» og martyr, må Sokrates' ethos ha overgått Platons, Xenofons og Aristofanes'.

All informasjon om «Jostein Gaarder» stemmer overens med det leseren vet fra før om Jostein Gaarder; i det minste er det ikke noen nye opplysninger som rokker ved slutningen om at rammetekstens hovedperson og forteller er en virkelighetsnær referanse til virkelighetens verdensberømte forfatter, Jostein Gaarder. *Vita brevis*' aller første setninger lyder:

*Da jeg våren 1995 besøkte bokmessen i Buenos Aires, ble jeg anbefalt å sette av en formiddag til det berømte loppemarkedet i San Telmo. (Gaarder 1996:4)*

Og da innehaveren av et antikvariat tar kontakt med ham:

*Det hadde allerede vært noen intervjuer med meg i aviser og TV i forbindelse med bokmessen, og nå drog han kjensel på meg:  
- El Mundo de Sofia?  
Jeg nikket (Gaarder 1996:6-7).*

«Jostein Gaarder» er kjendis og deltar på bokmesse i egenskap av å ha skrevet Sofies verden, han har forkunnskaper om gamle filosofer – og rikdom (formodentlig etter å ha skrevet en bestselger):

*Han begynte å stenge butikken, og jeg rakte ham VISA-kortet.  
- Tolv tusen pesos, sa jeg.  
Det var nesten hundre tusen kroner – for noe som kanskje ikke hadde antikvarisk verdi overhodet. (Gaarder 1996:8-9)*

Den medieskapte naiviteten viser seg da han øyensynlig lar seg lure av antikvaren til å betale

overpris – han får først prisen da antikvaren skjønner hvem han er (altså rik), og begynner å stenge antikvariatet akkurat da ”Jostein Gaarder” lurar på om han skal kjøpe manuskriptet eller ikke. Han dårlig tid og må ta en rask avgjørelse. Han betaler noe i nærheten av hundre tusen kroner; og på toppen av det hele forsøker han å unnskyldes seg, og sier han gjorde en god handel fordi manuskriptet viste seg å være fra femtenhundretallet. Men han vet ikke om det er en avskrift fra et ekte brev, eller bare diktning:

*Selv er jeg ikke lenger i tvil om at brevet er ekte og at det altså til syvende og sist må stamme fra Augustins samboer gjennom mange år. Jeg synes det er nesten umulig å tenke seg at det skulle være diktet i Argentina mot slutten av det 16. århundre. Da er det tross alt enklere å forestille seg at det virkelig stammer fra Augustins tid. Både syntaksen og vokabularet i håndskriftet er som skåret ut av senantikken, det er Florias blanding av sanselighet og en nesten desperat religiøs refleksjon også. (Gaarder 1996:10)*

Bruken av sine egne, velkjente egenskaper gjør at *ethosen* han nyter som legemlig menneske overføres til den fiktive gestalten. Jostein Gaarder har et hederlig omdømme, ingen trekker hans gode hensikter i tvil, og han kan dermed, både som *Vita brevis*' forfatter, og som forteller, operere som garant for sin egen litteraturs mimetiske troverdighet. Han tar den medieskapte hederligheten med seg fra den ytre virkeligheten og inn i teksten. Ved hjelp av sammenblanding av fiksjon og virkelighet bruker han tekstens *ytre* logikk til å forhøye realitetsstatusen. Det finnes ingen leseanvisning innad i teksten som henter om at her må leseren inngå en fiksjonskontrakt; det er i det hele tatt intet (utover ordet 'roman', 'fiction' og et par topoi, som det å finne et eldgammelt, mystisk manuskript og la det gå tapt på Vatikanbiblioteket) som tyder på at her har leseren å gjøre med et fiksjonsunivers. Det blir derimot skapt et mimetisk forhold til virkeligheten, teksten trygler om å bli lest som virkelighetsnær. Og at mange virkelig «går på», kan vi raskt se på internett. Her er et en illustrasjon:

I think it is genuine. Gaarder is not the kind of man to lie about this. With all his footnotes and even a reference to his Latin teacher at «Katta», I think he is telling the truth about how he found Codex Floriae. Read this book! («Cyndane» 2001)

Selv om analytiske lesere forstår bruken av topoi som et signal om fiksjon, så vet Gaarder at hans naive lesermasse ikke leser et topos som en litterær klisjé, men som en bekreftelse på at den virkelige verden henger sammen slik de forestiller seg. Dette viser tydelig at *opplevd* virkelighet er noe annet enn virkeligheten: for at noe skal oppleves virkelig, må fenomenet

stemme overens med forut-forståelsen. Det synes som om det er dette som er grunnen til avslutningsscenen i Ecos *Rosens navn*. Forfatteren beskriver tanken bak slik:

At Kolossen måtte brenne til slutt, sto helt klart for meg, men også dette av rent kosmologisk-historiske grunner: i middelalderen brant katedraler og klostre som fakler. Å tenke seg en historie fra middelalderen uten brann er som å tenke seg en krigsfilm fra Stillehavet uten et alliert fly i flammer. (Eco 2009a:566)

Et øyeblikk kan vi undre oss over at Eco her former teksten etter det han antar er leserens forestillingsverden, han som i følge seg selv brukte hundre sider av romanen til å oppdra leseren. Men det viser i det minste én ting: hvor viktig leserens forståelseshorisont er for opplevelsen, at virkelighetsopplevelsen springer ut av erfaring.

Når Vatikanbiblioteket svindler til seg et brev fra kristendommens barndom, så signaliserer ikke det fiksjon for den naive leseren, bare for den analytiske, han som leser med analytisk distanse, form foran innhold så å si. Nei, den naive leseren finner påstanden om Vatikanbiblioteket troverdig *nettopp fordi* det er en klisjé: det er opplest og vedtatt at det er slik Vatikanbiblioteket oppfører seg. Den naive leserens spørsmål rettes derfor ikke mot teksten, han tviler ikke på at Vatikanbiblioteket er realistisk beskrevet, derimot kunne han ha vært tilbøyelig til å tvile på om «Jostein Gaarder» (et navn den naive leseren ikke ville sette i hermetegn) virkelig er så naiv. *Hvordan kunne han være så dum å levere brevet til Vatikanbiblioteket?* At leseren slår seg til ro med det i nettopp denne romanen, er takket være Jostein Gaarders image som naiv.

Men den naive troen på at Vatikanbiblioteket stjal manuskriptet, fungerer også som et argument for brevets ekthet. De ville ikke ha interesse av et falskt brev; et ekte brev derimot kunne undergrave Augustins autoritet, og med det deler av den katolske lære.

Forordet slutter slik:

*Arbeidet med oversettelsen har vært et puslespill uten like, ikke minst fordi håndskriftet mangler paginering. Det har samtidig vært uhyre stimulerende å få denne anledning til å friske opp gamle latinkunnskaper – som en gang ble ervervet ved Oslo katedralskole (1968-71). Mang en gang har jeg måttet sende en takknemlig tanke til min gamle latinlærer, lektor Oskar Fjeld.*

*Det er fascinerende hvordan gamle konjugasjoner og deklinasjoner kan sitte som spikret til hukommelsen. Uten velvillig hjelp fra Øivind Andersen ville denne oversettelsen likevel ikke vært mulig. Takk for oppmuntrende ord og gode råd også til Trond Berg Eriksen, Egil Kraggerud, Øivind Norderval og Kari Vogt.*

*Intet ville ha gledet meg mer enn om denne utgivelsen av «Codex Floriae» ble belønnet med en fornyet interesse for det latinske språk og for klassisk kultur overhodet.» (Gaarder 1996:11-12)*

Dette tekstutsnittet har en akademisk karakter, det bærer preg av å være en konvensjonell introduksjon til en fagtekst, og er ikke noe man forventer å finne i en roman. Det bryter med romankonvensjonen.

En av de nevnte, Trond Berg Eriksen, gjenkjennes umiddelbart av norske lesere (fra år 2000 også som forfatter av *Augustin. Det urolige hjerte* – noe som låner ytterligere autoritet til illusjonen), og en liten svipp innom Wikipedia avslører at minst fire er ansatt ved universitetet i Oslo. Det er på ingen måte usannsynlig at forfatteren Jostein Gaarder kjenner disse menneskene, og bare ved å bli nevnt låner de *Vita brevis* en betydelig akademisk tyngde. *Forordskonvensjonen* utdypes slik av Jytte Lollesgaard:

Et forord står derimod sjældent på forfatterens regning, men skal tilskrives hans røpresentant i teksten, enten en eksplicit “forfatterperson” eller – i jeg-romaner – som regel jeg-fortælleren. Det tilhører altså tekstens univers og er, som teksten i øvrigt, henvendt til “læserpersonen”. (Lollesgaard 1982:145)

Nettopp denne forventningshorisonten har forfatteren Jostein Gaarder tatt opp og lekt med. Han har riktig gjettest at leserne vil ta forordets akademiske preg som et tegn på at *Vita brevis* er en dokumentar. Forordskonvensjonen hindrer leseren i å gjennomskue fiksjonen.

Og da er det på tide å spørre: hvordan klarer teksten å opprettholde denne dokumentariske illusjonen gjennom to hundre sider? Hvordan har han skjult fiksjonskontrakten? Hvorfor faller ikke realitetsstatusen? Hvorfor har han ønsket dette? Og hvilke konsekvenser får det?

## **Situasjonskontekst og troverdighet**

Den engelske renessanseforfatteren Sir Philip Sidney (1554-1586) sa at «dikteren bekrefter ingenting, og lyver heller aldri» (Sidney, sitert av Lothe 1999:76); noe som støttes av John Pedersens mening om at fiksjon aldri er løgn, ettersom utsagnene om den ytre verden i en fiksjonstekst ikke kan falsifiseres (Pedersen 1982:9). Men dette synet forutsetter at leseren er innforstått med at den aktuelle teksten er diktning i betydningen fiksjon, noe som igjen krever analytisk distanse. I den litterære røverhistorien er det nettopp det som er problemet; realitetsstatusen er oppblåst, og gjenspeiler ikke noe «riktig» bilde av tekstens mimetiske



forhold til virkeligheten. Den analytiske leseren kan selvsagt fremdeles «gjennomskue» realitetsstatusen, og samtidig ta den med seg i en fiksjonskontrakt; men den «egentlige» modelleseren er han som leser mimetisk, naivt. For ham er det ikke noe motsetningsforhold mellom den virtuelle verden og den virkelige verden, han anser den første som en språklig utgave av den siste. Dermed er han heller ikke bundet av denne «falsifiseringssperren» til Sidney og Pedersen. En tekst som ved hjelp av høy realitetsstatus lokker leseren til naivrealistisk medlevelse, kan ikke fri seg fra anklager om løgn. Den må også tåle kritiske spørsmål fra analytiske lesere som fortvilet forsøker å holde seg til fiksjonskontrakten. Realitetsstatusen avgjør om teksten må ta høyde for lesernes forkunnskaper også om historie og geografi. *Allmennkunnskaper* kommer inn som kontrolleringsinstans i leseakten. Dersom forfatteren refererer til saker og hendelser som er kjente for leserne, som Kuppurn eller Eiffeltårnet, må han holde seg til de assosiasjonene referansene gir, ellers er leseren i sin fulle rett til å bedømme teksten som falsk. Står det at Eiffeltårnet er 400 meter høyt, og leseren vet at det er 300 meter (uten antenne), så tar teksten feil – eller den lyver. Skriver den at Kuppurn har rødt hår, mens leseren vet at Kuppurn er skallet, så tar teksten feil eller lyver. Derimot er spillerrommet større der leseren mangler kunnskaper. Når *Vita brevis* legger handlingen i ”Codex Floriae” til antikken, trenger opplysningene om antikken bare å stemme overens med det leseren kjenner til for at leseopplevelsen skal opprettholdes. Mer konkret: når brevet fremstilles som en respons på Augustins *Bekjennelser*, må referansene til *Bekjennelser* stemme for alle som har lest den, men bare for dem. Problematikken vokser noe om vi skal inkludere ettersmaken i leseopplevelsen. For det er en smal sak for leseren å gå på biblioteket og låne Augustins bok, og sammenligne opplysningene.

Vi ser, for det første, at en naivrealistisk tekst ikke er fritatt fra falsifiseringskravet; og, for det andre, at allmennkunnskap og situasjonskontekst (som tilgang til bibliotek eller andre «kontrollinstanser») begrenser tekstens fiktive spillerom. Vi må huske at den utilitaristiske poetikken måler en tekst etter leseopplevelsen, og så lenge leseren irriterer seg over «feil» vil den nødvendigvis nedvurderes.

Nå er vi inne på en problemstilling som i stor grad er blitt oversett: situasjonskontekstens betydning for kunstopplevelsen. Og situasjonskonteksten er sammensatt; den inkluderer alt fra skriftstørrelse til stresslessens myke overflate, om leseren er sulten eller mett, tørst eller utørst, pigg eller sliten, avslappet eller stresset, glad eller trist, varm eller kald, har god tid eller er travel. Det handler også om motivasjon: har leseren valgt å lese selv, å lese dette og å lese nå? Tvang er et dårlig utgangspunkt for all opplevelse, og

dette kan være en vel så plausibel forklaring som noe annet, på at elever misliker Kielland og Garborg. Men det er ikke sikkert det hjelper nok at de får velge lesestoff selv, så lenge *det å lese* og *å lese nå* fremdeles oppleves som tvang. Å få velge tekst blir å velge sted for soning.

En annen ting er den teknologiske utviklingen, som i høyeste grad berører virkelighetsmidlenes effekt. Vi har fått en *moderne situasjonskontekst* der det å gå på biblioteket for å låne *Bekjennelser* står i fare for å bli avleggs. I dag kan leseren avbryte lesingen hvert øyeblikk (det hører jo allikevel til sjeldenhetene at en leser en hel roman i ett, sammenhengende renn), rusle bort til PCen, eller bare lene seg over laptopen, og søke etter nøkkelord på Google eller Wikipedia. Eller hva med iPad? I mediene raser diskusjonen om det nye lesebrettet vil revolusjonere våre lesevaner: er iPad bokens dødsdom? Eller avisenes gode fe? Et vel så viktig spørsmål er om iPad (og etter hvert andre, lignende lesebrett) vil endre situasjonskonteksten så mye at leseopplevelsen endres? Og ettersom jeg mener at opplevelsen ikke bare er lesingens mening, men også dens motivasjon og igangsetter, må vi kunne spørre oss om folk vil lese annerledes enn før, ja kanskje også andre typer tekster?

Lesebrett som iPad er like nemme å ha i fanget som en bok, i tillegg har en tilgang til Google og Wikipedia på samme skjerm. En kan ha en roman og Wikipedia åpne i parallelle vinduer *samtidig*. Enhver virkelighetsreferanse kan kontrolleres med det samme, det tar knapt lenger tid å flytte blikket til en annen åpen rute enn å flytte det til neste setning av romanen. Vi kan tenke oss at en leser paralleleser *Vita brevis* og *Bekjennelser*. Dermed er forkunnskapene, allmennkunnskapen nærmest satt ut av spill som del av forfatterens forutforståelse av leseren. Han må heller gjøre en forutforståelse av situasjonskonteksten. Kanskje vil andre bøker slå an i Afrika enn i Europa – ikke på grunn av kulturelle forskjeller og forskjeller i forståelseshorisont og tekstkompetanse, men simpelthen fordi fattigdommen ikke tillater en moderne situasjonskontekst.

Men konteksten er også et resultat av valg: i et rikt land som Norge kan vi velge situasjonskontekst; det blir da et spørsmål om *strategi*. Det blir opp til oss selv om vi vil involvere en større kontekst i tolkningen. Vil vi gjøre en *interlesing* eller en *intralesing*? Jeg ser for meg 'interlesing' som en lesing hvor en involverer eksterne kunnskapsbanker, som leksikon, internett eller andre mennesker; mens 'intralesing' kan symboliseres av hytta, hvor man tradisjonelt har vært isolert fra moderne teknologi, og gjerne også litt ensom, kanskje har man ikke engang noen å spørre om ting man lurer på: en er overlatt til seg selv i møtet med teksten, og må stole på sitt personlige og subjektive erfaringsgrunnlag. Begrepet 'interlesing' har jeg tatt fra *intertekstualitet*. I vår sammenheng kommer jeg til å regne tilstøtende tekster

som en del av den ytre virkeligheten; alle kunstverk, bilde eller roman, er potensielt til stede, fysisk og åndelig, i situasjonskonteksten. Intertekstualitet blir da å anse som et virkelighetsvirkemiddel.



Giovanni Francesco Caroto: *Gutt med tegning* (ca 1515)

Carotos maleri illustrerer følgende: tegningen gutten holder i hånden er en del av ”teksten”, og kan således intraleses; men hadde også *betrakteren* hatt originaltegningen i sine hender, ville han kunne *interlese* – og slik sette maleriet på prøve med tanke på virkelighetsnærhet; eller også kunne uforutsette tolkningsmuligheter ha manifestert seg. Dette er jo også et av portrettkunstens problemer: alle som kjenner den portrettede vil automatisk sammenligne bildet med originalen. Konkurransen fra fotografiet er da også en av de viktigste grunnene til at malerkunsten beveget seg i nonfigurativ retning på slutten av 1800-tallet. Men en tekst stiller seg friere, særlig i behandlingen av historisk virkelighet. Fordi den ikke er konkret har ikke leseren ”malen” ved hånden. I litteraturen holder gutten i teksten oftest bildet alene, mens leseren er tomhendt og sjelden kan kontrollere dets kvalitet.

Her er vi i ferd med å krysse over fra intertekstualitet til hypertekstualitet. En *hypertekst* som Tor Åge Bringsværds novelle *Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere* fremkaller også *hyperlesing*. Forskjellen er at hyperlesing på papir blir en form for intralesing (slik Bringsværds novelle, først utgitt i 1971, var ment for); men i digital form må den interleses, ettersom en da kan tale om flere tekster, ikke bare én. Å se ett av brevene til den unge Werther i sammenheng med et av de andre, må sies å være

intralesing; men å sammenligne dem med *virkelige* brev fra samme periode blir å regne som interlesing. Vi kan si at Axel Jensens *Epp* sto i et interforhold til oppfølgeren *Lul* – til begge ble samlet til deler av en hel, intratekstuell fortelling under tittelen *Og resten står skrivd i stjernene*.

Intratekstualiteten var ikke noe nytt virkemiddel fra Gaarders side; før *Vita brevis* hadde han benyttet det i flere bøker, som *Sofies verden* og *Kabalmysteriet*. *Vita brevis* ville ha bikket over til å bli en hypertekst dersom Floria bare hadde vist til *Bekjennelser*, og ikke sitert så ofte som hun gjør. Og romanen gjør alt den kan for å holde den moderne situasjonskontekstens muligheter for etterprøving på armlengdes avstand – *Vita brevis* benytter seg av *fiksjonens grunntese*: at en løgn fungerer best mellom to sannheter. Sannheten er *Bekjennelser*, løgnen er nesten alt det andre, men også det låner troverdighet av Florias sitater.

## «Codex Floriae»

I brevet (når jeg heretter taler om brevet, både som avskrift og som original, gjør jeg det som om det var et ekte manuskript) forteller Floria *sin* versjon i lys av det Augustin har fortalt i *Bekjennelser*. Hun er ute etter en slags oppreisning, å få Augustin til å innse sin urettferdighet. Dette gjør hun ut fra et annet, mer materialistisk, men ikke mindre følsomt, ståsted enn Augustin. Hun kan kritisere hans kristne ståsted, nettopp fordi det er han selv som har skapt dette ståstedet. Gjennom denne kampen får leseren øye på den tidlige kristendommens rolle i kvinnens fall, og årsaken til kristendommens kyskhetsideal blir stadig satt på prøve, senest i forbindelse med de omfattende ”pedofiliskandalene” i den katolske kirken. Vi får øye på Florias syn som representant for den tapende part, ikke bare som kvinne mot mannen, men den smuldrende romerske mytologien mot den stadig mer gjennomorganiserte kristenheten.

Augustins rolle som middelalderens far kan neppe overdrives, sporene er mer enn tydelige i protestantismens Norge anno 2010. Augustin utgjør et skillepunkt i historien, et skille som antydes i *Bekjennelser*. Selv om middelalderens begynnelse vanligvis regnes til Vestromerrikets fall i år 476, er det Augustins filosofi som mer enn noe annet skal komme til definere den. En kan si at han tilbrakte ungdommen i den glade, materialistiske ateisme, for så, etter frelsen i trettiårsalderen, å våkne opp til en mørk, kysk middelalder – skapt av ham selv med hjelp av en annen kirkefar, hans lærer Ambrosius.

Floria tar utgangspunkt i Augustins egne opplevelser, retter litt på dem og tilbyr ham tilgang til *sine* opplevelser. Hun beskriver deres unge forelskelse, hvordan de blir foreldre og samboere, flytter til Milano der Augustins personlige forvandling begynner. Samtidig beskriver hun det vanskelige forholdet til hans mor, Monica, som til slutt klarer å bli kvitt henne til fordel for en ung brud; men innen det blir noe av bryllupet, velger Augustin «Avholdenheten» (Gaarder 1996:31) og stiger etter hvert i gradene i kirken. Floria blir sendt hjem til Karthago, der de opprinnelig møttes, og får aldri se sønnen igjen. Augustin treffer hun én gang, da de atter er elskere en kort periode i Roma. Det ender med at han banker henne, som en slags straff for å være fristerinne. Etter dette trekker hun seg bort for alltid, men følger med livet hans gjennom bøkene han skriver. Og det er da også boken *Bekjennelser*, hans mest personlige bok, en milepæl i litteraturhistorien i egenskap av å være en av de første selvbiografiene som er skrevet, og fremdeles en av de beste, som får henne til å skrive et brev til ham, "Codex Floriae".

Et av hovedbudskapene er at han tar feil når han tror at Gud ønsker at de kristne ikke skal nyte jordens goder, og at han ikke bare var sammen med henne av attrå, men fordi han også elsket hennes sjel. Beviset på dette siste, er den stadige tilbakevendingen til temaet «vita brevis», livet er kort, noe han sa til henne en gang de krysset elven Arno, samtidig som han luktet på hennes hår. Floria er altså ute etter å oppjustere den statusen hun hadde i hans liv, i forhold til det bildet han ga av henne i *Bekjennelser*. Hun kommer altså med et alternativt livssyn, der moralen er at livet skal nytes mens en lever. Og det er ingen tvil om at den nytelsen både hun og Augustin satte høyest, og som de begge snakker meget om, var seksuallivets gleder.

Selve tekstopsettet varierer fra utgave til utgave, men originalen fra 1996 har et tilsynelatende arkaisk oppsett, som styrker følelsen av ekthet. For eksempel begynner brevet med følgende setning og store bokstaver:

«FLORIA AEMILIA HILSER AUREL AUGUSTIN, BISKOP AV HIPPO». (Gaarder 1996:17)

Selv når hele setningen er skrevet med store bokstaver, er særnavnenes forbokstaver forstørret, noe som ikke er vanlig i dag, i hvert fall ikke på norsk; og om dette er korrekt 300-tallslatin eller ikke, så virker det i hvert fall overbevisende i sin annerledeshet. Det er jo ikke informasjonens korrekthet som er det avgjørende, men hvorvidt leseren avslører illusjonen. Også avsnittene er markert på en annen måte enn i moderne norsk: i stedet for innrykk ved

avsnittets første linje, er det innrykk ved alle andre linjer enn den, slik at det er den første linjen som stikker lengst ut mot marginen. Det første hele avsnittet, og begynnelsen på det neste, ser slik ut (fotnotenummerering er utelatt):

Jeg skriver fordi presten i Karthago har latt meg lese dine bekjennelser. Han tenkte at bøkene dine kunne være oppbyggelig lesning for en kvinne som meg. Som katekumén har jeg på et vis tilhørt menigheten her i mange år allerede, men jeg lar meg ikke døpe, Aurel. Det er ikke nasareeren som står i veien, ikke er det de fire evangelieskriftene heller, men jeg lar meg ikke døpe.

I den Sjette boken skriver du: «Den kvinnen som jeg hadde levd sammen med, fikk ikke være ved min side. (Gaarder 1996:17-19)

Her virker det arkaiske utseendet i seg selv realistisk. I tillegg oppstår det en kontrast til forordet, som skal være en nåtidig tekst og som følger moderne norske konvensjoner (med mulig unntak av kursiveringen - men det igjen forsterker bare den omtalte kontrasten). Forfatteren gjør altså bruk av visuelle virkemidler som fotnotene ikke kommenterer, noe som kanskje bare styrker virkelighetsillusjonens helhet?

Det kraftfulle i brevformen – som jo er en *virkelig* sjanger, mens en roman er en teknisk-litterær sjanger knyttet til fiksjon – viste seg jo allerede i *Den unge Werthers lidelser*. I *Vita brevis* kombinerer forfatteren brevet, som i seg selv har utmerket illusjonspotensiale, med en akademisk rammetekst og akademiske fotnoter. Sammen med parateksten er det, for den naive leseren, ingenting som tyder på fiksjon. Alle former drar i samme retning: illusjonen av virkelighet.

Allerede i dette tekstutsnittet, på brevets første side, refererer Floria til *Bekjennelser*. Særlig er det de delene som omhandler deres tidligere samliv (de har vært ugifte samboere) og sønn som opptar henne. Selv nevnes hun ikke ved navn i *Bekjennelser*, noe som er en del av spenningspunktet når «Jostein Gaarder» kjøper brevet i Buenos Aires. “Heldigvis” er hun såpass informativ overfor Augustin at hun stadig vekk minner ham om hva han har skrevet, noe leseren selvsagt snapper opp. Forfatteren har likevel maktet å sette slik snikinformatjon inn i teksten på en svært naturlig måte, nesten umerkelig. Et eksempel:

Så jeg lot ham [sønnen Adeodatus] bli

igjen hos deg, skriver du. Ingen mor gjør dette frivillig, hun forlater ikke sin eneste sønn uten at det skjer i den aller dypeste sorg. Men uten deg ved min side hadde jeg jo ingen krav jeg kunne stille, jeg hadde jo ingen formue. (Gaarder 1996:27)

Og en mer presis tilvisning:

I Niende bok ber du Gud om å ta imot dine bekjennelser også for de utallige ting du forbigår i taushet. (Gaarder 1996:27-28)

Del II begynner slik:

JEG FIKK ALTSÅ LÅNE DINE BEKJENNELSER AV PRESTEN HER I Karthago. Tilgi meg nå at jeg har skrevet av noen avsnitt som jeg kommenterer nærmere. Jeg håper du har tålmodighet til å lese mine refleksjoner med et åpent sinn. Eller mine bekjennelser om du vil. For jeg betrakter dette brevet som noe mer enn en hilsen fra meg til deg, det er også et brev til biskopen av Hippo Regius [Augustins stilling] [...]  
Slik blir det jeg skriver kanskje like meget et brev til hele den kristne kirke, for du er i dag en mann med stor innflytelse. (Gaarder 1996:43)

Ikke bare flettes den nødvendige informasjonen om Augustin og hans *Bekjennelser* elegant inn i teksten, men vi får også vite at Florias brev er hennes bekjennelser, et direkte svar – og ikke bare til hennes tidligere kjæreste, men til en av kristendommens mektigste menn – slik også Augustins *Bekjennelser* var noe mer enn en av litteraturhistoriens første selvbiografier, den var del av en teologisk retorikk med bred målgruppe.

Denne forklarende innforståtheten støttes opp av fotnotene, og til sammen tilbys leseren en intertekst i miniatyr, et trykt lese Brett med begrensede funksjoner. Så får leseren selv avgjøre om Floria skriver til gamlekjæresten eller til «hele den kristne kirke» (s. 43) når hun kaller kirkefaren sin «lille klåfingrete sengevenn» (s. 47), «min lille hingst» (s. 59) «min stolte sengestolpe» (s. 59), samt at han «brukte fingeren også!» (s. 61) og «Tenk deg nå, hellige biskop, du som en gang var min lille ertelystne sengevenn» (s. 149).

En mengde referanser styrker den antikke realismen. For å få til dette har forfatteren gjort Floria til en lærd, slik at hun legitimt kan referere til kjente (fremdeles kjente for oss i

dag) tekster, hendelser og personer – og slik styrke tekstens realitetsstatus. Eksempler på direkte referanser fra antikken (som ikke er knyttet til *Bekjennelser* eller *Bibelen*): ”nasareer” (s. 17, 49, 109, 229), «Horats» (s. 33, 51, 201, 213), «Tacitus» (s. 37), ”Porfyrios” (s. 43), «Seneca» (s. 45), «Aeneas» (s. 47, 69, 85, 173), «Oidipidus» (s. 59, 95, 151, 219), «Vergil» (s. 67), «Venus» (s. 71, 75, 189, 199, 201), «manikeerne og platonikerne» (s. 85), ”Hades” (s. 109), «Via Cassia» (s. 113), ”Evripides” (s. 135), «Ariadne-tråd» (s. 139), «Dido» (s. 47, 67, 69, 85, 107, 137, 157, 159), ”Delfi” (s. 151), «Epikur» (s. 185), «Ovid» (s. 185, 195), ”Aristoteles” (s. 187), ”satyrspill” (s. 209), ”Zenon” (s. 215), «Athanius av Aleksandria» (s. 217), «Ikaros» (s. 221), «Babylon» (s. 223), «Cicero» (s. 33, 51, 167, 193, 225).

Vi ser at de fleste referansene skulle være kjent for dagens lesere, de trenger ingen forklaring og avbryter ikke lesingens gang. I tillegg kommer mer subtile referanser i form av allusjoner, eks. ”Og så du, Aurel” (s. 205; allusjon til Suetonius 2003:41). Noen av disse, som Cæsars siste ord, kommenteres ikke i fotnotene, noe som styrker troverdigheten overfor leseren: dersom det hadde vært fullstendig sammenfall mellom bruken av den antikke realismen som virkemiddel, og ”Jostein Gaarder”s oppmerksomhet, ville det ha tydet på at de var laget av én og samme bevissthet.

Det er dog viktig å merke seg at forfatteren porsjonerer allusjonene med omhu; selv om han, for realismens skyld, har lagt inn elementer han må forklare; og, enda bedre: selv ikke kan finne ut av; så er de i hovedsak slik som dagens lesere har hørt om, men kanskje ikke har detaljkunnskaper om. Dette ville jo egentlig vært litt for tilfeldig, med tanke på den enorme mengden antikk litteratur som gikk tapt i middelalderen.

Også den geografiske virkeligheten er i høy grad kjent for dagens lesere: Karthago, Milano, Roma, Ostia, Hippo Regius. Romas bygeografi refereres til ved navn som er kjent i dag: ”Aventin” (s. 29, 193, 197, 199), ”Palatin” (s. 45), ”Forum” (s. 199). Men geografien i Karthago, Ostia og Milano nevnes sjelden med navn, et unntak er ”Cyprian-kapellet” (s. 107), som uansett ikke er kjent for den vanlige vestlige, voksne leseren (en referanse til en kirke i Ostia finnes dog i fotnote 133 s. 192). De fleste stedsbeskrivelsene baserer seg på allment gjenkjennelige bilder som f.eks. «under et fikentre» (s. 65, 171, 231), noe som knytter an til temaet om sanselighet, blomstring, og ”ingen frukt uten synd” (se s. 37 og 231). Firenze refereres til gjennom den kjente elven Arno (eks. s. 113, 120-121, 129, 141 m.fl.).

Et virkemiddel er måten disse latinske navnene skrives på, f.eks. 'Oidipus' i stedet for 'Ødipus' styrker troverdigheten som originaltekst.

Intertekstualiteten vokser seg utover tekstens indre logikk når det trekkes inn tekster



som tilhører virkelighetens verden; foruten *Bekjennelser* og Augustins andre bøker, brukes *Bibelen* og antikke klassikere. Det blandes en lapskaus av ingrediensene fiksjon og virkelighet, løgn og sannhet, som sammen bekrefter illusjonens, ja kanskje også den litterære røverromanes, grunntese om at 'en løgn fungerer best mellom to sannheter'. Man kan si at de fleste tekstreferansene, de hypertekstuelle, er etterprøvbare sannheter; mens "Codex Floriae" og Augustins private brev til henne, er intertekstuelle løgner som flettes inn.

## Fotnotene

Ved hjelp av fotnotene kan «Jostein Gaarder» oppklare uforståelige sider ved antikkens språk og kultur, uten å belemre selve brevet med forklaringer. Det ville i så fall ha stukket hull på virkelighetsillusjonen, ettersom meget vil være innforstått for to gamle elskende i antikken, men som vi, dagens lesere, behøver forklaringer på. Brevet fremstår som ekte, samtidig som leseren får den informasjonen han (tror han) behøver – og det uten å måtte gå omveien om interlesingsstrategien. *Vita brevis* synes å være selvforsynende, også det intertekstuelle aspektet vedrørende Augustins *Bekjennelser* forklares i fotnotene, så leseren behøver ikke engang å ta denne tidligere nevnte turen til biblioteket for å låne den – med mindre det oppstår tvil om fotnotene er korrekte. Skjer dette siste, vil enten Gaarders ethos måtte stå for fall, og brevet mister sin autoritet som ny informasjon om kirkefaren Augustin – eller leseren vil gjennomskue illusjonen og innta en analytisk holdning til verket. Men det at det er mulig for leseren å få tak i *Bekjennelser*, øker troverdigheten i seg selv: leseren vil ikke tro at forfatteren forfalsker noe som lett kan etterprøves. Dermed oppnår Gaarder en større virkelighetseffekt ved å skrive om en personlighet hvis «selvbiografi» finnes tilgjengelig, enn å skrive om en obskur person hvis liv ikke kan etterprøves. Følgende paradoksale scenario kan da oppstå i den naive leserens hode: teksten verifiseres fordi den indirekte innrømmer å være falsifiserbar. Denne tankegangen er selvsagt bare mulig så lenge leseren ikke har inngått fiksjonskontrakt.

Men noen av referansene til *Bekjennelser* kommer i fotnotene; som den følgende, relatert til navnet «Alypius» (s. 131):

- 85 Venn og tidligere elev av Augustin, fra Augustins fødeby Tagaste. Alypius reiste til Roma før Augustin for å studere jus. Sammen reiste de så til Milano. (Conf. VI, 7-10)

(Gaarder 1996:130)

Her kan leseren slå opp og sjekke. Stemmer opplysningen, er det lett for ham å slå seg til ro med at også andre referanser stemmer.

Fotnotene overbeviser også i det at de benytter allusjoner og metaforer fra antikkens kultur og litteratur. Et eksempel er fotnoten knyttet til ordet «menneskefisker» (s. 149):

102 *Piscator hominum.* I *Vulgata*, den latinske bibeloversettelsen som Floria sannsynligvis har benyttet, står det i Mark 1,17: *Et dixit eis Iesus venite post me et faciam vos fieri piscatores hominum.* Jf. Matt 4,19 (Gaarder 1996:148)

Her forklarer «Jostein Gaarder» noe dagens norske lesere ikke har forutsetninger for å forstå, og han gjør det ved å vise hvordan leseren kan etterprøve informasjonen – noe som igjen antagelig vil være overbevisende nok i seg selv. Som nevnt: informasjon som kan falsifiseres verifiseres.

Et annet eksempel, hvor vi faktisk får forklaringene på disse allusjonene, er fotnoten knyttet til «Hvilke tider, ærede biskop, hvilke seder!» (s. 25):

7 *O tempora, o mores!* Uttrykket brukes i flere av Ciceros taler. Når Floria stadig alluderer til romerske diktere og filosofer, er det kanskje for å understreke at hun nå er en belest kvinne. (Gaarder 1996:24).

Dette «kanskje» uttrykker en usikkerhet som svekker en eventuell mistanke leseren har om at teksten og fotnotene er skrevet med tanke på samspill. Selvsagt forsvinner ikke muligheten helt, men det er virkningsfullt i å stille de to tekstdelene, fotnoter og brev, opp mot hverandre, og dermed legitimere at brevet er antikt mens fotnotene er nåtidige. Også:

8 Jeg har ikke klart å finne ut hvilke greker Floria sikter til. (Gaarder 1996:26)

Og fotnoten knyttet til “Hvor det er mest ånd, nådige biskop, der er det som regel minst kjærlighet!” (s. 119):

74 Sannsynligvis en omskrivning av ordspråket *Ubi mens plurima, ibi minima fortuna* (Hvor det er mest ånd er det minst penger). (Gaarder 1996:118)

Etter et Zenon-sitat (s. 215):

- 143 Zenon fra Elea, gr. filosof omkring 460 f.Kr., kjent for sine beviser for umuligheten av mangfold og bevegelse, f.eks. paradokset om Achillevs og skilpadden. Her henspilles imidlertid på et sitat som ikke er belagt i noen eksisterende kilder. Mest trolig er det Florias hukommelse det her skorter på. (Gaarder 1996:214)

Vi merker oss de akademiske forkortelsene, som styrker illusjonen av «ordentlige» leksikale og plassbesparende fotnoter; i særdeleshet gjelder dette «gr.» i stedet for 'gresk'.

Og:

- 125 Uttrykket “tøffelheld” oppstod allerede i senantikken. Jf. Fredrik Bies *Romersk kultur*, Gyldendal Norsk Forlag 1958, s. 59. Jeg har imidlertid ikke klart å finne belegg for ordet verken i ordbøker eller i noen tekster fra senantikken. Floria bruker her [s. 179] uttrykket *crepundia* som nok bør oversettes med “rangle” el. “dingeldangel”, av *crepo*, skrangle, rasle eller klapre. Men jf. også *crepida*, gresk sandal, som er en avledning av det samme verbet! Direkte oversatt omtaler altså Floria Aurel som Avholdenhetens “dingeldangel”. Jeg har her valgt en friere oversettelse. Og kanskje er det nettopp *crepundia* Fredrik Bie har hatt i tankene for “tøffelheld” i konteksten en veik mann som er sin kones rangle eller dingeldangel. Mer sannsynlig er det likevel at Bie har tenkt på adjektivet *uxorius* - om en mann som er altfor avhengig av sin hustru, en slave av sin hustru. Både Vergil og Horats anvender *uxorius* i denne betydningen. (Gaarder 1996:178)

Dette tekststykket får imidlertid et visst snev av ufrivillig komikk over seg, idet den engelske oversetteren febrilsk forsøker å sjonglere mellom latin, norsk og engelsk, samtidig som hun, Anne Born, desperat forsøker å bevare realitetsstatusen:

- 125 The expression 'hen-pecked' (tøffelheld: 'slipper hero' in Norwegian) existed as far back as late antiquity. However, I have been unable to find any occurrence of the word either in dictionaries or in any text from late antiquity. Here Floria uses the word *crepundia* which should probably be translated as 'rattle' (a child's toy) or 'bangles' or 'baubles', from *crepo*, rattle, jangle or clatter. But cf.

also *crepida*, Greek sandal, a derivative of the same verb! Directly translated, then, Floria describes Aurel as Abstinence's 'bauble'. I have chosen a Freer translation, the Norwegian 'slipper hero', for Floria's *crepundia*. [I have rendered the Norwegian as English 'hen-pecked': Translator.] (Gaarder 1998b:124)

Heldigvis for oversetteren understreker bare uoversetteligheter illusjonen av en latinsk originaltekst. Dette blir ekstra tydelig på engelsk eller andre språk som har oversatt "via" norsk; men problemer med oversettelsen er tydelig også et virkemiddel Gaarder bruker. Han vet at "vansker" får det hele til å se ekte ut; her er et eksempel fra fotnoten til «var det ikke i Florentia [Firenze] Floria blomstret» (s. 121):

- 77 *In Florentia Floria floruit*. Ordspillet lar seg ikke oversette til norsk. Vi har ordet "florere", som brukes i en noe annen betydning. (Gaarder 1996:120)

Og til «var det ikke i aftensolen over Arno Aurels panne skinte som gull» (s. 121):

- 78 *Auro*, "som gull". Også her går noe av ordspillet tapt i oversettelsen. (Gaarder 1996:120)

Han styrker også realitetsstatusen ved å vise til at brevet kan ha hatt et (hemmelig) liv *før* han fant avskriften; her er et utdrag av fotnote «87»:

En mann som har gått inn i et samboerforhold, skal holde seg til sin samboer og ikke senere gå hen og gifte seg med en annen kvinne.

Jeg synes det er et interessant spørsmål om Augustin – så kort tid etter at han skrev *Confessiones* [Bekjennelser] – ville inntatt dette standpunktet, som altså forsvarte konkubinens «ekte-skapelige» status eller rettigheter, dersom han ikke hadde lest brevet fra Floria. Slik fikk hun kanskje til syvende og sist virkelig rett i at brevet til Aurel var et brev til hele den kristne kirke.

Så sent som i 1930 siterte paven fra Augustins skrift *Om ekteskapets goder*. Uten å være klar over det selv kan han på en måte ha vært influert av Florias brev. Skjønt jeg kan også ha mine grunner til å tro at både han og paver før ham har vært fortrolige med *Codex Floriae*. (Gaarder 1996:132-134)

Her er fortelleren i nærheten av å motsi informasjon han kom med i forordet, der han sa: “Jeg frøs på ryggen, for jeg visste godt at Augustin-tradisjonen ikke vet noe mer verken om den ulykksalige kvinnen eller om hennes mangeårige samliv med Augustin enn det han skriver i sine «Bekjennelser»” (s. 6). Men det krever god oppmerksomhet for å merke seg denne skjevheten i framstillingen, ettersom de kommer med over 120 siders mellomrom. Det rokker heller ikke så veldig ved realitetsstatusen, så lenge det bare kan være «Jostein Gaarder» som roter litt, samt det faktum at han ikke sier hvilke grunner han har til tro at pavene har kjent til brevet. Dette synet kan jo også ha kommet etter at han fikk brevet i hende.

«Feil» i brevet kan forsterke realitetsstatusen så lenge de fanges opp av fotnotene. Eksempel på fotnote knyttet til Florias bruk av ordet «toga» (s. 135):

- 90 Grekerne brukte *himation*, ikke *toga*, som er det latinske navnet på den romerske nasjonaldrakten. Floria bruker imidlertid ordet *toga*. (Gaarder 1996:134)

Han trekker også inn senere oppdagelser som belegg for informasjonen som gis i brevet. Et eksempel er graven til Augustins mor. Fotnoten står til «Monica var begravet i Ostia» (s. 193):

- 133 Monicas gravplass i Ostia ble funnet sommeren 1945 foran kirken Santa Aurea av to gutter som gravde hull til et baseball-mål. (Gaarder 1996:192)

Denne informasjonen kan jo nesten virke som et bevis på brevets ekthet som avskrift - i den forstand at graven ble oppdaget etter at brevet skal ha blitt på 1600-tallet. Det forutsier så noe det ikke kunne ha andre kilder enn originalkilder til. Men løsningen er selvsagt at forfatteren har konstruert dette etter å ha hørt om noe man tror kan ha vært Monicas grav.

En beslektet «bevis» finner i en del av fotnote «158» – til ordet «blomst» (s. 231):

Et par mil nord for Ostia [der Monica døde] ligger i dag ruinene av et gammelt Augustin-kloster (San Agostino). Klosteret ble bygget i middelalderen ved bredden av elven Fiora (Floria) der den renner ut i havet. I mine øyne nok et tegn på at det må ha eksistert en Floria-tradisjon et stykke ut i middelalderen. (Gaarder 1996:230)

Han jager ytterligere «bevis» i fotnoten til «Hvis du bare hadde tidd, kunne du fortsatt ha gått for å være filosof!» (s. 221):

- 149 *Si tacuisses philosophus manuisses.* (Hvis du bare hadde tidd, ville man fortsatt kunnet tro at du var klok.) Dette er i mine øyne Florias mest bemerkelsesverdige formulering. Uttrykket er kjent fra boken *Filosofens trøst* av Boethius (ca 480-524) – dvs. omtrent hundre år etter Florias brev. For meg blir dette et sterkt indisium på at Boethius – direkte eller indirekte - må ha vært kjent med iallfall deler av Florias brev. Boethius var svært fortrolig med Augustins forfatterskap. Det behøver ikke å være så usannsynlig at han dessuten har kjent til *Codex Floriae*. Enkelte munnhell fra Florias brev kan iallfall ha nådd ham. (*Filosofiens trøst* finnes i norsk oversettelse av Egil Kraggerud, Thorleif Dahls kulturbibliotek, Aschehoug 1981.)” (Gaarder 1996:220)

Her bruker han noe av den samme teknikken som ved pavens sitater og Monicas grav: han finner spor av at brevet har vært kjent lenge før han selv oppdaget det. Underforstått: han kan ikke ha diktet det opp (det er verdt å merke seg at parenteser ikke finnes i den engelske oversettelsen), samtidig som han henviser til kilde og dermed styrker troverdigheten.

Det kan ikke være tvil om at fotnoter, slik de benyttes i *Vita brevis*, er et kraftfullt virkemiddel. Det essensielle er ikke den informasjonen som ligger i dem, men måten de er utformet: de strider mot romanens konvensjoner. Til syvende og sist er det altså leserens tekstkompetanse som avgjør om leseopplevelsen skal bli naiv eller analytisk. Dersom leseren er våken nok, kan han oppdage en del elementer, som f.eks. topoi, «feil», billige poeng, overdrevent samspill mellom rammeteksten, brevet og fotnotene, og ikke minst de signalene parateksten tross alt gir om fiksjon; men i dette tilfellet er det ikke nok med en teoretisk (i motsetning til aktiv, dvs hukommelse, evne til nærlesing og stille kritiske spørsmål, altså å allerede i utgangspunktet være i stand til å lese analytisk) tekstkompetanse om forfatter, forteller og forlag – han må i tillegg til å kjenne konvensjonene, forstå at konvensjonene kan brytes: at paratekst-konvensjonen og fotnote-konvensjonen kan brukes for å skape en mimetisk opplevelse.

Lignende dokumentasjons-virkemidler kan være fotografier, som i Loes *L*; eller litteraturlister, benyttet i Norman Mailers *Slottet i skogen*. Og også han gjør bruk av ethosen sin, berømmelsen sin; for leseren forventer naturlig nok en virkelighetsnær tekst, på grensen til det mimetiske, av en av *nyjournalistikkens* oppfinnere. I dette tilfellet bidrar litteraturlisten til en, om ikke akademisk realisme, så iallfall *dokumentarisk realisme*. Og parateksten viser atter sin betydning, her som formidler av forfatternavnet.

Slike *gråsome-virkemidler* (de som er i skjæringspunktet for hvor romanen begynner, eller slutter) som paratekst, fotnoter, litteraturliste o.l., er enkle, men virkningsfulle – både på den naive lesermassen som ikke har tekstkompetanse nok til å vite at konvensjonene bare er konvensjoner, og på de analytiske leserne som dermed øker sjansen til å opprettholde sin frivillige opphevelse av mistro. Forfatternavnet, og parateksten for øvrig, retter seg mot leserens forut-forståelse, skaper en spesifikk forventning om tekstens realitetsstatus – en forventning som fotnoter, litteraturlister og lignende vil bidra til å opprettholde.

## **Annen del av rammefortellingen**

Ettersmaken tas vare på i den delen av rammefortellingen jeg kaller 'etterord'. «Jostein Gaarder» bruker snaue tre sider på å stille spørsmål som implisitt forutsetter at brevet er ekte. Som: «Sendte Floria brevet til Aurel?» (s. 232); «hva skjedde etter dette [pergamentet dukket opp på 1500-tallet]?» (s. 232); «Eksisterer det gamle pergamentet fortsatt?» (s. 233). Og, dersom svaret på det første spørsmålet var 'ja': «Hvordan reagerte Augustin på brevet fra sin tidligere samboer? Hva gjorde han med det? Og hva gjorde han med Floria?» (s. 233)

Selv romanens siste ord har som mål å fastholde tekstens realitetsstatus:

*Skjønt så sent som for noen få år siden ble det funnet et til nå ukjent Augustin-brev. (Peter Brown: "The Body and Society", Columbia University Press, N.Y. 1988, s. 397.)*

*Selv var jeg ustyrtelig naiv som ikke iallfall bad Vatikanbiblioteket om en kvittering!*

*Oslo 8. august 1996  
(Gaarder 1996:234)*

*Jostein Gaarder*

Når det gjelder toposene, så er de i stand til å ivareta både en analytisk og en naiv lesning. De med svak tekstkompetanse gjenkjenner dem ikke som topoi, men i f.eks. Vatikanbibliotekets tilfelle (et topos som gjentar seg i *Da Vinci-kodens* forløper, *Engler og demoner*) virke som en bekreftelse på Vatikanbibliotekets tvilsomme rykte (selv om denne forestillingen paradoksalt nok synes å ha et skjønnlitterært opphav), mens det for leseren med større kompetanse blir et signal om fiksjon: her leker forfatteren med klisjeer. På samme vis forholder det seg med toposet 'å finne et gammelt manuskript' (som f.eks. også skjer i Ecos roman *Rosens navn*); den analytiske leseren ser det som et litterært grep, den naive som et tegn på at store

oppdagelser fremdeles er mulige.

Og det kan ikke være tilfeldig at Gaarder bruker *Vita brevis*' siste setninger på nettopp disse toposene. Slik ivaretar han ettersmaken til både den analytiske og den naive leseren.

Jeg vil presisere at jeg har forsøkt å gjøre en medhårs lesning av boken; jeg har sett etter virkemidler som jeg tror har en effekt, og har derfor ikke tatt med noe særlig av det jeg mener svekker bokens troverdighet som en 1600-tallsavskrift av en original korrespondanse mellom Floria Aemilia og Aurel Augustin. Eksempler er Florias manglende selvinnsikt, overdrevent gode hukommelse osv.

Jeg vil også poengtere at selv om jeg har vurdert mange av virkemidlene fra et naiv-realistisk ståsted, så betyr ikke det at de er bortkastet på en analytisk leser. En leser med bevisst fiksjonskontrakt kan behøve virkemidlene for å bevare illusjonen. Dermed styrkes også den analytiske leserens opplevelse. Poenget mitt har dog vært at siden den analytiske leserens lesing naturligvis er analytisk, og fiksjonskontrakten i bevisst form må være midlertidig, er leseopplevelsen oftest noe sterkere hos den naive leseren.

## **Oppsummering av en hypertekstuell virkelighet**

For å styrke realitetsstatusen gjør Gaarder bruk av en rekke virkemidler. *Vita brevis* tar utgangspunkt i en historisk person vi vet mye om (Augustin), og en vi bare vet har eksistert (Floria). fortellingen bygges på historisk grunn, men åpner samtidig for stort spillerom. Den benytter en berømt og tilgjengelig bok som sparringpartner; noe som gir inntrykk av at fortellingen er etterprøvable – slik at leseren lulles inn i en behagelig dyne av sannsynligheter. En illusjon av virkelighetsnærhet støttes opp av forfatterens berømmelse og ethos, paratekstens informasjon eller tilbakeholdelse av sådan; en rammetekst hvor fortelleren har forfatterens navn og egenskaper som inkluderer en forteller med samme navn og egenskaper, den konsekvente akademiske realismen gjennom hele rammeteksten og fotnotene, og brevets antikke realisme. På toppen kommer samspillet mellom brevet og fotnotene, det legitimerer tilpasningen til den moderne leserens forståelseshorisont, og åpner muligheten for å legge inn «feil» og «uforståeligheter», slik at «Jostein Gaarder» kan markere avstanden i tid mellom seg og Augustin. I tillegg undergraves selve falsifiseringsmuligheten: forfatteren har aldri hatt det originale brevet i hende, bare en avskrift, og selv avskriften ble lurt fra ham, av den mest



troverdige manuskriptsvindleren i den moderne leserens bevissthet: Vatikanmuseet.

De få stedene forfatteren slår hull på illusjonen, ved bruk av topoi og begreper med dobbel bunn, er budskapet alltid tvetydig, slik at det er leserens kompetanse og årvåkenhet som avgjør hvorvidt realitetsstatusen justeres.

Virkemidlene retter seg mot hele spekteret av interaksjonen mellom leser og tekst: leserens forståelseshorisont (herunder tekstkompetanse), forut-forståelse av forfatter og tekst, forut-forståelse av paratekstens konvensjoner. Vikelighetsreferansene letter aktualiseringen, visualiseringen styrkes. Dette former situasjonskonteksten ved å øke lesebehaget som leseren ugjerne bryter ut av for å etterprøve teksten; og til slutt ivaretas ettersmaken, med den mulige konsekvensen at leseren korrigerer sin forståelse av den ytre verden. I *Vita brevis*' tilfelle er det bildet av Augustin og den etterfølgende middelalderen som farges.

Det er viktig å legge merke til at virkemidlene gjør bruk av forskjellige former for virkelighet. I *Vita brevis* spiller intertekstualitet en sentral rolle, men her, som i andre former for virkelighet, er det ikke selve virkeligheten i seg selv som er tilgjengelig. Leseren må snarere bruke sin *forestilling* om virkeligheten. I tillegg til forkunnskapene om forfatteren, antikk kultur og tidlig kristendom, må leseren knytte an til den *hypertekstuelle virkeligheten*, forestillinger om boken *Bekjennelser* og sjangerkonvensjoner: paratekst, roman, dokumentar, forord, antikke brev, akademiske fotnoter og latin.

Til sammen skapes en illusjon med bare små sprekker i malingen. Så får det heller være at *Vita brevis* estetisk sett kommer til kort overfor det verket den så hardt forsøker å devaluere: den uslitelig imponerende *Bekjennelser*.

## 4 *Da Vinci-koden* av Dan Brown

One of my favourite books of all time. Perfect for the conspiracy theorist, this book will make you question everything you thought you knew about biblical history. You'll never look at the work of Leonardo DaVinci the same again.

«Soki» (2005)

Denne boken trenger knapt en innledning. Vi har å gjøre med tidenes mest solgte roman, et totalt opplag over 80 millioner, salgstall som best kan sammenlignes med Michael Jacksons *Thriller*-album. Bare måneder etter utgivelsen i 2003 hadde boken utviklet seg til å bli et fenomen, en industri; med oversettelser til over 50 språk, illustrerte utgaver og ulike spinoff-artikler. Ikke nok med at de uavhengige kommentarbøkene også ble bestselgere, men etter sigende skal tilstrømningen ha økt merkbart til det som allerede var et av verdens mest besøkte turistmål, museet Louvre i Paris hvor en del av romanens handling foregår. Og da filmen kom i 2006, en Hollywood-produksjon med et stjernegalleri av skuespillere frontet av Tom Hanks, toppet den både kinolistene og DVD-salget.

Permene ble for trange for *Da Vinci-koden* som fenomen; men selv om det gir visse problemer å vurdere en tekst som ad omtale har formet leserens forut-forståelse (gjelder de som har lest boken fra og med 2004), er det en interessant oppgave å skulle se nærmere på hva som utløste fenomenet. Noe av svaret ligger sikkert i hypen, noe i tidsånden; men det kan likevel ikke være tilfeldig at nettopp *denne* boken, blant andre hypede og tidsriktige bøker, skulle vinne alle kongsdøtrene og hele kongeriker. Jeg antar, og dette er mitt utgangspunkt, at *Da Vinci-koden* ble stor fordi den er fengende lesestoff; og den fenger fordi den involverer leserens ytre omgivelser på en måte som skaper troverdighet og engasjement. Det ønsker jeg å vise i dette kapitlet.

*Da Vinci-koden* følte viktig for mange lesere, og spennende for nesten alle. Oppi kritikken boken har fått på bakgrunn av tematikken, den varianten av gralslegenden jeg har

valgt å kalle *Magdalena-teorien*, og den såkalte *faktasidens* påstander om romanens sannhetsinnhold, har man aldri bestridt dens egenskaper som *pageturner*.

*Da Vinci-koden* var Dan Browns (1964- ) fjerde bok, etter *Den digitale festning* (utgitt 1998), *Engler og demoner* (2000, første bok om symbolforskeren Robert Langdon, hovedperson i *Da Vinci-koden*) og *Iskaldt bedrag* (2001). Alle disse, samt *Det tapte symbol* fra 2009, er komposisjoner skåret over samme lest. De involverer topoi som gale vitenskapsmenn, bitre butlere, arrete mordere, biljakter, tikkende bomber, geni løser krimgåte osv; samt formale klisjeer som parallellhistorier, cliffhangere, den typiske spenningskurven med tre akter pluss avrunding – der helten kysser heltinnen.

Fra et utilitaristisk perspektiv er det mye som gjør *Da Vinci-koden* interessant: det sensasjonelle salget, den deltagelsesbaserte leserrollen, det voldsomme engasjementet omkring Magdalena-teorien. Og dette engasjementet er nettopp utløst av tekstens realitetsstatus. De som betviler tekstens egen påstand om sannhet har anklaget den for noe i nærheten av løgn; de som aksepterer påstanden har kastet seg på en bølge av fornyet interesse for symboler, renessansekunst, *Bibelen* og den katolske kirken.

Hva utløste disse reaksjonene? Henger den energiske resepsjonen sammen med en intens leseopplevelse? Hva skapte denne leseopplevelsen?

## **To intriger, én helligdom**

Selv om *Da Vinci-koden* kompositorisk sett bygger på oppskrifter, dels den klassiske kriminalromanen, dels den moderne actionthrilleren, og dels de topoi (i særdeleshet kodene) han selv har skapt i løpet av forfatterskapet, så har vi her å gjøre med en forholdsvis komplisert roman. Parallellhistorier flettes sammen; samtaler og «direkte tanke» fremstilles utenfor sin rette kontekst med det mål å forlede leseren; historiske og fiktive hendelser sys sammen til et kausalt hele. For å nøste opp i dette, skille virkemidlene fra hverandre, vil jeg derfor dele fortellingen i to *intriger*: én historisk og én samtidig. *Den samtidige intrigen* består av romanens handlingsrom, en gang mellom år 2000 og 2003; *den historiske intrigen* består av alle de hendelsene som utgjør den kausale bakgrunnen for det samtidige handlingsrommet. Vi kan si at den historiske intrigen er årsaken og den samtidige intrigen virkningen.

Det hele begynner med at symbolforskeren Robert Langdon, ved utgivelsestidspunktet

allerede kjent for en del lesere fra *Engler & demoner*, som oppholder seg i Paris ved en tilfeldighet, blir tilkalt av politiet for å hjelpe med å løse drapet på direktøren av Musée du Louvre. Det viser seg snart at politiet mistenker Langdon for å ha stått bak, og sammen med den profesjonelle kodeknekkeren Sophie Neveu, direktørens barnebarn, klarer han å rømme samtidig som de løser koder direktøren har etterlatt seg før han døde. På flukt fra politiet oppsøker de historikeren sir Leigh Teabing, ekspert på den hellige gral. Det viser seg at direktøren var stormester i et hemmelig brorskap, Sion-ordenen, som hadde som oppgave å vokte gralen.

Ut fra dette rulles den historiske intrigen ut: Jesus var gift med Maria Magdalena, de fikk barn, hun flyktet etter hans død til Marseilles, deres etterkommer giftet seg inn i den frankiske kongefamilien merovingerne, som inngikk et forlik med paven, som en senere pave brøt ved å gi sin støtte til en ny fyrstefamilie, karolingerne. I år 800 kronet paven Karl den store til keiser, til gjengjeld opprettet Karl pavestaten. Merovingerne ble marginalisert, men forsvant aldri, og var instrumentale i opprettelsen av tempelridderne, som under det første korstoget samlet dokumenter fra tempelet i Jerusalem; disse dokumentene bekreftet etterkommernes slektskap med Jesus, og utgjør den hellige gral sammen med «kalken», Maria Magdalenas kjønn og mage, symbolet på deres felles barn og etterkommere. Gralen må beskyttes mot den katolske kirken, de baserer sin makt på sankt Peters posisjon som Jesu «klippe» og anser Jesu ætt som en fiende. Paven samarbeider derfor med franskekongen om å oppløse tempelridderne på 1300-tallet, men gralen blir reddet og et nytt brorskap opprettet, Sion-ordenen. Brorskapet ledes av en stormester, hvis liste inneholder navn som Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Isaac Newton, Victor Hugo, Claude Debussy, Jean Cocteau og Jacques Saunière, museumsdirektøren som blir drept i begynnelsen av romanen.

Kodene leder Langdon, Sophie og Teabing til London, der det oppstår en klassisk avdekking omkring peripeti, der sistnevnte avslører seg som skurk og mesterhjernen bak drapet på direktøren og hans tre nestkommanderende. Langdon og Sophie kommer seg unna, ledet av kodene til Rosslyn Chapel ved Edinburgh. Der møter Sophie sin bror og bestemor, som kan røpe at de alle er Jesu etterkommere og en del av gralen som må voktes. Sophie blir igjen hos sin familie, men før Langdon drar avtaler de sjenert et stevnemøte i Firenze. Deretter følger en epilog hvor Langdon er alene i Paris og oppdager at en del av det moderne inngangspartiet til Musée du Louvre ligger på den såkalte roselinjen, forløperen til nullmeridianen over Greenwich: nedoverpyramiden utgjør en perfekt «kalk», symbolet på kvinnelighet, og forstår at Maria Magdalena må være begravet under den.

Den samtidige intrigen kompliseres ved en parallellhistorie, som knyttes sammen med hovedfortellingen (Langdon og Sophie) omkring peripeti/Teabings avdekking. Parallellhistorien går ut på at den katolske sekten Opus Dei trenger penger og makt, noe de kan oppnå gjennom den hellige gral. Mesterhjernen bak dette plottet er Teabing, som er nysgjerrig på hva/hvor gralen egentlig er, og som arrangerer det hele. Et avansert spill med identiteter, Teabing kalles «mesteren» i parallellhistorien, der Opus Deis biskop, seriemorderen Silas og Teabings butler også inngår, sammen med en effektiv kutteteknikk og cliffhangere gjør at leseren hele tiden ligger litt på etterskudd i sin kunnskap, og må lese videre for å forstå helheten. Sammen med politiets jakt på Langdon, og senere Silas og Teabing, skapes en jakt på flere nivåer: flere parter jakter samme skatt, den hellige gral, og noen jakter dem som jakter skatten.

I denne heseblesende historien finnes ingen ironi, ingen distanse den plagede leser kan klamre seg fast til i postmodernismens ånd. Det vesle som finnes av humor, er mer av den kjappe actionkomedie-sorten. Så langt har vi altså å gjøre med en lukket tekst, som ikke åpner noe spekter av tolkninger. Dette alene tyder på at opplevelsen, under lesingens gang, er viktigere enn tolkningen, som gjerne finner sted i ettertid. Dette tyder på at *Da Vinci-koden* er enda mer av en røverhistorie enn *Vita brevis*. Den sistnevnte hadde tydelig et budskap om sanselighet, mens førstnevnte ikke har noe budskap utover Magdalena-teorien, som forvitrer så snart en studerer dens opprinnelse, og som det ikke er noen grunn til å tro at forfatteren selv tror på.

Forfatteren er betydelig serviceinnstilt, han forklarer det som trengs å forklares. Leseren lærer snart at det som er uforståelig, er det av en grunn, og den grunnen er å skape forventning, eller sagt med et annet ord: spenning. Handlingen er bygget på et avansert nettverk av spenningskurver: noen store som løper gjennom flere hundre sider, andre små, som overlapper hverandre med bare noen siders mellomrom. Eksempler på store spenningskurver: 'Hvorfor ble Saunière drept?' 'Hvorfor lagde han alle kodene?' 'Hvorfor er Langdon mistenkt?' 'Klarer han å unnslippe politiet?' 'Hvor er gralen?' 'Hva er gralen?' 'Blir Langdon og Sophie kjærester?' 'Hva skjedde med Sophies familie?' 'Hvem er "Mesteren"?' 'Hvordan er Vatikanet involvert?' 'Hvorfor er Vatikanet involvert?' 'Hvordan er Opus Dei involvert?' 'Hvorfor er Opus Dei involvert?'

Dette er spenningskurver som dominerer, men spenningen holdes ved like gjennom det jeg vil kalle *sjøormmodellen*. Kanskje går det an å se for seg disse små spenningskurvene som en sjøorm som bukter seg fremover: der den ene buktningen (buen) treffer vannet,

dukker en ny opp; og slik fortsetter det i fem hundre sider. Et ubesvart spørsmål oppstår i teksten – spenningen stiger – miniperipeti: leseren får svaret – spenningen faller/overlapping: nytt ubesvart spørsmål – spenningen stiger igjen – miniperipeti: leseren får svar igjen osv. Dette systemet, sjøormmodellen, gjøres enda mer avansert etter hvert som de lengre og viktigere spenningskurvene inntar en mer dominerende plass i komposisjonen. Vi får lange buktninger, med mindre, delvis autonome (de er seg selv nok, men har i tillegg den funksjonen at de driver de lengre spenningskurvene framover: de store spenningskurvene er mer avhengige av de små enn omvendt) på toppen. Vi kan si at *Da Vinci-koden* har spenningskurver i flere potenser.

Dette komposisjonstrekket forsterkes ved et multijag: helt søker skatt, skurk søker skatt via helt, politi søker skurk, som tilsynelatende er en helt. Spenningen ligger like mye i hvem som er hvem og hvem som jager hvem, som hvem som finner skatten og hva skatten er. Den samtidige intrigen i *Da Vinci-koden* er så avgjort en skattejakt.

I *Da Vinci-koden* følger de små spenningskurvene så tett på hverandre, at den forrige knapt er avslørt før en ny oppstår, gjerne som en naturlig forlengelse av den første: hvert svar avler nye spørsmål. Leseren lærer snart at han får svaret på de korte spenningskurvene, noe som skapes et veldig driv, et lesetrykk, der leseren forventer snarlig løsning på et problem, og det koster så lite å lese noen sider til. Teksten er også bygd opp etter dette prinsippet, gjennom hyppig bruk av hvite linjer, korte kapitler og utstrakt bruk av *cliffhangere*. Spenningskurvene oppstår ved at fortelleren er tilbakeholdende med informasjon. Han sier A, men venter med B – dog ikke for lenge, leseren skal bli utålmodig, ikke lei.

Eksempler på «sjøorm»-spenningskurver fra Kapittel 1 (Brown 2005a:15-20): 'Hvem er Langdon?' 'Hvorfor er han i Paris?' 'Hvilken høytstående person vil snakke med ham?' 'Hvilken affære i Vatikanet har han vært involvert i?' 'Hvorfor vil politiet snakke med ham?' 'Hvorfor hadde han en avtale med museumsdirektøren?' 'Hva er det med fotografiet av museumsdirektøren?'

Leseren får jevnt belønning i form av svar – som dog avler nye spørsmål. Og dersom vi sier at spenning er forventning, så får vi en høy grad av spenning. Leseren forventer svar når som helst. Og dette er nok til å feste grepet om ham: en sier ikke opp jobben klokken tre hvis det er lønn klokken fire.

Spenningen forsterkes av intensiteten i handling, f.eks. foregår handlingstiden over rundt et døgn; slik at lesetiden, for de fleste, vil strekke seg over en lenger tidsperiode enn handlingstiden, selv om det ikke er slik at hver hendelse for seg tar lenger tid å lese enn den

ville ha brukt på å «hende». Det er det at man sjelden leser en hel roman i ett strekk, og *Da Vinci-koden* er på rundt 500 sider, alt etter utgave.

I tillegg til de små spenningskurvene, holdes leseren på tærne av en fiffig informasjonssjonglering: hopping mellom parallellhistorier skjer i «rette tid», dvs like før noe viktig sies eller tenkes. Settingen kompliseres gjerne av at nye uforståeligheter kommer inn gjennom parallellhistorien. Spørsmålet om hvordan disse parallellhistoriene henger sammen danner sin egen spenningskurve. Hoppingen gjøres mulig ved at fortelleren er allestedsnærværende: han hopper fra skulder til skulder, leser tanker (men aldri hele tankerekker, og dermed kan han tviholde på en del informasjon, leseren villedes ofte ved at «direkte tanke» i ettertid viser seg å ha vært flertydig, dvs. at innholdet skulle tolkes i lys av en kontekst leseren ikke ble gjort oppmerksom på). Også identiteter holdes hemmelig, fortelleren er betydelig mindre serviceinnstilt i parallellhistoriene – der fokaliteten ikke er lagt til Langdons eller Sophies skulder (med tilgang til utspekulerte utdrag av objektets «direkte tanke»), men primært Silas' skulder, «mesterens» eller biskopens skulder. Det er altså ingen personal forteller; han er tilsynelatende allvitende, så subjektet viser seg da hovedsaklig gjennom det utvalget av informasjon som han ønsker å vise til leseren. Denne informasjonen er helt opplagt valgt ut for spenningens skyld, men dette gjennomskues ikke før mot slutten av lesningen (avdekkingen/peripeti s. 443-450), da alle trådene blottlegges. I *Da Vinci-kodens* tilfelle synes det å være nær sammenheng mellom fortelleren og modellforfatteren (overfortelleren), et syn som forsterkes ved faktasiden, en tekst vi formelt kanskje kan tilskrive modellforfatteren snarere enn forfatter eller forteller. Vi kan si at denne informasjonen tilsvare «Jostein Gaarders» rolle i forhold til «Codex Floriae», som han er oversetter til, og forfatter av fotnoter og rammefortelling – men «Jostein Gaarder» er ikke modellforfatter i selve fotnotene eller rammefortellingen, der han utvilsomt er selve fortelleren.

Alle disse spenningsskapende momentene arbeider i samme retning: å gi leseren en sterk leseopplevelse. Teksten rendyrker seg selv i rollen som litterær røverhistorie. Ettersom Magdalena-teorien står seg så dårlig i lys av virkelig historieforskning, må vi kunne si at romanen simpelthen er konstruert for å underholde – og faller slik fint inn i massen av spenningslitteratur. Den stikker seg først og fremst ut på grunn av populariteten. Hvordan oppnådde den dette? Jeg mener mye av svaret ligger i at det ikke er teksten, eller tolkningen av den, som er åpen, men lesermodellen som er åpen for alle vestlige, voksne lesere.

Jeg tror at *Da Vinci-koden* fenger ved å fargelegge vår oppfattelse av historiske

kjennsgjerninger, utnytte vårt fotografiske minne, utnytte arbeidsminnet; samt inkludere alle voksne lesere som modelleser. Men dette er ikke nok, den er nødt til kamuflere sine svakere sider, nemlig sannhetsinnholdet i Magdalena-teorien, den tilsynelatende tematikken, iallfall for en *del* av den naive lesermassen.

Hvordan har kirken maktet å skjule at Jesus hadde familie? *Hvorfor* gjorde den det? Hvordan kom Jesu blodlinje i kontakt med den merovingiske blodlinjen? *Hvorfor* skjedde dette? Hvordan bekjempet den katolske kirken merovingerne? *Hvorfor* gjorde den det? Hvordan levde blodlinjen videre? *Hvorfor* maktet den det? Hvordan kom blodlinjen til å lede tempelridderne? Hvordan kom de til å lede tempelridderne? Hvordan fikk de tak i den hellige gral? Hva var den hellige gral? *Hvorfor* har det oppstått så mange legender omkring gralen? *Hvorfor* har det oppstått så mange misforståelser? Hvordan har de maktet å vokte gralen? *Hvorfor* har de voktet gralen?

Alle disse «hvordan» skaper en kausal lenke gjennom fremstillingen av romanens historiske intrige; men alternative svar på «hvorfor»-spørsmålene når ikke leserens bevissthet. Hvordan klarer *Da Vinci-koden* å bevare illusjonen av årsak/virkning? Og *hvorfor* er det så viktig?

## **Faktasiden**

I gråsonen mellom paratekst og tekst finner vi en side med informasjon, en slags leseanvisning, trykket like før «Prolog», der romanen uomtvistelig tar til. Brown (u.d.b) bruker uttrykket «FACT page», et ord jeg adopterer i oversatt form. En slik faktaside er på ingen måte noe nytt i litteraturens verden; den er et velbrukt virkemiddel, som f.eks. Brown har benyttet i alle sine bøker. Jeg er dog ikke ute etter å vurdere den i sin generelle form, men akter å se på hvordan *Da Vinci-kodens* spesifikke faktaboks påvirker realitetsstatusen og dermed leseopplevelsen.

Alle utgavene av *Da Vinci-koden* jeg har sett, er utstyrt med en slik *faktaside* (Brown 2005a:9; Brown 2004a:7; Brown 2004b:15; Brown u.d.a). Den har også vært gjenstand for utstrakt oppmerksomhet og kritikk, noe som tyder på at den er et fast innslag i alle utgaver. På norsk (og alle sidehenvisninger heretter er til den norske utgaven, med mindre noe annet er sagt) lyder den slik:



## Fakta

*The Priory of Sion* – Sion-ordenen – er en europeisk hemmelig orden som ble grunnlagt i 1099. Denne organisasjonen eksisterer virkelig.

På Nasjonalbiblioteket i Paris fant man i 1975 en pergamentsamling kalt *Les Dossiers Secrets*, dokumenter som identifiserte en rekke medlemmer av Sion-ordenen, deriblant sir Isaac Newton, Botticelli, Victor Hugo og Leonardo da Vinci.

Vatikan-prelaturet kjent som Opus Dei er en svært from katolsk sekt som i den senere tid har vært omstridt på grunn av rapporter om hjernevasking, tvang og en farlig skikk som kalles «korporlig botsutøvelse».

Opus Dei har nettopp fullført byggingen av et 47 millioner dollars Nasjonalt Hovedkvarter med adresse 243 Lexington Avenue i New York City.

Alle beskrivelser av kunstgjenstander, arkitektur, dokumenter og hemmelige ritualer i denne romanen er korrekte. (Brown 2005a)

Det første vi kan legge merke til, er trikset med å sette Leonardo da Vinci på en egen linje, etter et nøye planlagt utvalg av andre «stormestre». Dernest må det sies at det er det siste avsnittet som har skapt de sterkeste reaksjonene (for en gjennomgang av dette avsnittet, i mylderet av mer eller mindre seriøs kommentarlitteratur, se Lunn 2004); mange har skreket opp, men ingen (så vidt jeg har kunnet registrere) har forsøkt å tilbakevise Browns påstander gjennom en diskusjon om hva *virkelighet* egentlig er, hvilken rett forfatteren har til å bruke ordet, for eksempel på bakgrunn av en subjektiv opplevelse av verden. Hva vil det si at en beskrivelse er «korrekt», «riktig», «sann» eller «virkelig»?

La oss først slå fast at det Brown her sier – for den informasjonen som står må nødvendigvis også stå for forfatterens regning, selv om han har forlagets støtte – er at Sion-ordenen eksisterer, ble stiftet i 1099, og at noen dokumenter vedrørende organisasjonen ble funnet på det franske nasjonalbiblioteket i 1975. Deretter kommer han med noen opplysninger om vaticanprelaturet Opus Dei; og til sist slår han fast at alle beskrivelser av kunstverk, arkitektur, dokumenter og hemmelige ritualer er presise. Ordet han benytter på det engelske

originalspråk er «accurate» (Brown u.d.a)).

Nå vil jeg først undersøke om faktasiden er en del av romanen, og dermed fiksjonen; dernest vil jeg vite i hvilken grad faktasidens opplysninger strider med den ytre virkeligheten; så vil jeg vite om det finnes rom for tolkningsforskjeller, f.eks. om analytiske lesere har grunnlag for en annen forståelse enn de naive leserne; og til sist vil jeg undersøke hvordan faktasiden påvirker leseopplevelsen.

### *Er faktasiden en del av romanen?*

I utgangspunktet ser det ikke slik ut; den kommer etter to sider med takk (Brown 2005a:7-8) og før prologen (s. 11-13). Og med status utenfor romanen, som altså må anses som et verk med innslag av fiksjon, kan den spille på slike forventninger leseren vanligvis har til faglitteratur snarere enn skjønnlitteratur. Det essensielle er altså at leseren oppfatter den som stående utenfor det skjønnlitterære verket med innslag av fiksjon, og leserens forutforståelse forteller ham da at det er en virkelighetsnær tekst, en faktaside med høy realitetsstatus. Selve ordet «fakta» er selvsagt med på å styrke realitetsstatusen.

Hvorvidt den egentlig er en del av teksten blir et spørsmål om definisjoner – og jeg er i dette essayet mer interessert i hvordan faktaboksen påvirker leseopplevelsen, dvs. hvilken status leseren tillegger den – enn hvor en narratologisk analyse vil plassere den. Men det kan være verdt å nevne at Dan Browns offisielle internettside inkluderer faktasiden i det utdraget («excerpt») av romanen som presenteres (Brown u.d.a). Dette tyder på at iallfall Dan Brown selv, og forlaget hans, regner faktasiden som en del av romanen, og dermed mister den mye av sin autoritet – ettersom den under merkelappen 'roman' flyttes bort fra mimesis og det virkelighetsnære, og nærmere det virkelighetsfjerne om vi tar i bruk det relative fiksjonsbegrepet.

Jeg kommer derfor til å behandle faktasiden som en del av teksten, romanen, selv om jeg anerkjenner at den skal leses som paratekst fordi den da har størst mulig virkning på leseopplevelsen – samtidig som den av juridiske grunner må kunne anses som fiksjon. I alle fall får vi tro at den er laget med det målet at vi skal oppleve den som paratekst, og ikke som en del av det fiktive universet. En kan ikke forvente at leseren, analytiske eller naiv, har inngått noen fiksjonskontrakt på det tidspunktet faktasiden leses. Anser forfatter og forlag siden som del av romanen, får vi tro det er for å sikre seg mot anklager av juridisk art.

Altså må vi regne med at leserne tror på den informasjonen som står, eller iallfall: leseren tror at informasjonen kan vurderes som sann eller falsk, dvs falsifiseres eller

verifiseres.

Først må vi si at selve konseptet 'verifisering' må sies å være et resultat av en mimetisk opplevelse av verden, dvs vi tror på våre egne sanser, at de viser oss den *egentlige* verden. Verifisering vil da sannsynligvis ligge nærmere tankegangen til den naive lesermassen (selv om de ikke skulle ha kjennskap til selve ordet); mens 'falsifisering' er et resultat av en mer skeptisk holdning til verden, og dermed sannsynligvis mer brukt av de analytiske leserne.

Altså får vi gå ut fra at lesere flest skrider til verket, fra og med prologen, i den tro at Sion-ordenen eksisterer, at den har gjort det i ni hundre år, og at «alle beskrivelser av kunstgjenstander, arkitektur, dokumenter og hemmelige ritualer i denne romanen er korrekte».

Dette knytter leseopplevelsen straks tett til virkeligheten. Leseren kan etterprøve en del informasjon, først og fremst de «korrekte» beskrivelsene – og som vi tidligere har sett: troverdigheten styrkes like meget ved bare å *være* etterprøvable, som å verifiseres – ettersom lesere flest ikke tar seg tid til undersøke opplysninger.

#### *Strider faktasidens opplysninger med den ytre virkeligheten?*

For å i det hele tatt kunne stille et slikt spørsmål, må vi ta utgangspunkt i at faktaboksen ikke er en del av romanen, eller iallfall at leserne oppfatter den som paratekst. Det er en informasjonsside som ikke er underskrevet, som virker objektiv som følge av sin anonymitet, samtidig som det synes opplagt at forfatteren stiller seg bak.

Vi går derfor utfra at leseren oppfatter faktasidens informasjon som noe som kan falsifiseres eller verifiseres. Dette igjen gjør at selve romanen stilles i et mimetisk forhold til verden, og at romanens informasjon kan etterprøves, ikke bare i forhold til verden, men også i forhold til faktasiden – og omvendt. F.eks. kan leseren teste opplysningene om Opus Dei, og slå fast at de synes å stemme. Det samme gjelder opplysningene om Sion-ordenen, men på dette området har informasjonstilgangen endret seg dramatisk etter *Da Vinci-kodens* utgivelse. Det rushet av sekundærlitteratur boken satte i gang, avslørte snart at de opplysningene Brown bygget på, fra boken *Holy Blood, Holy Grail* (Baigent m.fl. 1983; finnes også på norsk), igjen bygget på falsknerier, og det falske var de dokumentene det er tale om på faktasiden: «Les Dossiers Secrets». Dermed får vi å gjøre med ulike situasjonskontekster: leseren fra 2004 hadde betydelig vanskeligere for å finne ut av dette enn leseren av 2010, som ikke bare har forbedret teknologi og utvidete internettleksikon, men også tilgang på den nevnte sekundærlitteraturen i bokhandelen.

Dette innebærer, uavhengig av om Brown selv var klar over dette da han skrev *Da*

*Vinci-koden*, at informasjonen på faktasiden vedrørende dokumentene er riktig, men gal. Det *riktige* er at en dokumentsamling ble funnet i det franske nasjonalbiblioteket i 1975 («Les Dossiers Secrets») er mer en samlebetegnelse på en mappe som har endret innhold ved flere tilfeller (for en gjennomgang av denne problematikken, se Picknett og Prince 2006:325-388); det *gale* er at dokumentene er falsknerier fra bunnen av. Dokumentene finnes altså, som Brown slår fast på faktasiden: «Alle beskrivelser av kunstgjenstander, arkitektur, dokumenter og hemmelige ritualer i denne romanen er korrekte». Men så lenge de var forfalsket finnes ingen indikasjon på at Sion-ordenen eksisterer. Alt tyder dog på at Brown selv er blitt forledet, eller har gjort slett research; en del av kritikken mot «Les Dossiers Secrets» er først kommet fram *etter* at *Da Vinci-koden* rettet oppmerksomheten mot dem. Boken har på et vis sparket beina under seg selv, eller i det minste under sine senere lesere. Det er ingen tvil om at forutforståelse av teksten og tilgangen på kunnskap om Magdalena-teorien har endret seg mye for leserne av *Da Vinci-koden*; bevisstheten om romanens tematikk er en helt annen i dag enn den var da boken kom ut i 2004. Men pendelen er nok allerede i ferd med å snu, bokhandlene er ikke lenger stappfulle av kommentarbøker. Kanskje vil leseopplevelsen etterhvert nærme seg den opprinnelige igjen, ettersom det er mer sannsynlig at *Da Vinci-koden*, i egenskap av sin status som tidenes mest solgte roman, opprettholder en lettere tilgjengelighet enn de kritiske kommentarbøkene.

Derimot har det vært vanskeligere å unnskyldte romanens beskrivelser av Paris, som en skulle tro falt under faktasidens kategorier «kunstgjenstander, arkitektur». Veinettet synes å være feilaktig i forhold til virkelighetens Paris, iallfall i forhold til enveiskjøringer, og bevegelsene, selv når personene har dårlig tid, tar aldri korteste vei. Studerer en rutene de kjører på et Paris-kart, ser en at reiserutene ligner pentagrammer, men det er vanskelig å finne noen dypere mening i dette. En spasertur i Paris vil kunne bekrefte det meste av den konkrete virkeligheten som beskrives i *Da Vinci-koden*, som Louvre og St.Sulpice, topologien og roselinjen mellom Montmartre og observatoriet; men nedoverpyramiden ligger ikke på denne linjen, snarere et par hundre meter vest for den.

Vi må anta at leseren retrospektivt, en eller annen gang i løpet av lesingens gang, kommer til å forstå faktasiden i lys av Magdalena-teorien. Bare den historiske intrigen, og de kunstverkene som knytter denne sammen med den samtidige intrigen, berøres av faktasidens opplysninger og påstander.

*Er det rom for tolkningsforskjeller, f.eks. mellom naive og analytiske lesere?*

At faktasiden først og fremst berører den historiske intrigens realitetsstatus vil antagelig de fleste lesere sanse, uavhengig av holdning til verksbegrepet. Men en kløft oppstår likevel mellom naive og analytiske lesere. Det er grunn til å anta at den analytiske leseren uansett ikke vil ta faktaboksen på alvor; og heller lese den som en del av fiksjonen; eller iallfall ikke styrende for leseopplevelsen. Teksten som helhet vil for ham være å anse som fiktiv i betydningen fantastisk eller virkelighetsfjern. Den naive leseren vil derimot oppfatte romanen som virkelighetsnær. De delene som angår «kunstgjenstander, arkitektur, dokumenter og hemmelige ritualer», oppfattes som mimetiske; og det samme kan gjelde Sion-ordenen og Opus Dei.

Hva som skal settes på prøve under lesingas gang, vil avgjøres av hvilket tidspunkt leseren når erkjennelsen om at faktasiden først og fremst berører den *historiske* intrigen. De som ikke når denne erkjennelsen, vil finne det naturlig å kritisere Da Vinci-kodens tilsynelatende lemfeldige omgang med Paris: som at Louvres glasspyramide verken har 666 glassruter eller ligger på roselinjen, og at Depository Bank of Zurich ikke finnes i virkeligheten, verken som institusjon eller på den anviste adressen. Dette har Browns amerikanske forlag dekket opp gjennom å gi banken en fiktiv hjemmeside på internett (Random House u.d.a.), en side som refererer til banksjefen («kjent» fra *Da Vinci-koden*) André Vernet og hvor det er tilsynelatende mulig å logge seg inn som kunde. Forlaget har benyttet dette virkemiddelet også ved å gi Robert Langdon en egen hjemmeside (Random House u.d.b).

#### *Hvilken betydning får faktasiden for leseopplevelsen?*

Som vi har sett, er det først og fremst den naive leseren som påvirkes til en naiv-realistisk opplevelse. Hans leseopplevelse vil da bli farget av forkunnskapene og situasjonskonteksten. Tilgang til motstridende eller bekreftende informasjon, enten det er via internett, venner, leksikon eller egne erfaringer, vil påvirke synet på romanen. Det blir da et spørsmål om autoritet: hvor mye skal leseren tro på faktasiden (og dens samspill med hovedteksten)? Eller: hvor mye skal han tro på de alternative kildene og sine egne erfaringer.

Og, som vi straks skal se, spiller erfaringene en viktig rolle. For Dan Brown er uhyggelig presis i å velge ut steder og kunstverk som er kjent for vestlige lesere flest. Dette er et trekk som gjelder alle Browns bøker, men som er ekstra tydelig i *Da Vinci-koden*, der handlingen foregår blant malerier av Leonardo og Caravaggio; på Ritz, i Tuilerieshagen, Louvre, ved Big Ben og St. Paul's. Og i større målestokk: Paris, New York, Roma, London. I

horisonten troner Eiffeltårnet, Triumfbuen, Big Ben. Men det er et trekk som finnes i alle hans bøker, og som synes å være resultat av en bevisst strategi: Brown vil utnytte leserens fotografiske minne.

## **Aktualiseringen av det eksisterende**

Brown henvender seg til det vestlige gjennomsnittsmenneskets historiske, kulturelle og geografiske allmennkunnskap; i dette berører han det Barthes kalte «konkret virkelighet». Men Brown tar for seg et større spekter enn Barthes; og utnytter sin kanskje fremste egenskap som kommunikator: presisjonen i å forutse lesermassens allmennkunnskaper, det jeg skal referere til som 'kollektiv bevissthet'.

På ett vis skulle det være ganske enkelt for ham, siden teksten er «åpen» på det viset at modelleseren kan være en nær sagt hvilken som helst voksen leser; på den annen side møter han utfordringen ved å knapt nok støte noen som helst fra seg. I sine fem bøker har han lagt handlingen til Frankrike, Italia, USA, Storbritannia, Spania og Arktis. Til sammenligning var Frankrike rangert som verdens mest besøkte land i år 2000; fulgt av USA, Spania, Kina, Italia og Storbritannia (*UNWTO World Tourism Barometer 2008:10*). *Iskaldt bedrag* og *Det tapte symbol* sneier innom Harvard og Arktis, men har mye av handlingen lagt til Washington, der de begge rører i gryta omkring de mest kjente kunstverkene og museene, samt verdenspolitiets ubøyelige pekefinger: Det hvite hus og Kongressbygningen på Capitol Hill. Også *Den digitale festning* har handlingen lagt til stor-Washington, til etterretningsmiljøet, og foregår ellers i Spania, nærmere bestemt Sevilla, hvor heltinnens kjæreste løper inn og ut av bygninger fra UNESCOs liste over verdens kulturarv. I *Engler & demoner* introduseres vår helt Robert Langdon på toppen av pyramiden i Giza, men mesteparten av handlingen er lagt til CERN i Genève, Vatikanstaten og Romas mest kjente kirker, festninger og piazzaer. *Da Vinci-koden* begynner som kjent i Paris, beveger seg videre til London og Edinburgh, mens parallellhistorien utspilles i New York og pavens sommerresidens Castel Gandolfo utenfor Roma.

At Paris, Roma, London og New York er blant verdens mest besøkte byer, trenger vi ikke statistikk for å skjønne; og et lite blick på Paris' mest besøkte turistmål i 2006 bekrefter den nære sammenhengen mellom bruken av «konkret virkelighet» i *Da Vinci-koden* og bruken av lesernes kollektive bevissthet. Følgende rangering gjelder ikke bare for Paris, men

for hele Frankrike: 2) (etter Disneyland Paris) Musée du Louvre 8,3 mill.; 3) Eiffeltårnet 6,7 mill.; 5) Chateau de Versailles 4,0 mill.; 10) Triumfbuen 1,3 mill. (kilde: Institut national de la statistique et des études économiques u.d.).

På 1800-tallet kalte man det 'realisme' når motivet var hverdagslig og handlingen spilte menigmanns daglige åk. Men der en romantisk realist som Victor Hugo kunne beskrive de elendiges liv i Paris' skitne og trange bakgater (*De elendige*) og forlengst revne sigøynerkvarter (*Ringeren i Notre Dame*), gjør Brown bruk av det Paris som berører vår kollektive bevissthet. Handlingen utspiller seg ved turistfeller og severdigheter som Hotel Ritz, Place Vendôme, Tuilerieshagen, Musée du Louvre, den amerikanske ambassaden ved Place de la Concorde, Champs Elysées, Bois de Boulogne – og i horisonten troner Opéra Garnier, Eiffeltårnet, Musée D'Orsay, Pompidou-senteret, Sacre Coeur på Montmartre og Triumfbuen. I London besøker de King's College, St. James's Park, Westminster Abbey – samtidig som de stadig vekk beveger seg ved Themsens breidd, under oppsyn av Parlamentet, Big Ben, Tower Bridge, Millennium Eye og Buckingham Palace.

De presise geografiske bevegelsene er slik: Paris: Hotel Ritz (s. 15-20, 489), biltur over Place Vendôme (s. 24, 489), Rue de Rivoli (s. 25), Tuilerieshagen (s. 26), Arc du Carrousel (s. 26), Louvre (s. 11-13, 27-37, 43-51, 62-66, 74-87, 90-102, 106-120, 124-130, 134, 138-139, 142, 146-150, 174-175, 490), Opus Deis hus i Paris (s. 21-23, 217-218), Saint-Sulpice (s. 52-54, 67-73, 88-89, 103-105, 121-123, 131, 143-145, 151-152, 185-186), Den amerikanske ambassaden (s. 132), Invalidedomen (s. 130, 132-133), biltur rundt Carrousel du Louvre (s. 153), over Rue de Rivoli (s. 153) og Champs Elysées (s. 154-164); Gare Saint-Lazare (s. 164, 170-173); biltur forbi Bois de Boulogne (s. 176-184, 187, i skogen: 229-233) og Roland Garros tennisstadion (s. 190); Depository Bank of Zurich (s. 191, 196-216, 247-248, 265,); Chateau Villette i Versailles (s. 244-246, 249-275, 278-299, 301-311, 326-327, 357-360, 397-400, 406-407); Le Bourget (s. 320-322, 337-338); Palais Royal (489); Comédie-Francaise (490).

I Italia: Leonardo da Vinci Airport (s. 166); Castel Gandolfo (s. 192-195, 234-235), Ciampinoflyplassen utenfor Roma (s. 276-277).

I New York: Opus Dei-huset i New York (s. 275), hos forlagsredaktør Jonas Faukman (s. 318-319).

I London: Biggin Hill Airport (s. 364-369, 384-386, 404-405, 422-423), Temple Church (s. 377-384, 387-398, 408); Chapter House (s. 456-463), King's College (s. 411-416, 424-428), Opus Dei-huset i London (s. 417-418, 429-430, 451-455); Kensington Gardens (s.

464); St. Mary's Hospital (s. 466-469), St. James's Park (s. 419-422), Westminster Abbey (s. 431-450).

I Edinburgh: Rosslyn Chapel (s. 470-488).

I tillegg kommer enkelte transportetapper der reiseruten ikke er spesifisert.

Riktignok er det ikke en forutsetning for aktualiseringen, som forenkler visualiseringen og dermed *leseforståelsen* (Bråten 2008:11), at leseren har besøkt disse stedene. Poenget er snarere at Brown har valgt ut steder som er berømte, som leseren har hørt om og sett bilder fra; alle mennesker i Vesten har et forhold til Paris selv om de ikke har vært der. Alle vet hvordan Eiffeltårnet og Triumfbuen ser ut. Og selv om kanskje ikke alle vet at *Mona Lisa* henger i Louvre (som dog er Paris' nest mest besøkte turistmål), så vet de hvordan bildet ser ut. For å visualisere dette bildet eller *Nadverden* behøver leseren ingen hjelp.

*Da Vinci-koden* beskriver en eksisterende, konkret virkelighet som alle kjenner til direkte – ikke i overført betydning, og ikke klassebestemt – men den geografiske og kulturelle virkeligheten som vi alle har tilgang til, nå som fjernsyn og internett bugner av film og fotografier, og en flytur til Paris koster drøye hundrelappen når Norwegian-sjefen feirer seg selv og nymalte haleror.

Browns realisme er basert på kulissenes umiddelbare gjenkjennelighet; scenen er allemannseie: vi har sett den, på bilder eller i virkeligheten, vi kjenner noen som har spasert på den, vi har sett et minne derfra. Hadde handlingen vært lagt til nabobyen Reims, med *sine* katedraler, museer og monumentale religiøse betydning – ville det ha vært realistisk bare for franskmenn, kanskje også belgiere. Men når Brown velger Paris, vekker han noe i alle vestlige lesere – han presenterer et halvfabrikat, byen aktualiseres av leserens erfaring, og leseren behøver ingen detaljerte beskrivelser for å visualisere byen. Alle har et indre bilde av Paris, vi må ikke lokkes, lures, oppdras i Eco-forstand; Paris' monumenter er hjørnesteiner i Vestens bevissthet som vi kjenner en umiddelbar nærhet til. Kanskje kan vi kalle det *kollektiv realisme*?

Der Brown imidlertid risikerer å fremmedgjøre noen lesere, er når han nærmer seg science fiction. Han gjør det åpenbart for å styrke plottets eksplosivitet og komprimere handlingstiden til det typiske ett til halvannet døgn (gjelder alle hans romaner); men han forsøker å motvirke fremmedgjøringen gjennom 'faktasiden', hvor han sannsynliggjør den i 'handlingsrommet' benyttede teknologi. Og dersom leseren aksepterer denne realitetsstatusen, fester romanen grepet om hans liv og helse: det som er farlig er ikke bare farlig for romanfigurene, ikke engang bare for virkelige mennesker i en fjern fremtid – det er farlig *nå*,



for *deg*, for *meg*, for *leseren selv*.

Science fiction-problematikken unngås for det meste i *Da Vinci-koden*; den teknologien han «pynter på», som f.eks. krypteksene (presentert i Brown 2005a:220-222), virker troverdig som «gammel» teknologi. Effekten med å sette *leserens* levnet på spill oppnår han med andre midler, som vi senere skal se.

Også kunstverkene i må regnes til den samtidige intrigen, selv om det kanskje er de som utgjør den sterkeste linken mellom fortiden og nåtiden. F.eks. fungerer Leonardo da Vincis *Nadverden* som de nåtidiges portal til Magdalena-teorien. Og også i bruken av kunst og kunstnere opererer Brown med den kollektive bevisstheten. Han holder seg til A-listen, eller de vi inkluderer i *kanon*.

Her er oversikten over malere som navngis i *Da Vinci-koden*. Jeg har tatt med opplagte hentydninger som Leonardo da Vinci-flyplassen i Roma og Brunelleschi-hotellet i Firenze; samt 'faktasiden', som er identisk med side 9): Botticelli (s. 9, 129, 229, 286, 347, 359, 444, 447, 491), Leonardo (s. 9, 43, 57-58, 85, 110-112, 114, 116, 123, 129, 135-136, 147, 149-150, 154-155, 166, 188-189, 220-223, 228-229, 239, 255-256, 259-261, 264, 268-269, 273, 278, 286-287, 301, 330-331, 339, 347, 359, 444, 447, 465, 491), Caravaggio (s. 11, 43), Monet (s. 26), Dalí (s. 29), Tizian (s. 43), Michelangelo (s. 111), Dürer (s. 111), Picasso (s. 115), Poussin (s. 251, 286), O'Keeffe (s. 280), de la Tour (s. 287).

Felles for disse er at de inngår i kanon; de tilhører det jeg kaller Vestens kollektive bevissthet: fenomener som alle, eller i det minste nesten alle, voksne lesekyndige kjenner til. Man kan forvente kjennskap til disse navnene av en som setter seg fore å lese en voksenroman på fem hundre sider. De er bestående, det vil si at de ikke renner ned gjennom tidens sand, men holdes oppe av kulturarbeidet – noe som ikke minst gjelder den berømte billedkunsten, verdier til millioner av kroner ivaretatt av festningslignende museer.

Kunstverkene representerer ikke bare den samtidige intrigen, men utgjør også bindeleddet til den historiske intrigen: det er via kunstverkene at vi, ved hjelp av kunnskaper og fantasi, kan sette oss inn i den forgagne verden. Dette gjelder arkitekturen så vel som maleriene. Og Brown vet å utnytte det virtuelle potensialet som ligger i hele den kunstneriske kanon: ved hjelp av en tilsynelatende kausalitet, begrunnet med Sion-ordenens hemmelige kontakter, knytter han den postmodernistiske arkitekten Pei til klassisisten Wren, han knytter den modernistiske poeten Cocteau til universalgeniene fra renessansen. Og han gjør det via en sti vi kjenner til, men kanskje ikke helt forstår: for kjennetegnet til stor kunst er nettopp tolkningsfriheten: vi kan alle forstå på vårt vis, men ikke fullstendig. Det finnes alltid flere

muligheter.

Også maleriene han velger, er av en slik art at de faller innunder Vestens kollektive bevissthet: i hovedsak er det Leonardos *Mona Lisa* og *Nadverden* som spiller en drivende rolle i fortellingen, det førstnevnte er anerkjent som det mest kjente kunstverket i menneskets historie, det andre følger like bak. Alle lesere kjenner dem, ser de for seg – samtidig som de nå endelig «forstår» hvorfor de er så berømte. For menigmann er det ikke så lett å forstå hvorfor *Mona Lisa* er så gjev, men nå får han svar på mysteriene, noe som støtter opp om den tilsynelatende kausaliteten Brown har sydd sammen: leseren skal ha en viss historisk kunnskap for å gjennomskue den historiske intrigen under lesingas gang: Magdalena-teorien gir umiddelbart mening, den besvarer en rekke spørsmål, inkludert det om *Mona Lisas* berømmelse, Peis glasspyramider, Newtons avvikende religiøsitet, Leonardos geni, pavestatens suksess.

Skulle fortelleren gi seg til å beskrive steder, bygg og kunstverk ville han ha krysset grensen fra kollektiv til subjektiv virkelighet, handlingsrommet ville for mange ha blitt mindre attraktivt å oppholde seg i fordi det ville ha blitt opplevd som i strid med deres erfaringsgrunnlag. Derfor unngår Brown dette, men noen få unntak, da han viker fra dette prinsippet for frampekets eller dramatikkenes skyld. Det beste eksemplet på dette er de topologiske beskrivelsene av Paris. Helten kjører eller blir kjørt omveier, feil vei i ensveiskjorte gater osv. Ved ankomst Louvre kjøres han inn i «de berømte Tuileriene, parisernes versjon av Central Park i New York» (s. 26). For det første bryter Brown akkurat i dette tilfellet med den kollektive vestlige virkelighetsbeskrivelsen og røper at modelleseren egentlig er amerikaner, men selv for de som kjenner parkene er det vanskelig å tenke seg to parker mer ulike enn Tuilerieshagen og Central Park, både i stil (den første er en fransk barokkhage, den andre engelsk romantikk), størrelse og beliggenhet (den første er nærmest en frisert passasje mellom Champs Elysées/Place de la Concorde og Louvre, den andre et endeløst ingenmannsland mellom Downtown og Uptown på Manhattan).

Og ved avreise «virket det nesten som om Sophie hadde tenkt å ta snarveien gjennom hekken og over gressplenen i midten av rundkjøringen» (s. 153), noe som er en umulighet både visuelt og i praksis, fordi hekkene er hevet ca. en meter over bakkenivå, inni en ring av kraftige, godt synlige steinblokker.

For lettere å forstå fortellerens tankegang må en forsøke å se for seg Central Park, i så fall kan man ane et slott dukke opp inne i skogen, noe som gir bildet en anelse dramatisk. Og ved avreisen er det nødvendig å legge nedoverpyramiden inn som et frampek – ikke for den

vanlige spenningsskapingen, men for retrospektivitetens skyld: når nedoverpyramiden på nest siste side i epilogen (s. 491) viser seg å være gralens oppbevaringssted, må den ha blitt introdusert for leseren tidligere – både for visualiseringens skyld og den tilsynelatende kausalitetens skyld.

Slik går det an å forstå også de stedene der fortelleren «feiler», der han svikter den kollektive realismen; men det skjer ikke ofte, og det at beskrivelsene av Paris' topologi har vært kritisert viser kanskje bare at de stikker seg ut i forhold til resten av teksten, og at tekstens høye realitetsstatus styrker lesernes forventninger om et mimetisk virkelighetsforhold.

Brown har benyttet noen virkelighetsreferanser som synes å berøre bare de leserne som fatter alvorlig interesse for tematikken. For eksempel finner man virkelige forbilder til personnavnene Saunière (en landsbyprest som i følge *Holy Blood, Holy Grail* (Baigent m.fl. 1983:31-38) skal ha funnet et dokument som beviser at Jesus hadde mektige etterkommere), Langdons forlegger Kaufman (Browns egen forlegger heter Faulkman) og Langdon (designeren bak anagrammene benyttet i *Engler & demoner*, *Da Vinci-koden* og *Det tapte symbol* heter John Langdon). Men disse virkelighetsreferansene berører ikke lesingens gang, ettersom de ikke tilhører den kollektive bevisstheten.

Oppfattelsen om bruken av kollektiv realisme som et virkemiddel bygger jeg på en antagelse om at kanon, innenfor alle fag, har nådd folk flest i form av navn og kunstverk; men at kunnskapen om disse kunstverkene, samt mannen og tanken bak kan være ukjent, eller i det minste uforståelig og dermed litt mystisk.

Utfordringen Brown så står overfor, er: hvordan hindre leseren i å avkle dette, tilsynelatende, kausale byggverket?

## **Aktualiseringen av det forgagne**

Vi har sett hvordan bruken av den kollektive bevissthet letter visualiseringen, og dermed lesingen. Umiddelbart skulle en tro at den historiske intrigen ville motvirket en slik oppfatning: den er ikke visuell av natur, kronologisk springende og full av uklare fenomener.

Sentrum i denne historiske intrigen, Magdalena-teorien, er plottet omkring den katolske kirken – og det er denne tematikken som mer enn noe annet begrenser modelleseren til den vestlige voksne. For den kunstneriske og geografiske vestlige kanon har nok nådd Asia

og kanskje også Afrika; men når det er den katolske kirken som aktualiserer den historiske intrigen, stenges iallfall den muslimske verden ute. Ikke fullstendig, fortelleren er såpass serviceinnstilt at også de skulle kunne forstå den kausale sammenhengen, og oppleve teksten som en spennende thriller; men de vil ikke føle at den historiske intrigen *angår* dem; skulle Jesus ha vært familiemann passer det utmerket i forhold til hans status som menneske og profet.

Vi ser at det er kausaliteten som er avgjørende for den historiske intrigen troverdighet. Dette er et velkjent trekk, og beskrives av Eco slik: ”jeg tror at en historisk roman må gjøre også dette: ikke bare lete frem fra fortiden det som er årsak til det som har hendt senere, den skal tegne opp det langsomme forløpet fra årsakene til de effektene som fulgte” (Eco 2009a:586). Tar vi dette bokstavelig – sitatet synes primært å betegne en egenskap ved gode *historiske romaner*, en kategori som kanskje favner om både *Da Vinci-koden* og *Vita brevis* – ser vi at *Da Vinci-koden* er en bedre fungerende historisk roman enn *Vita brevis*. I den førstnevnte er kausaliteten den bærende strukturen, ikke bare for tekstens indre logikk, men også for realitetsstatusen. Brister troen på den fremlagte kausaliteten, så brister realitetsstatusen og Magdalena-teorien som utsagn om den ytre virkeligheten. Og slik forsvinner det heteronome verksbegrepet som dugg for solen, og leseren sitter igjen med en actionspekket thriller, full av klisjeer og usannsynligheter. Men for de av leserne som aksepterer den kausaliteten som gjennomsyrer Magdalena-teorien, og det er i all hovedsak en teori som bygger på kausaliteten som fenomen: fordi B hendte, så må A ha hendt.

Vi har sett hvordan Brown har benyttet den geografiske kanon, arkitektoniske kanon og kunstneriske kanon; og han fullfører verket med å trekke inn den historiske kanon. Kjente historiske begivenheter deduseres ut fra «sorte hull»: hendelser vi ikke har historiske bevis for, men hvor det finnes legender. Jesu barnløshet «motbevises» gjennom legenden om en gravid Maria Magdalena som ankommer Marseilles o.l. Samtidig avvises vår tillærte tro med at det ikke finnes historiske bevis, at tekstene vi har er forfalsket, f.eks. evangeliene. Ettersom relativt få hendelser i antikken og middelalderen er overlevert oss i skriftlig form, åpnes kristendomshistorien for spekulasjoner. *Da Vinci-koden* balanserer langs lesernes *kollektive kunnskapsmangel*, han knytter fenomenene sammen med en tilsynelatende kausalitet.

Magdalena-teorien konstrueres av følgende hendelser:

- (1) Jesus har levd og talt sant.
- (2) Jesus er gift med Maria Magdalena.

- (3) Hun flykter til Marseille og føder hans barn.
- (4) En etterkommer gifter seg inn i den merovingiske kongeslekten.
- (5) Keiser Konstantin gjør den katolske lære til den «rettroende».
- (6) Bibelen, som får sin endelige form under kirkemøtet i Nikea, har politiske overtoner.
- (7) Merovingerne bekjempes av den katolske kirken.
- (8) Karolingeren Pipin den lille krones til fransk konge av paven.
- (9) Jesu etterkommere, merovingere med arverett til den franske tronen, lever videre i all hemmelighet som obskure adelige.
- (10) Pipins sønn Karl den store krones til keiser av paven.
- (11) En av Jesu etterkommere er Gotfred av Bouillon, som leder det første korstoget.
- (12) Gotfred oppretter Tempelridderne for å finne og beskytte den hellige gralen.
- (13) Gralen finnes under tempelet i Jerusalem, men holdes hemmelig.
- (14) «Gralen» består av flere ting, hovedsaklig dokumenter som beviser blodlinjen og Maria Magdalenas grav.
- (15) Middelalderlegendene om Arthur og gralen bekrefter at gralen er sang real, kongelig blod, i motsetning til san greal, hellig gral.
- (16) Paven og franskekongen får snusen i hva Tempelridderne egentlig driver med.
- (17) De går sammen om å styrte ridderordenen.
- (18) Gralen smugles til Skottland i siste liten.
- (19) Det opprettes en ny orden for å vokte gralen, Sion-ordenen.
- (20) Sion-ordenen har flere verdensberømte stormestre, vitenskapsmenn og kunstnere.
- (21) De som kjenner hemmeligheten kan ikke avsløre den, av frykt for at Vatikanet skal ta affære.
- (22) Hemmeligheten formidles gjennom kunstverk, som bare de allerede innvidde kan forstå.
- (23) Disse kunstverkene fungerer som bevis, og de er etterrettelige, men også «åpne», dvs. mangetydige.
- (24) De mulige fremtidige konsekvensene presenteres som: Vatikanet vil kvitte seg med Jesu etterkommere fordi de er levende bevis på Jesu menneskelighet – og motebeviser katolisismens tro som er bygget omkring Jesu guddommelighet.

Jesu etterkommere vil også være konkurrenter til Peters stol om autoriteten i trossaker; en strid vil oppstå mellom Peters symbolske arvtagere og Jesu genetiske arvinger. I tillegg har Jesu etterkommere arverett til den franske tronen.

Dette er resonnementet som legges frem i *Da Vinci-koden*. Deduksjonen – for det er en baklengs bevisføring – begynner og slutter med et forsøk på å forklare vanskelig tilgjengelige partier av kunstverkene, viser ingen logisk nødvendighet. Men det forgagne er av en slik natur at vi ikke har tilgang til alle kjennsgjeringene, især gjelder dette middelalderen, og vi må derfor bygge på kvalifisert gjetning. Dette er også et kjennetegn ved konspirasjonsteorier i alminnelighet, og viser kanskje at enhver fortelling er konstruert og infisert av kontrafaktisk historiefortelling.

Deduksjonen bygger på lesernes manglende historiske kunnskaper, men konstrueres omkring noe som ligner en historisk kanon. Denne historiske kanon er mye vanskeligere å skissere enn f.eks. den kunstneriske; fordi kunnskapen er så avhengig av det enkelte menneskets nasjonalitet og utdannelse. Men noen hendelser regner Brown tydeligvis med at leseren kjenner. Resonnementet må for eksempel bekjempe vestlige kristnes barnetro: Jesu syndfrie og guddommelige liv. Det er denne troen resonnementet må bekjempe; det må bekjempe leserens egen forkunnskap; og det må gjøres gjennom å skylde på noen andre, de som har «plantet» denne troen i leseren, nemlig Vatikanet. Og det at Vatikanet er skurkaktig kan neppe ses på som noe lesere flest må overbevises om, det er nærmest et topos som vi har sett særlig brukes om Vatikanbiblioteket.

Videre vil nok keiser Konstantin og kirkemøtet i Nikea (punkt 4 og 5) falle innunder innenfor en vestlig, voksen allmennkunnskap; Karl den stores keiserkroning likeså (8), samt det første korstoget (10). Den hellige gral og Tempelridderne eksisterer i vår kollektive bevissthet som mysterier, de er «åpne», mangetydige; det samme gjelder alle kunstverkene som legges frem som bevis, de er kanoniserte og åpne. Hvert punkt i Magdalena-teoriens resonnement støttes opp av en alternativ kilde, hovedsaklig legender. Et selektivt utvalg er foretatt for å bygge det kausale byggverket. Motargumenter legges selvsagt ikke frem på en seriøs måte. Det store argumentet er altså ikke hvert enkelt punkt, men helheten: leseren ser kausaliteten som et «bevis» på at det er slik det henger sammen.

Åpenheten vi stadig støter på her, blant kunstverk og sorte hull i historien, er av en slik art at de vanskelig kan tilpasses et virkelighetsbegrep. Synet på hendelsene og kunstverkene er like mye et resultat av personlig tolkning som av kunnskap. Dermed kan fortelleren benytte dem til å forme leserens syn, for de færreste har et sterkt syn på f.eks. hvorfor Tempelridderne måtte oppløses. Men de har hørt om dem, og vet at det finnes uklarheter omkring deres virke og avvikling. Leseren er dermed åpen for en god forklaring på dette, og forklaringens hovedargument er kausaliteten, en tilsynelatende ubrytelig kjede av hendelser hvis eneste

logiske forklaring må være kampen mellom Jesu etterkommere og Vatikanet.

Sammenligner vi med *Vita brevis*, så ser vi at Gaarder ikke bygger opp det kausale. Konsekvensene av brevet, «Codex Floriae» og Augustins *Bekjennelser*, eksisterer utelukkende i leserens hode, som en tenkt slutt, en kontrafaktisk slutt. Det blir derfor mer en tolkningssak, og det fremkommer ingen opplysninger som gjør ettetiden, konsekvensene, middelalderens kyskhetsideal, mer forståelig. Snarere tvert imot: Florias argumenter bunner i en tilnærmet ateisme som en biskop ikke vil kunne ta alvorlig. Derfor må *Vita brevis'* realitetsstatus bygges opp utenfra, som et skall, et egg leseren må hindres i å kakke på. *Da Vinci-koden* slipper derimot leseren gjennom dette første laget, den samtidige intrigen presenterer intet skall, men er en innrømmelse av fiksjon. *Da Vinci-koden* spiller dermed på andre strenger: den er lettere å avvise, fordi den åpner for et autonomt verksbegrep, men dens insistanse er vanskeligere å avvise etterhvert som leseren trenger dypere inn i teksten; for strukturen er selvbærende, og bjelkene består av leserens egne kunnskaper, brodder av kunnskaper om kunstnere, hemmelige brorskap og uforståelig historiske hendelser; når så fortelleren plasserer disse kunnskapsbjelkene riktig i forhold til hverandre, ser det ut som et bilde på virkeligheten: det virker logisk, det er kausalt, det gir svar på spørsmål.

Deduksjon, en logisk utlegging av årsak-virkning, eller mer presist: å dedusere seg frem til årsaken på grunnlag av virkningen, er ikke bare et trekk som spiller inn på realitetsstatusen, det er et trekk som spiller en viktig rolle i våre liv. Selv om deduksjon bare er en nødløsning innen vitenskapen, til bruk for å forklare fenomener der vi ikke har tilstrekkelig med data, så spiller den unektelig en viktig rolle i virkelighetens hermeneutikk: den blandingen av følelser og logikk som danner vårt verdensbilde. Og den deduksjonen som oppvises i *Da Vinci-koden* er mer enn et grann sterkere enn sitt forbilde, boken den sparrer med (om enn ikke i samme grad som *Vita brevis* sparrer med *Bekjennelser*) og henviser til i handlingsrommet (Brown 2005a:278-279): *Holy Blood, Holy grail*. *Da Vinci-koden* overgår sitt forbilde i deduksjon, kausalitet – kanskje ikke i vitenskapelig forstand, men byggverket den presenterer er mer troverdig. Og her ser vi hvordan Brown bruker fiksjonens fordeler til å lure leseren: han er slu og kynisk i sitt utvalg av fenomener i den presenterte kausale sammenheng. Han hopper bukk over de vanskelige partiene, som hvorfor merovingerkongene skulle gå over til fienden, hvorfor de sterkt troende katolikkene skulle holde på en tro de visste var løgn, hvorfor franskekongen skulle avskaffe tempelherrene som bevarte hans blodlinje, hvorfor Jesu etterkommere skulle ha arverett til et moderne demokrati. I stedet presenterer han svar på hvorfor tempelridderne oppsto og ble så mektige (s. 177-178), hvorfor

de gikk under (s. 178-180, 347-349), hvorfor rosen har fått slik status som symbol (s. 224, 301, 472), hvordan Konstantin utnyttet kristendommen til sin egen fordel (s. 258-260), hvordan *Nadverden egentlig* skal forstås (s. 260-264, 267-269), hvorfor Maria Magdalenas evangelium ble undertrykt (s. 273), hvordan man vet at Jesus og Maria Magdalena var gift og hadde barn (s. 273-275), hvordan Jesu slekt kom på den franske tronen (s. 280-283), hvordan hieros gamos foregår (s. 340-344), hvordan hellig gral kan tolkes som kongelig blod (s. 181, 261-264, 268-275, 283), samt *hva* (s. 261-264, 268-275, 491-492) og *hvor* gralen er (s. 491-492).

Hva er dette? Hvilken fellesnevner ser vi? Jo, en videreføring av prinsippet om kollektiv bevissthet, men med vekt på fenomener den vestlige voksne har hørt om, men ikke vet noe detaljert om. Og hvorfor forholder det seg slik? Fordi dette er dunkle fenomener, omdiskuterte fenomener, fenomener det er lett å synse om fordi vi har fått overlevert relativt få kjennsgjerninger i forhold til den historiske betydningen disse fenomenene synes å ha hatt, eller iallfall som det er mulig å *fremstille*. Det vi ser er bruken av den kollektive undring som virkemiddel. Kort sagt: Brown åpner porten til konspirasjonsteoriernes arnested.

Ved å unngå å besvare disse 'hvorfor' klarer han seg bedre enn de med vitenskapelige ambisjoner, som derfor er nødt til å ta i alle de vanskelige partiene, og som da blir avslørt som uvitenskapelige ettersom de har dedusert seg til sannheten på forhånd, *før* de tok i disse partiene. I den grad Brown har et geni, og jeg regner ham først og fremst som en slu håndverker, så er det i oppbygningen av denne kausaliteten at han vinner lesere blant vestlige, voksne uten spesialkompetanse. Dette betyr ikke at kausaliteten er uten svakheter, men han har produsert den mest troverdige deduksjonen av en tankerekke så umulig at de som tror seg kapable til å løse den, i årevis har sprutet bøker på uskyldige bokhandlere som intetanende rusler mellom reolene.

For *Da Vinci-koden* bruker ikke bare vår kollektivt manglende kunnskap til å fylle hullene på en tilsynelatende kausal måte; den hopper også over godt dokumenterte historiske hendelser som ikke tilhører historiens kanon. F.eks.: (mellom punkt 6 og 7 i Magdalena-teorien) at merovingerkongen Klodvig går fra germansk hedenskap til katolisismen ca. år 486; og (mellom 8 og 9) at merovingerslekten er stor, og flere enn Jesu etterkommere overlever pavens vrede.

I tillegg har vi logisk brist i det at Vatikanet skal *vite* at Jesus hadde barn, men ikke ville *tro* det; samt at Frankrike er blitt et demokrati som allerede har avvist tronprententene fra dynastiene Valois, Bourbon, Bourbon-Orléans og Bonaparte.



Vi ser at det er leserens erfaring som avgjør hvilken type virkelighet det er tale om. Også historiske kunnskaper er tilegnet via litteratur; enten direkte, eller indirekte: fra en lærer eller et TV-program som har brukt litteratur som kildegrunnlag. Selv *opplevelsen* av historisk virkelighet er tekstuelt betinget, selv om den kan understøttes ved å oppsøke historiske steder.

Til dette temaet, aktualiseringen av det forgagne, i dette tilfellet den historiske intrigen, kommer også spørsmålene om kontrafaktisk historie og konspirasjonsteorier. Aristoteles setter det førstnevnte på spissen, og skiller samtidig mellom diktning på den ene siden og historie som fag på den andre siden, når han sier:

det kan ikke være en dikters oppgave å fortelle om ting som har skjedd, men om ting som *kunne* skje, det vil si: som er mulige ut fra sannsynlighet eller nødvendighet. [...] Diktningen uttrykker nemlig i høyere grad det almenne, mens historien beskjeftiger seg med det individuelle. «Det almenne» vil si at visse mennesker vil komme til å si eller gjøre visse slags ting – med sannsynlighet eller nødvendighet. (Aristoteles 2008:47)

Bruken av den kollektive undringen setter dog tekstens sannhetsgehalt på spill, og det blir ikke mindre risikabelt ved at teksten sparrer hypertextuelt med flere andre tekster, deriblant den lett tilgjengelige *Hellig blod, hellig gral*. Så hvorfor avslører ikke leseren Da Vinci-koden? Hvorfor forblir så mange i den naive realismen?

Jeg tror svaret ligger i et intrikat samspill mellom de to intrigen. Bruken av cliffhangere og spenningskurver trigger en spenning, nysgjerrighet, som tvinger fram en pageturner-lesing. For eksempel oppstår ikke den største spenningskurven før i kapittel 37, da gralen nevnes for første gang (Brown 2005a:180); fram til dette vendepunktet er teksten spekket av samtidig spenning, action, mysteriet om museumsdirektørens død, kodene han etterlot seg i Louvre og den gryende flukten fra politiet.

Den historiske intrigen kommer i bobler, oftest som en bifortelling – ettersom den presenteres gjennom samtaler. Leseren blir bare gitt bruddstykker, mens hovedpersonene hele tiden er under en fysisk trussel. Slik sett bidrar ikke den historiske intrigen så mye til det virtuelle rommet, den er snarere et bakteppe, den historiske årsaken til at den samtidige situasjonen er slik den er. Den historiske intrigen legges hovedsaklig frem (jeg tar ikke med kjappe replikker i partier som tydelig tilhører den samtidige intrigen, og heller ikke knutepunkter som visuelt sett tilhører den samtidige intrigen, slik som beskrivelser av koder, kunstverk eller Sion-ordenens nåtidige seanser) i hastige samtaler, enten på reise (flukt) eller hjemme hos historikeren Teabing. Etterhvert som kodene knekkes blottlegges stadig mer av

fortiden, og ekspertene Langdon og Teabing øser av sin kunnskap, men i tilmålte porsjoner. Essensen i den historiske intrigen presenteres på sidene 176-183, 188-190, 219-229, 255-264, 267-275, 278-295, 301, 323-325, 339-342, 347-349, 354-355, 358-359, 370-376, 415, 431-435, 443-444, 472-486 og 489-492.

Gjennom disse passasjene gir *Da Vinci-koden* svar på kollektive spørsmål. Den gir sågar inntrykk av at det er normalt å lure på dette, leserens uvitenhet støttes av Sophie stiller de rette, naive spørsmålene, eller at Langdons studenter gjør det i et av hans flashbacks til Harvard. Fortelleren er aldri belærende, han uttrykker alltid forståelse for leserens manglende kunnskaper, og Langdon får fem hundre sider til å dosere sin kunnskap i akkurat passe, forståelige porsjoner. Sophie Neveu er tekstens representant for den kollektive bevissthet (formidlerne av den historiske intrige, Langdon og Teabing, er akademiske eksperter), alle leserne som ikke kjenner sannheten om gralen. Hun, som leserne, er forledet av en gigantisk konspirasjon.

Dermed fremstår det som naturlig å lure på hvorfor *Mona Lisa* er verdens mest berømte maleri; hvorfor Tempelridderne var så viktige; hvorfor de måtte opphøre å eksistere; hvorfor katolisismen overvant arianismen.

Som tese er Magdalena-teorien ypperlig: den gir en enkel forklaring på mange mysterier. Eller kausalt forklart: som årsak forklarer den en mengde virkninger.

Isolert sett er det den historiske intrigen som utgjør røverhistorien, men den samtidige intrigen utnyttes til å skjule de kausale problemene ved Magdalena-teorien. I sum er det et intrikat samspill mellom de to intrigene som skaper den eiendommelige leseopplevelsen. Vi kan kanskje si at den samtidige intrigen skaper et tredimensjonalt, virtuelt rom som det er attraktivt å oppholde seg i, mens den historiske intrigen bidrar med en fjerde dimensjon: tiden. Den historiske intrigen fremstår som den samtidige intrigens årsak. Bruken av kollektiv bevissthet i den samtidige intrigen og en mer subtil balansegang mellom kollektiv kunnskap og kollektiv mangel på kunnskap i den historiske intrigen, skaper et kausalt univers som kan overføres virkelighetens verden. Faktasiden har bekreftet det mimetiske forholdet mellom alle virkelighetsreferansene og den kollektive virkeligheten de refererer til.

## Et dualistisk verksbegrep?

Jeg har ikke delt romanen inn i to intriger bare for å lette utskillingen av virkemidler; jeg mener de to intrigene konstituerer diametralt forskjellige leseopplevelser. Umiddelbart skulle man tro de motarbeidet hverandre: den ene, samtidige, er full av toposer og usannsynligheter, opplagt i den virkelighetsfjerne enden av fiksjonsskalaen; den andre, historiske intrigen, er derimot sydd sammen for hånd, fenomenene er nestet sammen sting for sting, og slik fremstår Magdalena-teorien som en kausal helhet. Magdalena-teorien fremstår som en tese det er vanskelig å tilbakevise under lesingens gang, med mindre man er historiker eller teolog.

Jeg mistenker den analytiske leseren for å ville gi den samtidige intrigens realitetsstatus forrang, og således la den dominere over den historiske. Slik kan en oppfatte hele teksten som virkelighetsfjern. På den andre siden har mange lesere tatt deler av teksten bokstavelig, i alle fall som en beskrivelse av en historisk mulighet. Disse leser da den historiske intrigen med en opplevelse av realisme, og får i både pose og sekk: den samtidige intrigen leses med et autonomt verksbegrep, slik den analytiske leseren normalt leser en thriller; samtidig som Magdalena-teorien skiller seg ut med en annen type realisme og leses med et heteronomt verksbegrep, som et utsagn om den ytre virkeligheten, *leserens* virkelighet. Etersom Jesu guddommelighet hovedsaklig knyttes til Vestens historie, er det vår vestlige kultur som først og fremst berøres. Jeg skiller ikke mellom protestanter og katolikker; for i begge tilfeller hviler nytestamentets autoritet på om Jesus virkelig var Guds sønn på jorden, om han var syndfri, og om Guds egenskaper uttrykt som treenighet. Alternativt var Jesus en tordnende Torell, langhåret Houdini eller sjefete snåsamann.

I forhold til *Vita brevis* er det mindre naturlig å se *Da Vinci-koden*, med sin åpne modelleser, i lys av de to lesertypene, den analytiske og den naive. *Da Vinci-kodens* to intriger opererer med forskjellig realitetsstatus. Spørsmålet blir om det er mest fruktbart å kutte ut denne inndelingen, eller om vi bør inkludere flere lesertyper. At den naive leseren finnes, og har lest begge intrigene med naiv realisme synes klart, det bekreftes på LibraryThing, Amazon og at forlaget Random House har laget fiktive hjemmesider til Robert Langdon og Depository Bank of Zurich. Den typiske analytiske leseren er eksperten som på bakgrunn av faktasiden tar romanen i løgn, og dermed nedvurderer verket som helhet, på både moralsk og kunstnerisk grunnlag. Men de fleste leserne befinner seg imellom disse; de ser at noe korresponderer mimetisk med virkeligheten, annet er fri fantasi; kort sagt: i lesningen av ett og samme verk gjør vi bruk av to ulike verksbegrep: den samtidige intrigen fremstår som autonom, virkelighetsfjern; den historiske som heteronom, virkelighetsnær – eller iallfall som

en historisk *mulighet*, et eksempel på kontrafaktisk historie.

Etterhvert som tiden er gått, virker det som om det er de analytiske leserne som er kommet til orde. Som eksperter har de hatt muligheten til å publisere sitt syn. Dermed har de litterære inkonsekvensene i *Da Vinci-koden* blitt oversett, litteraturviterne har tydeligvis ikke ansett romanen for å være verdig deres oppmerksomhet. For eksempel misligholder den samtidige intrigen sin egen kausalitet: «mesteren» opptrer i strid med sin intelligens for at historien skal få sin oppklaring. Og hele intrigen er bygget opp slik at de fire som kjenner sannheten har valgt å dø fremfor å røpe hemmeligheten, og så viser det seg likevel at det var en *femte* som kjente sannheten. Men Brown er slø nok til å la dette bruddet med intrigens indre logikk *liste seg inn* i teksten:

Marie gjespet. «Jeg skal erkjenne noe for deg, mr. Langdon. Offisielt sett har jeg aldri fått vite hvor gralen finnes nå. Men jeg var jo tross alt gift med en mann som hadde veldig stor innflytelse ... og jeg har en utmerket kvinnelig intuisjon.» (Brown 2005a:486-487)

Jeg har ikke sett *en eneste* kritiker påpeke disse komposisjonelle svakhetene. Kritikere og lesere synes bare å ville overgå hverandre i å tilbakevise at de påstandene som gjelder for tekstens handlingsrom også skal gjelde for den ytre virkeligheten.

Men dette tyder på at Brown har maktet noe viktig: han har tydeliggjort, og aktualisert, den triangulære interaksjonen mellom leser, tekstunivers og den ytre verden. Denne koblingen blir gjenkjent, men ikke gjennomskuet under lesingens gang. Til dette kan det være flere årsaker: (1) at spenningen skapt av den samtidige intrigen sperrer for etterprøving av den historiske; (2) at den kausale byggverket er såpass avansert at det er vanskelig å se det med «ett blikk»; (3) at det visuelle er så gripende at leseren nødig vil bryte ut av det virtuelle universet. Alt i alt beskriver disse tre alternativene én og samme suksessformel: kriminalromanen knebler konspirasjonsromanen. Samspillet mellom de to intrigene fungerer ikke bare på et kausalt nivå, for å styrke Magdalena-teoriens troverdighet; men de skjuler hverandres svakheter.

Dette er mulig takket være skjevheten i de to intrigenes realitetsstatus, og det dualistiske verksbegrepet som følger av det. Det er således ikke tale om noen uttalt analytisk filosofi når jeg her taler om verksbegrep. Tidligere har jeg beskrevet begrepet som et kontinuum, og talt om forskjeller i legning i beskrivelsen av de to lesertypene, den analytiske og den naive; men her møtes de altså: i *Da Vinci-koden* kan de begge få en leseopplevelse utenom det vanlige.

Skulle vi følge Barthes' «anbefaling» om å lese autonomt, ville nesten alle romaners modellesere falle sammen som et korthus, leseopplevelsen utebli og litteratur som fritidsbeskjeftigelse forekomme uinteressant. Å insistere på et autonomt verksbegrep har ingen plass i et utilitaristisk verdensbilde; det blir som å vifte med en seddelbunke kulturell kapital.

## **Når leseren blir spiller, og spillet blir virkelig**

En medhårs lesning av *Da Vinci-koden* viser oss at mye av det de profesjonelle anmelderne har kritisert, viser seg å være bevisste virkemidler som skal påvirke leseopplevelsen – en opplevelse deres posisjon som anmeldere, og dermed analytiske lesere, er utestengt fra. De har ikke evnet å leve seg inn i lesermassens leseopplevelse, for så å vurdere tekstens rolle som opplevelsestilskynder.

Brown har tatt i bruk lesernes kollektive bevissthet, og da er det nok for ham å antyde, skape et halvfabrikert bilde – og likevel dannes en tydelig og effektivt illusjon i leserens hode. Dette forklarer også tekstens fremstilling av Langdon som «Harrison Ford i Harris-tweed» (s. 17-18). For selv om slike «snarveier» ikke egger Svenska akademien til trampeklapp, viser det seg å fungere for lesermassen. Herfra av har leseren et tydelig bilde av helten i hodet sitt, så får regissøren Ron Howard ta ansvaret for at filmens Langdon spilles av Tom Hanks.

Når det gjelder den samtidige intrigen beveger leseren seg i den kollektive bevissthet; når det gjelder den historiske intrigen guides han mellom mindre kjente hendelser ved hjelp av en tilsynelatende kausalitet, slik at også den samtidige intrigen får sin forklaring i fortiden. På mange måter fremstår romanen med tydeligere virtuelle egenskaper enn den filmen som møtte publikums øyne i kinosalene verden over i 2006. Den virtuelle effekten er så sterk at den kan overta Napoleons Is ord om Jacques-Louis Davids maleri *Napoleons kroning*: «We can stroll around in this painting» (Napoleon I sitert av Laveissière 2005:7).



Jacques-Louis David: *Napoleons kroning* (1808)

Også *Napoleons kroning* knytter en samtidig intrige, spekket med referanser til den konkrete virkeligheten – Notre Dame i Paris inntatt av tidens største kjendiser: keiser og keiserinne, pave, konger, fyrster og generaler – sammen med en historisk intrige: alle symbolene og gestene som understreker Napoleons posisjon som rettmessig arvtager etter de romerske keiserne: fremst blant likemenn og verdslig leder av den kjente verden.

Brown har altså gitt oss et rom, med en fjerde dimensjon: tid, altså historie. Parret med en utstrakt bruk av leserens forkunnskaper, lesermassens kollektive bevissthet og vår sivilisasjons anerkjente mysterier, de som gir grobunn for konspirasjonsteorier, oppstår en følelse av å *delta*. Dette skjer på minst tre nivåer:

For det første trer leseren inn i det virtuelle Paris.

Dernest inviteres han til å knekke kodene, nesten som i et dataspill hvor man må komme seg gjennom et problem før man får tilgang til neste level. Leserens prestasjoner betyr noe for selvfølelsen, en følelse som knyttes til leseopplevelsen og dermed teksten. Men denne spillerlignende involveringen er friere enn i et ordentlig spill; for her er det mulig å komme videre uten å løse problemet; også den late leseren har fått sin davincikode: det er fullt mulig å lene seg tilbake i vente på *oppklaringen*, det klassiske øyeblikket der skurken tar seg tid til å neste alle tråder før han skurker videre med sine skurkete skurkestreker (Brown 2005a:443-450).

Til sist oppleves det mimetiske forholdet til den ytre verden så sterk på de naive leseren at den konspirasjonen som eksisterer i handlingsrommet også kan, i leserens hode, eksistere i virkeligheten. Dette gjelder da i hovedsak den historiske intrigen, farget som den er av den samtidige intrigen. I ytterste konsekvens står leserens verdensbilde for fall, dersom tekstens autoritet, basert på realitetsstatusen, utkonkurrerer leserens forkunnskaper om f.eks. Jesu guddommelighet.

Dan Brown is actually a bit dangerous, putting in so much truth and research, but then on the really big things that matter, he throws you off with a dangerous lie, all the time insisting that it is true. («Stacyinthecity» 2006)

«Stacyinthecity»s ord antyder at den historiske intrigen truer med å gripe inn i leserens virkelige forståelseshorisont. Selve leseakten er kanskje fredelig, men verden kan oppleves farlig når verksbegrepet tillater en mimetisk lesning, og virkelighetsreferansene i teksten samsvarer så godt med leserens forståelseshorisont at teksten faktisk tilbyr et alternativt syn på verden. Nettopp dette skjer i *Da Vinci-koden*. Overfor en naiv leser påstår den at Vesten har levd på en løgn i to tusen år.

Skapingen av det virtuelle rommet, og oppbyggingen av Magdalena-teorien, er to sider av teksten som vi har diskutert grundig. Det siste elementet som involverer leseren er kodeknekingen. Den er blitt heftig kritisert av analytisk anlagte anmeldere. Eksempel:

Som spenningslitteratur er den moderat elendig, med dårlig språk, gjennomsliktig intrige og papirtynne hovedpersoner. Gåtene hovedpersonene strever seg gjennom, løser leseren på sekunder. (Dyrendal 2004)

Asbjørn Dyrendal har simpelthen ikke forstått at teksten har fått ham dit den vil, men han har trassig holdt på sitt analytiske perspektiv. Det han ikke forsto, var:

At språket er enkelt fordi det skal være funksjonelt, det skal ta minst mulig energi fra leseren, som i stedet kan bruke overskuddsenergien på å hente fram sine indre bilder, henge med i den historiske intrigens kausalitet samt knekke koder. Språket er rent og refererende; klisjeene er faktisk få, men de som er der fungerer fordi de er psykologisk automatiserte: leseren forstår innholdet uten å måtte tenke seg om.

Intrigen er gjennomsliktig av samme grunn, den er mer en bærende struktur enn en spenningsstruktur; det er gjennom den samtidige intrigens forutsigbarhet at leseren lærer å

forvente svar på alle de små spenningskurvene, sjøormen, underveis, dette øker faktisk spenningen – ikke den om hvorvidt heltene og heltinnen skal innlede et amorøst forhold, men om hvordan det forholder seg med den historiske intrigen og dens kausale konsekvenser for samtiden.

At hovedpersonene er papirtynne har samme årsak, de spiller med på intrigen forutsigbarhet som bærende struktur for sjøormen. Dessuten er de ikke fullt så papirtynne som Dyrendal tror; ingenting tyder på at han har lest den første boken om Langdon, *Engler & demoner* – der bakgrunnen for hans personlighet blir presentert.

Og hvorfor løser leseren gåtene? Fordi han blir oppdratt til det. Og oppdragelsen skjer med forbausende rytme, kodene opptrer i 30-40-siders spenningskurver som overlapper hverandre i en sjøormmodell. Og oppdragelsen innebærer for eksempel at ordene «pentagram» og «femstjerne» opptrer 31 ganger mellom beskrivelsen av museumsdirektørens mystiske lik og løsningen på likets mysterium (Brown 2005a:46-114); ordene «fibonaccitalrekke», «pi» eller tilsvarende opptrer 75 ganger fra første gang vi får lese en del av den skjulte skriften ved direktørens side til den får felles løsning med liket (s. 55-114); «P.S. Find Robert Langdon» opptrer 30 ganger fra første gangen vi får se *hele* den skjulte skriften (s. 82), til den har ledet både heltene og leseren til neste skjulte kode (s. 82-140). Og slik fortsetter det: leseren varmes opp, føres med informasjon som passer inn i konteksten, men som kan nyttiggjøres når alle puslepillbitene faller på plass, gjerne en halv side før Langdons aha.

## **Virkemidler i samvirke**

Gjennom et utsnitt av *Da Vinci-koden* vil jeg vise det subtile samspillet mellom de ulike virkemidlene. Tekststykket er s.111-114, slutten av kapittel 20 og da de knekker den første store kode (noe leseren selvsagt ikke vet kommer til å skje, men *aner*); den begynner med at Langdon tenker tilbake til en forelesning han holdt på Harvard.

Jeg har skyggelagt elementer i teksten, slik at vi lettere kan se virkemidlene. Grått står for 'den guddommelige proporsjon', 'pentagram' eller tilsvarende, de er veien til 'anagrammet', representert av rødt. Anagrammet leder så frem til kodens ferdige løsning, representert av blått. Gult representerer selve koden som skal knekkes. Lysegrønt representerer bindeleddene mellom den historiske og den samtidige intrigen, aktualiseringer av den virkeligheten leseren



befinner seg i. Mørkegrønt representerer de stedene der leserens tanker i nuet representeres av noen i teksten.

Noen ord kunne vært representert med flere farger, og flere av elementene er frampek mot senere tekstdele, som f.eks. *Nadverden*.

«Jo, *phi*,» svarte Langdon. «Én-komma-seks-én-åtte. Vil dere ha et eksempel til? Mål avstanden fra skulderen til fingertuppene og del den på avstanden fra albuen til fingertuppene. *Phi* igjen. Et til? Hoften til gulvet delt på kneet til gulvet. *Phi* igjen. Fingerleddene. Tærne. Inndelingen av ryggspylen. *Phi. Phi. Phi*. Mine kjære studenter. Hver og én av dere er en vandrende hyllest til den guddommelige proporsjon.»

Selv i mørke kunne Langdon se de forundrede ansiktsuttrykkene deres. Han følte en velkjent varme stige opp i seg. Dette var grunnen til at han underviste. «Som dere ser, mine venner, har verdens kaos en underliggende orden. Da man i antikken oppdaget *phi*, var man overbevist om at det var selve byggesteinen i Guds skaperverk man hadde funnet, og derfor tilba de naturen. Og det er ikke vanskelig å forstå hvorfor. Guds hånd er tydelig i naturen, og selv den dag i dag finnes det hedenske religioner som dyrker moder Jord. Mange av oss priser naturen på samme måte som hedningene gjorde, uten at vi er klar over det. Maidagen er et godt eksempel, lovprisningen av våren ... jorden våkner til liv igjen for å frembringe naturens milde gaver. Den guddommelige proporsjons iboende mystikk og magi har eksistert siden tidenes morgen. Mennesket følger ganske enkelt naturens regler, og fordi *kunst* er menneskets forsøk på imitere skjønnheten i *Skaperens hånd*, kan dere sikkert forestille dere at vi vil komme til å se en mengde eksempler på den guddommelige proporsjon i dette semesteret.»

I den neste halvtimen viste Langdon dem lysbilder av kunstverker av Michelangelo, Albrecht Dürer, da Vinci og mange andre, og påviste hvordan hver enkelt kunstner bevisst og til punkt og prikke holdt seg til den guddommelige proporsjon i oppbygningen av verkene. Langdon avslørte *phi* i det greske Parthenon-tempelets arkitektoniske størrelsesforhold, i de egyptiske pyramidene, og til og med i FN-bygningen i New York. *Phi* dukket opp i de kompositoriske strukturene i Mozarts sonater, i Beethovens 5. symfoni samt i verkene til Bartók, Debussy og Schubert. Tallet *phi*, fortalte Langdon, ble også brukt av Stradivarius for å beregne nøyaktig hvor f-hullene i de legendariske fiolinene hans skulle plasseres.

«Helt til slutt», sa Langdon, «skal vi vende tilbake til symbolene.» Han tegnet fem linjer som krysset hverandre slik at de dannet en femstjerne. «Dette symbolet er et av de mest betydningsfulle tegn dere vil få se i dette semesteret. Formelt kalles symbolet et pentagram – eller pentakel, som det ble kalt i antikken – og det betraktes som både hellig og magisk i mange kulturer. Kan noen fortelle meg hvorfor?»

Stettner, matematikkstudenten, rakte hånden i været. «Jo, for når man tegner et pentagram, vil linjene automatisk deles opp i henhold til den guddommelige proporsjon.»

Langdon nikket anerkjennende til ham. «Glimrende. Ja, forholdet mellom alle linjestykkene i et pentagram er lik *phi*, noe som gjør dette symbolet til det ypperste uttrykk for den guddommelige proporsjon. Av den grunn har femstjernen alltid vært symbolet på skjønnhet og fullkommenhet knyttet til gudinnen og den hellige kvinne.»

Jentene i salen strålte.

«Før dere går, vil jeg gjøre oppmerksom på at vi bare så vidt var innom da

Vinci i dag, men vi kommer til å befatte oss mye med ham i løpet av semesteret. Det er et veldokumentert faktum at Leonardo var en entusiastisk tilhenger av antikkens gudinnetradisjoner. I morgen skal jeg vise dere freskomaleriet *Nadverden*, som er et av de mest forbløffende hyllester til den hellige kvinne dere noensinne vil få se.»

«Nå tuller du, ikke sant?» sa en eller annen. «Jeg trodde Nadverden handlet om Jesus!»

Langdon blunket. «Det finnes symboler gjemt på steder du aldri ville drømme om.»

«Kom nå,» hvisket Sophie. «Hva er det med deg? Vi er nesten fremme. Skynd deg!»

Langdon kikket opp, og det føltes som om han våknet fra en drøm. Han oppdaget at han hadde stanset midt i trappen, som om han var blitt paralyisert av en plutselig åpenbaring.

*O, Draconian devil! Oh, lame saint!*

Sophie hadde snudd seg, og stirret på ham.

*Det kan ikke være så enkelt,* tenkte Langdon.

Men han visste med det samme at det var slik.

I det indre av Louvre, med bilder av *phi* og da Vinci svirrende rundt i hodet, knekket Langdon plutselig og helt uventet Saunières kode.

«O, Draconian devil!» sa han, «Oh, lame saint! Det er den enkleste form for kode!»

Sophie sto noen trinn lenger nede i trappen og stirret forvirret opp på ham. *En kode?* Hun hadde grublet over ordene hele kvelden, men hadde ikke oppdaget noen kode, og i hvert fall ikke av det enkle slaget.

«Du sa det selv.» Langdons stemme skalv av opphisselse. «Fibonacci-tallene gir bare mening når de står i riktig rekkefølge. Ellers er de matematisk babbel.»

Sophie hadde ingen anelse om hva han snakket om. *Fibonacci-tallene?* Hun var overbevist om at de ikke hadde hatt noen annen hensikt enn å få kryptografiavdelingen engasjert i saken. *Har de også en annen hensikt?* Hun stakk hånden i lommen, trakk frem datautskriften og gransket bestefarens beskjed nok en gang.

13 - 3 - 2 - 21 - 1 - 1 - 8 - 5

O, Draconian devil!

Oh, lame saint!

*Hva er det med disse tallene?*

«Den forvrengte Fibonacci-rekken er et tegn,» sa Langdon og grep utskriften. «Tallene er et hint om hvordan resten av beskjeden skal dekodes. Han skrev tallene i feil rekkefølge for å få oss til å bruke samme metode på teksten. O, draconian devil? Oh, lame saint? De to linjene betyr ingenting. De er bare bokstaver, skrevet i feil rekkefølge.»

Sophie skjønnte nesten øyeblikkelig hva Langdon mente, og det virket latterlig enkelt. «Du tror denne beskjeden er ... *une anagramme?*» Hun stirret på ham. «Som en bokstavlek i avisen?»

Langdon kunne se at Sophie var skeptisk, og hadde ingen problemer med å forstå det. De færreste var klar over at anagrammer, bortsett fra å være en triviell form for moderne underholdning, hadde en lang historie som uttrykk for hellig symbolikk.

Kabbalaens mystiske lære var i stor grad basert på anagrammer – bokstavene i

hebraiske ord ble byttet om for å gi dem nye betydninger. De franske kongene under renessansen var så overbevist om at **anagrammer** hadde magisk kraft at de utnevnte kongelige **anagrammister** som skulle hjelpe dem med å fatte riktige beslutninger ved å analysere ordene i viktige dokumenter. Romerne omtalte faktisk studiet av **anagrammer** som *ars magna* – «den store kunst».

Langdon kikket opp på Sophie og møtte blikket hennes. «Betydningen din bestefar ville frem til, lå rett foran øynene på oss hele tiden, og han ga oss en mengde ledetråder for å styre oss i riktig retning.»

Uten et ord trakk Langdon en penn opp av jakkelommen og flyttet om på bokstavene i hver linje.

O, Draconian devil!  
Oh, lame saint!

var et perfekt **anagram** for ...

Leonardo da Vinci!  
The Mona Lisa!

(Brown 2005:111-114)

Det første som slår oss, er den voldsomme opphopningen av enkelte ord, 'phi', 'den guddommelige proporsjon', Fibonacci-tallene' og lignende, som har samme matematiske innhold. De skal opplagt brukes til én ting: hjelpe leseren til å komme ett skritt nærmere løsningen på problemet. Problemet, *koden*, gjentas også ofte, og slik kan leseren sette de to elementene, 'phi' og koden, i sammenheng – uten å måtte bla frem og tilbake for å finne koden. Fortelleren har tydeligvis en utmerket forståelse av leserens kognitive evner, og benytter *arbeidsminnet* til å få frem det som er viktig. I gjentakelsene ligger det også et frampek, en spenningskurve: leseren forstår at det nærmer seg en løsning, han skjønner at det gjentatte er noe han må få med seg. På dette tidspunktet i romanen (s.111-114), er leseren blitt drillet i sjørormmodellens funksjon, at spørsmålene snart får et svar. Derfor er det viktig for ham å lese videre. Uten å stoppe opp kan han bruke sitt analytiske overskudd til å knekke koden selv – for alle gjentakelsene legger informasjonen i hendene på ham, eller skal vi si i øynene: hode og tekst går sammen mot løsningen. Når essensen beveger seg fra 'phi' til 'anagrammet' øker sjansene for at leseren skal knekke koden i takt med at den nærmer seg. Vi kan forestille oss at det ideelle er at leseren knekker koden like før Langdon, da føler han seg intelligent og får en positiv leseopplevelse. Spenningen sperrer for etterprøving av virkelighetsreferansene.

Virkelighetsreferansene får derfor stå uimotsagt. Likevel vet leseren at de *er* etterprøvbare, noe som i seg selv øker troverdigheten. Videre vil en voksen, vestlig leser kjenne mange av dem igjen, maidagen, Michelangelo, Dürer, Leonardo, Parthenon,

pyramidene, FN-bygningen som støtt er på nyhetene, Mozart, Beethoven osv. Alle disse fremstår i konteksten som argumenter for phis eksistens og viktighet – argumenter som for leseren synes å tilhøre den ytre virkeligheten snarere enn det fiktive handlingsrommet. I tillegg trekkes leseren inn i teksten ved at berømt, konkret virkelighet letter visualiseringen – og: det sterkt mimetiske forholdet gjør at potensiell fare i romanuniverset fort kan bli potensiell fare i virkeligheten. Leseren blir berørt i sin egen, ytre virkelighet.

Virkelighetsreferansene har altså *to* tydelige funksjoner: de trekker leseren inn i det virtuelle rommet, og de visker ut grensene mellom dette rommet og virkeligheten. Slik kan det som hender i romanen oppleves som en potensiell hendelse i virkeligheten. Grensene viskes ytterligere ut ved at leserens naturlige reaksjoner representeres i teksten, av personer som blir beskrevet på en sympatisk måte. Harvard-studentene og Sophie uttrykker leserens tanker omtrent i det sekundet leseren tenker dem. Han får derfor støtte i å tenke som gjør, noe som er sympatisk og underbevisst styrker de gode følelsene leseren har for romanen. Dessuten møtes tanken av plausible forklaringer, både på hvordan leseren selv har tenkt, og hvorfor tanken er feil. Slik fanges han i en positiv overtalelsessituasjon. Langdon forklarer med ypperlig pedagogisk innsikt: han har både en vennlig innstilling, tilsynelatende gode argumenter, og han porsjonerer kunnskapen i riktig mengde og på riktig tidspunkt i forhold til studentenes/Sophies/leserens for-dommer.

I tillegg må vi være klar over at dette bare var et utdrag, selvsagt valgt fordi det fungerte som et fortettet minikosmos; men det er også slik at de lengre linjene ikke kommer så godt til syne i et utdrag. For eksempel er noen viktige ord og navn blitt introdusert tidligere i romanen, jamvel i tittelen og på faktasiden (f.eks. fremstilles Newton, Botticelli, Hugo og Leonardo alle som stormestere av Sion-ordenen) gjennom frampek så godt tilpasset konteksten at det nesten ser tilfeldig ut. Men sjøormmodellen har lært leseren at det ikke *er* tilfeldig; det essensielle stikker seg ved gjentakelsene; men på en så subtil måte at det virker som om den historiske kausaliteteten er årsaken, ikke fortelleren. Og heri ligger oppdragelsen: de historiske tekstelementene som har en funksjon i leserens verden, fremstilles som vante, kjente og dermed viktige. Dette støttes opp om av den konkrete virkeligheten, den kanoniske virkeligheten, den kollektive bevisstheten som er blitt nettopp dét fordi den regnes som essensiell i utviklingen av vår vestlige kultur.

## Oppsummering av en virtuell virkelighet

Det har vært vanlig å se *Da Vinci-kodens* suksess i lys av trekk i tiden: det være seg en generell, fornyet interesse for overfladisk åndelighet eller en spesifikk, fornyet interesse for urkirken. Men jeg tror suksessen også har en teknisk-litterær side uavhengig av at tidsånden har påvirket populariteten. Det handler om opplevelsestilskynding ved hjelp av spesifikke virkemidler. *Da Vinci-koden* er kanskje det nærmeste vi kommer 'resepsjonestetikk' som *stilart*. Det virtuelle rommet er delvis leserbestemt, bildene stammer fra hans erfaringsgrunnlag og tiltrekker mange lesere fordi bildeutvalget styres av den kollektive bevisstheten. Slik når Dan Brown potensielt alle voksne, vestlige lesere. Samtidig risikerer han å skyve fra seg "ekspertene", de med spesialkunnskaper om berørte temaer; men Dyrendal tatt i betraktning synes det som om også disse finner en slags narsissistisk nytelse i å poengtere sin egen overlegenhet. Mange vil poengtere at kodene er lette å løse, ikke *egentlig* for å devaluere teksten – men for å demonstrere sin dyktighet. Men når de tar denne holdningen med seg inn i den historiske intrigen, gjør de en analytisk lesning med en heteronomt innfallsvinkel: de etterprøver opplysningene uten å forstå deres rolle som deler i romanens helhet. De får ingen sammenhengende leseopplevelse, men en glimtvis bekreftelse på sitt eget ego.

De naive leserne, derimot, lar seg guide gjennom historiens mørke hull. *Da Vinci-koden* kobler den kollektive bevissthet til hendelser vi ikke har forutsetninger til å vite noe om, og syr sammen en tilsynelatende plausibel forklaring på de sidene av den konkrete virkeligheten vi ikke forstår. Dermed kan han legge frem noe som, under lesingens gang, fremstår som en troverdig konspirasjonsteori. Videre hindrer spenningen, skapt av kombinasjonen heseblesende actionthriller og leserens mulige deltagelse i kodeknekkingen, for at leseren skal etterprøve teksten mens han leser. I den grad leseren gjennomskuer Magdalena-teorien, vil det først være ettersmaken som endres i takt med de nyvunne kunnskapene, og ikke selve leseopplevelsen.

Fortelleren er også svært serviceinnstilt. Gjentakelser gjør at leseren slipper å bla frem og tilbake, koder og mysterier gjentas hver gang leseren ønsker det, og nesten hvert kapittel innledes med et hint som setter den nye scenen på plass – slik at det virtuelle rommet alltid er ryddig. Mangelen på undertekst gjør det lett for alle å følge med, de som ønsker en mer krevende lesning kan bruke energien på å knekke koder. Samtidig kommer belønningene på løpende bånd, ettersom sjøormmodellen gir feedback på alle de gåtene underveis.

Den bevisste bruken av arbeidsminnet gjør at leseren knapt behøver å tenke, dermed

skyter teksten fart. Når teksten skyter fart, blir det også vanskelig å hoppe av, noe som igjen krymper muligheten til ettertanke. Dette forsterkes av at ”spenningsromanen knebler konspirasjonsromanen”. Det blir så naturlig å ”være til stede” i romanuniverset at leserens opprinnelige forståelseshorisont bare danner et bakteppe, men et viktig sådan: ettersom det er det som gjør at konspirasjonen føles viktig for leseren selv – som menneske i verden, en moralsk aktør.

## 5 Konklusjon

Året 2010: oppmerksomheten Knausgårds romansyklus blir til del stadfester daglig premisset om at virkelighet fenger; teatrene viser endelig sin interesse etter at en engelsk professor har bekreftet at stykket *Cardenio*, kjent siden 1727, er en ekte Shakespeare; og den åtti år gamle tegneserien *TinTin i Kongo* anmeldes for rasisme i hjemlandet Belgia.

Det siste fikk Øyvind Holen til å uttale til VG Nett 06.05.10: ”Da må man også stryke store deler av litteraturhistorien og tegneseriehistorien. Veldig mye litteratur fra 1800 og 1900-tallet vil havne i den samme klemma, så det blir et prinsipielt spørsmål om hvordan man skal stille seg til historien”. Med burde vi ikke heller spørre hvordan vi skal stille oss til verksbegrepet? Må vi ha en juridisk grense for hva som er en akseptabel mimetisk lesning? Og hvor skal grensen gå? Var det den avdøde forfatteren Hergé som uttrykte rasistiske holdninger? Forlaget? TinTin eller andre fiktive figurer? Leseren som fortolker? Kort sagt: hvem har ansvaret for naiv realisme? Må vi signere en *juridisk bindende* fiksjonskontrakt før vi leser?

Med utgangspunkt i utilitarismen har vi nå sett på noen av de litterære virkemidlene i *Vita brevis* og *Da Vinci-koden*. Poetikken begrunner jeg slik: det eksistensielle nullpunktet (at vi er kastet inn i en absurd verden) leder til det estetiske nullpunktet (at alt er relativt), som i en for liten verden (for mange folk, for mange våpen, for mye karbondioksid) avler en etisk interesse (grunnet i et ønske om å overleve) – der utilitarisme fremstår som det beste *universelle* valget (kanskje også det beste *egoistiske* valget, men den diskusjonen lar jeg ligge). Alle handlinger kan vurderes moralsk, også lesing. Et av trekkene som påvirker *opplevelsen*, utilitarismens moralske målestokk, synes å være referanser til den ytre virkeligheten. Problemstillingen (*Hvordan brukes virkeligheten i Vita brevis og Da Vinci-koden? Hva er effekten? Hvorfor er det slik?*) må ses i lys av den moralske målestokken. For meg har det vært tvingende nødvendig å bringe lesevitenskapen ned på jorden; alt for mange akademiske verk svever i luften uten forankring i det som er *viktig*. Likevel håper jeg at essayet har vært interessant for

flere, ikke bare de som deler mitt etiske standpunkt. Ved å rydde opp i interaksjonen mellom leser, tekst og virkelighet har vi kunnet se hvordan virkelighetsreferansene virker, og hvorfor.

Det etiske utgangspunktet, sammen med premisset om at virkeligheten fenger, ledet meg til de nevnte romanene. Som bestselgere bevirket de mye leseopplevelse; og begge utnyttet lesernes fascinasjon for virkeligheten. Håpet var at en analyse skulle vise om forholdet til virkeligheten var en av popularitetens beveggrunner. Da måtte jeg først se på *hvordan* de refererte til virkeligheten, deretter forsøke å forstå *hvorfor*.

Analysen har vist hvordan et litterært virkemiddel kan tilvirke ulike typer leseopplevelser, alt etter situasjonskontekst og lesertype. Sistnevnte er blitt inndelt etter antonyme verksbegreper i forhold til det relative fiksjonsbegrepet. Vi har sett at en roman som *Da Vinci-koden* er åpen på en måte som favner mange lesere, men som vanligvis ikke vurderes som estetisk verdi. For det jeg har kalt *lesermassen*, de *naive* leserne, synes leseopplevelsen og verkets mening å bli påvirket av slike virkelighetsreferanser. Men også de med høyere tekstkompetanse påvirkes, især hvis de lar seg lede til en forfatterorientert tolkning, som i *Vita brevis*.

Vi har sett hvordan begge bøkene har bygget opp sin realitetsstatus, også ved hjelp av nærkonteksten. Vi har sett hvordan virkelighetsreferansene ikke bare forholder seg til den ytre virkeligheten, men velges ut fra vår kollektive bevissthet, for slik å slik minske friksjonen mellom tekstunivers og leserens forståelseshorisont. Resultatet er medlevelse, en umiddelbar tilgang til handlingsrommet, en effekt vi vanligvis forbinder med kitsch.

Vi har sett Gaarder holde tilbake informasjon om sjanger, og bruke sitt eget navn i teksten, for slik å minske avstanden til det dokumentariske. Brown har knyttet sivilisasjonens mørke hull til utvalgte historiske hendelser, og slik maktet å sy sammen en tilsynelatende plausibel konspirasjonsteori, direkte overførbar til leserens fysiske omgivelser. Slik skapes ikke bare en følelse av deltagelse, det er ikke bare leseren som trekkes inn i teksten, men teksten som trekkes ut i virkeligheten: den sier noe om *leserens* verden. Verkets mening vokser seg ut av sine permer, teksten blir en størrelse å regne med – leseren kan komme til å se verden på en annen måte.

For å tydeliggjøre virkemidlenes virkemåte har jeg illustrert med bilder, leserstater og sammenlignet med andre tekster. Kommunikasjonsmodellen skal vise hvordan, og hvor, de enkelte virkemidlene henvendte seg, slik at det var mulig å få et bedre grep om dem.

Grensene for *virkeligheten* har selvsagt vært uklare, noe som er med på å forklare



bruken av fiksjon som et gradsbegrep. Dermed har også definisjonen av et *virkelighetsvirkemiddel* vært uklar. Jeg har forsøkt å holde meg til virkelighetsreferanser, men i enkelte sammenhenger har dette vist seg for snevert. Derfor har jeg behandlet intertekstualitet og hypertekstualitet. Grunnlaget har allikevel hele tiden vært en erkjennelse av at virkeligheten verken er objektiv eller direkte tilgjengelig, det sentrale er hva som *oppleves* virkelig. En slik subjektivisering forvansker selvsagt en analyse, men noe annet ville ikke vært troverdig; og det er på dette grunnlaget jeg har skapt de to lesertypene, en analytisk og en naiv leser, som sammen har fått frem et diametralt bilde av tekstenes åpenhet.

Jeg håper denne fremgangsmåten har vært fruktbar, og at mine lesere har kunnet oppleve noen av de samme aha-opplevelsene som jeg selv har fått. Jeg tror essayet kan være viktig ved å sette under lupen måter vi mennesker manipulerer og kan manipuleres på. Effektive virkemidler begrenser seg aldri til den frie kunsten.

## Den litterære røverhistoriens kommunikasjonsmodell

Gjennom analysene har vi støtt på nye elementer som har vist oss at lesing og leseopplevelse er så komplekst at tekstens rolle faktisk synes å krympe. Vi trenger en ny kommunikasjonsmodell, skreddersydd etter kunnskapen vi har tilegnet oss de siste hundre sidene:

*Kommunikasjonsmodell 2:*

Forfatteren

ytre virkelighet  
|  
persepsjon  
|  
forståelseshorisont  
|  
forut-forståelse av leserens  
forståelseshorisont  
|  
forut-forståelse av leserens  
tekstkompetanse  
|  
forut-forståelse av  
nærkonteksten  
|  
forut-forståelse av leserens

Leseren

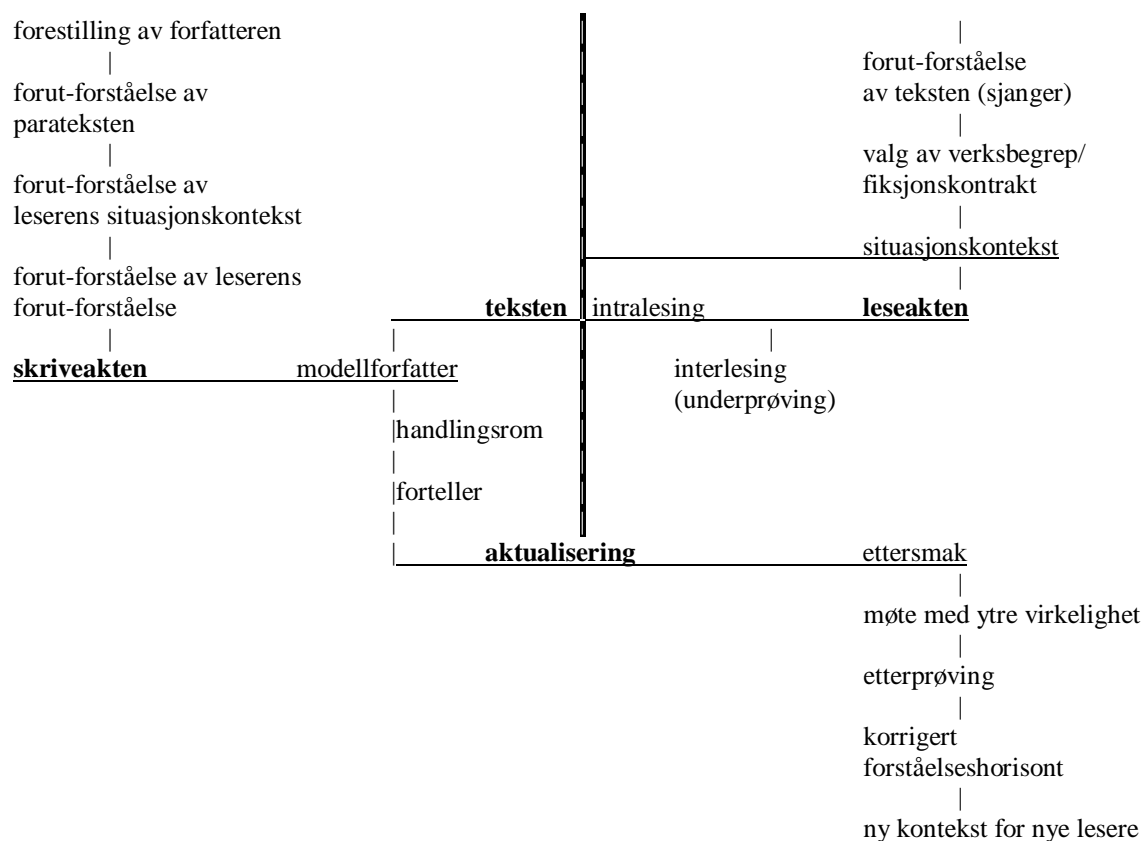
ytre virkelighet  
|  
persepsjon  
|  
forståelseshorisont  
|  
tekstkompetanse

nærkontekst

|  
forut-forståelse av  
forfatteren

kontaktflate

|  
paratekst



De viktigste endringene fra *kommunikasjonsmodell 1* er: at det er funnet plass til 'nærkontekst', med underpunktene *forut-forståelse av forfatterens ethos* og *paratekst*. Kontaktflaten, møtet mellom leser og tekst, er også forlenget slik at parateksten blir en del av selve teksten (fordi det i tilfeller av litterære røverhistorier oppleves slik). Jeg har også satt opp 'valg av verksbegrep' sammen med fiksjonskontrakten, for å understreke at verksbegrepet er konstituerende for leseopplevelsen. Jeg har gitt plass til *situasjonskontekst* siden den bestemmer tolkningen/opplevelsen i tekster som inviterer til etterprøving. Selve punktet *interlesing* har jeg underbygget med ordet 'underprøving' for å skille den etterprøvingen som skjer under lesingens gang fra den som kommer etterpå. Jeg har utvidet forfatterens forut-forståelse til å inneholde leserens *nærkontekst*, *forestilling av forfatterens ethos*, *paratekst* og *leserens situasjonskontekst*. I tillegg har jeg spesifisert ettersmaken, puttet inn *etterprøving* og presisert at en lesning kan danne grunnlaget for senere lesninger – den er med på å danne et nytt kontekstgrunnlag for nye lesere.

Vi har lært at den naive leseren kan se på virkelighetsreferanser som en invitasjon til etterprøving. Denne etterprøvingen kan foregå på flere felt, styrt av situasjonskonteksten: en granskning av eget erfaringsgrunnlag, en sammenligning av et oppdatert sanseinntrykk, den konkrete virkeligheten, interlesing eller for eksempel å spørre noen man har tillit til. Til

syvende og sist blir den opplevde sannheten et spørsmål om autoritet. Skal man tro på seg selv, sanseinntrykkene sine eller andre? Tekstens autoritet styres av realitetsstatusen, som i utgangspunktet er tekstens egen påstand, men som understøttes av nærkonteksten, for eksempel vaskeseddelen. Videre kan teksten bruke andre virkemidler til å sperre for underprøving og etterprøving, for eksempel gjøre det så spennende at leseren ”ikke har tid” til å avbryte lesingen, eller følge opp med kontekstuelle virkemidler, slik Browns amerikanske forlag har gjort med å lage fiktive hjemmesider til Robert Langdon og Depository Bank of Zurich.

Vi har sett at det Barthes kalte ’referensiell funksjon’ bare var å skrape rim av et isfjell. I det hele tatt finnes det mange muligheter for de som vil forsterke leserens opplevelse gjennom å skape en virkelighetsillusjon. En del av dem har vi sett i aksjon i *Da Vinci-koden* og *Vita brevis*; noen av virkemidlene har vært åpenbare, andre mer subtile. Men felles for alle er at de gjør bruk av leseren, hans evner, kunnskaper og situasjonskontekst. *Vita brevis* og *Da Vinci-koden* er romaner som gjør resepsjonsetetikk-begrepet til noe mer enn et tanke-system, det er blitt en *stil*: resepsjonsetetikk.

## Veien videre

Når vi som lesere ikke forstår at et virkemiddel er mer rettet mot effekten enn meningen, velger vi ofte å tolke utsagnene som ekspresjonistiske eller absurde, alt etter vår forutforståelse av forfatteren. Når vi likevel ikke kan finne noen god forklaring på et utsagn, kan det være fordi tekstdelen verken harmonerer med verkets helhet eller forfatterens ethos; og vi står overfor en spennende, men tilsynelatende endeløs fortolkningsprosess. Eksempler på dette er den historiske resepsjonen til Kafkas romaner, Shakespeares skuespill (især *Stormen* og *Hamlet*) eller diktene til William Blake og Arthur Rimbaud. Innenfor billedkunsten har vi flere malerier av Leonardo (et godt utgangspunkt for Brown å leke med) og Poussin. Tidligere kunne en regne med Rafaels *Den sextinske madonna*. Vår kollektive bevissthet inkluderer bare bildets to barneengler, en gjenganger i kitschens plakatproduksjon; men kunsthistorikerne har interessert seg mest for Jesusbarnets skremte ansiktsuttrykk. Hvorfor er han redd? Opp gjennom århundrene er alle mulige tolkninger lansert, forslag så ulike og fantasifulle at de har bidratt til å opprettholde interessen for bildet, kanskje også tilvirke en sublim betrakteropplevelse. Til det nå (se Rauch 2001) er blitt klart at bildet er skreddersydd sin

opprinnelige situasjonskontekst: på høyalteret i kirken San Sisto i Piacenza. Midt imot altertavlen, i den andre enden av koret, sto et krusifiks. Jesusbarnet ser sin fremtidige, smertefulle død i øynene! Og småenglene kikker nysgjerrig inn i kirkerommet.



Rafael Sanzio: *Den sixtinske madonna* (1514)

Vi kan bare *forestille* oss fremtidige leseres lesning av *Da Vinci-koden* dersom en lignende forklaring kan knyttes til *Mona Lisas* smil eller *Nadverdens* komposisjon.

Kanskje kan en ny generasjon forfattere benytte den nye teknologien til å skreddersy tekster til den enkeltes situasjonskontekst? Det eneste som er sikkert, er at utviklingen blir

spennende å følge. Og med utgangspunkt i de teoretiske funn som er gjort i dette essayet, kunne det vært interessant å gjøre en empirisk måling av litterære virkemidler. Ulike tekster, skilt fra hverandre med små virkemidler, kunne rangeres etter leseopplevelsen. For eksempel kunne metaforene i en novelle være tematisk homogene, slik at de aktualiserte forkunnskaper knyttet til ulike tema, som den aktuelle verdenssituasjonen, spesialinteresser (fotball, Hollywood, musikk osv), historie (lokal, nasjonal, global), geografi (lokal, nasjonal, global), intertekstualitet (*Bibelen*, en kjent tegneserie osv); eller teksten kunne varieres formalt, etter fokalitet, fortellertid, handlingstid, lesetid osv. Det fiktive universet kunne gjøres mer eller mindre virkelighetsnært.

Ved å måle effekten til de ulike virkemidlene, kunne vi kanskje identifisere de menneskelige mekanismene som styrer smak, salg og kanon. Sik kan også lesevitenskapen bidra til økt forståelse av oss selv, vårt reaksjonsmønster og historie.

## Litteratur

- Alexander, P.**, 2006. The Path to Competence: A Lifespan Development Perspective on Reading. *National Reading Conference* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.nrconline.org/publications/ThePathToCompetence.doc> [hentet 07.04.09].
- Amazon**, 2009. Customer Reviews. That Same Flower: Floria Aemilia's Letter to Saint Augustine. *Amazon* [online]. Tilgjengelig fra: [http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm\\_cr\\_pr\\_link\\_next\\_2ie=UTF8&showViewpoint\\_s=1](http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm_cr_pr_link_next_2ie=UTF8&showViewpoint_s=1) [hentet 25.11.09].
- Andersen, Ø.**, 2008. Etterord om *Poetikken*. I: Aristoteles: *Poetikk*. Oslo: Vidarforlaget.
- Aristoteles**, 2008. *Poetikk*, overs. Øivind Andersen. Oslo: Vidarforlaget.
- Aschehoug Forlag**, 1996. Omslaget til J. Gaarder, *Vita brevis; Floria Aemilias brev til Aurel Augustin*. Oslo: Aschehoug.
- Aspaas, Ø.**, 2008. *Presentasjoner. Fire litteraturteoretiske retninger med røtter i 1960-årene*. Oslo: Unipub.
- Auerbach, E.**, 2005. *Mimesis. Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur*, overs. Per Paulsen. Oslo: Gyldendal.
- Augustin, A.**, 1992. *Bekjennelser*, overs. Oddmund Hjelde. Oslo: Aschehoug/Thorleif Dahls Kulturbibliotek/Det norske akademi for sprog og litteratur.
- Baigent, M., Leigh, R. og Lincoln, R.**, 1983. *Holy Blood, Holy Grail*. New York: Dell Publishing.
- Barks, C.**, 1963. Eggemysteriet. I: *Donald Duck & Co*, nr. 13-17. Oslo: Hjemmet.
- Barthes, R.**, 2008. Virkelighetseffekten. I: Kittang, A. m.fl., red., *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget (s. 73-79).
- Berg Eriksen, T.**, 2000. *Augustin. Det urolige hjerte*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Boll-Johansen, H.**, 1982. Realismebegrebets afhængighed af virkelighedsfortolkningen. I: *Tekst og Virkelighed*, red. Steen Jansen m.fl. København: Romansk Bibliotek/Akademisk Forlag (s.23-37).
- Bourdieu, P.**, 2008. "Innledning" til *Distinksjonen*. I: Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.), *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bringsværd, T.Å.**, u.d. *Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere*. Oslo: Gyldendal [online]. Tilgjengelig fra: <http://web2.gyldendal.no/toraage/faen/> [hentet 02.04.10].
- Brown, D.**, 2005a. *Da Vinci-koden*, overs. Peter A. Lorentzen. Oslo: Bazar.
- Brown, D.**, 2004a. *Da Vinci mysteriet* overs. Susanne Torpe. Reykjavk/København/Vico del Gargano: Hr. Ferdinand.
- Brown, D.**, 2005b. *Den digitale festning*, overs. Peter A. Lorentzen. Oslo: Bazar.
- Brown, D.**, u.d.a. Excerpt. *The Official Website of Bestselling Author Dan Brown* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.danbrown.com/#/davinciCode/excerpt> [hentet 21.03.10].
- Brown, D.**, 2009. *Det tapte symbol*, overs. Kjell Olaf Jensen. Oslo: Bazar.
- Brown, D.**, 2005c. *Engler & demoner*, overs. Peter A. Lorentzen. Oslo: Bazar.
- Brown, D.**, 2008. *Iskaldt bedrag*, overs. Kjell Olaf Jensen og Peter A. Lorentzen. Oslo: Bazar.
- Brown, D.**, 2004b. *The Da Vinci Code*. London: Corgi.
- Brown, D.**, u.d.b. Q & A. *The Official Website of Bestselling Authos Dan Brown* [online].

- Tilgjengelig fra: <http://www.danbrown.com/#/davinciCode/questions> [hentet 21.03.10].
- Bråten, I.**, 2008. Leseforståelse – innledning og oversikt. I: I.Bråten (red.), *Leseforståelse. Lesing i kunnskapssamfunnet – teori og praksis*. Oslo: Cappelen Akademisk (s. 9-19).
- Cervantes, M.**, 2003. *Den skarpsindige lavedelsmann Don Quijote av La Mancha*, overs. Arne Worren. Oslo: Aschehoug.
- «**Cyndane**», 2001. «Vita Brevis» (meaning «Life is Short»). *Amazon* [online]. Tilgjengelig fra: [http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm\\_cr\\_pr\\_link\\_next\\_2ie=UTF8&showViewpoint\\_s=0&pageNumber=2&sortBy=bySubmissionDateDescending](http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm_cr_pr_link_next_2ie=UTF8&showViewpoint_s=0&pageNumber=2&sortBy=bySubmissionDateDescending) [hentet 25.11.09].
- Dahl, B.H. m.fl.**, 2006. *Grip teksten*. Oslo: Aschehoug.
- Dante Alighieri**, 2000. *Den guddommelige komedie*, overs. Magnus Ulleland. Oslo: Gyldendal.
- Dyrendal, A.**, 2004. Bråket om «Da-Vinci-koden». Oslo: *forskning.no* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.forskning.no/artikler/2004/juni/1086786554.92> [Hentet 03.11.08].
- Eco, U.**, 1996. Læserens rolle. I: Olsen, M. og Kelstrup, G., red.: *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. København: Borgen/Basis (s. 178-200).
- Eco, U.**, 2009a. Randbemerkninger, overs. Carsten Middelthon. I: U. Eco, *Rosens navn*. Oslo: Tiden.
- Eco, U.**, 2009b. *Rosens navn*, overs. Carsten Middelthon. 5. utgave. Oslo: Tiden.
- Egotrip**, 1997. Jostein Gaarder: Das Leben ist kurz – Vita brevis. *Egotrip* [online]. Tilgjengelig fra: [http://www.egotrip.de/bucher/97/9711\\_lebenk.html](http://www.egotrip.de/bucher/97/9711_lebenk.html) [hentet 25.11.09].
- Fish, S.**, 1980. *Is There A Text in This Class?* Cambridge/London: Harvard University Press.
- Flaubert, G.**, 1994. *Madame Bovary*, overs. Peter Rokseth. Oslo: Den norske bokklubben.
- Fløgstad, K.**, 2009. *Grense Jakobselv*. Oslo: Gyldendal.
- Gaborro, A.**, 1998. That Same Flower. *Eclectica* [online]. Tilgjengelig fra: [http://www.eclectica.org/v2n6/gaborro\\_that\\_same\\_flower.html](http://www.eclectica.org/v2n6/gaborro_that_same_flower.html) [hentet 25.11.2009].
- Gadamer, H.-G.**, 2007. *Sandhed og metode*, overs. Arne Jørgensen. 2. utgave. Århus: Academica.
- Genette, G.**, 1980. *Narrative Discourse*, overs. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, G.**, 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*, overs. Jane E. Lewin. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Giga Forlag**, 2006. Vaskeseddelen til T. B. Sorensens *Attentatet i Paris*. Oslo: Giga.
- Goethe, J.W.v.**, 1998. *Den unge Werthers lidelser*, overs. Nils Lie. Gyldendal klassiker. Oslo: Gyldendal.
- Gaarder, J.**, 1993. *Kabalmysteriet*. Oslo: Aschehoug.
- Gaarder, J.**, 1991. *Sofies verden*. Oslo: Aschehoug.
- Gaarder, J.**, 1998a. *That Same Flower; Floria Aemilia's Letter to St. Augustine*, overs. Anne Born. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Gaarder, J.**, 1998b. *Vita Brevis; A Letter to St Augustine*, overs. Anne Born. London: Phoenix.
- Gaarder, J.**, 1996. *Vita brevis; Floria Aemilias brev til Aurel Augustin*. Oslo: Aschehoug.
- Gaarder, J.**, 1997. *Vita brevis; Floria Aemilias brev til Aurel Augustin*. Oslo: Storskriftforlaget.
- Hagen, E.B.**, 2004. *hva er LITTERATURVITENSKAP*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hjelde, O.**, 1992. Innledning. I: A. Augustin, *Bekjennelser*. Oslo: Aschehoug/Thorleif Dahls Kulturbibliotek/Det norske akademi for sprog og litteratur (s. V-XXII).
- Hugo, V.**, 2002. *Les Misérables*, overs. Jim Reimann. Skjetten: Hermon.
- Hugo, V.**, 1987. *Ringeren i Notre Dame*, overs. Kristin Trymi. Oslo: Ex Libris.
- Institut national de la statistique et des études économiques**, u.d. *Palmarès des sites culturels et récréatifs* [online]. Institut national de la statistique et des études économiques.

- Tilgjengelig fra: [http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg\\_id=0&id=337](http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&id=337) [hentet 19.04.10].
- Iser, W.**, 1980. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Jakobson, R.**, 1978. Poetikk og lingvistikk. I: Heldal, A. og Linneberg, A. (red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal.
- Jauss, H.R.**, 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*, overs. Timothy Bahti. Theory and History of Literature, Volume 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- «Jayne», 1998. Wow! He's done it again. *Amazon* [online]. Tilgjengelig fra: [http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm\\_cr\\_pr\\_link\\_next\\_2ie=UTF8&showViewpoint\\_s=0&pageNumber=2&sortBy=bySubmissionDateDescending](http://www.amazon.com/That-Same-Flower-Aemilias-Augustine/productreviews/0374253846/ref=cm_cr_pr_link_next_2ie=UTF8&showViewpoint_s=0&pageNumber=2&sortBy=bySubmissionDateDescending) [hentet 25.11.09].
- Jensen, A.**, 1995. *Og resten står skrivd i stjernene*. Oslo: Cappelen.
- Kant, I.**, 2005. *Kritikk av den rene fornuft*, overs. Steinar Mathisen, Camilla Serck-Hanssen og Øystein Skar. Oslo: Pax.
- Kittang, A., m.fl.** (red.), 1991. *Moderne litteraturteori; en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, A., m.fl.** (red.), 1993. *Moderne litteraturteori; en innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Knausgård, K.O.**, 2009. *Min kamp 1*. Oslo: Oktober.
- Langeland, H.H.**, 2007. *Francis Meyers lidenskap*. Oslo: Tiden.
- Laveissière, S.**, 2005. The Coronation of Napoleon *Painted by David*, overs. Susan Wise. Paris: Musée du Louvre.
- LibraryThing**, 2010. Da Vinci-koden. *LibraryThing* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.librarything.com/work/3123767/reviews/51207781> [hentet 20.03.10].
- Loe, E.**, 2000. *L*. Oslo: Cappelen.
- Lollesgaard, J.**, 1982. Fiktion eller virkelighet - Litteratur eller dokument? I: *Tekst og virkelighet*, red. Steen Jansen m.fl. København: Romansk Bibliotek/Akademisk Forlag (s. 141-160).
- Lothe, J.**, 1999. fiksjon. I: Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget (s. 76).
- Lunn, M.**, 2004. *Da Vinci Code Decoded*. New York: The Disinformation Company.
- Mailer, N.**, 2008. *Slottet i skogen*, overs. H.L.V. Siempre. Nesøya: Font.
- Olsen, M.**, 1982. Virkelighet og kode - Giver det mening at tale om realisme? I: *Tekst og Virkelighet*, red. Steen Jansen m.fl. København: Romansk Bibliotek/Akademisk Forlag (s. 39-46).
- Pedersen, J.**, 1982. Hvad er fiktion i virkeligheden? - og omvendt.... I: *Tekst og virkelighet*, red. Steen Jansen m.fl. København: Romansk Bibliotek/Akademisk Forlag.
- Phoenix**, 1998. Omslaget til J. Gaarders *Vita brevis. A letter to St Augustine*. London: Phoenix.
- Picknett, L. og Prince, C.**, 2006. *The Sion Revelation. Inside the Shadowy World of Europe's Secret Masters*. London: Time Warner Books.
- Platon**, 1991. *Staten*, overs. Hans Ræder. København: Hans Reitzels Forlag.
- Potolsky, M.**, 2006. *Mimesis*. New York: Routledge.
- Random House**, u.d.a. Depository Bank of Zurich. *Random House* [online]. Tilgjengelig fra: <http://randomhouse.com/cgi-bin/robertlangdon/dbz.cgi/> [hentet 15.04.10].
- Random House**, u.d.b. Robert Langdon.com. *Random House* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.randomhouse.com/doubleday/davinci/robertlangdon/> [hentet 15.04.10].
- Rauch, A.**, 2001. Høyrenessansens og manierismens maleri i Roma og Midt-Italia. I: Toman, R. (red.), *Kunsten i den italienske renessansen*, overs. Eli Høydalsnes. Köln: Könemann



Verlagsgesellschaft (s. 308-349).

«Soki», 2005. u.t. *LibraryThing* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.librarything.com/work/3123767/reviews/51207781> [hentet 20.03.10].

**Solstad, D.**, 2002. *16.07.41*. Oslo: Oktober.

**Sorensen, T.B.**, 2006. *Attentatet i Paris*. Overs. Ann-Magritt Sævd. Oslo: Giga.

“Stacyinthecity”, 2006. u.t. *LibraryThing* [online]. Tilgjengelig fra: <http://www.librarything.com/work/3123767/reviews/51207781> [hentet 20.03.10].

**Stanovich, K.E.**, 2000. «Matthew Effects in Reading: Some Consequences of Individual Differences in the Acquisition of Literacy». I: Stanovich, K. E., red., *Progress in Understanding Reading; Scientific Foundations and New Frontiers*. New York/London: The Guilford Press (s. 159-204).

**Stanovich, K.E., Cunningham, A.E. og West, R.F.**, 2000. «Literacy Experiences and the Shaping of Cognition». I: Stanovich, K. E., red., *Progress in Understanding Reading; Scientific Foundations and New Frontiers*. New York/London: The Guilford Press (s. 309-319).

**Suetonius**, 2003. *The Twelve Caesars*, overs. Robert Graves. Revidert utgave. London: Penguin Books.

**UNWTO World Tourism Barometer**, 2008. Volume 6, No.2, June 2008 [online]. *UNWTO World Tourism Barometer*. Tilgjengelig fra: [www.tourismroi.com/Content\\_Attachments/27670/File\\_633513750035785076.pdf](http://www.tourismroi.com/Content_Attachments/27670/File_633513750035785076.pdf) [hentet 01.04.10].

**Vinje, E.**, 2008. *Tekst og tolking. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

**Wikipedia**, 2009. Das Leben ist kurz - Vita Brevis. *Wikipedia* [online]. Tilgjengelig fra: [http://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Leben\\_ist\\_kurz:%E2%80%93\\_Vita\\_Brevis](http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Leben_ist_kurz:%E2%80%93_Vita_Brevis) [hentet 23.11.09].

**Aarseth, A.**, 1994. *Episke strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.

**Aaslestad, P.**, 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: LNU og Cappelen Akademisk.

## Sammendrag

Målet med avhandlingen er å studere hvordan Jostein Gaarder og Dan Brown i bøkene *Vita brevis* og *Da Vinci-koden* bruker referanser til den ytre virkeligheten som et bevisst litterært virkemiddel. Premisset er at virkeligheten fenger, og ved å identifisere de aktuelle virkemidlene håper jeg å forstå hvorfor. Bøkene er valgt bl.a. på grunn av sin status som bestselgere.

*Hvordan brukes virkeligheten? Hva er effekten? Hvorfor er det slik?*

I *Vita brevis* holdes informasjon om sjanger tilbake i parateksten: det synes overlatt at leseren ikke skal få med seg at det er tale om en roman. Også i selve teksten fortsetter den tilsynelatende sammenblandingen av fiksjon og virkelighet: i en rammefortelling heter fortelleren "Jostein Gaarder", forfatteren av *Sofies verden*. Han beretter om hvordan han oppdaget et manuskript, som synes å være en avskrift fra et autentisk antikt brev fra Flavia Aemilia til sin ungdoms kjærlighet biskop Augustin. Selve brevet legges frem som romanens hovedtekst, med "Jostein Gaarder"s fotnoter. For å få grep om tekstens egen påstand om sin mimetiske funksjon, brukes bregrepet *realitetsstatus*.

*Da Vinci-koden* åpner med en faktaside det kan være vanskelig å avgjøre statusen til. Tilhører den parateksten eller romanen? På faktasiden legges det frem noen påstander som styrker realitetsstatusen: enkelte opplysninger i teksten skal være "virkelige". Teksten kan inndeles i to intriger: én historisk og én samtidig. Den historiske er oppbygd omkring dunkle, men kjente, hendelser; som knyttet sammen i rett rekkefølge, og med de rette opplysningene, synes å henge sammen. Den kausale sammenhengen styrker følelsen av en konspirasjon som er overførbar til leserens ytre virkelighet. Den samtidige intrigen benytter seg av bytopografi og kunstverk som tilhører det moderne, vestlige menneskets (noe som i dette tilfellet sammenfaller med modelleseren) allmennkunnskap. Slik fremstår handlingsrommet som tydelig visuelt. Leseren utnytter sin hukommelse og andre kognitive evner – også til å etterprøve opplysningene. Dette trekker leseren inn i teksten og styrker følelsen av at det han leser er viktig, ikke bare for romanpersonene, men for ham selv og den verden han lever i. Disse intrigene knyttes sammen av kunstverk, primært Leonardos, som både er en del av den historiske og kausale sammenhengen, samtidig som de er til stede i samtiden og leseren kan etterprøve dem. Særskilte tolkninger av disse kunstverkene synes å bekrefte den historiske intrigen.

Begge bøkene søker en mimetisk lesning, de vil at leseren skal føle at det virtuelle universet er et bilde på virkeligheten. For å oppnå dette, henvender de seg til den store lesermassen, de som gjerne har et naiv-realistisk forhold til kunst og litteratur. Jeg har skilt mellom disse, kalt naive lesere; og de med større tekstkompetanse, analytiske lesere. Leseopplevelsen dem imellom kan bli radikalt forskjellig. Fiksjonskontrakten er et analytisk verktøy, og derfor ikke er en fullgod erstatning for naiv realisme – dersom en sterk leseopplevelse, medlevelse, er målet.

Jeg har forsøkt å vise *hvor* i den triangulære interaksjonsprosessen mellom leser, tekst og virkelighet de enkelte virkemidlene henvender seg. Et viktig punkt er at virkeligheten bare er til stede i leserens forståelseshorisont. Hvorvidt forståelseshorizonten endrer seg under lesingens gang, er også et spørsmål om autoritet; parateksten kan ved hjelp av sin anonymitet være en maktfaktor.