

A Plea for Paraphrase

*Parafrasens rolle i litteraturkritikken belyst
gjennom anmeldelser av Vigdis Hjorths 'Arv og
miljø' (2016)*



Oda S. Slotnes

Masteroppgave i Nordisk språk og litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

UNIVERSITETET I BERGEN

Våren 2018

Takk,

Stillestående eller ikke har enkelte relasjoner løftet meg opp og forblitt en styrke i en tid der alt synes å gå alt for fort og samtidig alt for sakte. Til dere vil jeg si, tusen takk.

Takk til gode Emma Helene Heggdal for inspirerende samtaler, humor, og grundig gjennomlesning, takk også til min kloke venn Maren Østrem Nesse for omsorg, korrektur og oppmuntring, til Guro Solheim for støtte og korrektur, og takk til Maria Haugland for perspektiv og delt glede over Cavell og Wittgenstein.

Hjertelig takk til min lillebror, Matz, for godt humør, middager og påminnelser om at ting ordner seg jo, og til mamma, som alltid lytter og gir meg mot.

Sist, men ikke minst, tusen takk til professor Christine Hamm for støtte og tillit, for motiverende og inspirerende veiledning, og for at hun minnet meg på hvor jeg ville gå, da jeg gikk i blinde.

*Sometimes a mystery, sometimes I'm free
Depending on my mood or my attitude
Sometimes I wanna roll or stay at home
Walking contradiction, guess I'm factual and fiction*

("I like that" 2018 Janelle Monáe)

INNHALDSFORTEGNELSE

1	Innledning	6
1.1	Problemstilling og fremgangsmåten i oppgaven	6
1.2	Hva er parafrase?	9
1.3	Valg av analysemateriale	12
2	Parafrasens rolle og funksjon i et kritikkteoretisk perspektiv	15
2.1	Hva undersøkes i forskning om kritikk?	17
2.2	Parafrasens funksjon og rolle i litteraturkritikkforskningen	20
2.2.1	Beskrivelse, leser og retorikk	21
2.2.2	Beskrivelse, tidsøkonomi og tekstøkonomi	25
2.3	Konklusjon	26
3	Parafrasens rolle og funksjon i et dagligspråksfilosofisk perspektiv	27
3.1	Introduksjon	27
3.2	Parafrasens dilemma hos Cleanth Brooks og Yvor Winters	29
3.3	Cavell, parafrase og dagligspråksfilosofi	32
3.4	Atonalitet, kriterier og vurderinger	35
3.4.1	Kriterier	36
3.4.2	Vurderinger	38
3.4.3	Tonalitet som levemåte	40
3.5	Estetisk overensstemmelse	44
3.6	Avslutning og konklusjon	47
4	Parafrasen i fire anmeldelser av <i>Arv og miljø</i> (2016)	50
4.1	En sympatisk kritikk (Cathrine Krøger)	50
4.1.1	Krøgers vurderinger og våre kriterier	51
4.1.1.1	En historie man får sympati med	52
4.1.1.2	Et verk som graver seg inn i kjernen	55
4.1.1.3	Oppsummering	56

4.1.2	Parafrazen som forutsetning for estetisk vurdering	57
4.1.2.1	Sympati som forutsetning	58
4.1.2.2	Skam som forutsetning	59
4.1.3	Konklusjon	61
4.2	En etisk utfordring (Ingunn Økland)	64
4.2.1	Øklands vurderinger og våre kriterier	66
4.2.1.1	Arv og miljø som ibsensk drama	66
4.2.1.2	Bergljot som emosjonelt distansert og konfliktsøkende	68
4.2.1.3	Manglende tillit til Bergljot	71
4.2.1.4	Sitatene sett i lys av boken	73
4.2.2	Parafrazen som forutsetning for etiske og estetiske vurderinger	75
4.2.3	Konklusjon	78
4.3	Unnvikelsens Estetikk (Margunn Vikingstad)	80
4.3.1	Vikingstads vurderinger og våre kriterier	81
4.3.1.1	Et tvetydig litterært verk	82
4.3.1.2	Et sammensatt litterært verk og en sterk form	85
4.3.2	Parafrazen som forutsetning for estetiske vurderinger	89
4.3.3	Konklusjon	93
4.4	Det komplekse er meningens lys (Tom Egil Hverven)	96
4.4.1	Hvervens vurderinger og våre kriterier	97
4.4.1.1	En oppfordring til sympati og rettferdighet	98
4.4.1.2	Flere viktige fortellinger	104
4.4.1.3	Oppsummering	105
4.4.2	Parafrasens som forutsetning for estetiske vurderinger	106
4.4.3	Konklusjon	109
5	Avsluttende kommentarer	110
5.1	Avslutning	110
5.2	Litteraturliste	112
5.3	Vedlegg	116
5.3.1	Vedlegg 1: «Farens skam, datterens ulykke» av Cathrine Krøger, Dagbladet... 116	
5.3.2	Vedlegg 2: «Feberhet incesthistorie» av Ingunn Økland, Aftenposten..... 118	

5.3.3	Vedlegg 3: «Mors og fars synd» av Margunn Vikingstad, Morgenbladet.....	120
5.3.4	Vedlegg 4: «Meningens lys» av Tom Egil Hverven, Klassekampen.....	122
5.4	Sammendrag	123
5.5	Abstract	124

1 Innledning

1.1 Problemstilling og fremgangsmåten i oppgaven

‘Den utstøtte’, ‘Kritikkens mest foraktede’, ‘Parasitt’, ‘Et kjetteri!’, er noen få eksempler på hva parafrasen har blitt kalt i det litteraturvitenskapelige miljøet de siste hundre årene. Kjært barn har mange navn. Den har vært ansett for å være en problematisk størrelse, og som en følge av dette ofte blitt kategorisert som en obligatorisk del av en litteraturvitenskapelig analyse eller en vurderende anmeldelse. I litteraturkritikken sikter begrepet til det som ikke spiller en stor rolle for den endelige estetiske domfellelsen. Parafrasen er tross alt bare *ved siden av* den ‘egentlige’ analysen, tolkningen eller vurderingen.

Her vil det dreie seg om parafrasen i litteraturkritikken. Blikket på parafrasen som en “obligatorisk” del av anmeldelsen, ble fint eksemplifisert i den norske litterære offentlighet i oktober 2017. Da kom det frem at Bergens Tidendes litteraturkritiker og anmelder Silje Stavrum Norevik hadde plagiert flere¹ av sine kritikerkollegers parafrafer. Holdninger blant flere skribenter i kjølvannet av nyheten, viste seg å uttrykke en større forståelse og aksept av plagiering av parafrafer, enn av de eksplisitte vurderingene i anmeldelsen. Litteraturkritiker Bernhard Ellefsen er kritisk til disse holdningene i Morgenbladet 3.–9. november, og skriver at:

Flere kritikere, forfattere og redaktører har også gått langt i å bagatellisere og normalisere Noreviks overtramp: «Vi er mange som har operert i et grenseland for greie lån/ugreie tyveri», «Eg trur dette er ein meir vanlig praksis enn mange trur.», «Det viktige er vurderinga og konklusjonane.», skriver de.

Filmanmelder Britt Aksnes observerte de samme holdningene i det litterære miljøet, men også hos Norevik selv. I Dag og Tid 3. november kommenterer Aksnes dette, og skriver i tillegg at parafrasen både er vanskelig og kjedelig å skrive:

Ho [Stavrum Norevik] har valt å presisera at ho angrar på å ha gjort det, men peikar så på at meiningane om boka, altså den eigentlege dommen, er skriven av henne åleine. Og dette har falle folk langt lettare, viser det seg. [...] Det å skriva kva boka – eller filmen, i mitt tilfelle – handlar om, kan kanskje verka som plankekøyning, men dette er både vanskeleg, tidkrevjande og ofte beint ut kjedeleg.

Bokredaktør Karin Haugen i Klassekampen påpeker også at flere i litteraturmiljøet har bagatellisert plagiering av parafrasen, og på samme måte som Ellefsen og Aksnes stiller hun seg kritisk til dette. 4. november skriver Haugen at:

¹ I 2018 kom det frem at Norevik har plagiert 27 anmeldelser fra 2013-2017.

Norske forfattere og andre i litteraturmiljøet har på hennes [Stavrum Noreviks] Facebook-vegg rykket ut med både unnskyldninger (kan det være deskens feil? Kan det skyldes at kritikere jobber for lave summer; under tidspress?) og bagatelliseringer (dette er glemt i 2018, Er det et romantisk ideal at kritikeren skal suge alt av eget bryst? Det var vel bare handlingsreferater det var snakk om?).

De omtalte holdningene til parafrasen viser en eksisterende forestilling om at parafrasen ikke er en estetisk eller kritisk vurdering, og at det derfor er mer i orden å plagiere den enn anmeldelsens eksplisitte vurderinger.

Lignende holdninger som vist over, kom også til uttrykk i en mindre debatt mellom Morgenbladets anmelder Katrine Heiberg og forfatter Kenneth Moe. Diskusjonen dem imellom oppstod som følge av Heibergs anmeldelse av Moes essaysamling *Imot Sæterbakken* (2017), og fant sted mot slutten av oktober 2017. I en kommentar der Heiberg svarer på Moes kommentar til Heibergs anmeldelse, skyter Heiberg inn en kort kommentar om parafrasen. Heiberg skriver 10.–16. november:

Tittelen på leserinnlegget lyder «provoserende med vilje?», et spørsmål vi begge tydeligvis har behov for å stille den andre. Det er riktig at jeg i anmeldelsen tar utgangspunkt i det jeg oppfatter som Moes «sannhet», hans behov for å redusere forfatterskapet ned til det mest åpenbare», som han skriver i begynnelsen av essayet, og ikke hans mange forbehold og nyanseringer. Det er tross alt en kritisk vurdering, ikke en parafase.

Her impliserer Heiberg også at parafrasen ikke inneholder kritiske vurderinger. Disse holdningene, som viser seg blant flere av aktørene i den litterære offentlighet, uttrykker en oppfatning av parafrasen som en slags “obligatorisk” del av anmeldelsen, og at parafrasens rolle i kritikken ikke er like viktig som de eksplisitte vurderingene. Men, som vi ser, både Ellefsen, Aksnes og Haugen tar til orde for parafrasen, og argumenterer mot oppfatningen av at den er mindre viktig. I sin kommentar 3.–9. november påpeker Ellefsen parafrasens rolle, og setter ord på akkurat det denne oppgaven skal undersøke:

Vurderingen står ikke uavhengig av kritikerens beskrivelser av verket. Vi fokuserer på noen aspekter, lar andre ligge. Fortolkningen og vurderingen begynner med presentasjonen av en bok.

Oppsummert kan man si at kritikkens eller anmeldelsens «mål og mening» er den estetiske domfellelsen, og på samme måte kan man si at parafrasen «mål og mening» i anmeldelsen blir å vise frem kritikkens objekt – å stå ved siden av det estetiske uttrykket. Det synes altså å eksistere en holdning om at parafrasen ikke spiller en stor rolle for resultatet av den endelige estetiske dommen, men det ser også ut til at i det litterære miljøet hersker en uenighet om hva

parafrasens rolle er i anmeldelsen. Med dette som utgangspunkt ønsker jeg å undersøke hva parafrasens rolle og funksjon er i litteraturkritikken i dag, og om vi trenger parafrasen i litteraturkritikken. For å undersøke dette vil jeg analysere fire anmeldelser av Vigdis Hjorths *Arv og miljø* (2016).

Ettersom oppgaven dermed er en studie av kritikk, er det kanskje naturlig å tenke at det teoretiske utgangspunktet vil komme fra det kritikkteoretiske feltet. Men jeg har valgt en annen innfallsvinkel. Oppgaven vil være inspirert av den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten som den er formidlet av Stanley Cavell og Toril Moi med utgangspunkt i Ludwig Wittgensteins sene språkfilosofi. Cavell drøfter parafrasens rolle og funksjon i sin tekst «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» (1969), og plasserer parafrasen i forhold til estetisk domfellelse. De drøftingene Cavell gjør her vil være utgangspunktet for min analyse av anmeldelsene, og en redegjørelse for Cavells perspektiv vil finne sted i oppgavens tredje kapittel. Oppgaven er altså en dagligspråksfilosofisk lesning av parafrasens rolle og funksjon i anmeldelser.

Opgaven er strukturert i to hoveddeler over fem kapitler, der den første delen både er en dialog mellom parafrasens rolle i litteraturkritikkforskningen og parafrasens rolle i et dagligspråksfilosofisk perspektiv, en redegjørelse for den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten, og en argumentasjon for at parafrasen spiller en sentral og uunnværlig rolle i kritikken. For å kunne argumentere for min valgte fremgangsmåte, ser jeg det som nødvendig å vise til tidligere litteraturkritikkforskning om parafrasen, og dette vil skje i det andre kapittelet av oppgaven. Her viser jeg blant annet hva som er vanlig å gjøre i studier av kritikk, hva som er viktig i kritikken og hvorfor jeg ikke har valgt kritikkteori som mitt teoretiske utgangspunkt. I den andre delen av oppgaven som består av det fjerde og femte kapittelet, vil jeg analysere fire anmeldelser, der jeg primært fokuserer på å analysere parafrasene og dernest på forholdet mellom parafrase og estetisk vurdering. Med analysene mine vil jeg peke på hvor avgjørende og viktig parafrasen er for kritikken, men også hvor viktig kritikken burde være for oss.

Jeg skal altså fokusere på en del av anmeldelsen, parafrasen, som er noe man vanligvis ikke vil interessere seg for i studier av kritikken hvor den estetiske domfellelsen – anmeldelsen sett i et helhetlig perspektiv – gjerne er fokusområdet. Å primært analysere en liten del av teksten kan synes problematisk. Likevel er det dette jeg gjør i oppgaven, og argumenterer grundig for dette i første del av oppgaven. Parafrasen er primærfokus i denne oppgaven, og som en følge av det er det dessverre enkelte observasjoner jeg har gjort meg om anmeldelsene som ikke får være med i oppgaven.

Parafrasen er så klart også gjennomsyret av den holdningen man finner i de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene i anmeldelsen, men mitt poeng er at det er først og fremst i

parafrasen at denne holdningen tar form. Tesen som legges frem i denne masteroppgaven er altså at parafrasen – beskrivelsen og gjengivelsen av verket – også innehar vurderinger av kritikkens objekt. I den finner man implisitte bedømmelser, men likefullt bedømmelser, av det estetiske uttrykket som parafraseres. Disse vurderingene, og da også parafrasens funksjon, er en forutsetning for de eksplisitte vurderingene og karakteristikken i anmeldelsen. I oppgaven ønsker jeg å vise hvor meningsbærende parafrasen kan være, hvor uunnværlig den er, og hvordan den på lik linje med de eksplisitte kvalitetsvurderingene i kritikken vurderer kritikkens objekt.

Jeg innser at jeg står i fare for å møte anklager om at dette er et forsvar mot en eller annen påstand om at parafraser ikke er vurderinger. Dette er ikke ment som et forsvar. Det er ment som en prioritering av parafrasen, en fremheving av parafrasen eller en bønn for parafrasen, for å vise hvor viktig den er for kritikken. I tider der kulturministre kommer med utsagn som «Jeg hadde virkelig håpet at den tiden skulle være forbi at noen forteller folk hva som er god og dårlig kultur»², håper jeg at en bønn for parafrasen kan vise, ikke bare hvor viktig og relevant parafrasen er for kritikken, for anmeldelsen, men hvor relevant kritikken er og kan være for oss. Gjennom en dagligspråksfilosofisk lesning ønsker jeg å slå et slag for parafrasen.³

1.2 Hva er parafrase?

Parafrase kommer fra det greske *parafraasis* og er satt sammen av para- som betyr ved siden av eller utenfor, og -frase som betyr uttrykk eller fast vending⁴. Ifølge *Bokmålsordboka* er en parafrase en fri omskrivning, og den kan enten være sammenfattende eller fantaserende. *Norsk Etymologisk Ordbok* (2013: 632) utdyper definisjonen med: «en omskrivning som skal tydeliggjøre». I *Fremmedord og Synonymer* (1985: 218) blir også parafrase definert som en «utførlig omskrivning av en tekst for å gjøre den lettere forståelig», og på nettsiden til *Store Norske Leksikon* beskrives parafrase som en «omarbeidelse av en gitt tekst». En omskrivning impliserer tale, uttrykk, språk, skrift eller notasjon. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*

² Tidligere kulturminister Linda Hofstad Helleland i september 2017.

³ Dette er grunnen til at tittelen på masteroppgaven er 'A Plea for Paraphrase', fordi jeg ønsker å slå et slag for parafrasen og fordi oppgaven er 'en bønn' for parafrasen. Det er to årsaker til at tittelen er på engelsk. For det første impliserer ordet *plea* både en anmodning og en bønn, som er en betydningstetthet det norske alternativet ikke impliserer. For det andre er det et spill på filosofen J. L. Austins tekst «A Plea for Excuses», hvor Austin gjennom en undersøkelse av dagligspråket retter fokus mot de normer og konvensjoner som kommer til syne i ytringssituasjonen. På lignende vis håper jeg denne masteroppgaven gjennom en undersøkelse av dagligspråket kan rette fokus mot de normer og konvensjoner som kommer til syne i parafrasen, og hvordan dette er uunnværlig for de estetiske vurderingene.

⁴ Det Norske Akademis Ordbok.

definerer parafrase mer utfyllende ved å si noe om parafrasens spesifikke *oppgave* eller ‘mål og mening’:

Sometimes the effort to render a given original in a given medium requires approximation and elaboration of various sorts, so that any rendering of the given original in the given medium will be correct only up to a point and incorrect thereafter (such is approximation) and more complex or longwinded than the thing rendered (such is elaboration). When this is the case we often call our renderings *paraphrases* of their originals. Sometimes originals and paraphrases are both verbal, and the aim of the paraphrase is to explain or exposit the original. (Hills, 2017)

En parafrase defineres også her som en omformulering og *tydeliggjøring* eller utdyping av “originalen”, og dens mål er å forklare eller å *avdekke* det som parafraseres. Oppsummert kan man dermed si at en parafrase er en tydeliggjørende omskrivning av «teksten» som skal gjøre den lettere å forstå eller lettere å *se*. En tydeliggjørende omskriving kan man også kalle for en detaljert gjengivelse eller *beskrivelse* (ofte skriftlig) av et gitt estetisk uttrykk eller en “tekst”.

Ordet parafrase er kanskje ikke et av de mest brukte ordene i en hverdagslig kontekst, og parafrasen har kanskje ikke en *sentral* plass i vår bevissthet, men likevel spiller parafrasen en sentral rolle i hverdagen. Man kommuniserer med andre hele tiden; fjes til fjes, via mail, på sosiale medier, melding eller telefon. I disse mellommenneskelige møtene utveksler man ofte informasjon om, for eksempel, en hendelse, en samtale, en erfaring eller opplevelse, en refleksjon, eller et estetisk uttrykk (konserter, bøker, TV-serier, filmer, kunst, bilder, osv.), og i de fleste av disse tilfellene innebærer informasjonsutvekslingen en eller annen form for gjengivelse, forklaring eller beskrivelse. Med andre ord, en parafrasering. Ifølge Cavell er det slik at parafrase ikke bare er noe som finner sted i, for eksempel, en anmeldelse, det er noe man gjør hele tiden, og man parafraserer alt mulig, ikke bare estetiske uttrykk og estetiske opplevelser. Å parafrasere er derfor grunnleggende i vårt møte med andre mennesker. Det er et sted for etablering, gjenoppretting, gjenskaping, for avklaring, avgrensing eller utviding. Det er et sted der man både ber om, fordrer og krever overensstemmelse. Når man parafraserer setter man både ord på originalen og uttrykker seg selv.

I enhver situasjon der man snakker om estetiske uttrykk, slik som i litteraturkritikken eller annen kunstkritikk, vil derfor parafrasen og parafrasering spille en sentral rolle. Det ligger i ordet litteraturkritikk at det er en vurdering, en bedømmelse eller en anmeldelse av litteratur, og en anmeldelse består ofte av en beskrivelse eller presentasjon av det litterære verket, drøfting eller tolkning, og eksplisitte vurderinger av verkets potensial og kvalitative egenskaper. Kritikksjangeren har utviklet seg fra, og tar utgangspunkt i, den antikke retorikk, mer spesifikt den forensiske retorikken. Kritikkt teksten er altså en derivasjon av talen. Sissel Furuseth skriver

i *Norsk litteraturkritikks historie* (2016) at man kan gjenkjenne elementer i dagens kritikkformater fra

[d]en rådgivende, juridiske og lovprisende talen. Ikke minst har den juridiske domstalen satt sine spor i kritikken. I grove trekk går en anmeldelse ut på å komme frem til en rettfærdig domsavsigelse over et verk eller en forfatter på bakgrunn av ulike bevisfremlegg, det vil si beskrivelser av verket sammenholdt med et gyldig estetisk normsett. (Furuseth mfl. 2016: 464)

Å felle en estetisk dom er derfor poenget med en anmeldelse. Ettersom den estetiske dommen er et samlet resultat av anmeldelsens ulike deler, må parafrasen også sees som en del av den. Men hvilken konkret rolle spiller parafrasen for den endelige dommen? Hvilken funksjon tenker man at parafrasen har i anmeldelsen?

Det er ikke alltid like lett å skille parafrasen fra andre deler av teksten. Men den delen av teksten som tydeligst står frem som et forsøk på å gjenspeile hva det litterære verket handler om, kan man muligens kalle en parafraze. Størrelse og lengde på parafrasen vil også variere fra tekst til tekst, men den er gjerne ikke lenger enn ett par avsnitt i dagspressekritikken. I vedleggene til denne oppgaven ligger alle anmeldelsene som analyseres, og her har jeg markert i gult de delene jeg forstår som parafrazer og markert i blått de delene som er sitat fra verket.

Beskrivelsen av parafrasen fra *Stanford Encyclopedia of Philosophy* definerer den i tillegg som en, opp til et visst punkt, “ufullstendig” gjengivelse. Parafrasen vil på et vis aldri strekke helt til. Den har inntatt rollen som den problematiske, (utilstrekkelige) og kanskje “obligatoriske” delen av kritikkenes “undervisningsaktivitet”. Denne skepsisen mot om parafrasen noensinne kan være god nok, er også utgangspunktet for nykritikkens perspektiv på parafrasen.

Eksempler på nykritikkens perspektiv på parafrasen finner man blant annet hos T. S. Elliot i essayet «The Music of Poetry» (1942). Her skriver Elliot at: «It is a commonplace to observe that the meaning of a poem may wholly escape paraphrase». Lignende holdninger uttrykker også Cleanth Brooks i «The Heresy of Paraphrase» (1947): «[...] the paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem» (Brooks: 196). At parafrasen i seg selv er et problem, stemmer nok ikke helt, men som Angela Leighton påpeker i «About About: On Poetry and Paraphrase» (2009), kaster parafrasen oss ut i det problematiske spørsmålet om hvordan poetisk mening bør gjengis, og hvor den poetiske meningen eventuelt befinner seg. Det er altså her idéen om parafrasens problematikk og utilstrekkelighet ligger. Ifølge Leighton har nykritikkens skepsis mot parafrasen satt sterke spor i det litteraturvitenskapelige feltet. Dette har fått konsekvenser for parafrasens plass i

forskningsfeltet og er også noe av grunnen til at parafrasen sjeldent dukker opp i litteraturkritikkforskningen. Leighton skriver:

Although Brooks' new criticism has suffered its own waning since the 1940s, paraphrase, as a serious critical idea, has never really made a comeback (2009: 167–168).

Jeg kommer nærmere tilbake til hvordan man har forholdt seg til parafrasen i kritikkforskningen. Her nøyer jeg meg med å peke på at parafrasen i litteraturforskning generelt har blitt uglesett siden nykritikken. Denne idéen om parafrasen som problematisk, tar Stanley Cavell tak i gjennom sine diskusjoner i «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» (1969). Her viser han hvordan Brooks' tanker tar utgangspunkt i et essensialistisk perspektiv på diktet, og hvordan mistilliten til parafrasen primært grunner i en mistillit til språket. På grunn av dette er oppgaven derfor nødt for å gå i dialog med nykritikken. Jeg kommer derfor også tilbake til dette i kapittel to, samt i kapittel tre om parafrasens rolle i et dagligspråksfilosofisk perspektiv.

1.3 Valg av analysemateriale

I september 2016 ble romanen *Arv og Miljø* av Vigdis Hjorth publisert. I romanen forteller hovedpersonen Bergljot om familiens utfordrende kommunikasjonsproblemer over mange år. Hun drøfter hva som kan skje når man ikke blir anerkjent av de nærmeste, eller hva som skjer om man ikke anerkjenner den andre. Bergljot er i femtiårene og har ikke hatt kontakt med familien siden hun var i tyveårene. På det tidspunktet forstod hun at faren hadde forgrepet seg på henne seksuelt i flere år da hun var barn. Nå er hun og hennes eldste bror i konflikt med de yngre søstrene over foreldrenes arvefordeling. De to yngste har fått hver sin familiehytte, mens de eldste kompenseres økonomisk. Arvestriden viser seg å ikke bare handle om foreldrenes forfordeling av økonomiske verdier, men også om foreldrenes forskjellsbehandling når det gjelder omsorg og anerkjennelse. Midt oppi dette minner Bergljot familien om overgrepene, men forsøket på tilnærming blir avvist av hennes søstre og mor. Faren er død når verket starter, som gjør handlingen mer dramatisk siden han verken kan avkrefte eller bekrefte overgrepene, eller ta stilling til forfordelingen. Verkets diskurs er lagt opp slik at leseren sakte får vite mer og mer om familien, om Bergljot, om deres fortid og om hvordan de har det nå. Måten fortellingen lages er også med på å gjøre verket spennende, og det vekker leserens nysgjerrighet.

En konsekvens av verkets tematikk og dets form, i tillegg til kjennskap til Hjorths tidligere verk, førte til at Ingunn Økland i sin anmeldelse «Feberhet incesthistorie» (september 2017) leste *Arv og miljø* som en selvbiografisk roman, og som en reell overgrepsanklage fra

Hjorths side. Dette førte med seg en stor debatt i den litterære offentligheten vedrørende virkelighetslitteraturens etiske og estetiske problematikker. Debatten startet om høsten og pågikk helt frem til våren året etter, og strakk seg langt utover den litterære samtalen i de riksdekkende avisene (NRK sendte blant annet en debatt på NRK1 3. november 2016). Til tross for at dette er en interessant debatt, kommer ikke denne oppgaven til å ta stilling til virkelighetslitteratur som sjanger, eller de påfølgende kommentarene og innleggene til Øklands anmeldelse. Jeg har først og fremst valgt denne resepsjonen som analysemateriale fordi responsen på det litterære verket var en indikasjon på at dette er et problematisk verk å forholde seg til, og et verk det er vanskelig å sette ord på. Dette alene utgjør et godt grunnlag for en analyse av parafrasen, hvor nettopp å sette ord på verket er poenget. At resepsjonen i tillegg resulterte i en stor litterær debatt, er et pluss som er med på å gjøre analyse materialet mer aktuelt.

De første anmeldelsene av *Arv og miljø* kom ut 10. september 2016 i henholdsvis Dagbladet, Dagsavisen, Adresseavisen, og VG⁵. Økland sin anmeldelse kom ut dagen etterpå i Aftenposten, og deretter kom det anmeldelser i Morgenbladet, Dag og Tid, Klassekampen, Vårt Land og BT⁶, for å nevne noen. Jeg har valgt ut fire anmeldelser blant disse første, av flere årsaker. Debatten post Økland bærer preg av å være kommentarer til «Feberhet incesthistorie», og disse anmeldelsene og kommentarene har derfor enten lite parafraaser eller ingen parafraaser av *Arv og miljø* i det hele tatt. De er dermed mindre aktuelle i en studie av parafrasens rolle og funksjon i litteraturkritikken. De anmeldelsene jeg har valgt er de som kom omtrent samtidig. Nemlig Cathrine Krøgers anmeldelse i Dagbladet 10. september «Farens skam, datterens ulykke», Ingunn Øklands anmeldelse 11. september i Aftenposten, Margunn Vikingstads anmeldelse «Mors og fars synd» i Morgenbladet 16. september, og Tom Egil Hvervens anmeldelse i Klassekampen «Meningens lys» 17. september. Jeg har valgt disse fire fordi de står på trykk i fire av landets største aviser, og fordi dette er aviser som har mye kulturstoff, fordi anmeldelsene er skrevet av kritikere med lang fartstid i kritikken og den litterære offentligheten, og fordi tekstene er alle først og fremst anmeldelser av *Arv og miljø* og ikke kommentarer til Øklands anmeldelse eller andre anmeldelser av verket. Hvordan anmeldelsene plasserer seg i resepsjonen og hva de forskjellige anmelderne fokuserer på i sine lesninger, vil

⁵ «Dissekerer arvesynden» av Gerd Elin Stava Sandve i Dagsavisen, «Lavmælt på livet løs» av Guri Hjeltnes i VG, og «Anklageskrift fra en overgrepsutsatt» av Ole Jacob Hoel i Adresseavisen.

⁶ «Å kjempe for egen sannhet» av Astrid Fosvold i Vårt Land 20.09.16, «Skarpt om om konsekvensene av å leve med overgrep» av Silje Stavrum Norevik i Bergens Tidende 23.09.16, og «Inn mot nerverøtene» av Odd W. Surén i Dag og Tid 30.09.16.

utdypes og kommenteres i hvert delkapittel. Anmeldelsene blir analysert i takt med utgivelsesdato – fra Krøger til Hverven.

2 Parafraens rolle og funksjon i et kritikkteoretisk perspektiv

I det litteraturvitenskapelige feltet kan man gjennomgående se en tilbøyelighet til å ville lese og tolke tekst, eller litteratur. Den samme interessen finner man tydelig blant litteraturkritikerne ifølge litteraturkritikkforskerne. *Vi leser tekst*, skal visst være familiemottoet, og noen av medlemmene leser aller helst tekster om tekst – som da i noen tilfeller er anmeldelser og vurderinger. Det gjør Tomas Forser, for eksempel, i *Kritik av kritiken* (2002), Sissel Furuseth i *Norsk litteraturkritikks historie 1870-2010* eller Jon Chr. Jørgensen i *Det danske anmelderis historie* (1994). Kritik er, som Eirik Vassenden skriver, «å møte et kunstverk, å reflektere over og vurdere dette verket [...] og å felle en dom» (2016: 583). Kritikteksten⁷ vil altså alltid handle om en annen tekst – det estetiske uttrykket – og dermed være en *metagenre* (Jørgensen 1996: 25). Den plasserer seg på et metanivå i forhold til objektteksten⁸, men den tilbyr oss også sin egen historie (Forser 2002: 20).

Kritikteksten har mange former, kan innta flere sjangre og opptre i forskjellige medieformat. Som vist i *Norsk Litteraturkritikks historie 1870-2010* (Furuseth 2016: 595-602)⁹, kan den litterære kritikteksten både komme til uttrykk som samtale – på radio¹⁰ (f.eks.: *Kritikertorget* 1990-2000 på P2), TV (f.eks.: *Bokprogrammet* fra 2007-2014 på NRK) eller litterære arrangementer (f.eks.: *Kritisk Kvartett* på Litteraturhuset i Bergen) – eller som forskjellige typer tekst og sjangre, blant annet som bokblogg, dikterportrett, parodi, i essayet og ikke minst som anmeldelse¹¹.

Om man forestiller seg en bokanmeldelse, tenker man gjerne at teksten innbefatter en slags presentasjon av det litterære verket – en parafraze (eller en beskrivelse, som jeg vil argumentere for at det er i neste kapittel) –, en argumenterende, resonnerende og vurderende del, og en slags domfellelse. I tillegg til dette er også nyhetsmeddelelsen et sentralt aspekt. I avhandlingen om det danske anmelderiets historie fra 1720 til 1906 presenterer Jon Chr. Jørgensen bokanmeldelsens sjangerhistoriske utvikling i denne perioden. Han sier hvordan den

⁷ I *Norsk Litteraturkritikks Historie* brukes begrepet kritikteksten om den teksten som er kritikk, anmeldelse, osv. Jeg kommer derfor også til å bruke dette begrepet videre i oppgaven.

⁸ I *Norsk Litteraturkritikks Historie* brukes begrepet objektteksten om den teksten som er under observasjon av kritikeren, f.eks.: et skjønnlitterært verk. Jeg kommer derfor til å bruke dette begrepet videre i oppgaven. Det gjør det lettere å skille mellom de forskjellige tekstene som er under observasjon.

⁹ Videre i oppgaven kommer jeg til å bruke forkortelsen NLKH for *Norsk Litteraturkritikks historie 1870-2010* (2016).

¹⁰ Radiokritikken kan videre også deles inn i sine egne former, slik Kristoffer Jul-Larsen forklarer i NLKH (2016: 366-378), opptre kritikteksten der blant annet som intervju, litteraturhistorisk foredrag eller som en type montasjeprogram kalt «hørebildet».

¹¹ I innledningskapittelet fortalte jeg at mitt analysemateriale kun kommer til å bestå av bokanmeldelser fra dagspressen, og det er også derfor jeg her velger å ikke fokusere på kritikkteoretiske innfallsvinkler i møte med andre format eller sjangre, men kommer primært til å konsentrere meg om møtet med anmeldelsen.

går fra i utgangspunktet kun å bestå av nyhetsmeddelelsen og vurderingen, til å inkludere andre elementer som referat og karakteristik (Furuset 2016: 595-6). Bokanmeldelsen utvikler seg hånd i hånd med pressen/journalistikken og etablerer seg dermed som en meningssjanger på slutten av 1800-tallet, men som Furuset skriver, tar den en retning mot underholdnings- og nyhetsjournalistikken i siste halvdel av 1900-tallet og får som en følge av dette et kortere og «massemedie-vennlig» format.

Ifølge NLKH er *nyhetsmeddelelsen* og *vurderingen* bokanmeldelsens «obligatoriske bestanddeler» (2016: 595). Redaktøren mener åpenbart at disse delene legemliggjør anmeldelsen, og at uten dem opphører teksten å være *anmeldelse* (og ikke hvorvidt den enkelte bestanddel er «lystbetont» eller ikke). Men merkeligere er at nyheten eller *nyhetsmeddelelsen* i seg selv sjeldent er en eksplisitt del av kritikkt teksten (i dag), men alltid en implisitt formidling i dagspressens bokanmeldelse. I utgangspunktet var anmeldelsens funksjon nettopp å *melde om bokens ankomst* (Jørgensen 1994: 9)¹², mens i dag forbinder man anmeldelsen i større grad med *bedømmelse* (ibid.: 12)¹³ og kanskje i mindre grad som en formidler av en nyhet. Alle litterære utgivelser blir tross alt ikke anmeldt (i dagspressen), og anmeldelsen i seg selv er blitt en anerkjennelse uavhengig av positiv eller negativ kritikk – *er man dømt, er man også sett*. Hvem som bestemmer hva som skal eller ikke skal anmeldes, er ikke noe jeg skal utdype spesielt her, men det er klart at institusjonelle, økonomiske og kultursosiologiske faktorer spiller en rolle i utvelgelsesprosessen (Furuset mfl. 2016: 155-159).

For det tredje inkluderer ikke NLKH i sin definisjon en bestanddel som kan sies å være minst like viktig («obligatorisk») for bokanmeldelsen som *nyhetsmeddelelsen* og *vurderingen*: nemlig *parafrasen* eller gjengivelsen av det estetiske uttrykket. I neste kapittel kommer jeg til å drøfte begrepet *parafrase* og går derfor ikke i dybden her. Men jeg vil påpeke at NLKH muligens opererer med et videre begrep for *nyhetsmeddelelse* – og at dette også impliserer *gjengivelse* av det estetiske uttrykket. For idet man proklamerer det «nye», sier man også noe om hva det er – man *parafraserer* det. Når jeg etterspør likevel parafrasen som en bestanddel i definisjonen, skyldes det et ønske om en bevisstgjøring eller en påpeking av det som kanskje er åpenbart, nemlig at en nyhetsmeddelelse også er en parafrase og at en parafrase, som jeg vil

¹² «I 1700-tallet, da anmelderiet opstod i Danmark, behøvede en boganmeldelse ikke bestå i andet end en meddelelse om, at bogen va udkommet. Man brugte også verbet at *melde*. I et af de første danske programskrifter for et litterært tidsskift hedder det, at redaktionen ikke vil »lade nogen nyttelig Bog umældt.« Men det blev formen *anmelde*, der slog igennem. I Bedre kredse skulle man før i tiden altid *anmelde* sit besøg, før man ankom, dvs. Give meddelelse om det. man *gjorde en anmeldelse*. Som fast vending findes stadig *at anmelde sit besøg*.» (Jørgensen 1994: 9)

¹³ «Kritik er i vor tids sprogbrug identisk med *bedømmelse* (bl.a. af kunst) – med overgang til *nedsættende bedømmelse*, dadel.» (ibid: 12)

argumentere for i det følgende, er en vurdering. Ved å sette opp *nyhetsmeddelelsen* og *vurderingen* som de to «obligatoriske» bestanddelene – uten å kommentere eller påpeke parafrasens rolle – forteller definisjonen oss at: 1) parafrasen/gjengivelsen av det estetiske uttrykket ikke er like «viktig» og 2) *nyhetsmeddelelsen* og *vurderingen* er hver sin bestanddel – de er altså ikke det samme. Denne kommentaren leder frem til det som kommer til å være dette kapittelets fokus; *hvor befinner parafrasen seg i det kritikkteoretiske landskap? Hvordan møter man vanligvis kritikk i litteraturkritikkforskningen?*

2.1 Hva undersøkes i forskning om kritikk?

Før jeg ser nærmere på parafrasens plass i kritikkteorien, kan det være greit å presentere det kritikkteoretiske landskapet. Det vil ikke være rom for mer enn en kort og overfladisk innføring, men jeg tror det er nødvendig for å videre kunne plassere parafrasen på kartet.

Refleksjoner over anmeldelser og resepsjon inngår mange steder i litteraturvitenskapelige arbeider¹⁴, men gjennomsnittlig på det litteraturvitenskapelige feltet er ikke kritikkteksten i seg selv viet stor oppmerksomhet¹⁵. Kritikkteksten har forskjellige funksjoner i det litteraturvitenskapelige feltet. For eksempel kan kritikken brukes til å løfte frem sider ved en annen tekst (objektteksten), kontekstualisere et forfatterskap og kanskje gjøre opprør mot måten et forfatterskap har blitt fremstilt på i kritikken, eller man kan beskjeftige seg med selve kritikkteksten (slik denne oppgaven gjør). Det er også vanlig å ha med kritikktekster som støtte i lesninger av andre verk, eller å studere kritikkens estetiske vurderinger for å kontekstualisere egen lesning¹⁶, og ikke gjøre refleksjoner over selve kritikken. Man kan si at det i slike tilfeller foregår en implisitt studie av kritikkteksten. Eksempler på dette er blant annet Unni Langås' avhandling «Forandringens former. En studie i Liv Køltzows forfatterskap 1970-1988» (1999), eller Christine Hamms avhandling «Medlidenhet og Melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekteskapsromaner». Hamm fortolker de skjønnlitterære verkene med utgangspunkt i Skrams tanker om litteraturen slik de kommer til uttrykk i hennes litteraturkritikk, men skriver lite om kritikken i seg selv.

At kritikkteksten gjennomsnittlig har fått lite oppmerksomhet, forteller også Vassenden og Furueth innledningsvis i NLKH. Her sier de at litteraturkritikken ofte blir oppfattet som

¹⁴ Eksempler der selve kritikkteksten er under refleksjon, er for eksempel: *Kritikken før 1814. Opplysningens politiske og litterære offentlighet* (2014) av Eivind Tjønneland, *Det glatte lag. Tanker om litteraturkritikk* (1996) utgitt av Norsk litteraturkritikerlag, og *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjon på litteratur 1930-1980* (1982) med Åse Hiorth Lervik som redaktør.

¹⁵ Det skjer for eksempel i mange tilfeller at de delene om kritikk (resepsjonskapittelet) i en doktoravhandling ikke blir inkludert når avhandlingen blir publisert som bok.

«underordnet» andre mer primære kulturelle praksiser, og som en reaksjon på dette er kritikken sjeldent et «selvstendig forskningsobjekt» (2016: 15). De skriver videre at:

Litteraturvitere har anvendt bokanmeldelser og kritiske essay som støttekilder i forfatterskapsstudier og poetologiske analyser, idéhistorikere har tydd til litteraturkritikken for å belegge teser om ideologiske strømninger i samfunnet, og medieforskere har forholdt seg til kritikkformatet i den grad det sier noe om tendenser og prioriteringer innenfor kulturjournalistikken. [...] I de tilfeller der bokanmeldelser er omtalt, fungerer de i hovedsak som illustrasjoner av idéhistoriske poenger.

Kritikkens funksjon i forskningsfeltet har med andre ord ofte vært å *komplementere* litteraturhistorien, forfatterstudier eller andre litterære analyser. Til tross for at litteraturkritikken ikke akkurat har vært sentrum, har den likevel blitt lest og i lesninger av kritikk, eller kritikk av kritikken, vil man på samme måte som i lesninger av estetiske uttrykk eller litterære verk stå overfor et komplekst system av både interne og eksterne forhold og faktorer som alle kan spille en rolle for møtet med teksten, men på metanivå dukker det også opp «metaforhold». I tillegg til å gi oss et innblikk i det estetiske verket, viser kritikkt teksten oss de sosiale, historiske og institusjonelle forhold som eksisterer i en spesifikk situasjon på et spesifikt tidspunkt (Furuseth mfl. 2016: 18).

Helt konkret, og forenklet, kan kritikkt teksten altså leses ved å: 1) lese den innenfor tekstens egne rammer, 2) lese teksten i lys av forhold utenfor teksten, 3) lese forhold utenfor teksten i lys av teksten, eller 4) lese teksten i relasjon til andre tekster, i lys av andre tekster og i relasjon til objektteksten. Kritikken kan med andre ord leses historisk, normativt, retorisk, institusjonelt eller mediehistorisk.

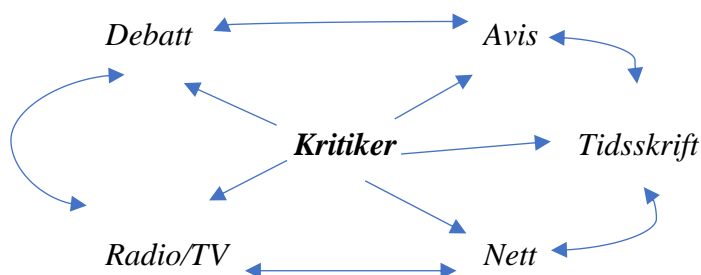
Det NLKH gjør, eller er, er i første omgang en historisk lesning, men deres møte med kritikken tar utgangspunkt i et normativt, et retorisk, et mediehistorisk og et institusjonelt perspektiv (ibid.: 20). De forskjellige perspektivene, eller lesningene, vil naturligvis overlape hverandre, men det er likevel mulig å fremheve eller fokusere på det ene perspektivet fremfor det andre i møte med kritikkt teksten. En lesning som primært er historisk, vil fokusere på en fremvisning av kritikken som historiske hendelser og hendelser i utvikling. Ifølge NLKH kan «litteraturkritikkens historie utforskes som en del av litteraturhistorien, den politiske historien, estetikkhistorien, idéhistorien eller presse- og mediehistorien, eller også som et stykke sakprosa-historie.» (ibid.: 15).

Et normativt perspektiv vil være en lesning av kritikkens dommer og dens grunnlag. Kritikken leses her med utgangspunkt i at den er en praksis som driver med kvalitetsvurdering, estetisk domfellelse og verdivurdering (ibid.: 20). Forståelsen av kvalitet kan så for eksempel analyseres: 1) sosiologisk, 2) historisk, 3) kulturelt – med fokus på normer og verdsett.

Problemstillinger og spørsmål som dukker opp gjennom det normative perspektivet, er for eksempel; *hvordan har kvalitetskriterier endret seg?; hva er kriteriene?; hvilke kriterier former kritikken og hvilke kriterier blir formet av kritikken?; hvilke smaksdommer former normene og hvilke normer former smaksdommer?; osv.* Oppsummert kan man si at fokuset er rettet mot forholdet mellom kritikk og kriterier og mellom smaksdommer og normsett.

Et retorisk perspektiv vil være en lesning av kritikkenes retoriske figurer (språklige uttrykk, stil og form). Her analyseres teksten enten: 1) i et historisk perspektiv – f.eks. hvordan de kontekstuelle faktorene viser seg i kritikktestens språklige uttrykk og stil, 2) gjennom kritikktestens forhold til objekt-teksten – f.eks. hvordan kritikktesten adopterer objekttekstens språk, 3) gjennom sjanger og tekstinterne forhold, eller 4) gjennom tekstens forhold til «offentligheten» - f.eks. hvordan kritikken står i forhold til annen kritikk. (ibid.: 21-22)

I et mediehistorisk perspektiv kan kritikken leses i forhold til den medieteknologiske utviklingen – f.eks. kan man lese den fra et bokhistorisk perspektiv. Gjennom dette perspektivet gjøres det gjerne en analyse av kritikkenes materielle fremtoning, visuelt og lydlig (ibid.). Sist, men ikke minst, vil et institusjonelt perspektiv være en lesning av kritikken med utgangspunkt i de avhengighetsforhold som eksisterer mellom kritikkenes materielle og samfunnsmessige rammebetingelser, estetiske rammebetingelser, verdi og norm (ibid.: 23). Fokuset vil her være på at «kritikken er et kulturelt apparat i seg selv», på relasjonene mellom kritikk, medium og historie (ibid.: 22) og konsentrere seg om problemstillingen; *hva karakteriserer kritikken som et relativt autonomt område av kulturen?* Den gjensidige påvirkningen mellom kritiker og institusjon kan for eksempel illustreres slik¹⁷:



Oppsummert kan man si at fellesnevneren for de fleste av de kritikkteoretiske fremgangsmåtene ligger i deres henvisning til relasjonene mellom kritiker og kritiker, mellom kritiker og

¹⁷ Denne illustrasjonen har jeg laget selv.

kritikkens medium eller forskjellige formidlingsarenaer, mellom kritiker og hans kritikk, mellom kritiker og objektteksten og i en bevisstgjøring av at alle disse relasjonene utspiller seg i et sosialt rom. Det som primært skiller de teoretiske perspektivene fra hverandre, er betydningsvalør, tradisjon og begrepshistorie (ibid.: 155).

I kritikkanalyser er det altså vanlig å fokusere på kvalitetsbedømmelse, normsett og retorikk, og å se på hovedposisjoner, eller mellomposisjoner, i resepsjonen og å identifisere hva som er det narrative – og eventuelt undernarrative – i kritikken.

2.2 Parafrasens funksjon og rolle i litteraturkritikkforskningen

Det finnes en rekke enkelttekster som dreier seg om kriterier eller institusjonens betydning for litteraturkritikken, og det finnes mye som er direkte knyttet til vurderings-aspektet ved kritikkteksten, men å finne tekster om parafrasens rolle i litteraturkritikken har vist seg å være utfordrende. I Per Thomas Andersen sine tekster om kritikk («Kritikk og Kriterier» (1987) og «Den allerede leste boka» (1986)) finnes det for eksempel ingen diskusjoner av parafrasens rolle, og man kan heller ikke øyne kommentarer til parafrasens funksjon i Erik Bjerck Hagens *Litteraturkritikk. En introduksjon* (2004).

Drøftinger av parafrasens rolle eller av dens definisjon, dukker oftest opp på det lingvistiske¹⁸, musikkvitenskapelige¹⁹ eller filosofiske feltet²⁰. Da dreier det seg ofte om hvorvidt man kan eller ikke kan parafrasere (dette diskuteres også spesielt av nykritikkens ledende litterære teoretikere, men det dukker også opp i ontologiske diskusjoner), om hvordan

¹⁸ I studier av datalingvistikkk undersøkes parafrasen blant annet fordi studier av den kan fortelle noe om forholdet mellom tekstfragmenter (på engelsk; Textual Entailment), om hvordan man ekstraherer informasjon fra tekster, om data-oversettelse og om hvordan man (eventuelt maskiner) skal lese maskiner. Eksempler på slike studier er «What is a Paraphrase?» (2013) av Rahul Bhagat og Eduard Hovy fra tidsskriftet Computational Linguistics, «Paraphrase Identification by Using Clause-based similarity Features and Machine Translation Metrics» (2016) av D. Thenmozhi mfl. fra tidsskriftet The Computer Journal, eller «Boosting paraphrase detection through textual similarity metrics with abductive networks» (2015) av M. El-Sayed mfl. fra tidsskriftet Applied Soft Computing.

¹⁹ I musikkvitenskapelige studier undersøkes parafrasen ofte som en del av musikkimprovisasjon, og kanskje spesielt i folkemusikk, jazz eller World music. Eksempler på slike studier er «Paraphrase this: a note on improvisation» (2017) av Mats Johansson i tidsskriftet Ethnomusicology Forum. Eksempler der man studerer parafrasert musikk i en populær kulturell kontekst finnes også, for eksempel: «‘Can’t Touch Me’: Television Cartoons and the Paraphrase of Popular Music» (2014) av Jeremy W. Orosz fra tidsskriftet Contemporary Music Review. I tillegg kan man finne studier som Lawrence Kramers tekst «Song as Paraphrase» (2015) i tidsskriftet New Literary History, hvor Kramer diskuterer hvorvidt det er mulig å kategorisere sang som et fenomen fremfor å kategorisere sang inn i forskjellige sjangre. Parafrasen dukker også opp i en musikkvitenskapelig kontekst som en teknikk eller form.

²⁰ Studier av parafrasen på det filosofiske feltet er gjerne språkfilosofiske studier. I neste kapittel skal jeg si mer om dette, men noen andre eksempler på filosofiske studier av parafrasen enn de jeg fremlegger der, er blant annet: «The Paraphrase argument against collective actions» (2017) av Johannes Himmelreich i tidsskriftet Australasian Journal of Philosophy, eller «Paraphrase Strategies in Metaphysics» (2014) av Tatjana von Solodkoff fra tidsskriftet Philosophy Compass.

kan parafrasen defineres eller hva dens definisjon er, om dens lingvistiske egenskaper og relasjon til metaforen, om dens rolle i improvisasjon, og om dens rolle i relasjon til plagiat²¹.

Det nykritiske perspektivet på parafrasen handler, kort fortalt, om hvordan parafrase primært er en problematisk «hendelse» fordi den overfører det estetiske uttrykket fra dets kontekstuelle rammer over i et *nytt* eller *annet* tekstuellet rom. I overføringen mister det estetiske uttrykket sin betydningstetthet, og parafrasen er derfor en problematisk størrelse. Parafrasen bli altså aldri tatt for å være en *korrekt* eller *fullstendig* gjengivelse av kunstverket og siden den ikke er det, blir den implisitt et slags uttrykk for *utilstrekkelighet*. Denne ideen eller dette perspektivet har spilt en stor rolle for den litteraturvitenskapelige tenkemåten, og drøftinger eller diskusjoner rundt parafrasens funksjon har derfor i ettertid vært preget og påvirket av dette – til tross for at man har beveget seg bort fra nykritikkens autonomiestetikk. Anniken Greve påpeker i avhandlingen *Litteraturens meddelelse: En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys* (2008) at parafrasen derfor alltid vil bli ekskludert fra å være interessant:

Parafrasen tilhører litteraturvitenskapens utstøtte. Fra nykritikkens betoning av paradokset og ironien, via Umberto Ecos idé om det åpne verket, Barthes' idé om den skrivbare teksten (til forskjell fra den lesbare), den bakhtinske dialogismen, postkolonialismens performativitet, dekonstruksjonens syn og sans for brudd og gap og meningsaporier i teksten, helt frem til den etiske vendingen i dekonstruksjonen, med fremhevingen av den Andre og tekstens formidling av Annetheten hinsides det språklige utsigbare: Alle synes enige om at den som ser teksten som et parafraserbart utsagn, går glipp av litteraturens særskilte væremåte og formidlingsmåte. (Greve 2008: 278-279)

Parafrasen som del av en anmeldelse, er blant annet som en følge av perspektivet som Greve skisserer, lite diskutert i det litteraturvitenskapelige feltet.

2.2.1 Beskrivelse, leser og retorikk

At parafrasen sjeldent diskuteres, betyr ikke at en refleksjon over dens rolle *aldri* forekommer. I *Kritikarboka* (2010) diskuterer Atle Christiansen *beskrivelsen* eller *gjengivelsen* av verket, og poengterer at «Presentasjonen er ei framvisning av ditt syn på boka, og du treng ikkje kome med eksplisitte argument. Resonnementet fører prov for synspunkta dine, mens presentasjonen framfører beskrivingar og viser ditt syn.» (2010: 88) Christiansen, som er den som går lengst i å vurdere parafraser positive, henvender seg direkte til kritikeren med råd om å være en «tydelig» stemme i sine beskrivelser av de estetiske uttrykkene, både for å bedre kunne «fange

²¹ *Overføringen* som parafrasen impliserer, plasserer den i et familiært forhold til metaforen. I begge tilfeller blir *noe* på et plan brukt til å beskrive *noe* som befinner seg på et annet plan.

litteraturen» (ibid.: 93) og for å vekke «gjenkjennelse» hos de leserne som allerede kjenner til objektteksten.

I «Den første leser» fra boka *Samtale med svin* (1995) påpeker Jan H. Landro at parafrasen eller beskrivelsen er en «obligatorisk» oppgave for anmelderen: «Anmelderen skal beskrive, ikke bare analysere og vurdere. Skal avisleseren kunne få et tilfredsstillende inntrykk av boken, må enten innholdet tematiseres eller handlingen refereres (eller begge deler). Slik unngår man også å gjøre anmeldelsen for abstrakt og “leserfiendtlig”». Her fremstår *beskrivelsen* eller parafrasen først og fremst som et nødvendig narratologisk virkemiddel, med andre ord: et pliktløp man fort kan gjøre seg ferdig med. Den samme tanken kan vi lese hos Christiansen i hans definisjon av beskrivelsens «oppgave», men han påpeker også, i motsetning til Landro, beskrivelsens eller presentasjonens iboende «vurdering», og ser på parafrasen mer positiv.

Som Jørgensen påpeker i «Recensionens retorik. *Den danske anmeldelse før og nu*» (1996) bygger kritikken på den greske domstalen. *Patos*, som er et retorisk bevismiddel eller virkemiddel anvendt i en av talens oppbyggingstrinn, er også den vanskeligste å overføre til skriftlig form (Jørgensen 1996: 25). Og nettopp *patos* – appellen til publikums/leserens emosjonelle respons – er kanskje det Christiansen og Landro etterlyser i beskrivelsen. Beskrivelsen funksjon er altså å tilfredsstille leseren, men også å være et narratologisk grep og en retorisk effekt i anmeldelsen. Beskrivelsen er hos Landro og Christiansen en del av den overtalelsen som ligger i anmeldelsen.

Videre påpeker også Jørgensen, slik som Christiansen, forholdet mellom parafrasen eller presentasjonen og vurderingen. For eksempel kan en tydeligvis ironisk gjengivelse av verket, vise frem til en negativ vurdering fra starten av, som det er tilfellet i Tom Kristensens anmeldelse av Peter Ommerbos diktsamling *Alfa* (1924):

Man skal ikke alene være blind, men også døv for at gå glip af *ironien*. Den er signaleret allerede i *anslaget* – det er i dette tilfælde et meget bedre ord end *exordium*; for der sættes en *tone* [...] Allerede inden anmelderen har serveret smagsprøverne for læseren, har denne en forventning om, at digtene er *dårlig smag*. [...] Anmelderen skal give [...] en *impression* af værket, og det gør han gennem det sammentrængte, levende *referat* (når det gælder prosa) og gennem det velvagne *citater* (når det gælder poesi). (ibid.: 28)

Som lesere får vi altså allerede i presentasjonen/parafrasen «hint» eller frempek, om hva vurderingen av objektteksten avslutningsvis kommer til å være og anmelderen «serverer» oss et inntrykk (sitt inntrykk) av det estetiske uttrykket gjennom parafrasen. I *Det Glatte Lag; Tanker om litteraturkritikk* (1996) sier Arne Melberg noe lignende, men han er kanskje enda mer opptatt av parafrasens forhold til leseren og til lesning. Melberg skriver:

Parafrasen har, efter mitt synsätt, den fördelen jämfört med mycket annat prat om litteratur, att den knappast kan tänkas utan läsning. Den är en deskriptiv variant av läsning, som lyckas undgå textens komplikationer och egentligheter genom alltför nitisk bokstavlighet. (1996: 85)

Melberg kommer med noen eksempler der han forsøker å demonstrere våre mest dagligdagse eller vanlige måter å snakke om litteratur på eller å utøve litteraturkritikk. Det han kom frem til er at: «Bara den mest föraktade «metoden», parafrasen, visade sig ha någon omedelbar förbindelse med det som motiverar allt litteraturprat och grundar all kritik, nämligen läsningen» (ibid.: 86). Parafrasen fremstår som den mest tydeligste forbindelsen mellom lesar og lesning.

På samme måte som Jørgensen tar også Sissel Furuseth stilling til parafrasen eller beskrivelsens forhold til *vurderingen* når hun diskuterer litteraturkritikkens retorikk. Hun forteller hvordan kritikerens bruk av analogier og metaforer ofte er farget av kritikerens kunnskap om forfatterens biografi og hvordan dette skinner igjen i beskrivelsene av det litterære verket (2016: 460). Men Furuseth sier ingenting eksplisitt om hvordan dette også er med på å bedømme og «etablere» objektteksten. Videre kommenterer hun, som Jørgensen, hvordan den juridiske domstalen har preget anmeldelsen. Hun skriver:

I grove trekk går en anmeldelse ut på å komme frem til en rettferdig domsavsigelse over et verk eller en forfatter på bakgrunn av ulike bevisfremlegg, det vil si beskrivelser av verket sammenholdt med et gyldig estetisk normsett. For å bygge opp om sin dom betjener bokanmeldere seg av klassiske overtalelsesformer som etos, patos og logos i høvelige kombinasjoner [...]. (ibid.: 464)

Furuseth er altså inne på noe av det samme som går igjen hos de overnevnte teoretikerne, at parafrasen – beskrivelsene – og de eksplisitte vurderingene i *kombinasjon* setter dommen over det estetiske uttrykket og at de retoriske virkemidlene både er «skapt» av kritikeren, og i et kritiker-fellesskap, med utgangspunkt i kritikerens egne preferanser, men også som en reaksjon på objektteksten eller forfatteren/kunstneren.

I teksten «Litteraturkritikkens diskurs» snakker den franske litteraturkritikeren og teoretikeren Michael Riffaterre (f. 1925 – d. 2006) også om forholdet mellom anmelderen og objektteksten, og hvilken konsekvens dette forholdet har for parafrasen. Riffaterre var en kritiker og teoretiker som kanskje er mest kjent for sitt verk *Semiotics of Poetry* (1978), men i et kritikkteoretisk perspektiv er den poststrukturalistiske tekstteorien fra «Litteraturkritikkens diskurs» som er hans viktigste bidrag. Denne teksten har vært med på å gi kritikkteorien muligheten for en mer presis retorisk analyse av kritikkteksten. Ifølge Riffaterre er det slik at anmelderen, eller kritikkteksten, overtar retoriske figurer, metaforer og argumentasjon fra objektteksten, noe som fører til at kritikken faktisk blir grunnleggende parafrastisk:

I kritikken dechiffreres og vurderes objektteksten to gange: først representeres objekttekstens mimesis i kritikens sprog, ved at denne så at si oversætter den virkelighet, objektteksten afbilder [...] For det andet: når kritikken beskriver symboler og symbolik baseret på en representasjon i objekttekste, integrerer den dette materiale i sine egne hermeneutiske procedurer. Det er derfor min antagelse, at kritikens diskurs er grunnleggende parafrastisk. (Riffaterre 1994: 97)

Kritikeren overtar og bruker altså samme metaforer og bilder som man finner i teksten som er under observasjon, og om dette er en roman, overtar kritikken i slike tilfeller skjønnlitterære trekk. Avslutningsvis i teksten konkluderer Riffaterre med at kritikteksten, som en følge av at den er parafrastisk, i.e. det han kaller for «parasittær», først og fremst peker på og eksemplifiserer «objekttekstens generative kapasitet» (ibid.: 110). Altså at kritikteksten idet den imiterer objektteksten viser frem objekttekstens egenskap eller evne til å «forplante seg» eller ta bolig i andre tekster – og i oss (leserne). Dette går utover kritiktekstens «selvstendighet», den er mindre selvstendig og lever bare som parasitt som en følge av denne smitteeffekten. Riffaterre skriver at «Således forekommer kritikens retorik mig i stadig mindre grad at lægge en fortolkning og en vurdering ind over objekt-teksten i kritikens eget meta-sprog» (ibid.).

Ifølge Riffaterre er altså parafrase et resultat av at kritikeren blir smittet av en sykdom, som teksten sies å ha. Man kan ikke løsrive seg fra det språket som objektteksten utgjør og kritikeren står igjen uten «sin egen vurdering»; man er for avhengig. Et av Riffaterres eksempel på dette er Virginia Woolf. For selv om hun opprettholder en distanse til objektteksten, finner man også tegn på at hun er «smittet» (ibid.: 100). Språket er altså på et vis fastsatt før man har formulert det. Samtidig påpeker Riffaterre at man *må* parafrasere, at man ikke kommer utenom parafrasen og at den er viktig for anmeldelsen. Parafrasen blir nemlig til en slags skabelon som tjener til å løfte frem det vesentlige ved verket som blir parafrasert.

Vi må betrakte parafrasen som symbol for en norm, et symbol på et ubesmykket tegnsystem, der skal tjene som baggrund eller som diagram, som en model eller en skabelon, der via sammenligning i sidste instans hjelper os til at forstå det endelige digterværks kompleksitet. (ibid.: 98)

Oppsummert kan man altså si at parafrasen for Riffaterre er viktig fordi den gir rom for kreativitet og er en sentral del for anmeldelsen, i tillegg at den reduseres til å være en uunngåelig imitasjon av objektteksten. Som en følge av dette holder den oss «fanget» i objekttekstens

språk. Det sammenlagte resultatet blir dermed at anmeldelsen ligner mer en parasittær meta-tekst og mindre en selvstendig fortolkning²².

2.2.2 Beskrivelse, tidsøkonomi og tekstøkonomi

Kommentarer om parafrasens rolle dukker også opp, kanskje mest implisitt, i tekster som diskuterer det tidsøkonomiske presset dagspressens kritikere står overfor. Som skissert innledningsvis har kritikken også beveget seg mot et mer massemedie-vennlig format. Dette fører til et press på kritikeren om å være kortfattet og konkret som igjen fører til at det blir mindre tekst (og dermed kortere parafraaser). Kritikeren har altså dårlig tid på å skrive anmeldelsen og må samtidig være kortfattet i sin formulering av den estetiske domfellelsen. Flere kommenterer dette, blant annet Jørgensen som skriver:

I kortanmeldelserne prioriteres *vurderingen frem for nyhedsmeddelelsen* – kokkehuerne frem for opskrifterne, for nu at blive i madmetaforikken. Nutidens anmeldelser mimer varesamfundets genremønstre (i Tom Kristensen – og Borum-eksemplerne *fremstillingsanvisningen* og *brugsanvisningen*), hvor 1700-tallets anmeldelse efterlignede den kritiske offentligheds former (*retstalen* og *essayet*). (1996: 31)

Også Forser er inne på det samme når han kommenterer det problematiske med journalistikkens inntog i kritikken:

Journalistikens invadering av det litterära systemet är en irreversibel process. Dess former för information om området och dess aktörer – reportage och förhandsintervjuer – gör att bokrecensionerna blir en alltid mindre andel av det som skrivs om litteratur. Avståndsbedömningar av litterära texter får maka på sig och ge plats för intimiserande författarporträtt. (2002: 13)

«Varesamfundets» inntreden i det litterære feltet spiller også en stor rolle for parafrasen – den er blitt reklame. Parafrasen dukker opp på baksiden av bøkene, som informasjon på nettsidene til bokhandlene og på forlagenes hjemmesider²³. Her er parafrasens formål primært å være

²² I neste kapittel skal jeg presentere dagligspråks-filosofen Stanley Cavells perspektiv på parafrasen, men vil likevel kort påpeke noen grunnleggende forskjeller mellom Riffaterre og Cavell her. Ifølge Cavell er parafrase ikke bare nødvendig i anmeldelsen, men den er nødvendig overalt der man har behov for å sette ord på det uavklarte – det som ikke er eksplisitt. I tillegg er parafrasen alltid subjektiv og objektivt utrettet (innforstått via et fortolkningsfellesskap og et språkfellesskap), og som en følge av dette inneholder parafrasen alltid en vurdering. Smitteeffekt eller ikke, de ordene vi bruker når vi parafraaser er *våre*. Det er fortsatt *vi* som sier dem, og vi er ansvarlige for dem. Jeg kommer tilbake til dette.

²³ I disse kontekstene finner man også ofte sitater som er positive karakteristikker eller eksplisitte vurderinger fra anmeldelsene av det verket som skal selges. Sånt sett er estetisk domfellelse også på vei til å bli vare.

interessant, å appellere til forbrukerens følelser (patos) og dermed å overtale forbrukeren til å kjøpe boken²⁴.

2.3 Konklusjon

Dette kapittelet har vist at parafrasen vanligvis ikke er et fokusområde i studier av kritikken, og at det er den estetiske domfellelsen som motiverer de fleste studiene. I et kritikkteoretisk drøftes parafrasene som et narratologisk eller retorisk virkemiddel i anmeldelsen. I tillegg kommenteres parafrasen – oftest implisitt – i tekster som handler om kritikkens retorikk, men også eksplisitt, som hos Riffaterre. Der kategoriseres parafrasen primært som en imitasjon av objektteksten og sånt sett mindre fortolkende. Den dukker også opp i diskusjoner som handler om hvordan utviklingen mot massemedie-journalistikk påvirker anmeldelsen negativt. Det viser seg å være mindre plass til kritikk generelt, og dermed også mindre parafrasering. Jeg har gjort her, kan jeg konkludere med at det er få tekster i det litteraturvitenskapelige feltet som tar for seg parafrasens rolle og funksjon eksplisitt, eller som utbroderer dens egenskaper.

Som jeg skal argumentere for tilbyr imidlertid dagligspråksfilosofien kritikkteorien et innblikk i parafrasens rolle. Jeg kommer til å vise at parafrasen, beskrivelsen, reflekterer i kraft av å være språkbruk våre normsett og konvensjoner, som igjen forteller oss noe om hva kunst er for oss på et gitt tidspunkt i en gitt situasjon. I parafrasen kan vi finne en appell til kriterier for det den litterære teksten handler om, men også til kriterier for bedømmelsen av den som kunst. Den appellerer til kriterier som vi som et språkfellesskap deler, men den tilbyr også forhandling og utveksling av nye kriterier for det estetiske uttrykket og for estetiske uttrykk i seg selv. Det handler ikke bare om at parafrasen er *subjektiv*, at den er *kritikerens blikk*, det handler også om at parafrasen forteller oss noe om *oss*, om *våre* normer for estetiske uttrykk og for litteratur. I kraft av å være en talehandling er parafrasen altså alltid både subjektiv og objektivt utrettet, og den forutsetter og etterspør det eksisterende språkfellesskapet vårt.

²⁴ Det hadde vært spennende å studere hvordan parafrasen utarter seg i disse situasjonene og hvilken rolle parafrasen har som markedsføring, men det blir utenfor denne oppgavens område. Selv tror jeg at en konsekvens av dette er at parafrasen blir strukturert slik at den (når det gjelder skjønnlitterære verk) ikke skal avsløre for mye av bokens historie og samtidig fortelle så mye at man ønsker å lese mer. Jeg tror også at man i flere tilfeller vil finne sitater fra verket på baksiden av boken, og i de tilfellene er det jo interessant hvorfor akkurat dette sitatet er valgt.

3 Parafraens rolle og funksjon i et dagligspråksfilosofisk perspektiv

Dette kapittelet vil være et forsøk på å vise hvilke tanker Stanley Cavell har om parafrase, hvordan hans lesninger av Ludvig Wittgensteins språkfilosofi kan bidra til å kaste lys over vurderinger av kunst/estetiske uttrykk og hvilke konsekvenser dagligspråksfilosofi kan ha for lesninger av kritikk. Jeg vil ta utgangspunkt i essayet «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» fra *Must We Mean What We Say?* (1969), hvor Cavell drøfter språkets og talehandlingens rolle for vår vurdering av estetiske verk. I tillegg kommer jeg til å hente ut noen av Cavells tanker fra første kapittel i *Claim of Reason* (1979) og fra andre tekster i *Must We Mean What We Say?*.

I første omgang kommer jeg til å kort introdusere og kontekstualisere Cavells filosofi, dagligspråksfilosofi og teksten «Aesthetic Problems of Modern Philosophy». Deretter skal jeg først diskutere Cavells diskusjon rundt parafrazen og dens rolle i nykritikken, så presentere Cavells eksemplifiserende diskusjon rundt atonalitet og begrepets rolle i det musikkvitenskapelige feltet på 60-tallet, og så runde av med en introduksjon til Cavells tanker om forholdet mellom Kants estetikk og dagligspråksfilosofiens fremgangsmåte. Avslutningsvis vil jeg oppsummere enkelte aspekt ved Cavells teoretiske perspektiv og konkludere med at parafrazen og parafrasering er både viktig og nødvendig, både som talehandlinger generelt og som del av kunstkritikken spesielt.

3.1 Introduksjon

Cavells filosofiske perspektiv faller inn under det som man på engelsk kaller for *ordinary language philosophy*. Dette forstås her som en samlebetegnelse for det teoretiske, filosofiske og språketeoretiske arbeidet til Ludwig Wittgenstein og John Langshaw Austin (f. 1911 – d. 1960), slik Cavell leser dem. Stanley Cavell baserer sitt perspektiv primært på Wittgensteins sene språkfilosofi som hovedsakelig omfatter *Philosophical Investigations*²⁵ (1953) og *On Certainty* (1969) begge publisert posthumt, og Austins språksyn og talehandlingsteori fra *How to Do Things With Words* (1955) og *Philosophical Papers* (1961). Som blant annet Toril Moi argumenterte for i *Revolution of the Ordinary* (2017) står Wittgensteins språkperspektiv i opposisjon til det filosofiske perspektivet som dominerte det språketeoretiske og litteraturvitenskapelige feltet tidlig på 1900-tallet, også kalt strukturalisme. Basert på Ferdinand

²⁵ Fra dette punktet kommer jeg til å bruke forkortelsen PI om *Philosophical Investigations*.

de Saussures (f. 1857 – d. 1913) språkmodell fra *Course in General Linguistics* (1916), hadde strukturalismen en forestilling av språket som et tegnsystem der ord er tegn. Tegnet, eller ordet, forstås som tosidig der den ene siden utgjør et lydbilde (det fonetiske) og den andre siden består av begrepet og dets meningsinnhold. Førstnevnte kalles signifikant og sistnevnte kalles signifikat. Dette forholdet impliserer dermed en forståelse av at det eksisterer en forbindelse mellom et tegns fonetiske uttrykk og dets meningsinnhold. Denne forbindelsen er ifølge Saussure vilkårlig og det som gjør tegnet meningsbærende er dets relasjon til andre tegn. Det er altså de relasjonelle og kontrasterende forbindelsene mellom tegn, eller ord, som bestemmer tegnenes meningsinnhold og dermed også språkets meningsinnhold (Saussure 1959: 65-68). Saussures blikk på språket som et system av tegn er grunnleggende for de poststrukturalistiske språkperspektivene som senere etablerte seg i det litteraturvitenskapelige feltet.

Det dagligspråksfilosofiske perspektivet på språk har en annen tilnærming. For dagligspråkfilosofien eksisterer ikke begrepets, og dermed også språkets, meningsinnhold i et på forhånd kartlagt system uavhengig av språkbrukerne. Tegnenes, eller ordenes, mening fremgår bare av deres bruk. For at man skal finne ut hva meningen til et ord eller en setning er, må man, ifølge Cavell, ikke begynne med å stille spørsmålet: hva er ordets mening? Men heller spørre; Når bruker vi ordet eller setningen?; Hvem sier det?; Hvem sies det til?; Og hvor sies det?. Cavells forståelse av språket tar utgangspunkt i Wittgensteins filosofiske tanker. I *PI* undersøker og drøfter Wittgenstein vårt bilde av virkeligheten, og uttrykker en idé om at dette bilde blir bevart av og formet gjennom kriterier²⁶ som ligger i språket. Disse kriteriene deles av et språkfelleskap og kommer til syne i språkbrukssituasjoner i det faktum at vi kan forstå hverandre, og det er i disse samtalene at begreper (ord og mening) implisitt defineres. Når vi undersøker dem, og når vi har kartlagt omstendighetene for utsagnet, kan vi med andre ord si noe om hva utsagnets *mening* er.

Det dagligspråksfilosofiske språkperspektivet avviker dermed fra det strukturalistiske (og dermed kan man også si fra det poststrukturalistiske) i synet på hvordan ord blir definert og hvordan ord er meningsbærende. Begrepets definisjon kan altså ikke avgjøres abstrakt, løsrevet fra situasjonen, bare med utgangspunkt i forholdet mellom begrepet og objektet det representerer, eller med utgangspunkt i forholdet mellom begrepet og de erindringsbildene man assosierer begrepet med (Biletzki 2016). Nei, språkregler og normer bevares og formes utelukkende i språkbruken selv. De fungerer ikke som et utenforstående eller på forhånd avklart

²⁶En utdypende drøfting og forklaring av Wittgensteins kriterier vil komme senere i dette kapittelet.

regelsett språkbrukere/språkfellesskapet forholder seg til. Når man snakker, snakker man altså med utgangspunkt i noen eksisterende uuttalte regler for hva som er passende og upassende å si, avhengig av hva man snakker om, hvem som snakker, hvor man snakker og på hvilket tidspunkt man snakker. Dette, påpeker Cavell, gjelder også når man snakker om kunst. Han drøfter dette særlig i teksten «Aesthetic Problems of Modern Philosophy».

«Aesthetic Problems of Modern Philosophy» inneholder på den ene siden et argument for at Wittgensteins fremgangsmåte fra *PI* ligner på estetiske og etiske fremgangsmåter. På den andre siden er teksten et forsøk på å vise hvorfor denne fremgangsmåten kan anses for å være revolusjonær og hvorfor Wittgenstein selv tenkte at den var det (Cavell 1969: 73). Cavell undersøker deretter i tråd med det to estetiske problemer. Det første problemet handler om hvorvidt et dikt eller en metafor kan eller ikke kan parafraseres, og det andre handler om hvorvidt man kan eller ikke kan fastlegge tonearten til et musikkstykke, og ikke minst om det er slik at atonal musikk virkelig er uten tonalitet. Gjennom undersøkelsen av disse to problemene viser Cavell altså frem den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten (som er basert på Wittgensteins fremgangsmåte). I den andre delen av teksten utdyper Cavell så denne fremgangsmåten ved å gå nærmere inn på estetisk domfellelse og filosofiske fordringer. Cavell undersøker forholdet mellom den appellen om overenstemmelse som viser seg i språkbruk og den appellen om overenstemmelse som viser seg i estetisk domfellelse. Med dette ønsker Cavell å vise hvordan filosofien kan forstås som en estetisk praksis, og hvordan estetisk vurdering ligner på dagligspråksfilosofi. Teksten er sånt sett et eksempel på hvordan den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten og perspektivet på språk er en fremgangsmåte som også er gunstig imøte med estetiske og etiske utfordringer.

3.2 Parafrasens dilemma hos Cleanth Brooks og Yvor Winters

I første del av «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» drøfter Cavell som nevnt to estetiske problemer. Det første estetiske problemet som Cavell drøfter i «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» oppstår som en kommentar til, en allerede pågående debatt vedrørende parafrasering innenfor det litteraturvitenskapelige miljøet og blant ontologiske diskusjoner på midten av 1900-tallet (Bricker 2016). Debatten handler om hvorvidt parafrasering av dikt (og i forlengelse av dette metaforer) egentlig er mulig. Cavell etablerer et bilde av diskusjonen ved å presentere to forskjellige teoretiske innfallsvinkler til problemet, ved å sette to teoretikere opp mot hverandre; Cleanth Brooks og Yvor Winters. Ifølge Cavell konkluderer Brooks med at parafrasering av dikt prinsipielt ikke er mulig, mens Winters konkluderer med at det kun er den

poesien som *ikke er mangelfull* som kan parafraseres. Cavell drøfter deres forskjellige perspektiver og tilnærminger til problemet, og kommer frem til at de i deres slutninger både poengterer noe riktig og samtidig feiler. Dette er et resultat av Cavells overordnede konklusjon, som går ut på at utgangspunktet for Brooks og Winters problematisering er «et falskt problem» (Cavell 1969: 82). Ifølge Cavell dreier spørsmålet seg ikke egentlig om hvorvidt man kan eller ikke kan parafrasere et dikt eller en metafor. Det dreier seg snarere om spørsmålet: hvordan snakker vi når vi snakker om kunst? Han vil vite

[...] what it is we are doing when we describe or explain a work of art; what function criticism serves; whether different arts, or forms of art, require different forms of criticism; what we may expect to learn from criticism, both about a particular piece of art and about the nature of art generally. (ibid.)

Som Cavell viser, handler utgangspunktet for Brooks og Winters problematisering av parafrasering primært om deres forståelse av begrepet *parafrase* som en ekvivalent til begrepet *dikt*. Uvissheten oppstår i kjølvannet av deres essensialistiske perspektiv på det litterære verkets potensielle meningsinnhold.²⁷

Cleath Brooks (1906-1994) var en amerikansk litteraturkritiker og professor som har hatt stor påvirkning på litteraturundervisningen i USA og Europa. I tillegg regnes han som en av de største talspersonene for den litterære fremgangsmåten New Criticism (Øverland 2009), eller nykritikken, som brøt radikalt med den allerede etablerte historisk-biografiske metoden.

Brooks' mest kjente verk er *The Well Wrought Urn* (1947), og spesielt det siste essayet i boken, «The Heresy of Paraphrase». (Det er dette essayet Cavell refererer til og tar utgangspunkt i når han drøfter Brooks perspektiv på parafrasen). Brooks har i tittelen til *The Well Wrought Urn* lagt inn det nykritiske perspektivet på den litterære teksten som en autonom enhet. Urnen blir både en metafor for tekstens potensielle og dens avgrensning; en “beholder” med et potensielt “innhold” som “formes” av “beholderen”. På den ene siden blir urnen slikt sett et bilde på det litterære verket som et objekt som «alene og i kraft av seg selv rommer sin egen mening» (ibid.) og på den andre siden en metafor for Brooks' perspektiv på relasjonen mellom form og innhold²⁸; formen former innholdet og innholdet velger formen. Dette er også noe av grunnen til at parafrasering av dikt blir så kjetterisk for Brooks. Han mener at denne “yin-yang”-relasjonen mellom form og innhold forsvinner i overgangen mellom dikt og parafrase.

²⁷ Cavells poeng er at *parafrase* og *dikt* ikke betyr det samme og at parafrasering i seg selv ikke er et problem. Det er det i det minste ikke når det kommer til parafrasering av dikt og metaforer. Jeg kommer tilbake til det.

²⁸ Dette representerer også nykritikkens blikk på verkets “helhetlige mening” som «et resultat av måten de enkelte bestanddelene er organisert og strukturert på, og denne strukturen vil ofte «[...] vise seg som et mønster av motsetninger» (Claudi 2013: 62).

Essayet «The Heresy of Paraphrase» er en avsluttende kommentar til de foregående tolkningene i Brooks' bok, hvor Brooks polemiserer mot bruken av parafrase når man beskriver, fortolker og kritiserer dikt. Brooks skriver:

The truth of the matter is that all such formulations (of what a poem says) lead away from the center of the poem – not toward it; that the “prose sense” of the poem is not a rack on which the stuff of the poem is hung; that it does not represent the “inner” structure or the “essential” structure or the “real” structure of the poem. (ibid.: 199) [...]

Tidligere forklarer Brooks også at:

We can very properly use paraphrases as pointers and as shorthand references provided that we know what we are doing and that we see plainly that the paraphrase is not the real core of meaning which constitutes the essence of the poem. (ibid.: 196)

Brooks argumenterer mot parafrasering av lyrikk, fordi man da beveger seg bort fra diktet, og diktets potensielle betydningstetthet, eller *mening*, vil dermed forsvinne. Parallelt med dette innrømmer Brooks likevel at parafrasering er greit i de tilfellene der du er *klar over* hva du gjør og hva parafrasering innebærer; det innebærer at parafrasen alltid bare kan være lyrikkens “skygge”.

I «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» tar Cavell utgangspunkt i Brooks' perspektiv, men også poeten og kritikeren Yvor Winters' (1900-1968) tanker. Brooks hadde kritisert Winters' perspektiv på lyrikk og, som en følge av det, perspektiv på parafrase i sitt essay. Brooks skriver: «Mr. Winters' position will furnish perhaps the most respectable example of the paraphrastic heresy» (Brooks 1947: 200). Som Cavell viser (1969: 82), tillater Yvor Winters' perspektiv parafrasering, men kun av enkelte dikt. Mangelfulle dikt vil ikke kunne parafraseres. Med andre ord, er det kun “god” lyrikk som kan parafraseres. I «The Experimental School of American Poetry» skriver Winters: «Every line or passage of good poetry, every good poetic phrase, communicates a certain quality of feeling as well as a certain paraphrasable content» (1947a: 40). Det er altså ifølge Winters enkelte deler i enkelte dikt som *kan* parafraseres, og Winters er ifølge Brooks et eksemplarisk eksempel på parafrasens kjetteri fordi hans posisjon uttrykker en forståelse av dikt som *påstander*. Denne holdningen kommer til uttrykk i *The Anatomy of Nonsense* hvor Winters skriver:

If a rational communication about poetry is to take place, it is necessary first to determine what we mean by a poem. A poem is first of all a statement in words. But it differs from all such statements of a purely philosophical or theoretical nature, in that it has by intention a controlled content of feeling. (1947b: 363)

Ettersom Brooks' perspektiv impliserer at hverken metaforene i diktet eller diktet kan parafraseres, blir Winters perspektiv derfor problematisk for Brooks. Fjernes metaforene fra sin

interne kontekst (diktet), vil de ikke lenger belyse de aspektene de potensielt kan belyse der de er. Muligheten for parafrase hindres med andre ord av betydningstettheten som eksisterer innad i metaforene, eller av det William Empson kaller «the “pregnancy” of metaphors, the burgeoning of meaning in them» (Cavell 1969: 79). Den potensielle betydningstettheten i lyrikken og lyrikkens metaforer gjør det altså problematisk å være i stand til å si noe “korrekt” om hva som potensielt er metaforens eller diktets “påstand”. Man vil ifølge Brooks aldri kunne komme frem til hva som *egentlig* menes med akkurat *den* metaforen akkurat *der*, og derfor kan ikke diktet (eller metaforen) prinsipielt parafraseres. Parafrasering vil være et *kjetteri* – et svik mot kunsten – og alltid utilstrekkelig.

3.3 Cavell, parafrase og dagligspråksfilosofi

I «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» viser Cavell, med to eksempler (ibid.: 78), hvorfor metaforer, og dermed implisitt lyrikk, *kan* parafraseres. I tillegg viser han at det er enkelte uttrykk – *bokstavelige uttrykk* – som *ikke* kan parafraseres. Det er nettopp på grunn av betydningstettheten, eller “the pregnancy”, at metaforer (og dermed også lyrikk) kan parafraseres. Brooks og Cavell er altså enige i metaforenes iboende betydningstetthet, men uenige i konsekvensene dette har for parafrasering.

Bokstavelige uttrykk kan ikke parafraseres ifølge Cavell fordi de er “låste uttrykk”: Dersom vi i kommunikasjon med en person bruker et bokstavelig uttrykk og den andre ikke forstår hva vi mener med uttrykket, kan vi ikke omformulere oss. Dette er fordi den andre mest sannsynlig ikke forstår hva et eller flere av ordene vi bruker betyr, eller hvorfor vi sier det vi sier akkurat der vi sier det, osv. Cavell skriver at:

It is worth saying that the clearest case of a use of language having no paraphrase is its literal use. If I tell you, “Juliet [the girl next door] is not yet fourteen years old,” and you ask me what I mean, I might do many things – ask you what *you* mean, or perhaps try to teach you the meaning of some expression you cannot yet use (which, as Wittgenstein goes extraordinary lengths to show, is not the same thing as *telling* you what it means). (ibid.)

Cavells poeng er at de uttrykkene som ikke kan parafraseres, f. eks. bokstavelige uttrykk, ikke kan parafraseres fordi uttrykkets meningsinnhold er “låst” til den konteksten det ytres i. Det styres av *hvem* som ytrer, *hvem* det ytres til, *hva* som ytres og *hvor* det ytres, og alle disse faktorene spiller en rolle når man vurderer og avgjør hva ytringens meningsinnhold er. Dersom det bokstavelige uttrykket ikke blir forstått, blir man, som Cavell viser, også litt forvirret selv. Kanskje man sier *hva mener du?*, eller prøver å finne ut hvor dialogen gikk galt; om man sa noe utydelig, om det er situasjonsstyrte faktorer som gjør ytringen uforståelig, om personen

man snakker med ikke forstår enkelte av ordene man bruker, om det faktisk er slik at personen ikke forstår eller om hen later som hen ikke forstår, osv. Det man ikke kan gjøre er å parafrasere uttrykket.

For å komme tilbake til Brooks er altså hans poeng at parafrasens kjetteri ligger implisitt i parafrasens funksjon. Den impliserer at diktet konstituerer en eller annen slags *påstand* fremfor andre *påstander*. På samme måte som med metaforen, blir parafrasering et kjetteri fordi handlingen i seg selv ikke er i stand til å formidle den potensielle betydningstettheten diktet legemliggjør. Ifølge Cavell innebærer dette perspektivet et essensialistisk syn på metaforen og diktet. Det fordrer en idé om at det eksisterer en overordnet og “låst” mening i metaforen eller i diktet. Frykten for å ikke være i stand til å videreformidle diktets *sanne mening* impliserer en idé om at diktet faktisk har *én* overordnet – absolutt – mening, en *kjerne* eller *essens*, og at man aldri kan *nå* denne “kjernen”. Denne type tenkning, Brooks’ fremgangsmåte, er et eksempel på det Cavell innledningsvis i teksten karakteriserer som en del av den filosofiske metodes «krise» eller problem:

What I have written, and I suppose the way I have written, grows from a sense that philosophy is in one of its periodic crises of method, heightened by a worry I am sure is not mine alone, that method dictates to content [...] (ibid.: 74)

I stedet for å spørre «why this?»²⁹ overføres den «vitenskapelige» fremgangsmåte over på filosofiske spørsmål, og filosofen ender dermed opp i en slags skeptisisme. Den filosofiske fremgangsmåten krever, på et vis, at man kommer frem til en løsning: Målet er å løse det filosofiske problemet som i utgangspunktet har oppstått som en følge av den filosofiske fremgangsmåten. Problemet og metoden er gjensidig avhengig av hverandre – den ene kan ikke eksistere uten den andre – og problemet kan dermed ikke forsvinne eller *løses opp*.³⁰

Brooks ender opp i en skeptisisme når han, på den ene siden, sier at parafrasering prinsipielt er umulig, fordi man ikke vil være i stand til å formidle den *korrekte* fortolkningen som en følge av diktets *betydningstetthet*, og når han, på den andre siden, sier at parafrasens

²⁹ I *Revolution of the Ordinary* (2017) skriver Toril Moi om «Why this?» at slike spørsmål oppstår hver gang man blir forvirret av et ord, en setning eller en ytring. For å finne svaret sier Moi at vi prøver å finne ut hvordan setningen er brukt i denne situasjonen. Videre skriver hun at: «[...] then we get bumps on our understanding, as Wittgenstein puts it. When we reach this point, a «grammatical investigation» is called for. The aim of the investigation is to reach a clear overview of the way we use our words. Wittgenstein often refers to such an overview as a description» (Moi 2017: 182)

³⁰ Dette påpeker Wittgenstein i *Filosofiske Undersøkelser* blant annet i paragraf 116: «Når filosofene bruker et ord - «viten», «væren», «gjenstand», «jeg», «setning», «navn» - og forsøker å gripe tingens *vesen*, må man bestandig spørre seg: Blir ordet noensinne virkelig brukt slik i språket, der det hører hjemme? – Vi fører ordene tilbake fra deres metafysiske til deres hverdagslige anvendelse» (Wittgenstein 1953/2010: 79).

kjetteri ligger i dens implikasjon om at diktet presenterer én påstand. Brooks fremgangsmåte vil dermed bare opprettholde problemet og ikke løse det. Cavell synes det er litt merkelig at Brooks har behov for å poengtere at man må huske at parafrasen ikke er det samme som selve diktet, og påpeker at Brooks' utgangspunkt for å kunne si dette fordrer en forståelse av begrepet *dikt* og begrepet *parafrase* som ekvivalenter - at man, til vanlig, har en idé om at parafrasen og diktet er det samme. Brooks' perspektiv blir forståelig bare som et forsvar mot en slik idé eller en slik tanke om forholdet mellom parafrase og lyrikk, men, som Cavell påpeker; parafrase og dikt er ikke det samme, ingen har sagt det, og derfor blir forsvaret meningsløst. Premisset som ligger til grunn for Brooks' redegjørelse, er altså «falskt». Det er en tautologi. «It is hard to imagine that someone has just flatly given it out that the essence, core, structure, and the rest, of a poem is its paraphrase» (Cavell 1969: 75).

Dette tror jeg er ett av hovedpoengene til Cavell når han velger å drøfte det første estetiske problemet – *hvorvidt et dikt eller en metafor kan eller ikke kan parafraseres* –; å vise hvordan Brooks³¹ og Winters' fremgangsmåte er grunnet i en «vitenskapelig» fremgangsmåte som i slike filosofiske problemstillinger som Winters og Brooks fremlegger, fører til skeptisisme og en mistro til språket.³² Kort oppsummert kan man si at Winters, ifølge Cavell, har rett i sin oppfatning av at noen typer lyrikk kan parafraseres og noen typer ikke kan parafraseres, men trekker feil slutning fra den konklusjonen. Brooks tar også feil når han sier at dikt prinsipielt ikke kan parafraseres fullstendig, men gjør rett i å være bekymret over forholdet mellom parafrase og dikt:

Brooks is wrong to say that poems cannot in principle be fully paraphrased, but right to be worried about the relation between paraphrase and poem; Winters is right in his perception that some poetry is “formulable” and some not, but wrong in the assurance he draws from that fact; both respond to, but fail to follow, the relation between criticism and its object. (Cavell 1969: 82)

³¹ Til tross for at Brooks' fremgangsmåte er som den er, kan det virke som han i utgangspunktet er enig i Cavells tanker om at den «vitenskapelige» fremgangsmåte ikke egner seg for filosofiske spørsmål – estetiske spørsmål: «[...] most of our difficulties in criticism are rooted in the heresy of paraphrase. If we allow ourselves to be misled by it, we distort the relation of the poem to its “truth,” we raise the problem of belief in a vicious and crippling form, we split the poem between its “form” and its “content” – we bring the statement to be conveyed into an unreal competition with science or philosophy or theology» (Brooks 1947: 201).

³² Dette poenget synes jeg Ingeborg Löfgren overser i sitt 6. kapittel fra avhandlingen *Interpretive Skepticism* (2015: 235-315). Her kritiserer hun Cavell for å ikke være observant nok med tanke på Brooks' meninger og *hvorfor* Brooks prøver å mene det han mener. En fullstendig observant redegjørelse av Brooks perspektiver og situasjon mener jeg ikke er med fordi det ikke er relevant for det som er Cavells overordnede poeng. Poenget er å gjøre oss observante på den type fallgruve en slik filosofisk fremgangsmåte havner i. En fremgangsmåte som Brooks er et godt eksempel på. Löfgren kritiserer også Cavell for at han vurderer Winters som Brooks *sentrale målskive* (Löfgren 2015: 300). Denne kritikken mener jeg også faller gjennom av samme årsak. Winters er med for å eksemplifisere Cavells poeng om at det eksisterer enkelte uttrykk som ikke kan parafraseres og at det er enkelte ting – ord og uttrykk – vi ikke kan utdype i enkelte situasjoner.

For Cavell handler altså det første estetiske problemet først og fremst om hvordan en mistro til språket kan påvirke vårt forhold til det estetiske uttrykket, og resultere i en avstand (og kanskje også en mistillit) til kunsten.

Gjennom en dagligspråksfilosofisk fremgangsmåte, ved å peke på hva vi kan og ikke kan si i forskjellige situasjoner, viser Cavell hvordan dette estetiske problemet opphører eller løses opp idet man innser at utgangspunktet for problemet er en idealistisk forestilling av språket som løsrevet fra oss. Dette mener Cavell at språket ikke er: Vi (språkfellesskapet) er språket og språket er oss, på godt og vondt. En av de beste følgene av denne språkforståelsen er at den fjerner den håpløsheten som idéen om, eller lengselen etter, det absolutte og skeptisisme ofte fører med seg: En løsrivelse fra språket innebærer å være maktesløs overfor språket, og overfor de tilsynelatende urokkelige idealene som språket impliserer – idealer som kanskje ikke går overens med ens oppfatning av verden eller av en selv. Når språket føres tilbake til oss og vi forstår at vi som et fellesskap ikke bare bruker, men også bekrefter, er språket, da innser man også at utfordringen eller problemet ikke ligger i språket, men at det ligger i oss selv. Dette er noe av det Cavell viser gjennom drøftingen av det første estetiske problemet.

I tillegg viser drøftingen at enkelte typer språkbruk i enkelte situasjoner tillater oss å parafrasere, og at behovet for parafrasering melder seg i de tilfellene der man ikke kan si noe eksplisitt (dette er også noe Cavell diskuterer videre i teksten). Drøftingen av *hvorvidt man kan eller ikke kan parafrasere*, viser dermed at hvordan man snakker, og hva som menes med det man sier, avgjøres og bestemmes i språkbrukssituasjonen. Språk og mening blir skapt, opprettholdt og avgjort i dialog med andre – i et språkfellesskap.

3.4 Atonalitet, kriterier og vurderinger

I sitatet over sier Cavell også at Brooks gjør rett i å fokusere på forholdet mellom parafrase og lyrikk, men hvorfor gjør han rett i det? Ved å undersøke og fokusere på dette forholdet, eller på parafrasen, kan man ifølge Cavell finne ut *hva vi gjør når vi snakker om kunst*. Hvordan man snakker om kunst i en gitt situasjon, forteller hvilke etablerte forestillinger som vekkes imøte med kunstverket (eller hvilke kriterier «vi» appellerer til). Brooks gjør derfor rett i å fokusere på forholdet mellom parafrase og lyrikk, ettersom det er der man kan finne ut hva det estetiske uttrykket er for «oss»³³.

³³ Her mener jeg det dagligspråksfilosofiske «vi» - språkfellesskapet.

Gjennom drøftingen av det første estetiske problemet, ender Cavell dermed opp foran forholdet mellom parafrase og lyrikk, og for å vise hva som skjer her, trekker Cavell frem det andre estetiske problemet: Hvorvidt man kan eller ikke kan si hvilken toneart et musikkstykke går i, og om atonal musikk virkelig er uten tonalitet. Med dette spørsmålet eksemplifiserer Cavell hva vi gjør når vi snakker om kunst og hvilken funksjon våre fortolkninger har. I denne drøftingen kommer noen sentrale aspekt ved Cavells fortolkning av Wittgensteins sene filosofi til syne. For å kunne diskutere og kommentere det andre estetiske problemet, tenker jeg derfor det er best å først introdusere Cavells forståelse av Wittgensteins kriteriebegrep.

3.4.1 Kriterier

I dagligspråket har begrepet kriterier en litt annen funksjon enn begrepet har i en Wittgensteinsk forstand. (For å gjøre det lettere å navigere i forholdet mellom dem, vil jeg referere til Wittgensteins forståelse som kriterier (W)). Cavell viser i første kapittel fra *Claim of Reason* (1979) at man har minst syv forskjellige funksjoner for den hverdagslige idéen om kriterier (Cavell 1979: 9), og at kriterier her ofte forstås som spesifikasjoner en gitt gruppe eller person legger til grunn for bedømmelser eller avgjørelser om hvorvidt *noe* har en spesiell status eller verdi. I en konkurranse for kunstløp er det for eksempel enkelte kriterier som legges til grunn i bedømmelsen av deltakernes oppvisning, eller i et kritikkteoretisk perspektiv snakker man om moralske, politiske eller estetiske kvalitetskriterier som ligger til grunn for anmelderens bedømmelse av objektteksten.

Ifølge Cavell finnes det tre uoverensstemmelser mellom kriterier og kriterier (W) (eller som det er på engelsk «a criterion»). Når det gjelder kriterier i en hverdagslig forstand, kan disse knyttes tett opp til standarder eller skikker: Kriterier determinerer hvorvidt et objekt generelt er «riktig» eller i det hele tatt relevant, mens standarder vurderer i hvor stor grad en kandidat oppfyller eller tilfredsstiller kriteriene (ibid.: 11). Når man sjekker om noe er i tråd med standarden eller om det oppfyller kriteriene (kravene), kan man altså vise til en klarert målestokk. Disse begrepene (standard og kriterier) er sånt sett knyttet tett sammen, men i en Wittgensteinsk bruk av begrepet finner man ikke en slik relasjon. Om dette skriver Cavell:

In no case in which he appeals to the application of criteria is there a separate stage at which one might, explicitly or implicitly, appeal to the application of standards. To have criteria, in his sense, for something's being so is to know whether, in an individual case, the criteria do or do not apply. If there is doubt about the application, the case is in some way "non-standard". This means we have no decisive criteria for it, as we haven't "for all eventualities". (ibid.: 13)

Kriterier (W) innebærer altså at man *vet* eller *kjenner*, og ikke at man konfererer en standard eller en målestokk som følge av et ønske om å kontrollere, klarere eller avgjøre. Denne manglende henvendelsen til standard iboende i Wittgensteins kriterier er det Cavell kaller den første uoverensstemmelsen.

Den andre uoverensstemmelsen handler om at Wittgensteins kriterier også er noe som styrer oss hele tiden, de styrer all vår kunnskap, alt man regner seg frem til eller stiller spørsmål ved, tviler på eller lurer på (ibid.: 14) – noe ordet kriterier i en hverdagslig forstand ikke gjør. «A criterion» er altså en slags mental forestilling eller et perspektiv man observerer verden med. Denne uoverensstemmelsen henger tett sammen med den tredje diskrepansen mellom kriterier og kriterier (W), som handler om overensstemmelsen mellom oss som kriterier (W) fordrer. Cavell kaller dette for kriterienes (W) «claim to community», at kriterier (W) innebærer et krav om eller en forespørsel etter fellesskap. For Wittgenstein er kriterier (W) alltid *våre* – språkfellesskapets –, og de er noe «vi» former og opprettholder ved å undersøke dem. Dette er noe man implisitt gjør når man snakker (ibid.: 18). Cavell skriver at:

Wittgenstein's source of authority never varies in this way. It is, for him, always *we* who «establish» the criteria under investigation. The criteria Wittgenstein appeals to [...] are always «ours», the «group» which forms his «authority» is always, apparently, the human group as such, the human being generally. When I voice them, I do so, or take myself to do so, as a member of that group, a representative human. (Cavell 1979: 18)

Denne appellen eller invitasjonen til et fellesskap som kriterier (W) fordrer, er knyttet til kriterier (W) som «mental forestilling». Med andre ord, det er en forbindelse mellom levemåte og fellesskap. Kriterier (W) representerer «oss», og «vi» *kjenner* dem. Sånn sett kan det virke som de er fastlagte, men sånn er det ikke, for det er ikke slik at «vi» *må* dele kriterier. I dialog med andre appellerer man alltid til kriterier (W) og til overensstemmelse i kriterier, men her vil det også alltid eksistere en mulighet for uoverensstemmelse: Når man snakker sammen, leter man alltid etter knutepunktet der fellesskapet oppstår.

The philosophical appeal to what we say, and the search for our criteria on the basis of which we say what we say, are claims to community. And the claim to community is always a search for the basis upon which it can or has been established. (Cavell 1979:18-20)

Oppsummert kan man altså konkludere med at Wittgensteins idé om kriterier viser oss hva det vil si å *ha* begreper eller konsepter. Kriterier (W) forteller noe om hvordan det er mulig for oss å sette ord på verden, eller som Cavell sier i «Being Odd, Getting Even» (1988): «[...] how it is that we are able to word the world together.» (1988: 126). Kriterier – «a criterion» – er en sammensatt idé som innebærer en forbindelse mellom flere forskjellige, men også lignende,

handlinger. Det er både en informasjonsutveksling og en vurdering: «A criterion» innebærer å gjøre rede for noe, å gjenfortelle og fortelle (forstått både som å dikte og å ytre³⁴), å relatere, å beregne, å nummerere eller å telle – altså både å telle som i en-to-tre-fire, men også telle som i å *gjelde* eller å være av verdi. «It is this feature of counting something under a concept which Wittgenstein's notion of a criterion is meant to bring out» (Cavell 1979: 35). Kriterier (W) er altså en (implisitt) stadfesting av at *noe* «teller» som *noe* og samtidig en påpeking av ting. Det er altså slik at når man snakker, bedømmer og vurderer man, og i disse bedømmelsene ligger det en appell til våre kriterier – til fellesskapet – til våre konvensjoner og verdisyn.

3.4.2 Vurderinger

I teksten «Must We Mean What We Say?» diskuterer og drøfter Cavell også hvordan språkbruk fordrer overenstemmelse på forskjellige måter, og viser hvordan våre konvensjoner, normer og verdisyn kommer til syne i våre ytringer. Cavells drøftinger er her inspirert av Wittgenstein, men også av J. L. Austins tanker.

I *How to do Things with Words*³⁵ (1962) utforsker og påpeker Austin de forhold som må ligge til rette for at en gitt talehandling (speech act) skal være passende eller upassende. Utgangspunktet for Austins talehandlingsteori er hans teori om performativer³⁶. I første omgang skilte Austin mellom konstativer (constatives)³⁷ og performativer (performatives)³⁸. Sistnevnte innebærer å *gjøre* noe ved å si noe, eller rettere sagt; man sier noe og dette innebærer samtidig at man *gjør* noe (Korta 2015). Performativer er handlinger, og er derfor ikke sanne eller usanne slik som konstativer, men i stedet passende eller upassende avhengig av hvorvidt den handlende utfører handlingen på en vellykket måte eller ikke. For at performative utsagn skal være *passende*, må de appellere til en allerede eksisterende konvensjon og parallelt med dette må denne konvensjonen påberopes under *riktige* (passende) omstendigheter (Longworth, 2018). Avslutningsvis i *How to do things with words* kommer Austin frem til at alle ytringer ender opp

³⁴ De engelske begrepene *telling*, *recounting* og *narrating* kan alle oversettes til det norske begrepet *fortelle*, men de engelske begrepene er i mye større grad toneangivende enn den norske ekvivalenten. *Fortelle* har høy betydningstetthet, så i dette tilfellet oversetter jeg altså de engelske begrepene for å klargjøre: *Telling* er både å si, å ytre, men også å fortelle, *recounting* er både å gjenfortelle (eller å *telle om*), men også å fortelle, og *narrating* er både å dikte, eller å fortelle som en forfatter (begrepet er i større grad knyttet til epikk), men også å fortelle (Cavell 1988: 127).

³⁵ Denne boken ble publisert etter Austins død og er en samling av Austins og hans studenters forelesningsnotater fra The William James Lectures.

³⁶ Disse tankene kommer til uttrykk i Austins bok *Philosophical Papers* (1961).

³⁷ En konstativ er å ytre noe sant eller usant. Om det er det ene eller det andre er avhengig av ytringens korrelasjon (eller mangel på korrelasjon) med det som er fakta.

³⁸ Austin kom frem til at det ikke var mulig å opprettholde et skille mellom konstativer og performativer, og innførte en tredeling i stedet. Denne tredelingen ble innført og påpekt i forelesningsrekken.

med å være performativer, og konseptet performative ytringer erstattes av talehandling (speech act)³⁹. Talehandlingsteorien impliserer at det er en overensstemmelse mellom oss – deltakerne i språkfellesskapet – om hva som er passende å si *når*, *hvem* det er passende at sier det og *hvor* det er passende at det blir sagt.

I «Must We Mean What We Say?» er Cavell inspirert av disse tankene og spesielt det Austin sier om overensstemmelse. I teksten eksemplifiserer Cavell at det er en nødvendig forbindelse mellom omstendighetene for talehandlingen og talehandlingens betydningsinnhold. Han kommer med et eksempel der man befinner seg i en situasjon hvor ordet «frivillig» anvendes om noe som gjøres «med vilje». I slike situasjoner defineres og vurderes handlingen som merkelig eller annerledes, påpeker Cavell. Å gjøre noe “med vilje” betyr i Cavells eksempel at man har *valgt å gjøre noe*. For eksempel at man velger å spise en croissant. Poenget til Cavell er at man sjelden beskriver noe som “gjort med vilje” dersom omstendighetene tilsier at denne handlingen er vanlig eller normal. Hvis du spiser en croissant, og jeg spør deg om du gjør det *med vilje*, da er det enten; A) et tegn på at jeg *vurderer* handlingen som merkelig i denne konteksten; B) et tegn på at jeg kan *vurderes* som merkelig, eller C) en vits (en morsomhet, som eventuelt kan *vurderes* som dårlig).

Questions about how a given person is using some *word* can sensibly arise only where there is some specific reason to suppose that [she] is using the word in an unusual way» (Cavell 1969: 37).

For å eksemplifisere sitt poeng, spør Cavell «Har du kledd på deg slik frivillig i dag?» og drøfter hva det innebærer. Han sier at dersom man stiller noen dette spørsmålet, impliserer man at det er noe ved klærne hen har på seg som er merkelig eller annerledes i kombinasjon med de omstendighetene man befinner seg i. Det er for eksempel *passende* å stille dette spørsmålet til en person som har på seg klovnekostyme i en begravelse. Spørsmålet impliserer altså at det er noe ved den spesifikke situasjon som vurderes som unormalt eller *upassende*, av den som stiller spørsmålet: «[...] you will never find out what voluntary action is if you fail to see when we should say of an action that it is voluntary» (ibid; s 40). For at det skal gi mening at jeg stiller dette spørsmålet, må jeg faktisk mene at det er noe upassende med handlingen – å spise croissant:

³⁹ Austin var ikke ferdig med sin talehandlingsteori da han døde, men diskusjonen og utviklingen av talehandling ble fulgt opp av hans student John R. Searle.

The significance of the categorical declaratives lies in their teaching or reminding us that the “pragmatic implications” of our utterances are (or, if we are feeling perverse, or tempted to speak carelessly, or chafing under an effort to honesty, let us say *must be*) *meant*; that they are an essential part of what we mean when we say something, of what it is to mean something. And what we mean (intend) to say, like what we mean (intend) to do, is something we are responsible for. (Cavell 1969: s 32)

For å forstå hva man kan eller ikke kan si når, må man undersøke omstendighetene for talehandlingen, og her vil man finne ut, eller vite, hva som er passende eller upassende å si. Det som er i orden å si er, slik som Austin og Cavell skriver, i orden å si nettopp fordi utsagnet appellerer til en allerede etablert konvensjon under de riktige omstendighetene. Ved å studere hvordan man snakker i en gitt situasjon, kan man finne ut hvilke vurderinger man tar og hvordan man gjør vurderinger. Her kan man altså observere hva våre holdninger, normer og våre verdier er.

3.4.3 Tonalitet som levemåte

Observasjonene fra *Claim of Reason* og «Must we mean what we say?» kommer også til uttrykk i Cavells drøfting av forholdet mellom atonalitet og tonalitet. Når man snakker om kunst appellerer man også til overensstemmelse – man appellerer til en eksisterende norm eller konvensjon for hvordan man skal snakke om kunst og for hva som kan vurderes som kunst. Med Cavells kriteriebegrep og språkforståelse som utgangspunkt kan man dermed gå tilbake til det andre estetiske problemet i «Aesthetic problems of modern philosophy». Gjennom drøftingen av dette problemet eksemplifiserer Cavell hva vi gjør når vi snakker om kunst og hvilken funksjon våre fortolkninger har. Det Cavell kommer frem til er at vi her utveksler, utfordrer og forhandler kriterier, vi appellerer til et fortolkningsfellesskap, og vi vurderer og bedømmer.

Som eksempel velger Cavell spesifikt å diskutere forholdet mellom atonalitet og tonalitet, blant annet fordi han selv har studert komposisjon på Juilliard School of Music i New York, men også fordi musikken man kategoriserer som atonalitet vakte stor oppsikt da den ble til. I kjølvannet av Schönbergs kritikk av atonalitets-begrepet⁴⁰, oppsto det på 1960-tallet en diskusjon rundt begrepet atonalitet og hvorvidt det i det hele tatt gir mening å kalle musikk for atonal. Komponist Walter Piston (f. 1894, d. 1976) mente at både musikere og lyttere vil høre

⁴⁰ Schönberg skriver i *Theory of Harmony* (1922) at: «The word ‘atonal’ could only signify something entirely inconsistent with the nature of tone. Even the word ‘tonal’ is incorrectly used if it is intended in an exclusive rather than inclusive sense» (1978/1922: 432). Sitatet er hentet fra tekst som ble lagt til som fotnote i tredjeutgaven av boken i 1922.

tonalitet i musikken uansett hvordan den utarter seg (Westergard 1968: 15)⁴¹. Dette var kanskje en kommentar til komponist Anton Webern, en av Schönbergs studenter, som derimot mente at perspektivskiftet som den atonale musikken førte med seg har endret «lovene» for musikk, eller for lytting, og man kan ikke lenger si at et verk har en toneart eller en annen (Webern 1963: 51)⁴².

Cavell skriver seg dermed inn i denne debatten når han drøfter hvordan man snakker om atonalitet, og han sorterer debatten inn i to argumenter som svar på spørsmålet om atonal musikk faktisk er uten tonalitet. Det første argumentet svarer nei på spørsmålet. Utgangspunktet for svaret er tanken om at atonal musikk ikke er uten tonalitet fordi man er vant med tonalitet (Piston) og derfor hører alt tonalt, og fordi man ofte kan si hvilken tone som er grunntonen i den atonale komposisjonen. Det andre argumentet svarer ja på spørsmålet, og mener atonal musikk er uten tonalitet fordi man mangler et språk man kan beskrive den atonale komposisjonen gjennom – lytteropplevelsen er så annerledes (Webern).

Med disse argumentene som utgangspunkt undersøker Cavell hva vi gjør når vi snakker om en komposisjon. Eksempelet han bruker er Chopins «Bacarolle», og gjennom det påpeker Cavell at man kan diskutere og drøfte seg frem til at Fiss-dur er verkets toneart. Dette er noe man kan gjøre fordi å gjøre dette er en del av grammatikken til begrepet tonalitet (Cavell 1969: 83). I møte med en atonal komposisjon vil man derimot ikke kunne formulere seg på samme måte fordi man mangler et språk for dette møtet eller for den erfaringen atonal musikk fører med seg. Det vi ikke har ord for kan vi heller ikke sette ord på. Dersom atonalitet skal bli det samme som tonalitet, innebærer det nesten å gi avkall på de etablerte mentale forestillingene for tonalitet: at det å skrive og høre tonalitet er å skrive og høre musikk. Cavell påpeker at å nesten gi avkall på tonalitet innebærer å nesten gi avkall på en måte å leve på.

The language of tonality is part of a particular form of life, one containing the music we are most familiar with; associated with, or consisting of, particular ways of being trained to perform it and to listen to it; involving particular ways of being corrected, particular ways of responding to mistakes, to nuance, above all to recurrence and to variation and modification. No wonder we want to preserve the idea of tonality: to give all *that* up seems like giving up the idea of music altogether. (ibid.: 84)

⁴¹ Piston sier i samtale med komponist og musikkteoretiker Peter Westergaard (f. 1931) at: «It becomes so instinctive that many do not know they do it, and when they play any little phrase they will hear it in some key – it may not be the right one, but the point is they will play it with a tonal sense. [...] the more I feel I know Schoenberg's music the more I believe he thought that way himself. That brings us back to the question of whether or not tonality has collapsed. And it isn't only the players: it's also the listeners. They will hear tonality in everything» (1968: 15)

⁴² «In this musical material new laws have come into force that have made it impossible to describe a piece as in one key or another».

Cavells poeng er her at vi imøte med verden har med oss et bestemt perspektiv – et bestemt bilde. Når vi snakker opprettholder og utveksler vi etablerte konvensjoner og normer for hva som kan sies når, hvor og av hvem i en gitt situasjon. Disse konvensjonene og normene (kriteriene) vi appellerer til er *kjent* – det er *det kjente* –, og imøte med det som er *ukjent* tar vi med oss det kjente og bedømmer, vurderer og forhandler oss frem til en etablering av det ukjente.

Begrepet atonalitet viser i seg selv at begrepet tonalitet – og vår grammatikk, våre kriterier, for dette begrepet – er det dominerende perspektivet eller den dominerende mentale forestillingen imøte med musikk. Tonalitet er det kravet vi ubevisst stiller musikken, det er normen vi følger. Atonalitet utfordrer det kjente og utfordrer våre kriterier for tonalitet, og derfor må vi spesielt imøte med denne type musikk forhandle, utveksle og utfordre kriterier. I første omgang vil det *nye* eller det *ukjente* være revolusjonerende (med den ambivalensen det innebærer), men så kan det forhandles med og gå over til å bli noe etablert og kjent. Vi tar altså hele tiden utgangspunkt i det vi har *sett* imøte med noe *usett*, og setter her ord på det vi vanligvis ville sagt: «To voice what we should ordinarily say». (Cavell 1969: 74)

Appellen til et «Vi» er spesielt viktig her. Det er vi som snakker – språkfellesskapet/deltakerne i språkspillet – som blir enige om hvordan vi skal vurdere kunst ved å snakke om den. Det er vi som finner ut om kriterier for kunst, når vi utveksler våre synspunkter. Cavell påpeker, som vi ser, at de som fortolker musikken og snakker om den, kritikerne for eksempel, er med på å sette atonalitet på kartet. De vurderer atonalitet som noe «nytt» og indikerer sånn sett at vi står overfor et skifte – et perspektivskifte, eller et aspektskifte. Komponistene som skaper den atonale musikken, sammen med de som aksepterer den, åpner på et vis en ny verden og tilbyr oss å ta del i dette. Vi blir invitert inn i denne levemåten. Denne verdenen kan man på et tidspunkt bli kjent med, man kan lære seg eller etablere et språk for den og så opplever man den kanskje på et tidspunkt som en naturlig del av den «kjente» verden. Desto mer, desto oftere, kritikken/vi forholder oss til atonalitet som kunst, desto mer er dette noe vi kan snakke om på den måten. Sakte, men sikkert, blir dermed begrepet og konseptet atonalitet noe som ikke lenger er «nytt». Det går fra å være noe «Ukjent» til å bli noe «Kjent». Idet vi setter ord på atonalitet som kunst, blir det også vurdert som kunst, og fortolkningsfellesskapet er dermed i endring. Når dette skjer, når vi innser at det var et bilde som holdt oss fanget – at det var oss selv –, forsvinner det estetiske problemet.

Når Cavell drøfter forholdet mellom atonalitet og tonalitet signaliserer han rollen kriterier har for bedømmelse av musikk. Dette eksempelet viser dermed at våre kriterier ikke er etablerte, de er ikke «ferdige» eller på-forhånd-etablerte kriterier, og spesielt ikke når det

kommer til estetiske uttrykk. Det er med andre ord nødvendig å snakke om de estetiske uttrykkene, om atonalitet, slik at vi kan finne ut hva våre kriterier er. Vi må utveksle, utfordre, opprettholde og forhandle kriterier for atonalitet, og gjennom dette etablerer vi noen kriterier implisitt. Det er på dette punktet at parafrasering og parafrasen kommer inn og spiller en sentral rolle. Parafrasen er nødvendig, beskrivelsene våre er nødvendige, for å kunne forstå hva atonalitet er, eller hva det estetiske uttrykket er. Bedømmelsen eller vurderingen er altså ikke noe som eksisterer i kriterier som allerede finnes – a priori kunstopplevelsen. Bedømmelsen og vurderingen finner sted og tar form idet vi snakker, og kriteriene våre etableres først når vi snakker om dem. For å forstå det estetiske uttrykket og for å forstå kunstopplevelsen vår, parafraserer vi det estetiske uttrykket, og her ligger det en henvisning til kriterier. Parafrasen kan sann sett forstås som en del av det estetiske uttrykket, som en del av kunsten.

Cavells drøfting om atonalitet viser oss, om ikke annet, hvor viktig litteraturkritikk er, og hvor relevant Cavells drøftinger i denne teksten fortsatt er i dag. Idet noen leser Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009) som kunst, blir den etablert som kunst. Å skrive om sitt eget liv blir dermed akseptert som kunst og vi får nye kriterier. Idet noen leser *Arv og miljø* som både fiksjon og fakta samtidig, er vi allerede inne i en forhandlingsprosess der vi beveger oss mot å akseptere at et estetisk uttrykk både kan være fiksjon og virkelig på samme tid. Når Ingunn Økland⁴³, for eksempel, leser *Arv og miljø* som virkelighetslitteratur, er hun for det første med på å definere begrepet, og for det andre tar hun med seg «bildet» som holder henne «fanget» inn i lesningen, og forsøker å forhandle, avklare, utveksle og utfordre våre kriterier.

Kort oppsummert viser Cavells drøftinger av de to estetiske problemene jeg har utlagt her, at å observere og analysere våre ytringer om ting, for eksempel om estetiske uttrykk, vil lære oss, vise oss eller fortelle oss hva ting – det estetiske uttrykket – er. Dette er et resultat av at våre ytringer eller vårt språk alltid tar form i et språkspill, og alltid er knyttet til et språkfelleskap, et fortolkningsfelleskap. Dette knutepunktet, mellom individ og fellesskap, etableres gjennom en forhandling, utveksling og opprettholdelse av mening – av kriterier som man appellerer til når man snakker. Mening og kriterier kommer altså til syne i ytringen, i språkbrukskonteksten, og det er den evinnelige forhandlingen, utvekslingen og opprettholdelsen av dem som er knutepunktet i språkfelleskapet. Iboende i parafrasen vil det derfor også være en appell til et fortolkningsfelleskap og en forhandling av kriterier med et fortolkningsfelleskap.

⁴³ «Feberhet Incesthistorie» i Aftenposten 11. september 2016.

3.5 Estetisk overensstemmelse

Etter å ha vist hvordan den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten kan være en god fremgangsmåte imøte med estetiske problemer, går Cavell over til å sammenligne den appellen om overensstemmelse som er iboende i det dagligspråksfilosofiske «vi» og den overensstemmelsen som er tilstede i estetisk domfellelse. Kort fortalt mener Cavell at det å felle estetiske dommer er et eksempel på den appellen om overensstemmelse som man også finner i våre ytringer: Vi kan ikke foreta logisk nødvendige eller bindende slutninger. I motsetning til første del av teksten hvor Cavell viser hvordan dagligspråksfilosofien kan spille en rolle for estetikken, viser Cavell altså i denne delen hvordan estetikken kan spille en rolle for dagligspråksfilosofien.

Cavell starter denne delen med en drøfting av et eksempel fra Humes «On the Standard of Taste» (1757). I denne artikkelen drar Hume frem et eksempel fra *Don Quijote* (1605/1615) av Miguel de Cervantes. Eksempelet handler om karakteren Sancho Panzas fortelling om sin families rykte for å være gode vinkjennere: To av hans slektninger smakte på et fat med vin. En av dem sa at vinen smakte lær og den andre sa at vinen smakte jern. De ble begge latterliggjort av de andre som var tilstede, men da det var tomt for vin fant de en nøkkel med en lær-ring på bunnen av fatet. Sanchos slektninger hadde altså «rett» siden de hadde smakt dette i vinen. Hume bruker denne parabelen som et eksempel på estetisk domfellelse og dette synes Cavell er merkelig. Det er merkelig fordi det som vanligvis er tilfellet når man feller en estetisk dom er at dommen ikke kan bevises på en slik måte som i Sanchos fortelling, og det er en feilaktig representasjon av kritikerens oppgave (Cavell 1969: 87).

Cavells poeng er at kritikerens oppgave først og fremst er å beskrive det estetiske uttrykket eller objektet (i dette tilfellet vinen), på en slik måte at det overbeviser andre om at den dommen som blir felt er den korrekte dommen. Kritikerens oppfordrer oss til å se det hen ser og til å gjøre den samme vurderingen, selv om denne vurderingen ikke kan bevises – man kan ikke peke ut et aspekt ved det estetiske uttrykket som logisk bevis for dommen. Cavell kommenterer kritikerens rolle videre:

His [kritikerens] value to art and culture is not that he agrees with its taste – which would make him useful for guiding one's investments in the art market – but that he sets the terms in which our tastes, whatever they happen to be, may be protected or overcome (ibid.)

Kritikerens, den gode kritikerens, verdi for kunst og kultur er altså at hen er med på å etablere vilkår for hvordan vår smak skal være i vår samtid. I «On the Standard of Taste» påpeker Hume at mennesker har veldig forskjellig smak, noe som egentlig er et tegn på at smaksdommer er basert på subjektive refleksjoner. Hume sier samtidig at dersom smaksdommene er det, hvordan

kan det da ha seg at smaksdommene i enkelte tilfeller kan vurderes som ukorrekte? Det Hume kommer frem til er at smaken kan knyttes til objektive kriterier og at det finnes enkelte kritikere – smaksdommere – som på grunnlag av erfaringer og evner har en dømmekraft som kan sette en standard for smak (Hume i Bale 2008: 17) Kritikerens verdi ligger altså ikke i å opprettholde den smaken som er dominerende (den populære smaken) i samtiden, som er hva Hume vurderer som verdifullt. Altså at den kritikeren som avgir en dom som korrelerer mest med andres dom, er den kritikeren som best har klart å formidle eller uttrykke estetisk smak eller «the standard of taste»:

En god forstand forent med forfinet følelse som er forbedret gjennom øvelser og perfektionert gjennom sammenlikning, og frigjort fra enhver fordomsfullhet, er det eneste som kan gjøre en kritiker berettiget til denne verdifulle karakteristikken, og deres felles bedømmelse er, uansett hvor man finner den, den rette standarden for smak og skjønnhet. (Hume, 1757/2008: 27)

Ifølge Cavell forsøker Hume i sin drøfting å forankre smaksdommene i det objektive til tross for at han argumenterer for at de er sterkt knyttet til subjektive erfaringer og egenskaper. Drøftingen av Humes estetikk tar Cavell så med seg inn i det neste eksempelet som er Kants estetikk fra *Kritikk av dømmekraften* (1790). Ifølge Kant hviler våre smaksdommer, estetiske dommer, på en subjektiv følelse, de er prinsipielt subjektive, men gjør samtidig krav på å være universelt gyldige⁴⁴. Idet man feller en estetisk dom over et objekt forventer man at alle andre som observerer objektet også oppfatter objektet som skjønt og deler ens behag for eller nytelse av objektet. Likevel er det slik at vårt krav om overensstemmelse ikke tar utgangspunkt i at objektet er plassert under et begrep eller et konsept. Altså det universelle er ikke basert på begreper, og resultatet av dette er at jeg ikke regner med at alle andre *vil* dele min dom, men jeg tenker at alle *burde* dele min dom (Cavell 1969: 89). Ifølge Kant tenker man altså at vår «glede» står i en nødvendig relasjon til objektet som er utgangspunktet for «gleden». Denne nødvendigheten er, på et vis, normativ, og viser at vår smaksdom i seg selv fungerer som et eksempel på hvordan alle andre *burde* dømme. I paragraf 8 skriver Kant:

Smaksdommen selv *postulerer* ikke alles enighet (for det kan bare en logisk allmenn dom gjøre, ettersom den kan anføre grunner). Den *forlanger* bare denne enigheten hos alle som et tilfelle av regelen gjennom hvilken den forventer, ikke bekreftelse via begreper, men andres tilslutning. Den allmenne stemmen er altså bare en idé (hva beror på, blir ennå ikke undersøkt). (Kant 1790/2008: 66)

⁴⁴ Kant skiller mellom to dommer der den ene er rent subjektiv, f.eks. bedømmelser av behag, og der den andre, f.eks. bedømmelser av kunst, forutsetter en overensstemmelse: «Smaksdommen medfører nemlig en allmenngyldighetens *estetiske kvantitet*, dvs. Gyldighet for enhver, hvilket ikke gjelder for dommen om det behagelige.» (Kant 1790/2008: 65)

Med utgangspunkt i Kants estetikk kan man altså si at det innebærer en risiko å kritisere estetiske uttrykk, fordi man risikerer at andre ikke er enige med oss i vår smaksdom – at de ikke ser det vi ser –, og sånn sett en risiko for å bli isolert fra fellesskapet (Cavell 1969: 89). Denne risikoen er en følge av overensstemmelsen, men også av vårt behov for å snakke om det estetiske uttrykket – å utveksle og forhandle kriterier for det estetiske uttrykket. Når man sier at et estetisk uttrykk er godt, sterkt eller ikke-adekvat sier man det til et fellesskap, dersom jeg mener at det estetiske uttrykket bare er godt for meg selv er det jo ikke noe poeng i å snakke om det. Vi kan ikke etablere logiske bevis for våre estetiske dommer og må derfor snakke om dem og etablere bevis gjennom å appellere til våre kriterier imøte med objektet. Kritikerens estetiske domfellelse må begrunnes.

It is essential to making an aesthetic judgement that at some point we be prepared to say in its support: don't you see, don't you hear, don't you dig? The best critic will know the best points. Because if you do not see *something*, without explanation, then there is nothing further to discuss. (ibid.: 93)

Den beste kritikeren er den som klarer å peke på de beste, eller viktigste, aspektene ved et estetisk uttrykk og invitere andre inn i sin vurdering eller få andre til å se det hen ser. Her trekker Cavell en sammenheng mellom estetisk domfellelse (smaksdommer) slik Kant beskriver dem og våre intuitive bedømmelser om hva som er og ikke er rett språkbruk. De estetiske dommene er en utprøving av et fellesskap – språkfellesskap og fortolkningsfellesskap – fordi man her kan finne ut om man er isolert eller hvem man er i overensstemmelse med. Cavell skriver at:

The problem of the critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways. Then his work outlasts the fashions and arguments of a particular age. That is the beauty of it. Kant's «universal voice» is, with perhaps a slight shift of accent, what we hear recorded in the philosopher's claims about «what we say»: such claims are at least as close to what Kant calls aesthetical judgements as they are to ordinary empirical hypotheses. Though the philosopher seems to claim, or depend upon, severer agreement than is carried by the aesthetic analogue, I wish to suggest that it is a claim or dependence of the same kind. (ibid.: 94)

Utfordringene for kritikeren og for kunstneren er altså å inkludere sin subjektivitet på en slik måte, på en så god måte, at andre blir inkludert i den. Dette ligner på den appellen om overensstemmelse som ligger i dagligspråksfilosofiens påstand om «å gi stemme til det vi vanligvis ville sagt». Dette «vi»-et er ikke et generaliserende «vi» av typen «jeg vet hva som er best for alle og snakker derfor på vegne av alle andre»-vi. Det handler om at alle som er deltakere i det samme språkfellesskapet vil vite og kan forestille seg hva de ville og ikke ville sagt i en gitt situasjon. Dette er fordi man, som Wittgenstein sier, deler levemåte.

It is altogether important that Wittgenstein says that we *agree in* (forms of life) and that there is agreement *in* (judgements): “If language is to be a means of communication there must be agreement [*übereinstimmung*] not only in definitions but also (queer as this may sound) in judgements” (§242); “It is what human beings *say* that is true and false; and they agree in the *language* they use” (§241). The idea of agreement here is not that of coming to or arriving at an agreement on a given occasion, but of being in agreement throughout, being in harmony, like pitches or tones, or clocks, or weighing scales, or columns of figures. That a group of human beings *stimmen* in their language *überein* says, so to speak, that they are mutually voiced with respect to it, mutually *attuned* top to bottom. (Cavell 1979: 29-30)

I tilfeller der vi er uenige burde vi heller forsøke å avgjøre hvorfor vi er uenige, eller dersom uenigheten ikke kan forklares, finne en forklaring for hvorfor den ikke kan det, sier Cavell (s. 95), og vår uenighet er ikke et hinder for kommunikasjon: «it is as much a datum for philosophizing as agreement is» (ibid.). Når vi står overfor uoverensstemmelse, mener altså Cavell at man må sjekke omstendighetene for uoverensstemmelsen, språkbrukskonteksten, og at man her kan finne ut hvordan, hvorfor og hvor uenigheten har tatt form.

Det som Cavell blant annet poengterer når han drøfter hva dagligspråksfilosofiens fremgangsmåte kan gjøre for estetikken og hva estetikken kan gjøre for dagligspråksfilosofien, er at dagligspråksfilosofi ikke bare handler om språk, men også handler om alt det som vi kan snakke om. Dette er altså en påminnelse om at alle er deltakere i et fellesskap, fortolkningsfellesskap og språkfellesskap, og sånt sett at hver og en spiller en rolle. «Ordinary language philosophy is about whatever ordinary language is about.» (ibid.: 95)

3.6 Avslutning og konklusjon

I «Aesthetic Problems of Modern Philosophy» viser Cavell oss at enkelte typer språkbruk i enkelte situasjoner tillater oss å parafasere, mens det som sies eksplisitt – det som er eksplisitt – derimot ikke lar seg parafasere. I sin drøfting av det første estetiske problemet viser Cavell at utgangspunktet for problemet er grunnet i en mistillit til språket der språket er forstått som noe absolutt, og ikke som situasjonsavhengig eller som noe som skapes og opprettholdes i dialog med andre. Med drøftingen av det andre estetiske problemet viser Cavell at når vi snakker om noe, vurderer vi det og appellerer til våre – fellesskapets – kriterier for det. Språkbruken er en utveksling, en utfordring og en forhandling av kriterier, og en appell om overensstemmelse i vurderinger og bedømmelse av det man snakker om. Når vi snakker, og spesielt når vi snakker om estetiske uttrykk, står vi overfor en forhandling og utveksling av normer og verdier, og en opprettholdelse og/eller utfordring av konvensjoner. I tillegg viser Cavell oss, at når vi snakker om kunst, henvender vi oss til et fortolkningsfellesskap på samme måte som man henvender seg til et vi – et språkfellesskap. Fortolkningsfellesskapet og

språkfellesskapet er på et vis det samme, men i fortolkningsfellesskapet finner man enkelte medlemmer som i større grad enn andre er med i forhandlingen om kriterier og er med på å sette «standarden» for smak. Det er kunstnerne og kritikerne.

I gjennomgangen av de estetiske problemene viser dermed Cavell hvordan den dagligspråksfilosofiske fremgangsmåten løser problemer ved å erkjenne hva som er kilden til problemet og hvor det kommer fra. Denne fremgangsmåten kan man ifølge Cavell overføre til andre områder, som for eksempel litteraturkritikken. Cavells kriteriebegrep er annerledes enn kriteriebegrepet som brukes i et kritikkteoretisk perspektiv, men som denne drøftingen har vist er Cavells kriteriebegrep likevel relevant for analyse av kritikk og for forståelsen av parafrase. Dette blir spesielt tydelig i den siste delen av teksten, hvor Cavell viser at det er en sammenheng mellom den overensstemmelsen som det dagligspråksfilosofiske «vi» fordrer og den overensstemmelsen som estetisk domfellelse fordrer.

På samme måte som man kan avgjøre hvorvidt en mor er eller ikke er en god mor, eller en beholder er eller ikke er en adekvat kaffekopp, kan man avgjøre hvorvidt et estetisk uttrykk er eller ikke er et adekvat litterært verkt eller er eller ikke er en god bok. I begge tilfeller står vi overfor en forhandling i kriterier. Cavell sitt poeng er at vårt møte med det estetiske uttrykket, og de kvalitetsvurderingene eller estetiske dommene vi feller i det møtet, har samme «fremgangsmåte» som de vurderingene man feller imøte med, for eksempel, en kaffekopp: Man får behov for å forhandle, utveksle og avgjøre bedømmelser og kriterier. Likevel skjer dette spesielt imøte med estetiske uttrykk hvor man fordrer overensstemmelse med andre og tenker at andre *burde* mene det samme som oss selv, mens vi samtidig aksepterer at det er en mulighet for at de ikke kommer til å være enige – være i overensstemmelse. Risikoen for uoverensstemmelse som alltid er tilstede, er en indikasjon på at dette – estetisk domfellelse – aldri vil være noe som er klarert, avklart, «eksplisitt» eller ferdig. Her *må* vi forhandle, og parafrasen er en forhandlingsarena. Gjennom drøftingene av de estetiske problemene og estetisk domfellelse, viser altså Cavell at behovet for parafrasering melder seg fordi kunstverk ikke sier noe eksplisitt, der det ikke går an å si noe eksplisitt, eller imøte med noe som ikke er avklart eller noe abstrakt. Estetiske uttrykk krever parafrasering, og parafrasen er sånn sett en del av det estetiske uttrykket. Det er altså både nødvendig og viktig å parafrasere kunsten!

Når vi parafraserer, omskriver eller omformulerer et estetisk uttrykk eller en metafor, gjør vi det med utgangspunkt i noen allerede etablerte konvensjoner, normer, med et allerede etablert «bilde» av hvordan noe, det estetiske uttrykket/verket, skal være. Det gjelder også for hva som defineres som et estetisk uttrykk/verk. Vi vet at *det* er et estetisk verk fordi det er *sånn* vi snakker om *den type ting*, og *sånn* indikerer at dette er et estetisk verk. Parafrasen forteller

oss altså noe om hvordan vi snakker når vi snakker om kunst, og dermed også noe om hvordan vi vurderer kunsten. *Hva* vi tenker at kunsten er. Ved å studere de påstandene vi har om ting, kan vi finne ut hva tingene er for oss. Parafrasen er beskrivelse (for eksempel av et estetisk uttrykk), og et forsøk på å sette ord på noe uavklart. Ved å observere parafrasen kan vi finne ut hvilke kriterier vi appellerer til imøte med et gitt estetisk uttrykk, og med det si noe om hva det estetiske uttrykket er. I parafrasen ligger det en appell om overensstemmelse, en ubevisst forventning om at man deler kriterier med andre, og en forventning om at andre *burde* dele våre vurderinger av det estetiske verket.

4 Parafrazen i fire anmeldelser av *Arv og miljø* (2016)

4.1 En sympatisk kritikk (Cathrine Krøger)

«Farens skam, datterens ulykke» er tittelen på Cathrine Krøgers anmeldelse av boken *Arv og miljø* i Dagbladet 10. september 2016. Det var en av de første anmeldelsene i dagspressen og den kom på trykk i forkant av Ingunn Øklands anmeldelse «Feberhet incesthistorie». Sistnevnte kan sies å være en katalysator for det som ble en omfattende debatt vedrørende virkelighetslitteratur høsten 2016. Flere anmeldelser publisert i etterkant av «Feberhet incesthistorie» tar stilling til den og farges dermed av Øklands møte med verket. Det er derfor interessant å se hvorvidt Krøger også problematiserer og observerer lignene trekk ved boken som de senere anmeldelsene gjør. Inspirert av Cavell og Wittgensteins tanker vil jeg først og fremst forsøke å kartlegge anmeldelsens tilsynelatende nøytrale beskrivelser av *Arv og miljø* og vise hvordan det iboene i disse likevel eksisterer vurderinger av det litterære verket. I andre omgang vil analysen kommentere parafrasens funksjon i denne anmeldelsen spesielt (og muligens i litteraturkritikken generelt). I tillegg til dette vil jeg påpeke hvilke kriterier som kommer til uttrykk gjennom de vurderingene som er å finne i Krøgers parafrase. Her refererer jeg altså til Cavells kriteriebegrep, så jeg skal for eksempel påpeke hvilke kriterier vi – språkfellesskapet – har for foreldre, eller hva som ligger i ordet urettferdighet. Man finner parafraaser innledningsvis i anmeldelsen, men også utover i teksten.

«Farens skam, datterens ulykke» er plassert i Dagbladets bok-del. Det er en midtsides artikkel på ca. 850 ord med et forholdsvis stort bilde av Vigdis Hjorth stående i en grønn eng med grønne trær i bakgrunnen. På bildet er Hjorth vendt mot oss, men ser ned i bakken og halve ansiktet er skjult bak håret. Det er også plassert et lite bilde av bokens forside til høyre for bildet av Hjorth over teksten. Det står «ROMAN» over bildet av boken og under kan man lese forfatterens navn, bokens tittel og forlag, sammen med terningkast fem. I tillegg finner man en én-setnings oppsummering av boken som sier følgende: «Gjennomgående om en fars overgrep». Krøger åpner med et tre-linjers sitat fra boken og følger opp med en parafrase av hendelsesforløpet og verkets motiv (eller det Krøger kaller den «ytre», tematikken) fortalt over to avsnitt. Videre er anmeldelsen delt inn i tre deler under titlene «Misbruk», «Kamp for å bli hørt» og «Litterært prosjekt». Den første delen – «Misbruk» – er videre delt inn i tre avsnitt der det første parafraaser bokens tematikk. Det neste beskriver karakteren Bergljot og sammenligner henne med andre karakterer i Hjorths forfatterskap, og det siste avsnittet diskuterer Hjorths litterære stil og plasserer *Arv og miljø* i forfatterskapet.

I det første avsnittet under tittelen «Kamp for å bli hørt» fortsetter Krøger parafraseringen, hun utdyper og kommenterer det hun i forrige del etablerte som bokens tematikk ved å gjenfortelle en situasjon i boken der testamentet til Bergljots far leses opp for familien. I neste avsnitt vurderer Krøger boken eksplisitt, kommenterer beskrivelsen hun gjør i avsnittet før, sammenligner hendelsene i teksten med Hjorths bok *Snakk til meg* (2010) og parafraserer mer utbroderende Bergljots karakter og historie. Den siste delen av anmeldelsen, «Litterært prosjekt», er også delt inn i to avsnitt der det siste er et sitat. I det første avsnittet fremlegger Krøger en vurdering av Hjorths stil og etablerer Hjorths litterære prosjekt (begge deler er både sett i lys av forfatterskapet og med utgangspunkt i *Arv og miljø*). Det avsluttende sitatet er med for å underbygge og støtte Krøgers foregående beskrivelse og positive dom.

Oppsummert kan man si at «Farens skam, datterens ulykke» har et gjennomgående fokus på objekttekstens tematikk, handlingsforløp og plassering av objektteksten i relasjon til forfatterens tidligere verk.

I den følgende analysen vil jeg i første omgang vise hvordan Krøgers forhandling av kriterier imøte med verket resulterer i vurderinger av romanen. I tillegg vil jeg vise at Krøger viderefremmer denne «kriterieforhandlingen» i sine parafraseringer, og gjennom den appellerer til overensstemmelse i vurderinger. Deretter vil jeg vise hvordan vurderingene, og kriterieforhandlingen, i parafrasen er en forutsetning for Krøgers eksplisitte karakteristikk og bedømmelser av verket. Denne analysen vil altså være et forsøk på å vise hvordan de vurderingene som kommer til syne i parafrasen, er en forutsetning for estetiske vurderinger.

4.1.1 Krøgers vurderinger og våre kriterier

«To speak is to say what counts», skriver Cavell i «Recounting Gains, Showing Losses» (1988: 86). Med dette mener han at det i hver konstatering ligger en vurdering. Altså at man idet man sier *noe* også påpeker hva som er *viktig*, som *betyr noe* eller som *passer* (hva som er «rett», på et vis). Til grunn for disse vurderingene ligger det enkelte kriterier. Kriterier som «bestemmer» eller forteller «oss» hvordan X i situasjon Y er. I parafrasen, som er en gjengivelse, en beskrivelse eller en konstatering av det litterære verket, vil vi dermed også finne vurderinger og kriterier. Så hvilke vurderinger og kriterier kommer til syne i Krøgers parafrase?

Utdraget under er hentet fra den innledende parafrasen i anmeldelsen og her introduseres man for noen av karakterene i verket, og det Krøger senere i anmeldelsen kategoriserer som «ramme»-fortellingen:

Teateranmelderen og tidsskriftredaktøren Bergljot er fraskilt trebarnsmor og mormor, og har vokst opp i et velstående hjem på Oslo vest. Nå har moren og faren bestemt at de to yngste søstrene skal overta familiens hytter på Hvaler. For en latterlig billig sum, viser det seg, og uten å spørre verken henne eller broren Bård. Han er rasende, hun bryr seg egentlig ikke. Forventer ikke annet. Hun ble gjort arveløs mange år tidligere. Det siste faren sa til henne var «*Se deg i speilet og du ser en psykopat*». (Krøger 2016)

Kort oppsummert får man vite at hendelsesforløpet tar utgangspunkt i en familiedisputt eller et arveoppgjør og at Bergljot mest sannsynlig er hovedkarakteren eller hovedpersonen i denne fortellingen. Man får vite at Bergljot har mange roller (hun er *mormor, mor, datter, søster, ansatt, leder* og *tidligere partner*) og da også mange relasjoner. Man får også vite at enkelte av disse relasjonene har tatt slutt (*fraskilt*) og at forholdet til foreldrene – mer spesifikt hennes far – er og/eller har vært en dårlig relasjon. I tillegg får man vite at foreldrene har god råd, at Bergljot er fra *Oslo vest* og at hun, broren og faren er karakterer som uttrykker emosjoner.

4.1.1.1 *En historie man får sympati med*

Ved flere anledninger i parafrasen indikerer Krøger at Bergljot er en person man burde ha sympati med. Denne vurderingen og oppfordringen etableres gjennom Krøgers appell til våre kriterier for, for eksempel, foreldre. Denne delen av analysen vil vise hvordan man oppfordres til å ha sympati med Bergljot og hennes historie.

Vektleggingen av relasjoner i beskrivelsen av Bergljot og i avsnittet generelt, forteller at Krøger anser mellommenneskelige interaksjoner for å være sentral for verket, eller viktige elementer i handlingsforløpet, og at hun anser disse relasjonene for å være av relevans for Bergljots karakter. Her (i dette avsnittet og denne anmeldelsen) er denne informasjonen både viktig fordi den gir et bilde av Bergljot som en karakter som *fungerer* i relasjoner, men også – som jeg kommer tilbake til senere – fordi akkurat disse spesifikke relasjonene kan assosieres med forfatteren og andre karakterer i forfatterskapet.

Man forstår at Bergljot fungerer i relasjonene fordi Krøger, i den første setningen, plasserer henne i mange forskjellige relasjoner og fordi Bergljot har en eller annen form for ansvarsrolle i de fleste relasjonene. Rollene *leder, mor, mormor* og *ansatt* innebærer en variasjon av ansvar. I tillegg skaper mange, i motsetning til få, nære relasjoner et inntrykk av normalitet – det er vanligere å ha relasjoner enn det er å ikke ha relasjoner. Dette skaper også et inntrykk av at det er noe Bergljot får til siden hun har mer enn én relasjon og har et ansvar i mer enn én relasjon. Denne informasjonen appellerer, kan man si med Cavell, til en felles idé – til våre kriterier – om ledere og foreldre (som kan sies å være beslektet med rollen leder). Det ligger i ordet leder og forelder at rollen innebærer en variasjon av ansvar, og derfor tenker man

også at personer som er ledere eller foreldre *bør* ta ansvar. Krøger vurderer altså Bergljot som en ansvarlig og forholdsvis normal person. Med andre ord, hvordan Bergljot er korrelerer med Krøgers kriterier for forholdsvis normal og ansvarlig person. Når Krøger parafaserer Bergljot på denne måten, oppfordrer hun oss – ved å appellere til våre kriterier – til å gjøre den samme vurderingen av Bergljot.

Informasjonen man får i første setning bygger en ramme for forståelsen av de resterende setningene i parafrasen, og i anmeldelsen, men resten av parafrasen og anmeldelsen forsterker og bekrefter også informasjonens relevans i denne konteksten. Informasjonen om Bergljot er viktig idet den blir «sagt», men *hvorfor* den er viktig utdypes i konteksten. Et eksempel på dette ser man i den siste setningen i parafrasen, hvor Krøger siterer Bergljots far: «Se deg i speilet og du ser en psykopat». Etersom Krøger allerede i de foregående setningene har etablert Bergljot som normal, en som er urettferdig behandlet og en man *bør* synes synd på, preger ikke sitatet bildet av henne. Dersom man vet at en psykopat er en person som ikke klarer å tilpasse seg et liv med andre mennesker og har en manglende evne til å følge normer (Malt 2016), tror man ikke at Bergljot er en psykopat – for man vet allerede at hun har flere relasjoner. Psykopater er heller ikke personer man vanligvis synes synd på, noe Krøger gir inntrykk av at man *bør* gjøre imøte med Bergljot. Hun oppfordrer oss til å ha sympati med Bergljot.

Ser man denne informasjonen i sammenheng med den innledende oppsummeringen av boken «Gjennombrøende om en fars overgrep», forstår man at sitatet fungerer som Krøgers beskrivelse av faren. Plassert her skyver sitatet fokuset over på ham og det faktum at dette er en fars ytring. Beskrivelsen psykopat brukes ofte som skjellsord om personer man ikke liker. Man kan dermed anta at Bergljots far ikke liker henne. Denne informasjonen appellerer til våre kriterier for foreldre. Det ligger i ordet foreldre at de blant annet burde like barna sine, de burde ta ansvar, og de *burde ikke* være overgripere. Gjennom sitatet sår Krøger altså tvil over farens troverdighet, hans karakter og hvorvidt faren er en egnet far. Hun etablerer og vurderer ham som en uegnet (dårlig) far, og oppfordrer samtidig oss til å være i overensstemmelse med henne i denne vurderingen.

Den tvilen som etableres overfor faren, endre ikke oppfatningen av sitatet/ytringen som ment eller intendert. Det er fordi Krøgers foregående vurdering av karakterene og handlingsforløpet, samt plasseringen av sitatet, legger til rette for akkurat en slik forståelse av sitatet/ytringen. Det er et intendert utsagn fra en far og han kan derfor, i denne situasjonen, vurderes som en uegnet far.

I tillegg til å vurdere faren som uegnet, forsterker sitatet også Krøgers foregående vurdering av Bergljot som en person det er synd på. Denne vurderingen kommer til syne i Krøgers skildring av karakterenes økonomiske situasjon og emosjonelle reaksjon i parafrasen.

Ved å bruke adjektivet «velstående» i tillegg til å informere om at foreldrene har flere hytter, indikerer Krøger at Bergljots foreldre har god råd og flere eiendommer. Sammen med setningen «For en latterlig billig sum, viser det seg, og uten å spørre verken henne eller broren Bård» impliseres det dermed at man i verket møter foreldre som, for det første, fordeler sin eiendom ulikt blant sine barn og, for det andre, favoriserer enkelte av barna. Adjektivene «latterlig» og «billig» indikerer at summen for overtakelsen av hyttene burde være en annen enn det den er, og konjunksjonen «verken» i leddsetningen impliserer en holdning, eller forventning, om at denne type avgjørelse (fordeling av eiendom blant familiemedlemmer) *burde* drøftes av og inkludere alle medlemmene i kjernefamilien. Ettersom dette ikke er tilfellet her, forstår man at det er noe merkelig eller noe «unormalt» med foreldrenes fordeling.

Sammenlagt appellerer denne informasjonen til «våre» kriterier for foreldre: Foreldre bør behandle barna sine likt (de bør være rettferdige). Bergljots foreldre plasseres dermed utenfor våre rammer for forelder-normalitet – disse foreldrene passer ikke med Krøgers kriterier for forelder. Bergljots foreldre etableres og vurderes altså av Krøger som dårlige foreldre. I tillegg til dette impliserer Krøger at Bård og Bergljot befinner seg i en urettferdig situasjon, fordi de er behandlet annerledes sammenlignet med sine søsken, og på en måte som ikke er forventningen eller normalen i en slik situasjon. Denne vurderingen samsvarer med våre kriterier for urettferdighet: Det bør være urettferdig at noen parter får mer enn andre parter når alle parter i utgangspunktet er likestilte, og om man havner i en situasjon man ikke selv har valgt, kan det anses som urettferdig. Krøger vurderer altså Bård og Bergljot som urettferdig behandlet og oppfordrer oss til å enes med henne i denne vurderingen.

Videre i parafrasen får man vite at Bård reagerer med aggresjon på foreldrenes fordeling og at Bergljot reagerer med likegyldighet: «Han er rasende, hun bryr seg egentlig ikke. Forventer ikke annet. Hun ble gjort arveløs mange år tidligere. Det siste faren sa til henne var [...]». Dette forsterker inntrykket av at situasjonen er urettferdig og ikke helt normal, men Krøger indikerer også at den merkelige oppførselen til foreldrene ikke overrasket Bergljot. At hun «ikke forventer annet», impliserer at Bergljot har vært utsatt for slik oppførsel før. At foreldrenes «behandling» av henne ser ut til å ha forekommet gjentatte ganger, forsterker bilde av Bergljot som en person som er urettferdig behandlet. Dette indikerer at Krøger har sympati med Bergljot og at hun oppfordrer oss til å også ha sympati med henne.

Oppsummert kan man altså si at Krøgers parafrasering oppfordrer til sympati med fortellerstemmen, og oppfordrer oss til å synes synd på Bergljot (og Bård). Man oppfordres til å vurdere Bergljots far som en dårlig far og et dårlig menneske, og til å vurdere Bergljots mor som en dårlig forelder. Man oppfordres altså til ikke å ha sympati med dem. Krøgers fremstilling av verkets historie, forteller oss at Krøger er «enig» med fortellerstemmen, at hun deler kriterier med Bergljot for, for eksempel, rettferdighet. Parafrasen indikerer at hun stoler på Bergljot som fortellerstemme. Krøger anerkjenner altså Bergljot, og som en følge av dette vurderer hun implisitt *Arv og miljø* som en god fortelling fordi den overbeviser henne, og fordi den forhandlingen og utvekslingen av kriterier som Krøger opplever imøte med verket, resulterer i en overensstemmelse i vurderinger mellom Krøger og fortellerstemmen. Gjennom denne analysen kan man altså se hvordan parafrasen fungerer som et utgangspunkt for dialog. I sine parafraseringer appellerer Krøger til overensstemmelse med språkfellesskapet og fortolkningsfellesskapet, og «vi» svarer. Dersom vi deler kriterier med Krøger, er vi med henne i hennes forskjellige vurderinger av historien og karakterene.

4.1.1.2 *Et verk som graver seg inn i kjernen*

Enkelte steder i Krøgers parafraser kan man observere en beskrivelse av verkets historie som delt mellom en tilsynelatende overfladisk handling og en indre egentlig handling. Dette kan man blant annet se i første setning i parafrase 2.

Den første setningen i avsnittet etter parafrase 1 forteller at verkets diskurs endrer seg: «I det ytre handler det om et smertefullt arveoppgjør» (Krøger 2016). Her får man vite at arveoppgjøret er noe som foregår i «det ytre». Krøger impliserer dermed at det også er andre hendelser i verket som foregår på et annet, dypere, plan. Denne todelingen av hendelsesforløpet fører til at arveoppgjøret vurderes som mindre viktig enn Krøger indikerte i parafrase 1. Det er andre hendelser i historien som også er viktige, og disse foregår i «det indre». Her appellerer Krøger til vår felles enighet om at et *ytre* også har et *indre*. Når man leser den første setningen i sammenheng med setning nummer seks i samme avsnitt («I begynnelsen handler boka kun om dette [...]»), forstår man at hendelsene på det «ytre» planet refererer til de hendelsene som foregår på de første sidene i boka. Adverbet «kun» indikerer at disse hendelsene fortsetter parallelt med hendelsene på det «dypere» planet, når de dukker opp senere i fortellingen. Plasseringen av «kun» her forteller også at det er relevant at det «bare» er det «ytre» planet man møter i begynnelsen av boka, og at det er relevant at det «dypere» planet viser seg senere i teksten. Her oppfordrer Krøger oss til å vurdere fortellingen som en fortelling som beveger seg fra overflaten og nedover i det indre. Parafrasen går ut fra at fortellingen er en fortelling som

utfordrer leseren til å ta stilling til og observere våre kriterier for forholdet mellom det ytre og det indre.

I parafase 3, som er det første avsnittet under overskriften «Misbruk», bekreftes det at det eksisterer to hendelsesforløp når Krøger kategoriserer overgrepet – eller forholdet mellom Bergljot og hennes far – som det litterære verkets «kjerner» og «egentlige» tematikk. Vurderingen av verket fra parafase 2 fullbyrdes. Hun skriver:

Det egentlige temaet sirkles langsomt inn. hint om fyll og brutalitet, minnene om moren med et blått øye, et brukket ben. Og kjernen altså. Farens forhold til sin eldste datter. (Krøger 2016)

Det ligger i ordet egentlig at det er noe som er virkelig eller faktisk. Arveoppgjøret vurderes altså som en overfladisk (lite grundig), og som en ikke fullt så viktig hendelse sammenlignet med overgrepet («farens forhold til datteren») som er det verket egentlig handler om. Implisitt defineres også *Arv og miljø* som en fortelling bestående av to parallelle hendelsesforløp der det ene er lett å oppdage og emosjonelt «lettere» å forholde seg til sammenlignet med det andre, som ikke er så lett å oppdage og emosjonelt utfordrende å forholde seg til. Overgrepshistorien er også først synlig etter man har beveget seg lenger inn i fortellingen, og vurderes dermed av Krøger som den egentlige tematikken.

Med denne informasjonen appellerer Krøger til våre kriterier for forholdet mellom et ytre og et indre, men også til våre kriterier for hva som kan og ikke kan vurderes som det 'egentlige'. Beskrivelsen i parafase 2 og 3 forteller også implisitt noe om forfatterens fortellerteknikk: For eksempel at historiens forskjellige lag vises frem litt etter litt.

4.1.1.3 Oppsummering

Krøgers skildringer i parafase 1 oppfordrer oss til å ha sympati med Bergljot og til å vurdere *Arv og miljø* som et verk som handler om en person som er urettferdig behandlet og en person det er synd på. Dette er en følge av at Krøger appellerer til våre kriterier for hva som er urettferdig og rettferdig, for hva som er rett og galt å gjøre, og for hva som er gode og dårlige mennesker. Bergljot fremstilles som en forholdsvis normal, og tilsynelatende god person, mens hennes foreldre skildres og etableres som dårlige foreldre, og faren også som et dårlig menneske.

I avsnittet etter parafase 1, som både kan defineres som en parafase og som en karakteristikk av verket, utdyper Krøger hendelsesforløpet i *Arv og miljø* og kontekstualiserer ytterligere de mellommenneskelige relasjonene hun skildrer i parafase 1. (Selv om jeg ikke har vist det i analysen over, oppfordrer også Krøger i dette avsnittet oss til å ha sympati med

Bergljot). I dette avsnittet etablerer Krøger verkets diskurs og viser at hun vurderer arveoppgjøret som verkets 'overfladiske' tematikk og tilsynelatende hovedfokus, og, som man får vite i parafase 3, overgrepshistorien som verkets underliggende tematikk og egentlige hovedfokus. Ifølge parafasen er *Arv og miljø* altså et verk der diskursen etterhvert tar oss med «innover» eller «nedover» i familiehistorien.

For at Krøger skal kunne finne ut om hennes fortolkning av verket er «korrekt» eller «gir mening», er hun nødt for å parafasere, og dette må hun gjøre fordi *Arv og miljø* utfordrer Krøger til å ta stilling til sine kriterier for, blant annet, hva en god mor er eller hva som er og ikke er urettferdig. Det estetiske uttrykket ber om å bli parafasert, og i parafasen utfordrer Krøger oss – språkfellesskapet og fortolkningsfellesskapet – til å ta stilling til våre kriterier. Gjennom denne «kriterieforhandlingen» som parafasen impliserer, søker og forventer Krøger overensstemmelse med oss. Denne overensstemmelsen er nødvendig for å i det hele tatt kunne formidle mening, men den er også en appell om å dele vurderinger og kriterier med henne. Idet Krøger setter ord på verket, idet hun parafaserer, starter hun en «kriterieforhandling» med oss, og ønsker at vi skal dele kriterier med henne for å komme nærmere en etablering av hva det litterære verket er, og kan være. Krøger impliserer altså at hun synes at vi *burde* være enige med henne i hennes vurderinger av historien og av Bergljot.

4.1.2 Parafasen som forutsetning for estetisk vurdering

Så langt har jeg vist hvordan vurderinger og kriterier henger sammen, og hvordan disse kommer til syne i parafase 1 og 2. Videre vil jeg vise hvordan disse er en forutsetning for Krøgers estetiske vurderingene av verket. For å vise dette, kommer jeg til å dra inn kun et par eksempler fra teksten. Det finnes flere, men jeg må begrense meg for å bedre kunne redegjøre for hvordan de vurderinger man finner i parafasen er en forutsetning for de eksplisitte vurderingene.

Generelt i anmeldelsen finner man få setninger av typen: «Dette er et godt verk fordi sånn og sånn», noe som kan være utfordrende når man skal avgjøre *hva* som er godt og *hvorfor*, men dette forhindrer oss likevel ikke fra å sitte igjen med inntrykket av at *Arv og miljø* er et godt litterært verk. Det er blant annet fordi Krøgers karakteristikk og eksplisitte vurderinger indikerer engasjement og interesse fra Krøgers side, men også fordi de indikerer at Krøger er i overensstemmelse med Bergljot og at verket har «overbevist» Krøger. (I tillegg til dette vet man også at det er et godt verk fordi det har fått terningkast fem).

4.1.2.1 Sympati som forutsetning

I den delen av anmeldelsen som kalles «Kamp for å bli hørt» beskriver Krøger Bergljots *kamp for å bli hørt* som noe av det beste ved verket, men hvorfor er dette så bra? Og hvilke vurderinger i parafrasen er forutsetninger for denne vurderingen? Krøger skriver:

Akkurat dette er kanskje det beste ved boka. Bergljots desperate kamp for å bli hørt, og at noen våger å snakke om det, som i hennes slående tittel «Snakk til meg» (2010).⁴⁵

En forutsetning for å kunne forstå denne setningen er blant annet at man, for det første, må forstå at det som skjer med Bergljot kan kategoriseres som å ikke bli hørt. Dette er noe Krøger må vite for å kunne beskrive situasjonen som en «desperat kamp for å bli hørt». Man må forstå hva «å bli hørt» innebærer, men også hva «å ikke bli hørt» innebærer.

Å ikke bli hørt innebærer for eksempel å bli oversett, ignorert eller ikke anerkjent. Man uttrykker seg, men de man henvender seg til lytter ikke. De hører enten noe annet i det du sier, eller de ignorerer deg. I denne konteksten impliserer «å ikke bli hørt» også «å ikke bli sett», som i anerkjent, og for at Krøger skal kunne vurdere Bergljot som ikke-sett og ikke-hørt, må hun selv se Bergljot og høre Bergljot. Dette er noe Krøgers parafrasering forteller oss at hun gjør. Her oppfordrer hun oss til å ha sympati med Bergljot, noe som impliserer at *Krøger ser Bergljot*.

Krøger impliserer i sin eksplisitte vurdering at Bergljot *burde* bli hørt, og en forutsetning for at Krøger skal kunne vurdere situasjonen slik – for å mene at noen burde bli hørt – er, blant annet, å ha sympati med dem. Når Krøger vurderer Bergljots desperate kamp for å bli hørt som en av grunnene til at *Arv og miljø* er et godt verk, er en av forutsetningene for denne vurderingen at Krøger har sympati med Bergljot, eller har forståelse for Bergljot, noe som igjen forutsettes av at Krøger forstår hva som kan kategoriseres som urettferdig og hva som ikke kan kategoriseres som urettferdig, hva som bør være og ikke bør være rett og gal oppførsel, eller at hun forstår hva som ligger i ordet forelder.

At Bergljot våger å snakke om det, er også noe Krøger vurderer som et positivt trekk ved det litterære verket. Dette er en følge av at Krøger vurderer situasjonen som en situasjon der det er nødvendig å ha mot for å kunne formidle det som skal formidles. Noe som både er en konsekvens av at det som skal settes ord på er en overgrepshistorie⁴⁶, men også en konsekvens av at de personene overgrepshistorien skal formidles til, er personer som ikke har

⁴⁵ Krøger blander sammen Hjorth og Bergljot her, det er Hjorths «slående tittel» og ikke Bergljots.

⁴⁶ Noe som er påfallende er at Krøger selv unnviker å snakke om overgrepet (hun kaller det blant annet «Misbruk» eller bruker sitater fra boken til å sette ord på overgrepshistorien), og impliserer dermed at det er noe som er vanskelig å snakke om. Bergljot blir ekstra modig for Krøger siden Krøger selv synes dette er et utfordrende samtaletema.

vært greie med Bergljot. En forutsetning for å vurdere familien til Bergljot som personer som ikke har vært greie, er blant annet å vite hva som ligger i ordet urettferdig, ordet far og hva som er og ikke er gode foreldre. En annen forutsetning for å forstå dette er blant annet at man vet hva som ligger i ordet modig: At man forstår at å velge å være sårbar foran mennesker som ikke har vært eller er snille mot en, er å være modig. Dette er noe som mest sannsynlig fører til at man får vondt, og innebærer altså en risiko.

Krøger må forstå at dette er en situasjon som krever mot for å kunne vurdere Bergljot som modig, og for å kunne vurdere denne situasjonen som en situasjon som krever mot, må Krøger forstå at det er enkelte ting som står på spill – at det er en risiko her for Bergljot. For at Krøger skal kunne forstå at dette innebærer en risiko for Bergljot, må hun forstå hennes situasjon, men hun må også vite hvilke kriterier som kommer til syne imøte med gode relasjoner og dårlige relasjoner. Det impliseres i parafrasen at Bergljots relasjon til familien, til foreldrene, ikke er en god relasjon. I parafrasen får man vite at det er mange år siden de har snakket sammen. (Her appellerer Krøger til våre kriterier for familierelasjoner). Å forstå at familie i *Arv og miljø* er en familie som ikke kommuniserer sammen og at dette ikke er bra, er en forutsetning for å kunne forstå at kommunikasjon innebærer en risiko for Bergljot, som igjen er en forutsetning for å forstå at Bergljot er modig.

Krøgers sympati med Bergljot, som hun setter ord på i parafrasen, er altså en forutsetning for at Krøger skal kunne vurdere Bergljots desperate kamp for å bli hørt, og at hun er modig, som positive trekk ved *Arv og miljø*. Omformulert kan man si at Krøger ikke ville vurdert dette som en «desperat kamp for å bli hørt» dersom hun ikke hadde hatt sympati med Bergljot. Krøgers eksplisitte vurdering forteller oss at hun synes at vi – fortolkningsfellesskapet – *burde* vurdere historien i *Arv og miljø* som god, og en slik moralsk overensstemmelse oppfordrer hun også til i parafrasen ved å appellere til våre kriterier for familie, foreldre, hytter, osv.

4.1.2.2 Skam som forutsetning

Det andre eksempelet på en eksplisitt vurdering og positiv karakteristik fra Krøger finner man i den siste delen av anmeldelsen kalt «Litterært prosjekt». Her beskriver Krøger Hjorths stil som en god litterær stil med «dissekerende analyser», en stil som er «spiddende» og «glassklar». Men hvorfor er dette en god stil? Og hvilke vurderinger i parafrasen er en forutsetning for de vurderingene Krøger gjør her? I avsnittet skriver hun:

Hjorth er alltid intelligent og stilsikker, med sin blanding av dissekerende analyser, desperasjon og forbløffende bilder. Hun kan være ironisk og vittig, men i de senere utgivelsene har et eksistenstungt alvor vært dominerende. Som om hun skriver seg mot en kjerne av sine kvinneskikkelser. Vist ved følgende, som både er betegnende for Hjorths spiddende stil, glassklare tanke og muligens også litterære prosjekt [...] (Krøger 2016)

En forutsetning for å forstå denne setningen og for å forstå Krøgers beskrivelse av Hjorths stil, er blant annet å vite hva dissekerende⁴⁷, spiddende og å «skrive seg mot en kjerne» innebærer. Her appellerer Krøger for eksempel til våre kriterier for dissekering. Verbet *dissekere* vil si å utføre disseksjon, som innebærer å skjære i stykker døde dyre- eller menneskekropper for å blant annet undersøke og observere kroppens indre. Det ligger altså i ordet dissekere å åpne opp noe som ikke nødvendigvis skal åpnes. En forutsetning for Krøgers vurdering av Hjorths stil som dissekerende er hennes vurdering, i parafase 2, av verkets handling som delt mellom en ytre overfladisk handling (arveoppgjøret), og en indre egentlig handling (overgrepshistorien). En forutsetning for å kunne lese verket på denne måten er å være kjent med kriterier for forholdet mellom et ytre og et indre, altså å vite hva som ligger i disse ordene og i relasjonen mellom dem.

Når Krøger parafraserer og beskriver verket på denne måten, er det forutsetningen for vurderingen av Hjorths stil som dissekerende. En annen forutsetning for denne vurderingen er en konsekvens av Krøgers vurdering av tematikken – overgrepshistorien – som utfordrende å snakke om. Det er noe man må «skjære i» for å få tilgang til – det er noe som gjør vondt for Bergljot å dele og fortelle om (det er en risiko for henne å snakke om det). En forutsetning for å kunne kategorisere Hjorths stil som dissekerende, er altså også å forstå at overgrep er noe som kan være utfordrende å snakke om, og som mest sannsynlig gjør vondt å snakke om. Det er å vite at incest, som en konsekvens av at det er skambelagt, kan være veldig vanskelig å sette ord på. Det er å vite at incest er tabu, noe som skal være «lukket» eller som man skal unngå å snakke om, og noe man derfor må *tvinge ut* eller *skjære i* for å kunne dele det eller sette ord på det.

En forutsetning for at Krøger vurderer Hjorths stil som dissekerende, er altså å forstå at det er vondt for Bergljot å snakke om incesthistorien, og å ha sympati med Bergljot. Har man sympati med Bergljot vurderer man situasjonen som utfordrende. En forutsetning for dette igjen er å, for eksempel, vite hva som kan og ikke kan kategoriseres som urettferdig, eller å vite hva en god mor bør og ikke bør være. Dissekerende analyser er i dette tilfellet bra, fordi Hjorth åpner opp for en tematikk som man vanligvis ikke snakker om, en tematikk det er vanskelig

⁴⁷ Krøger bruker ordet dissekerende om Hjorths stil flere steder i anmeldelsen, blant annet her: «Liksom i tidligere bøker er tonen stram og analytisk. Hun utforsker livet, dissekerer det eksistensielt og psykologisk. Vrir og vrenger» (Krøger 2016).

eller utfordrende å snakke om, og Hjorth er i tillegg tydelig om det med sin «glassklare tanke». Dette er med på å gjøre at Krøger vurderer *Arv og miljø* som et godt litterært verk, og Hjorths litterære stil som en god stil. Våre kriterier for forholdet mellom det ytre og det indre er altså en forutsetning for den vurderingen Krøger gjør av Hjorth som dissekerende forfatter. Det er en forutsetning for å kunne vurdere Hjorth som en forfatter som skriver seg inn i materien – inn i kjernen av sine kvinneskikkelser⁴⁸. Oppsummert forteller Krøgers eksplisitte vurdering at hun synes at vi – fortolkningsfellesskapet – *burde* vurdere Hjorths stil som god og denne overensstemmelsen oppfordrer hun også til i parafrasen ved å appellere til våre kriterier – ved å forhandle, utfordre og bekrefte kriterier.

Et annet aspekt som også er en forutsetning for at Krøger vurderer verket som godt. Er Krøgers plassering av verket i Hjorths forfatterskap. Det som legger til rette for denne plasseringen, er Krøgers gjenkjennelse av element fra Hjorths tidligere verk og hennes tolkning av Hjorths kvinneskikkelser som like. Omformulert kan man si at en generalisering av Hjorths kvinneskikkelser er med på å forsterke vurderingen av verket. En forutsetning for at denne tolkningen finner sted er at det er akseptert, og kanskje norm, å lese estetiske uttrykk i kontekst med andre estetiske uttrykk av samme kunstner.

Kanskje det ligger i ordet fortolkning at det innebærer å sammenligne estetiske uttrykk med andre estetiske uttrykk (og da gjerne av samme forfatter). Dette er også et eksempel på Cavells tanker om at det som er kjent for oss er noe vi tar med oss imøte med det «ukjente». Krøger tar med seg Hjorths forfatterskap inn imøte med det nye verket. Cavells tanker fra «Aesthetic problems of modern philosophy» er med andre ord også veldig relevant i dag.

4.1.3 Konklusjon

Parafrasene fra «Farens skam, datterens ulykke» viser et gjennomgående fokus på tematikk, mellommenneskelige relasjoner og handlingsforløp. I parafraze 1 legger Krøger vekt på fordelingen av arv, emosjoner og relasjoner noe som forsterker og fremhever hennes vurderinger og kriterier. Parafrasen fungerer som en appell om overensstemmelse mellom våre – språkfellesskapets – og Krøgers kriterier, og dermed også hennes fortolkning av verket. I parafrasene kommer det frem at *Arv og miljø* er en bok om foreldre som forskjellsbehandler og er dårlige foreldre (lovbrytere), om overgrep og om arvestrid. Krøger appellerer til våre kriterier

⁴⁸ Ved å dra inn beskrivelser som «dissekerer» og «vrir og vrenger», impliserer også Krøger at *Arv og miljø* er et naturalistisk verk. I sin anmeldelse «Ægteskabslykke» bruker Amalie Skram samme beskrivelse om Tolstoys litteratur. Skram skriver: «Han har gjort det med kold og grusom hånd, men sikkert og dygtig som en anatomisk chirurg, der dissekerer et lig» (Skram 1993: 285-286). I sine beskrivelser spiller altså Krøger bevisst eller ubevisst på boken som naturalistisk ved å bruke disse begrepene.

for hva som er god eller riktig eller akseptabel oppførsel, og ber oss om enes i hennes fortolkning av verket.

Anmeldelsen indikerer at det er viktig å snakke om at overgrep faktisk skjer, men å faktisk snakke om det er vanskelig. Dette kan man se på familien til Bergljot i *Arv og miljø* som ikke vil snakke om overgrepet, ikke vil høre om det, men også i anmeldelsen der Krøger bruker et formildende språk eller overtar språklige uttrykk og setningsoppbygging fra boken når hun snakker om hendelsesforløpet. Det er vanskelig å snakke om, fordi overgrep blant annet er sterkt knyttet til skam, skyldfølelse, fordømmelse, frykt for å ikke bli trodd, følelse av illojalitet og at man er redd for å ødelegge andres liv. Overgrep er heller ikke et vanlig (eller *hverdagslig*) samtaleemne. Man snakker sjelden om overgrep, og ting som ikke blir snakket om – ikke blir satt ord på i et fellesskap – utvikler man heller ikke et språk for. Å snakke om ting man ikke har et språk for er vanskelig eller nesten umulig. Metoo-kampanjen er et eksempel på hva som kan skje, når man etablerer et språk – og dermed et språkfellesskap – for opplevelser og erfaringer man ikke har hatt et språk for før. Siden dette er noe som problematiseres i *Arv og miljø* – å snakke (ikke-snakke) om overgrep – vurderes verket som bra. Verket gjør noe som er vanskelig, og i denne konteksten vurderes det som godt.

Det estetiske uttrykket er ikke eksplisitt, det er på et vis *uavklart*, og dette fører til et behov for å parafasere. Man får et behov for å sette ord på det «potensielle». Den alltid tilstedeværende risikoen for uoverensstemmelse imøte med estetiske uttrykk, fører til at kunsten ønsker, ber om, å bli parafasert. På samme måte som parafrasen appellerer til våre kriterier eller til en felles enighet – en overensstemmelse –, ber det estetiske uttrykket om at man skal sette ord på det og dermed også sette ord på våre kriterier. Imøte med det estetiske uttrykket tar man utgangspunkt i *det kjente*, en «målestokk». Som man for eksempel kan lese i denne anmeldelsen, fungerer Krøgers allerede etablerte kriterier for eller idéer om Hjorths forfatterskap som målestokk i møte med *Arv og miljø*. Men, det gjør også hennes kriterier for hva som er og ikke er rett og urett.

Som jeg har vist i denne analysen er «kriterieforhandlingen» og de vurderingene som Krøger gjør i parafrasene en forutsetning for hennes eksplisitte vurderinger av *Arv og miljø* som et godt litterært verk. For at Krøger skal kunne vurdere verket som godt, er det en forutsetning at hun, for eksempel, har sympati med Bergljot, at hun ikke har sympati med familien som ikke hører på Bergljot, at Krøgers kriterier for forholdet mellom ytre og indre er som de er, og at Krøger vet at ordet incest innebærer skam.

Denne analysen viser altså at det ikke går an å løsrive den estetiske dommen fra de andre bedømmelsene vi foretar oss til vanlig, og er et bevis på at den estetiske domfellelsen involverer

mange andre og forskjellige vurderinger. Parafrasen er altså nødvendig fordi den fungerer som et rom der man kan appellere til og utfordre våre kriterier, den er en informasjonsutveksling, den er et «svar» til det estetiske uttrykket, og den er forutsetning for å felle estetiske dommer.

4.2 En etisk utfordring (Ingunn Økland)

11. september 2016 stod Ingunn Øklands anmeldelse av *Arv og miljø* med tittelen «Feberhet Incesthistorie» på trykk i Aftenposten. I anmeldelsen stiller Økland spørsmål ved hvorvidt *Arv og miljø* er et selvbiografisk verk eller ikke, og mener at Hjorth anklager sin far for overgrep, noe som virker mindre problematisk dersom romanens hendelser virkelig har funnet sted. Ved å rette fokus mot verkets potensielle selvbiografiske form gjennom et moralsk perspektiv, ble Øklands anmeldelse et episenter for en omfangsrik debatt i den litterære offentligheten høsten 2016. Debatten sentrerte seg rundt virkelighetslitteratur og de etiske problemstillinger slik litteratur bringer med seg. Anmeldelsens rolle i den litterære debatten gir den en viktig plassering i en kommende kritikkhistorie, på tross av dette skal mitt fokus i analysen av «Feberhet incesthistorie» ikke rette seg mot dens ringvirkninger eller hovedsakelig drøfte virkelighetslitteraturens problematikk. Fokuset vil også i denne analysen være på de tilsynelatende uskyldige beskrivelsene av det litterære verket som utgjør parafrasen, på de vurderinger som viser seg i parafrasen og på de etablerte kriteriene som kommer til syne gjennom disse vurderingene. I tillegg vil jeg gjøre et forsøk på å bestemme parafrasens rolle og funksjon i «Feberhet incesthistorie» og håper at dette kanskje kan fortelle meg noe om parafrasens rolle i litteraturkritikk generelt.

«Feberhet incesthistorie» er en tosidig anmeldelse plassert i Aftenpostens kultur-del. Over tittelen kan man lese et sitat fra teksten som fungerer som en introduksjon til teksten, her står det: «Vigdis Hjorth har aldri spart på kruttet, men her overgår hun seg selv». Under tittelen til venstre finner man et miniatyrbilde av bokens forside, navn på forfatter, tittel på verket og forlag, sammen med en eksplisitt vurdering som på et vis oppsummerer den samlede estetiske domfellelsen: «Stort driv og høy intensitet veier opp for feilskjærene». Til høyre for dette finner man en firkant med tittelen Profil. I denne får man informasjon om forfatterens alder, bosted, debut, antall utgivelser og informasjon om et utvalg priser forfatteren har fått. På side to finner man et forholdsvis stort bilde av Vigdis Hjorth som sitter på en plen med trær i bakgrunnen. Hun er barbeint og ser ut av bildet og til venstre. Under bildet finner man en liten andel med tekst. Nederst etter teksten står det: Ingunn Økland.

Selve teksten er strukturert vertikalt i tre søyler fra venstre til høyre på begge sidene, og er delt inn i åtte deler hvor den første delen er en innledende del og de syv neste tilhører hver sin underoverskrift. Alle delene har mellom to og fire avsnitt der hvert avsnitt består av cirka 5-15 setninger. I den innledende delen legger Økland frem en hypotese for verkets rolle i det kommende året og for verkets plass i en litterær debatt, i tillegg til å eksplisitt vurdere og karakterisere verket og forfatteren. I andre del med tittelen «Ibsensk drama» finner man både

parafraseringer av verket, sitat fra boken og en avsluttende positiv karakterisering av forfatterens stil. Den tredje delen med tittelen «Sier alt to ganger» består hovedsakelig av beskrivelser og karakteristikk av verkets form, men også kommentarer til Hjorths litterære stil og verkets persongalleri. Under tittelen «Kaotisk råtekst» finner man anmeldelsens fjerde del hvor Økland også kommenterer verkets form, eksplisitt vurderer verket negativt på bakgrunn av det litterære uttrykket og avslutter med et sitat fra verket som støtter opp under de foregående kommentarene. I den neste delen, «Stasjoner for erkjennelse», finner man også kommentarer og karakteristikk av verkets form, forfatterens litterære evner og bruk av referanser i verket. Avslutningsvis følger en kommentar til verkets innhold, som står i relasjon til den foregående skildringen av formen. Del nummer seks, «Leseren får tenke selv», er en positiv vurdering av romanen og forfatterens valg i verket, med utgangspunkt i verkets innhold og tematikk. «Anklager sin egen far?» er tittelen på den nest siste delen. Her kommenterer Økland verkets sjangerplassering, bekrefter den hypotesen man kan lese innledningsvis i anmeldelsen, spør hvorvidt Hjorth anklager sin egen far for overgrep og siterer Hjorth fra et essay der hun kommenterer sin egen litterære stil. Den siste delen med tittelen «Påfallende likhetstrekk», kan kategoriseres som et mer avsluttende og konkluderende avsnitt. Det er også her Økland problematiserer verkets sjangerplassering og vurderer *Arv og miljø* som et bedre verk dersom handlingen i verket tar utgangspunkt i hendelser som virkelig har funnet sted.

Oppsummert kan man altså se at Økland siterer enkelte utdrag fra boken, kommenterer fortellerteknikk, litterær stil og form, og diskuterer hvilken sjanger verket kan plasseres i. Henrik Ibsens dramatik og Jon Fosses fortellerteknikk brukes som sammenligningsgrunnlag i tillegg til enkelte av Hjorths tidligere verk, blant annet *Om bare* (2001). Helhetlig sett kan anmeldelsen nærmest fremvise en slags speilvendt form som minner om wienerklassisismens sonateform: Den åpner med en eksplisitt vurdering og karakterisering, følges opp av en argumentasjon som støtter førstnevnte vurdering, presenterer så en analytisk del og argumentasjon som støtter kommende vurdering, før den vender tilbake til en eksplisitt vurdering og karakteristikk. A – B – C – B – A.

I denne analysen skal jeg i første omgang vise hvilke kriterier og vurderinger som kommer til syne i Øklands parafraaser av *Arv og miljø*, og hvordan Økland i sin parafrasering vurderer det litterære verket og verkets personer. Deretter vil jeg vise hvordan Øklands appell om overensstemmelse som man kan observere i parafrasen, er en forutsetning for den appellen om overensstemmelse som Økland foretar i sine eksplisitte vurderinger og karakteristikk av verket og karakterene. Jeg skal altså vise at det er sammenheng mellom våre (Wittgensteinske) kriterier og det å felle estetiske dommer.

4.2.1 Øklands vurderinger og våre kriterier

Cavell sier i *The Claim of Reason* (1979: 36) følgende:

In order for there to be such things as (what we call) measurements, we have to agree in our judgement that a particular thing turns out to have such-and-such measurements.

Han henviser til Wittgensteins idé om kriterier og hvordan disse fordrer et fellesskap. Når man snakker, appellerer man til et fellesskap. Man appellerer til etablerte kriterier for å forhandle om tingene man snakker om. Disse forhandlingene skjer spesielt i situasjoner der man ikke kan si noe eksplisitt, og derfor spesielt i møte med estetiske uttrykk. Så hvilke forhandlinger kan man observere i Øklands parafraaser? Hvilke kriterier og vurderinger kommer til syne her?

Utdraget under er den første parafraasen i «Feberhet incesthistorie» og de første avsnittene i den delen som heter «Ibsensk drama».

Boken åpner med en liten prolog: «Faren min døde for fem måneder siden, på et beleilig eller ubeleilig tidspunkt, alt etter øynene som ser».

Fortelleren er en middelaldrende forfatter som heter Bergljot. I ukene før dødsfallet har søskenflokket diskutert fordelingen av to familiehytter på Hvaler, forteller hun. «Og bare to dager før far falt, hadde jeg meldt meg på, på min eldre brors side, mot mine to yngre søstre.»

Scenen er satt – dramaet kan starte. I rask rekkefølge introduseres persongalleriet (søsken, foreldre, barn, venner). Arvestriden blir en rammefortelling for et drama som dypsett handler om familiemedlemmenes ulike syn på den incesthistorien Bergljot ønsker gehør for.

Kort oppsummert får man i parafraasen informasjon om at Bergljot er fortellerstemmen i *Arv og miljø*, at hennes far er død, at det er uenigheter mellom de to yngste og de to eldste søsknene og at verket både handler om fordeling av arv og om familiens møte med Bergljots incesthistorie. Man får vite at det er et verk hvor man møter flere forskjellige karakterer som alle har nære relasjoner til Bergljot, og at verkets diskurs ikke korrelerer med verkets historie.

I parafraasen kan man altså observere at Økland vektlegger skildringer av verkets form/struktur og tidsperspektiv, av mellommenneskelige relasjoner, og at hun vektlegger å inkludere sitat fra det litterære verket i parafraasen. Dette kan derfor kategoriseres som aspekt Økland anser for å være viktige i *Arv og miljø*, og av relevans i hennes forvaltning av verkets historie.

4.2.1.1 *Arv og miljø som ibsenskt drama*

Ved enkelte tilfeller kan man i parafraasen observere en holdning hos Økland om at det litterære verket minner om et drama, nærmere bestemt et ibsenskt drama. I tillegg til dette kan man observere en holdning om at hendelsene i det litterære verket er rystende, alvorlige og sensitive

hendelser. Disse skildringene og holdningene er blant annet en indikasjon på at Økland leser *Arv og miljø* som en fortelling der noe rystende (eller vanskelig) fra fortiden rulles frem, at *Arv og miljø* er et innblikk i en families privatliv og at *Arv og miljø* er en regissert fortelling eller iscenesettelse. Denne delen av analysen vil vise hvordan disse holdningene kommer til syne.

I parafrasens første avsnitt får man vite at verket åpner med en prolog og gjennom sitatet får man informasjon om at Bergljots far er død, at dette er fem måneder siden, og at dødsfallet er noe som kan oppfattes forskjellig avhengig av hvilket perspektiv man tar utgangspunkt i. Når Økland vurderer verkets første setninger som en prolog, appellerer hun til etablerte kriterier for introduksjon av tekst. Det ligger i ordet prolog at det enten er snakk om en fortale, et forspill til et skuespill eller i overført betydning en handling eller begivenhet som fungerer som innledning til andre mer sentrale begivenheter eller annen sentral handling.⁴⁹ Dette forteller altså at informasjonen man får i sitatet er viktig informasjon for forståelsen av og møtet med verkets kommende handling, men også at denne informasjonen ikke er hovedfokus i verket.

Prologen har sitt opphav i dramatikken, mer spesifikt det greske drama, hvor en prolog var den delen av dramaet som fant sted før koret gikk inn på scenen.⁵⁰ Ved å bruke ordet i denne konteksten skaper Økland dermed både forbindelser mellom verket og dramasjangeren i tillegg til å indikere at verkets handling introduseres av Bergljot. Gjennom underoverskriften «Ibsensk drama» plasserer Økland også verket i relasjon til dramasjangeren. Dette er ikke en del av parafrasen, men det er det første man leser før man leser parafrasen. Et assosiasjonsmønster etableres altså før skildringen av verket, og det bekrefte og forsterkes i parafraseringen ved bruk av begrepene prolog, persongalleri, scene og drama.

Ved å etablere et slik assosiasjonsmønster, appellerer Økland til etablerte kriterier for dramatik, drama og mer spesifikt Henrik Ibsens realistiske samtidsdrama. Det ligger i ordet drama at det enten er snakk om et skuespill eller at det er snakk om en rystende og alvorlig hendelse. Når Økland henviser til Ibsen, kontekstualiserer hun ordet i retning av skuespill, men med utgangspunkt i informasjonen man får via sitatene, forstår man at bruken av begrepet i siste setning også kan omfatte «rystende hendelse» (Bokmålsordboka). Økland vurderer med andre ord *Arv og miljø* som et verk som minner om et drama, et skuespill eller en iscenesettelse.

Gjennom sammenligningen med Ibsen knytter Økland også an til en forbindelse mellom verket og Ibsens realistiske samtidsdrama og/eller titteskapsteateret. I *Dei litterære sjangrane* (2017) skriver Hamm at begrepet titteskapsteater peker på «at tilskuerne titter inn i privatlivet

⁴⁹ Det Norske Akademis Ordbok.

⁵⁰ Store Norske Leksikon.

til folk, uten å bli sett av dem de observerer» og at titteskapsteateret er «typisk borgerlig» og «individfiksert» (Hamm 2017: 90). Ibsens realistiske samtidsdrama er, ifølge Hamm, «eksempler på det man kan kalle «moderne tragedier» [...]» (ibid. 94). Videre skriver Hamm:

Hos Ibsen kjemper individet mot et hyklersk samfunn fullt av løgn, mot et samfunn der den borgerlige fasaden er det viktigste å opprettholde. Individet hos Ibsen ønsker ikke å være et offer for dette samfunnet, men i forsøket på å heve seg over det blir det likevel innhentet av destruktive menneskelige tendenser – og opprøret viser seg like fatalt som underkastelsen hadde vært. (ibid.)

Økland vurderer altså *Arv og miljø* som et verk som minner om titteskapsteateret og/eller Ibsens realistiske samtidsdrama. At *Arv og miljø* er en bok der man «titter inn» på en families privatliv bekreftes også ellers i parafrasen hvor man får vite at man som leser tar del i en families kommunikasjonsutfordringer, dødsfall og arvestrid. Denne informasjonen støtter også opp under en tolkning av parafrasen som indikerer at Økland leser *Arv og miljø* som en historie der et individ «kjemper» mot opprettholdelsen av en «borgerlig fasade» (eller bare fasade), men at dette opprøret eller denne kampen mot slutten har fatale konsekvenser for individet. Det er også vanlig i Ibsens skuespill at rystende, problematiske eller dystre hendelser fra fortiden kommer til syne og avslører eller avdekker karakterene. I flere tilfeller fører disse avsløringene til en endring hos eller utvikling for (god eller dårlig) individet. Eksempler på dette er Rebecca i *Rosmersholm* (1886), Nora i *Et Dukkehjem* (1879), eller Hedda i *Hedda Gabler* (1890).

Med disse assosiasjonene og denne informasjonen appellerer Økland til våre kriterier for hva som er og ikke er privat. Det ligger i ordet privat at det er noe som ikke hører til i offentligheten, at det kan være informasjon som i en varierende grad er sensitiv, eller at det er informasjon som er av personlig kaliber. Gjennom parafrasen oppfordres man til å ta del i Øklands vurdering av *Arv og miljø* som et verk som minner om et drama, et verk som beveger seg inn i hendelser og tematikk som er privat, alvorlig og rystende. Parafrasen går ut fra at *Arv og miljø* er et verk som utfordrer leseren til å ta stilling til og observere våre kriterier for sjanger, for sensitiv eller privat tematikk, og for Ibsens skuespill.

4.2.1.2 *Bergljot som emosjonelt distansert og konfliktsøkende*

Ved flere tilfeller impliserer Øklands parafrasering at Bergljot er en fortellerstemme man nødvendigvis ikke burde ha sympati med. Denne delen av analysen vil vise hvordan disse holdningene viser seg i parafrasen.

Gjennom sitatet i parafrasens første setning kan man observere at Bergljot er emosjonelt distansert til farens dødsfall. Setningsstrukturen indikerer at Bergljots fokus er på tidspunktet

for dødsfallet og ikke på selve hendelsen, noe som er med på å skape et inntrykk av distanse. Med denne informasjonen appellerer Bergljot til våre etablerte kriterier for reaksjoner på dødsfall. Når en person dør, innebærer hendelsen vanligvis emosjonelle reaksjoner hos de gjenlevende personene som har relasjoner til den avdøde, og *vanligvis* dersom man har vært nært emosjonelt knyttet til den avdøde, opplever man sorg imøte med dødsfallet. Med samme informasjon appellerer Bergljot også til våre kriterier for forholdet mellom foreldre og barn. Våre kriterier eller idéen om hva som er det vanlige, det «normale», for forholdet mellom foreldre og barn, er at det er et forhold som bør være godt, dersom det er ikke-godt er det et ikke-adekvat forhold – forholdet har altså mangler. Dersom forholdet er ikke-godt får man ofte en indikasjon på dette i de tilfellene der det informeres om forholdet og da kan ofte indikasjonen være i form av et slags forsvar for forholdets mangler. Gjennom bruken av ordene «beleilig» og «ubeleilig» appellerer Bergljot også til våre etablerte kriterier for disse ordene. Det ligger i ordet beleilig at det som er beleilig enten er passende, velegnet eller gunstig, og begrepet har altså positive konnotasjoner – ordet impliserer en fordelaktig situasjon for den som snakker. På lignende vis ligger det i ordet ubeleilig at det som beskrives er enten upassende, uegnet eller ugunstig, og begrepet impliserer dermed en ikke-fordelaktig situasjon for den som snakker. Situasjonen er nettopp en ikke-fordelaktig situasjon, og ikke en dårlig, vond eller vanskelig situasjon. Det ligger også i ordene at de vanligvis er en kommentar til et pragmatisk aspekt ved en situasjon. Når disse ordene brukes i denne konteksten, indikerer de at tidspunktet for dødsfallet enten er en fordelaktig eller ikke-fordelaktig situasjon for de gjenlevende personene.

Man oppfordres dermed til å vurdere Bergljot som emosjonelt distansert til farens død: hun er hans datter og retter fokuset bort fra dødsfallet og over på det pragmatiske aspektet ved tidspunktet for dødsfallet. Her spiller så klart konteksten for utsagnet en viktig rolle – dette er første setning i romanen. Man kjenner ikke Bergljot fra før og vet derfor ikke om hennes eventuelle fokus bort fra dødsfallet innebærer noe annet enn den emosjonelle distansen som impliseres her, og derfor er det naturlig å lese utsagnet som en indikasjon på at forholdet mellom faren og Bergljot ikke er helt som det bør være. Dersom de manglene ved forholdet som impliseres her, ikke er mangler, er det naturlig at dette avkreftes fortløpende etter utsagnet. Hvorvidt dette skjer eller ikke vet man ikke, ettersom Økland kun introduserer oss for det hun kaller prologen. Gjennom sitatet appellerer dermed Økland til våre kriterier for dødsfall, for beleilige og ubeleilige tidspunkt og for forholdet mellom foreldre og barn. Hun oppfordrer oss også til å vurdere forholdet mellom Bergljot og faren som et forhold som ikke er helt som det bør være, og Bergljot som en emosjonelt distansert person.

Denne vurderingen tar man med seg videre i parafrasen hvor man også får indikasjoner på at Bergljot er emosjonelt distansert til dødsfallet. Det andre sitatet forsterker og bekrefter vurderingen fra første sitat, siden Bergljot her igjen retter fokuset bort fra dødsfallet og over på uenigheten mellom søsknene og hyttefordelingen. Man oppfordres altså fortsatt til å vurdere Bergljot som emosjonelt distansert, men man får også vite at hun er forfatter, i femtiårene, en del av en søskenflokk og storesøster. De to setningene før parafrasens andre sitat, forteller at alt er tilsynelatende i orden med familien og at søsknene har diskutert fordelingen av to familiehytter før farens dødsfall. Gjennom en appell til våre etablerte kriterier for diskusjon, søskenflokk, familie og hytte, oppfordres man til å vurdere denne situasjonen som forholdsvis normal eller vanlig. Det ligger i ordet søskenflokk og i ordet familie at det er en samling av et utvalg personer som er knyttet sammen på et eller annet vis. Ordene impliserer altså en enhet.

At søsken diskuterer, er ikke uvanlig og at man diskuterer fordeling av hytter, er heller ikke uvanlig, men det ligger i ordet 'diskutere' at det er en utveksling av meninger og er sånt sett en indikasjon på at søsknene har forskjellige meninger om arvefordelingen. Dette er likevel ikke noe man synes er unormalt eller uvanlig. Det at søsknene har diskutert fordeling av arv før farens dødsfall, fremstår heller ikke som unormalt eller uvanlig – det er ingenting i setningsstrukturen og valg av ord som indikerer at det er noe merkelig ved denne situasjonen. Når man leser sitatet, forstår man derimot at den forholdsvis normale situasjonen endrer seg til å bli mer alvorlig eller merkelig – altså i den forstand at det er en situasjon som ikke er slik den bør være. Dette er fordi Bergljot og hennes eldre bror *går i konflikt* mot sine yngre søsken.

Situasjonen er ikke-adekvat i forhold til våre etablerte kriterier for hvordan en diskusjon om arvefordeling *bør* være. Det eksisterer et ønske om at konflikt ikke skal være konflikt fordi det impliserer uoverensstemmelse, og overensstemmelse er noe man verdsetter. Ved å appellere til våre etablerte kriterier for diskusjon og for søskenforhold, oppfordres man dermed til å vurdere situasjonen som ikke-adekvat eller ikke-ok. Sitatet indikerer at det som var en samlet søskenflokk, er nå en splittet søskenflokk. Man oppfordres sånt sett også til å vurdere Bergljot som en årsak til at det som kunne kategoriseres som en diskusjon har utviklet seg til å bli en konflikt. (Siden man heller ikke her har fått noen klar informasjon om hva som gjør at tidspunktet for dødsfallet kan oppleves som «beleilig» eller «ubeleilig», men får vite at konflikten startet to dager før farens dødsfall, er det naturlig å anta at søsknenes konflikt spiller en rolle for denne opplevelsen.) Oppsummert oppfordres man gjennom parafrasens to første avsnitt til å vurdere Bergljot som emosjonelt distansert til farens død, som et familiemedlem som mener andre ting enn andre familiemedlemmer – hun mener noe annet om tidspunktet for farens død og hun mener noe annet om fordelingen av hyttene –, og som en søster som har vært

med på å skape konflikt. Dette er en fremstilling av Bergljot som ikke nødvendigvis fører til at man føler sympati med henne.

Det som får oss til å vurdere denne situasjonen som forholdsvis nøytral, på tross av at vurderingen står i opposisjon til Øklands karakteriseringen av arvefordelingen innledningsvis i anmeldelsen (her skriver hun at arvefordelingen er en «arvestrid som kan få selv velfungerende søskenflokker til å frykte oppgjørets time»), er en følge av at Økland lar parafrasen bli fortalt gjennom Bergljot. Sitatene er fra Bergljot, og når Økland avslutter siste setning før sitat nummer to med «forteller hun», etableres det et inntrykk av at parafrasen er like mye Bergljots gjengivelse av arvefordelingen som det er Øklands. Der Økland selv trer tydeligst frem i parafrasens to første avsnitt er i den første setningen: «Boken åpner med en liten prolog:» og i første setning i andre avsnitt «Fortelleren er en middelaldrende forfatter som heter Bergljot».

Man oppfordres med andre ord, via parafrasens to første avsnitt, til å vurdere skildringen og utsagnene som Bergljots observasjoner. Appellen til oss om overensstemmelse i vurderinger, fremstår altså som Bergljots appell. Dette gir parafraseringen av verket en høyere grad av troverdighet, ettersom den tilsynelatende er tettere på verket og skaper en større distanse mellom Øklands karakterisering innledningsvis i anmeldelsen og «Bergljots» parafrasering i parafrasen. Man kan altså enes i Bergljots vurdering av arvefordelingen som forholdsvis normal og samtidig vurdere arvefordelingen i enighet med Økland – som en fryktingytende arvestrid – uten at dette skaper problemer for møtet med verket. Det denne sammenstillingen forteller, er at Øklands fortolkning av verket ikke korrelerer med Bergljots historie, og ettersom det er Øklands karakteristikk man leser først, er det også den man vurderer «Bergljots fortelling» opp mot. Øklands skildring er målestokk for «Bergljots fortelling». Når denne informasjonen kombineres med den autoriteten Økland har som anmelder, sår det tvil over Bergljots parafrasering av egen historie. Det er påfallende at Øklands autoritet som anmelder og fortolker i denne konteksten, trumfer Bergljots autoritet som fortellerstemme. Denne sammenstillingen forteller at Økland ikke sympatiserer med verkets hovedperson, men forstår verket på en annen måte. Noe som impliserer at verket utfordrer og oppfordrer Økland til å ta stilling til sine etablerte kriterier, og her viser det seg altså å ikke alltid være overensstemmelse i kriterier.

4.2.1.3 Manglende tillit til Bergljot

Parafrasen indikerer også ved enkelte tilfeller en holdning hos Økland om at *Arv og miljø* er et litterært verk som kan forstås på flere måter, noe som ser ut til å både være et resultat av verkets form og dets innhold, eller samspillet mellom dem. En konsekvens av disse skildringene er at Økland oppfordrer oss til ikke å ha tillit til Bergljot.

I parafrasens siste setning skriver Økland: «Arvestriden blir en rammefortelling for et drama som dypest sett handler om familiemedlemmenes ulike syn på den incesthistorien Bergljot ønsker gehør for» (Økland 2016). Det som tilsynelatende er verkets hovedfokus viser seg altså å være en rammefortelling for familiens motstridende perspektiver på en incesthistorie. Ved bruk av determinativet *den* impliserer Økland at det eksisterer flere versjoner av incesthistorien og at Bergljots versjon nettopp er *Bergljots versjon*. Her appellerer Økland til våre kriterier for determinativer. Det er en del av determinativenes oppgave å vise til eller avgjøre hvem eller hva, blant flere, som er det eller den det snakkes om. Dette forteller oss og klarerer *hva* eller *hvilken* ting man henviser til. I dette tilfellet er det altså *den incesthistorien som Bergljot ønsker gehør for*, og ikke en av de andre incesthistoriene, familien har ulik oppfatning av. Dette impliserer at det er flere forskjellige incesthistorier, og at det er Bergljots versjon som er problematisk for familien. Siden parafrasen forteller oss at Bergljot er fortellerstemme, impliserer Økland altså enten, for det første, at Bergljot forteller om to (eventuelt flere) versjoner av incesthistorien, eller, for det andre, at den historien Bergljot forteller kan tolkes på flere måter.

Gjennom uttrykket «ønsker gehør for» impliserer Økland at Bergljot ønsker at familien skal høre på henne og at de skal møte hennes incesthistorie med forståelse. Her appellerer Økland til våre kriterier for uttrykket 'å få, vinne, finne gehør' for noe. Dette innebærer altså å enten vise forståelse, å erfare at noen er imøtekommende eller å få respons, men uttrykket har også konnotasjoner til en opplevelse av seier – å vinne gehør for noe – og er et vanlig uttrykk i rettslige kontekster. For eksempel: «Det er svært hyggelig å se at vi har fått gehør for flere av forslagene vi har fremmet [...]» (Kaldestad 2018), «Som NTB meldte onsdag, har Sp med dette fått gehør for kravet om at nyplanting skal inn i klimaregnskapet» (Dagbladet 2012), eller «I snitt har rundt 40 prosent av søkerne fått gehør for å få søketreffene fjernet fra listene» (Datatilsynet 2014). I alle disse eksemplene kan man se at å «få gehør for» er brukt i en formell, rettslig kontekst, men også at det i alle tilfellene refereres til en situasjon der den parten som har *fått gehør* også har «vunnet» frem for sin sak.

Når Økland formulerer seg på denne måten, indikerer parafrasen for det første at Bergljot er en person som er opptatt av å *vinne frem* med sin historie, og å forhandle med familien slik at det er hennes historie som anses for å være den «korrekte» incesthistorien. Dette impliserer at det ikke er vanskelig for Bergljot å snakke om incesthistorien. Her appellerer Økland til våre kriterier for incest. Det ligger blant annet i ordet incest at det er tabu og skambelagt. Når Bergljot vurderes som en person som ikke har vanskelig for å snakke om incest, og Økland oppfordrer oss til å ta del i denne vurderingen, tror man at Bergljot er en

person som enten har distanse til sine følelser (noe som man har fått indikasjon på tidligere i parafrasen) eller at Bergljot ikke er helt normal – ikke helt mentalt frisk. Sistnevnte er en konsekvens av at Bergljot gjør noe som er ikke-normalt: Hun har lett for å snakke om incest.⁵¹ Øklands formulering impliserer, for det andre, enten A) at Bergljot (fortellerstemmen) forteller en historie om incest der hun ubevisst impliserer at hennes egen fortelling kan tolkes på andre måter enn hun selv erfarer den (som en konsekvens av at hun ikke er helt mentalt frisk?), eller B) at Økland ikke stoler på verkets fortellerstemme.

Parafrasen er sånn sett en indikasjon på at Økland har mistillit til Bergljot, og gjennom en appell til våre kriterier oppfordrer Økland oss til å gjøre samme vurdering

4.2.1.4 *Sitatene sett i lys av boken*

Dersom man sammenligner den første siden i *Arv og miljø*, hvor sitatene som Økland bruker i parafrasen befinner seg, med Øklands parafrase, kan man se at det er en del informasjon som blir utelatt fra parafrasen. Utdraget under er hele den første siden i *Arv og miljø*:

Faren min døde for fem måneder siden, på et beleilig eller ubeleilig tidspunkt, alt etter øynene som ser. Selv tror jeg ikke han ville ha hatt noe imot å bli borte på en slik plutselig måte akkurat da, det var nesten så jeg tenkte han måtte ha forårsaket fallet selv, da jeg hørte om det, før jeg fikk detaljer. Det lignet for mye på sånt som står i romaner, til å kunne være tilfeldig. Mine søsken hadde i ukene før dødsfallet hatt en heftig diskusjon om forskudd på arv, det gjaldt fordelingen av familiens hytter på Hvaler. Og bare to dager før far falt, hadde jeg meldt meg på, på min eldre brors side, mot mine to yngre søstre. (Hjorth 2016: 7)

På denne siden kan man se at Bergljot kommenterer farens dødsfall, noe som utdyper og kontekstualiserer i en videre forstand det inntrykket som Øklands parafrasering impliserer. Her får man vite mer om Bergljots forhold til sin far og hvorfor hun beskriver tidspunktet for dødsfallet som «beleilig» og «ubeleilig». Man får også vite mer om søsknenes konflikt og at det var en konflikt mellom søsknene en stund før Bergljot ble en del av diskusjonen. Denne informasjonen er viktig i vurderingen av Bergljot. Når man vet dette, vurderer man henne ikke på samme måte som Økland oppfordrer oss til å vurdere Bergljot.

Det er også andre aspekt ved det litterære verket som Økland utelater fra parafrasen. Økland utelater blant annet informasjon om at det i verket er de to yngste søsknene som har fått hyttene. Når man vet dette, kontekstualiseres Bård og Bergljots valg om å gå i konflikt med søstrene, noe som gjør valget deres mer forståelig. Verket oppfordrer oss til å vurdere valget om å gå i konflikt som forståelig.

⁵¹ Sammenligner man denne beskrivelsen Økland gjør her med boken, kan man se at Økland overtar den tilsynelatende diplomatiske og reflekterte rollen i møte med overgrepet som også Bergljots søster Astrid tar.

I parafrasen utelater Økland også informasjon om at Bergljot ikke har hatt kontakt med familien på mange år. Denne informasjonen er viktig for å forstå Bergljots emosjonelle distanse til sin fars død, og den kontekstualiserer hennes uenigheter med familien. Når man vet dette, oppfordres man til å ha sympati med Bergljot og vurdere henne som en person som er i en vanskelig situasjon. Øklands parafrasering oppfordrer oss derimot til å vurdere Bergljot som en person som fortsatt har kontakt med familien og samtidig er emosjonelt distansert til farens død. Når Økland gjør dette forstår man at hun ikke har empati med Bergljot. Øklands parafrase, og de kriterier og vurderinger som kommer til syne her, impliserer *ikke* at Bergljot er et offer. Dette til tross for at *Arv og miljø* er Bergljots historie og at *Arv og miljø* legger opp til å sympatisere med Bergljot. Bergljot er faktisk hovedpersonen og hun forteller at hun er blitt utsatt for overgrep.

En av de få setningene i parafrasen som ikke tilsynelatende kan tillegges Bergljot, er den første setningen i andre avsnitt. Her skriver Økland «Fortelleren er en middelaldrende forfatter som heter Bergljot». Økland tar feil her. Bergljot er *teateranmelder* og *tidsskiftredaktør*. Vigdis Hjorth er derimot forfatter, og i Profil-delen øverst i anmeldelsen får man vite at hun er femti-syv år gammel. Denne informasjonen forteller oss at det er klare likheter mellom Bergljot og Hjorth. Når Økland senere i anmeldelsen argumenterer for at verket er selvbiografisk, er dette et mer troverdig argument takket være Øklands skildring av Bergljot i parafrasen. Allerede i parafrasen etablerer altså Økland en metonymisk forbindelse mellom Bergljot og Hjorth.

Denne metonymiske forbindelsen opprettholder og forsterker Økland i den resterende delene av anmeldelsen. Dette skjer blant annet ved at Økland i sine skildringer og karakteristikker av verket, impliserer at det er Hjorth som forteller oss sin historie. For eksempel skildrer Økland romanen som et verk med «dagbokstruktur», noe som impliserer at verket er Hjorths dagbok. Økland skriver også at Hjorth «fortsetter å insistere lenge etter at leseren har skjønt poenget», noe som forteller at det altså er Hjorth og ikke Bergljot som insisterer i verket. Det samme kan man se når Økland skriver at Hjorth «kan variere stil og tonefall. Med jevne mellomrom skriver hun mindre fragmenter på ti-tolv linjer [...] Gjennom disse partiene nærmer hun seg også en forståelse av incesthistoriens betydning» (Økland 2016). Her er det igjen Hjorth og ikke Bergljot som nærmer seg betydningen av incesthistorien, noe som impliserer at det er Hjorths historie og at Bergljot er et pseudonym. Når Økland skildrer verket på denne måten, oppfordrer hun oss implisitt til å vurdere Hjorth som fortellerstemmen i *Arv og miljø*.

Oppsummert kan man altså observere at Øklands parafrasering impliserer at *Arv og miljø* er et verk der man inviteres til å titte inn på en families privatliv, at verket handler om en

rystende hendelse fra fortiden som rulles frem, og at det er et verk som minner om et drama (skuespill). Parafraseringen impliserer også at verket handler om flere versjoner av en incesthistorie. Bergljot fremstilles i parafrasen som en person man ikke får så mye sympati med siden hun er lite empatisk (hun bryr seg ikke om farens død og går i konflikt med sine yngre søsken, noe det ikke virker som hun har en særlig god grunn for å gå gjøre), og en person man ikke kan eller burde stole på, eventuelt som en person som ikke er helt mentalt frisk (siden hun ubevisst forteller flere versjoner av en incesthistorie).

4.2.2 Parafrasen som forutsetning for etiske og estetiske vurderinger

Sammenlagt impliserer Øklands parafrasering at Økland vurderer *Arv og miljø* som et skuespill, et drama og som et verk som minner om et Ibsensk drama. I tillegg vurderes Bergljot som en lite empatisk person, en person man ikke kan stole på (eller som ikke er helt mentalt frisk) og derfor som en person man ikke burde ha så mye sympati med. Gjennom parafrasen kan man dermed se at Økland synes at vi ikke *burde* ha sympati med fortellerstemmen i *Arv og miljø*, og at vi *burde* vurdere verket som dramatisk. Denne kriterieforhandlingen som Økland gjør i parafrasen, er en forutsetning for de kriterieforhandlingene hun gjør i sine eksplisitte vurderinger og karakteristikk. For å vise hvordan dette skjer, må jeg først redegjøre for noen av Øklands eksplisitte vurderinger og karakteristikk.

De vurderingen som tas i parafrasen viser seg også i flere av anmeldelsens eksplisitte karakteristikk og vurderinger, men spesielt i en positiv karakteristikk i del nummer seks «Leseren får tenke selv». Her vurderer Økland Bergljot som en person som er uenig med familien, som lager konflikt, og incesthistorien som en historie det er flere versjoner av. Økland skriver:

Naturligvis vil Hjorth skape forståelse for sin hovedperson. Men en av romanens sterke kvaliteter er at hun tillater leseren å tenke selv. Eksempelvis våger hun å vise hvilke umulige valg hele familien stilles overfor når den ene datteren begynner å huske lenge fortrente overgrep. (Økland 2016)

I denne karakteristikken kan man se at Økland har fokus på familien. Heller ikke her får man vite at Bergljot ikke har hatt kontakt med familien på mange år. Man oppfordres i stedet til å vurdere familien som en enhet og Bergljot som et familiemedlem som utfordrer denne enheten. I karakteristikken er det altså ikke fokus på hva som skjer med Bergljot når hun innser at hun er utsatt for overgrep, men på hva som skjer med familien. Økland mener altså at familien som enhet er viktigere enn Bergljot, og det som er bra med verket er ifølge Økland at Hjorth tillater

leseren å vurdere Bergljots incesthistorie annerledes enn Bergljot vurderer den selv. Dette korrelerer med Øklands parafrasering som impliserer at det er flere versjoner av incesthistorien.

Avslutningsvis i anmeldelsen finner man også en eksplisitt vurdering og karakteristikk som korrelerer med de vurderingene Økland foretar i parafrasen. Her vurderer Økland Hjorth som en uetisk forfatter dersom incesthistorien i *Arv og miljø* er fiksjon, og hun vurderer *Arv og miljø* som en umoralsk roman. Dette er med utgangspunkt i Øklands lesning av *Arv og miljø* som et verk med selvbiografiske trekk, og fordi hun lurte på om Hjorth anklager sin egen far for overgrep.⁵² I det siste avsnittet i anmeldelsen skriver Økland:

I mine øyne blir romanen stående og dirre i spenningsfeltet mellom dikt og liv og alle de etiske problemstillingene denne sammenblandingen fører med seg. Faktisk er det en romanutgivelse som lettere lar seg forsvare jo virkeligere incesthistorien er. Skulle anklagen være oppdiktet, har både forfatter og forlag kastet et mistankens lys over en uskyldig person. (Økland 2016)

Hjorth anklager sin egen far for overgrep og dersom incesthistorien i *Arv og miljø* ikke er sann, er Hjorth en uetisk forfatter⁵³ (person), men Hjorth er også på grensen til å være uetisk dersom overgrepshistorien er sann. Dette er fordi hun – som et av flere medlemmer i en familie – deler familiehistorien med offentligheten, deler familiehemmelighetene med offentligheten, og det er ikke omtenksomt av Hjorth. Her appellerer Økland til våre kriterier for hva som er og ikke er etisk og moralsk å gjøre. Det er ikke etisk eller moralsk å anklage en uskyldig person for overgrep og det er ikke omtenksomt å utlevere familien.

Økland synes altså for det første at vi *burde* vurdere Hjorth som en uetisk forfatter. Denne appellen om overensstemmelse har Økland allerede lagt til rette for i parafrasen. I parafrasen appellerer Økland til våre kriterier for empatiske personer og til våre kriterier for

⁵² «Ja, spørsmålet nærmest presser seg frem: Er det indirekte sin egen far forfatteren anklager for seksuelle overgrep?» (Økland 2016)

⁵³ Her er det en kortslutning i Øklands argumentasjonsrekke. Økland impliserer at det er enkelte deler av verket historie som er selvbiografiske og enkelte som ikke er det. Det er enkelte deler av historien som Økland *vet at handler om Hjorth*, mens overgrepshistorien er en del av historien som Økland *ikke vet at handler om Hjorth*. Overgrepshistorien er derfor en potensielt fiktiv del av *Arv og miljø*. Kortslutningen er altså at Økland uavhengig av hvorvidt overgrepshistorien er fiksjon eller sann, leser den som en anklage mot en virkelig person. Men, dersom overgrepshistorien er fiksjon, er det da en anklage mot en virkelig person?

Uavhengig av om den er fiktiv eller sann, tviler altså Økland på om overgrepet har funnet sted. Dette er noe Christine Hamm også kommenterer i sin tekst «Traume som arv» og har en forklaring på hvorfor Økland tviler på overgrepshistorien. Hamm skriver: «Når Bergljot bekjenner rett frem og i en godt forståelig og sammenhengende tekst at hun savner anerkjennelse av fortellingen om overgrepene, tvinges leseren til å måtte reagere mer direkte på teksten. Den gir blant annet intet rom for misforståelser og undring, og tilsvarende lite rom for å kunne gjemme seg bak det analyseapparatet som må til overfor (post)modernistiske traumefortellinger, for å undersøke hvilke overgrep det i det hele tatt er snakk om. Hjorths lesere er nødt til å møte ubehaget som Langås minner om er typisk for «vitnesbyrd»-fortellinger. Dette ubehaget, som oppstår fordi lytterne blir gjort delaktige i fortellingen, leder dem fort inn i en skeptisk posisjon, der de på sin side tviler på om det Bergljot forteller, kan være sant, og hvorvidt det Hjorth eventuelt forteller dem med Bergljots fortelling, kan være sant» (Hamm 2017: 113).

tillitsfulle personer i sine beskrivelser av Bergljot. Dette oppfordrer oss til å vurdere Bergljot som ikke-empatisk og en man ikke kan stole på. Ettersom Økland oppretter en metonymisk forbindelse mellom Bergljot og Hjorth i tillegg til å kategorisere verket som selvbiografisk, er det egentlig Hjorth man oppfordres til å vurdere som ikke-empatisk og ikke til å stole på. Å være empatisk og å være tillitsfull er moralsk og etisk, og siden Hjorth ifølge Økland ikke har disse egenskapene, kan hun vurderes som en uetisk forfatter. De vurderingene Økland gjør i parafrasen er altså en forutsetning for de eksplisitte vurderingene hun gjør her.

For det andre synes Økland at vi *burde* vurdere *Arv og miljø* som en umoralsk selvbiografi – en selvbiografi som ikke er rettferdig overfor alle personene som skildres i verket. Denne appellen om overensstemmelse i etiske vurderinger, forutsettes av den appellen om overensstemmelse – appellen til våre kriterier – som Økland foretar i parafrasen. I parafrasen appellerer Økland til våre kriterier for *vanlige* eller normale personer i sine beskrivelser av Bergljots familie. Det er ingenting merkelig med dem ifølge Øklands parafrase. Når man oppfordres til å vurdere dem som normale personer, vurderer man det selvbiografiske verket som en urettferdig fremstilling av forholdsvis normale familiemedlemmer.

I tillegg synes Økland at vi burde vurdere Hjorth som en forfatter som forteller en redigert versjon, en ukorrekt versjon, av virkeligheten. Denne appellen om overensstemmelse legger Økland til rette for i sin parafrasering hvor hun appellerer til overensstemmelse i kriterier og driver kriterieforhandlinger. I parafrasen appellerer Økland til våre kriterier for dramatiserte og regisserte verk i sine skildringer av *Arv og miljø*. Hun oppfordrer oss til å vurdere verket som noe som minner om et Ibsensk drama, et titteskapsteater, et realistisk samtidsdrama, og vurdere verkets fortelling som en fortelling der noe rystende fra fortiden rulles frem. Her impliseres det altså at Hjorth er en dramaturg eller regissør som *regisserer* sin familiehistorie. Noe som er en forutsetning for Øklands vurdering av Hjorth som en forfatter som redigerer virkeligheten.

Øklands kriterier for hvordan noe skal og ikke skal være er altså forutsetninger for hennes vurdering av *Arv og miljø* som en uetisk selvbiografi og Hjorth som en uetisk person. Fordi Økland leser Hjorth som Bergljot, og siden Økland impliserer at Bergljot ikke er til å stole på, kan Økland vurdere *Arv og miljø* som en anklage mot en virkelig person. En konsekvens av dette er at Økland vurderer Hjorth som en uetisk person/forfatter, og *Arv og miljø* som et problematisk estetisk uttrykk. De vurderinger Økland tar i parafrasen er sånn sett en forutsetning for Øklands estetiske vurdering av *Arv og miljø* som et problematisk verk.

4.2.3 Konklusjon

I anmeldelsen kan man observere at Økland gjennomgående benytter seg av sjangerreferanser, hun kommenterer forholdet mellom forfatter og litterært verk, og enkelte steder også verkets tematikk. Det kommer tydelig frem i anmeldelsen hvilke deler av *Arv og miljø* Økland er opptatt av, men hvorvidt den endelige estetiske domfellelsen er positiv eller negativ, er det vanskeligere å dechiffre, fordi Økland i enkelte tilfeller kommer med eksplisitte vurderinger som står i opposisjon til de implisitte vurderingene. Likevel står man igjen med en klar oppfatning av at *Arv og miljø* har vekket interesse hos Økland og det alene er kanskje et tegn på at dette er et godt litterært verk. Men, man får også noen mer eksplisitte indikasjoner på dette: Når Økland velger å sammenligne Hjorth med Ibsen, forstår man ikke bare dette som et tegn på at Hjorth er en regissør, men også som et tegn på kvalitet. Det ligger på et vis i beskrivelsen ibsenskt at det som beskrives er av god kvalitet, fordi Ibsen er etablert som en god forfatter og fordi hans litterære verk har man en etablert enighet om at er av høy kvalitet. Gjennom sammenligningen mellom Hjorth og Ibsen oppfordrer Økland oss med andre ord også til å vurdere Hjorth som en god forfatter, og *Arv og miljø* som et godt litterært verk.

Jeg tror at Økland egentlig vurderer verket som godt, men siden hun leser verket som en anklage – som et uetisk verk – er det problematisk for henne å vurdere boken som god. Det etiske aspektet trumfer de estetiske kvalitetene ved verket. Dette fører til at kritikkt teksten i større grad fremstår som anklagende enn bedømmende. Som en konsekvens av de etiske vurderingene, tar altså Øklands anmeldelse form som en anklage der forfatteren anklages for å anklage sin far for overgrep. Analysen forteller at *Arv og miljø* oppfordrer Økland til å ta stilling til og utforske sine kriterier for, blant annet, etikk og moral. Når Økland må ta stilling til sine kriterier, er resultatet at Økland vurderer verket som problematisk.

Til tross for at dette er en anmeldelse som inneholder flere tydelige og klare meninger om verket, sier den veldig lite om hva som faktisk skjer i verket – om verkets innhold. Fokus er på form. Hvorvidt dette er et resultat av Øklands behov for å avklare verkets sjangerplassering før hun kan ta stilling til verkets tematikk, eller om det er et resultat av en retorisk effekt der anmelderen ikke ønsker å avsløre verkets handling, er vanskelig å avgjøre. Det kan være en kombinasjon. Økland skriver i Aftenposten i etterkant av anmeldelsen: «Selv vil jeg ikke ta stilling til troverdigheten av den incesthistorien forfatteren skildrer i *Arv og miljø*. Men hennes litterære metode er ytterst problematisk».⁵⁴

⁵⁴ I «Vigdis Hjorths litterære metode», 27. september 2016, Aftenposten.

De etablerte kriteriene som *Arv og miljø* (eller Bergljot) appellerer til, ber om overensstemmelse og oppfører sånt sett Økland til å observere våre etablerte kriterier og vurdere hvorvidt hun erfarer samsvar i kriterier eller ikke. Resultatet er at Økland videreformidler dette møtet – både de aspektene ved møtet hvor det er samsvar mellom henne og verket og de aspektene der hun ikke opplever samsvar. Hun appellerer selv også til våre kriterier i sin parafrasering og etablering av det estetiske uttrykket når hun henvender seg til oss og fordrer overensstemmelse både i de implisitte vurderingene (i parafrasen) og den eksplisitte estetiske vurderingen av boken. Både der det er samsvar og der det ikke er samsvar i kriterier, oppstår et behov for å parafasere. Det er et møte man har behov for at skal være og krever at skal være i overensstemmelse med andre folk.

I denne analysen har jeg vist hvordan vurderinger og kriterier som kommer til syne i parafrasen er en forutsetning for den estetiske (og etiske) domfellelsen av det litterære verket. Med andre ord er parafrasens rolle i «Feberhet incesthistorie» både sentral og nødvendig.

4.3 Unnvikelsens Estetikk (Margunn Vikingstad)

Margunn Vikingstads anmeldelse av *Arv og miljø* med tittelen «Mors og fars synd» stod på trykk i Morgenbladet 16. september 2016. Anmeldelsen ble altså publisert en uke etter Ingunn Øklands anmeldelse i Aftenposten og Vikingstad siterer henne avslutningsvis i sin tekst. Man vet med andre ord at Vikingstad har lest Øklands anmeldelse og ved å eksplisitt kommentere den står «Mors og fars synd» som den første kommentaren (på trykk) til Øklands posisjonering av *Arv og miljø* i virkelighetslitteraturens landskap. Hvorvidt Vikingstad kommenterer eller ikke kommenterer Økland implisitt i teksten, eller hvorvidt hun er eller ikke er påvirket av Øklands fortolkning, er spørsmål som fort ender i spekulering. Jeg kommer derfor ikke til å svare på dem eller sammenligne anmeldelsene. Jeg nøyer meg med å si at «Mors og fars synd» har en tydeligere intertekstuell dialog enn resten av analyse materialet, ettersom den både er en anmeldelse, og en kommentar i debatten om virkelighetslitteratur. I denne analysen skal jeg fokusere på Vikingstads tilsynelatende nøytrale beskrivelser, altså parafraaser, av *Arv og miljø* og vise hvordan det iboende i disse også eksisterer viktige vurderinger av det litterære verket og påpeke hvilke kriterier som kommer til syne i de vurderingene jeg finner. I tillegg til dette vil jeg forsøke å avgjøre hva som er parafraasens funksjon eller rolle i «Mors og fars synd» og se hvorvidt dette kan fortelle noe om parafraasens rolle i litteraturkritikken generelt.

«Mors og fars synd» er en midtsideanmeldelse, hvor teksten beveger seg i fem kolonner fra venstre til høyre langsmed og over en illustrasjon av Vigdis Hjorth. Selve teksten er strukturert i seks deler hvorav den første er en innledende del, de påfølgende to delene fungerer som parafraaser og tolkninger av verket, mens del fire, fem og seks i større grad er drøftende, tolkende og eksplisitt vurderende deler. Den første delen, eller innledningen, åpner med en påstand om Hjorths forfatterskap og en kort tolkning av *Arv og miljø* som fungerer som en positiv vurdering av verket. Deretter plasseres *Arv og miljø* i forfatterskapet sammen med en presentasjon av Hjorths litterære uttrykk, før Vikingstad så sammenligner det selvrefleksive i Hjorths og Karl Ove Knausgårds litteratur. Delen avslutter med det som er anmeldelsens første parafrase. Del nummer to har tittelen «Konfrontasjon» og er delt inn i to avsnitt hvor det første er anmeldelsens andre parafrase og det siste er et, i større grad, tolkende avsnitt med et sitat fra boken. Neste del har tittelen «Barndommens gate» og er delt i to avsnitt inkludert et sitat fra verket. Her fortsetter Vikingstad å beskrive og tolke verket, men med fokus mer spesifikt på verkets form. Den fjerde delen fortsetter utbrodering av verkets form under tittelen «Dogmer og friheit». Her sammenligner Vikingstad både form og innhold i *Festen* (1998) (en film det refereres til i romanen) med handlingen i *Arv og miljø* og Hjorths litterære uttrykk. Avslutningsvis i delen drar Vikingstad inn Simone de Beauvoirs tanker om frihet fra

Tvetydighetens etikk, og tolker karakteren Bergljot gjennom dem. «Fanga eller fri» er tittelen på anmeldelsens femte del, hvor Vikingstad siterer Hjorth fra essayet «Jeg-ets botsgang. Om Knausgårds litterære jeg». Dette sitatet legger til rette for det påfølgende spørsmålet hun stiller om hvorvidt Hjorths og Knausgårds litterære form er befriende for eller determinerende på lesningen. I den sjette og avsluttende delen siterer Vikingstad det siste avsnittet i Øklands anmeldelse og lurer på hvorfor man (Økland?) reagerer på «tvetydige lesarkontraktar». Vikingstad har en teori om at reaksjonen er styrt av våre forventninger til det litterære verket, at man møter verket med en idé om at det, i en eller annen grad, er selvbiografisk. Deretter avslutter hun med å sammenligne *Arv og Miljø* og *Om bare*, før hun eksplisitt vurderer verket som godt – «sterkt» – og påpeker at verkets form er viktigere enn hvorvidt boka er selvbiografisk eller ikke.

I denne analysen vil jeg i første omgang analysere parafasene og kommentere hvilke vurderinger og kriterier som viser seg der. Når jeg gjør det, kommer jeg til å fokusere på to overordnede vurderinger som kommer til syne i parafasene: at det litterære verket kan forstås på flere måter og at det litterære verket er et sammensatt verk der handlingen primært dreier seg om manglende kommunikasjon mellom familiemedlemmer. I andre omgang vil jeg rette fokuset mot parafasens rolle i anmeldelsen og på forholdet mellom de vurderingene man kan observere i parafasen og de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene man ellers kan observere i teksten.

4.3.1 Vikingstads vurderinger og våre kriterier

I første del av *Claim of Reason* hvor Cavell diskuterer Wittgensteins bruk av kriterier, skriver han at: «[...] criteria are the means by which we learn what our concepts are, and hence «what kind of object anything is» (§373)». Man kan altså si at de kriteriene som kommer til syne i vår konstatering av X som X, for eksempel kaffekopp, er en del av grammatikken til X, til begrepet kaffekopp. Idet X er kaffekopp har man altså vurdert eller avgjort (avgrenset) kaffekoppen og i denne vurderingen viser etablerte kriterier seg. Så hvilke vurderinger er det man kan observere i Vikingstads parafaser og hvilke kriterier kommer til syne i disse? Utdragene under er de to første delene i anmeldelsen som jeg kategoriserer som parafaser. Parafrase 1 er siste avsnitt i første del av anmeldelsen, mens parafrase 2 er første avsnitt i anmeldelsens andre del:

Parafrase 1

Romanen opnar med eit arveoppgjer, det står om to hytter på Hvaler. Dei to yngste barna i familien får hyttene, dei to eldste har vore der så lite. Bergljot vil i utgangspunktet ikkje ha noko hytte. Når ho likevel skiftar syn, handlar det først og fremst om kvifor Bergljot sjølv – òg den familien ho ikkje lenger har kontakt med – ikkje opplever henne som eit sunt menneske.

Parafrase 2

I en til tider stakkato, uroleg og abrupt prosa viser Hjorth fram Bergljots sorg; at ingen i familien på noko tidspunkt har spurt henne om kva som faktisk skjedde den gongen faren var aleine med dei to eldste barna, mens mor var borte med dei to yngste, og kva som skjedde med Bergljot frå ho var fem til ho var sju år. Når Bergljot konfronterer foreldre nektar faren, men i etterkant opnar han overfor mora opp for at noko kan ha skjedd. Mora på si side fullendar fornekinga i familien: «Da kunne jeg ikke vært gift med deg, sa hun og far lukket munnen.»

Kort oppsummert får man i parafrasene vite at *Arv og miljø* handler om et arveoppgjør, om Bergljots manglende forhold til sin familie og om Bergljots fortid. Man får vite at Bergljot har tre søsken og at hun enten er eldst eller nest eldst, og at hun har to foreldre, en mor og en far, som eier to hytter. Man får også vite at både Bergljot og familien opplever Bergljot som usunn, at faren gjorde et eller annet mot Bergljot og den eldste/nest eldste av søsknene hennes da de var yngre og at det er uklart om Bergljots far er enig med Bergljot i at disse hendelsene har funnet sted. I tillegg får man vite hvordan Hjorths prosa er og at verkets diskurs ikke korrelerer med verkets historie.

4.3.1.1 Et tvetydig litterært verk

I parafraseringene kan man ved enkelte tilfeller observere en holdning om at noen av situasjonene i *Arv og miljø* kan forstås på flere måter. Dette er et resultat av en kombinasjon mellom Vikingstads vurderinger, appell til etablerte kriterier og formuleringer. Hvordan verket fremstår som tvetydig hos Vikingstad vil være fokuset i denne delen av analysen og inkludere et utvalg av tilfellene man kan observere.

Første tilfelle finner man i parafrase 1 setning nummer to. De to første setningene i parafrasen forteller at romanen handler om fordeling av arv, mer spesifikt av to hytter, og at to av fire barn får hyttene. Setning nummer to indikerer at Vikingstad på den ene siden vurderer denne fordelingen som ikke helt i orden og på den andre siden at hun vurderer den som forståelig. Den siste leddsetningen «dei eldste har vore der så lite»⁵⁵ indikerer at handlingen

⁵⁵ Forklaringen, eller utfyllingen, som Vikingstad kommer med i delsetningen i parafrasens andre setning («Dei to yngste barna i familien får hyttene, *dei to eldste har vore der så lite*»), er basert på et utsagn Bergljots mor kommer med i *Arv og miljø*. Det er morens forklaring og en reaksjon på behovet for å rettferdiggjøre egne handlinger. Ved å overta denne forklaringen, impliserer Vikingstad at hun har sympati med Bergljots mor og hennes «forklaring» eller «forståelse» av situasjonen. Situasjonen kan man lese om på side 16 i *Arv og miljø*. Utdraget er en analepse

som skildres i første leddsetning bør forklares, og selve forklaringen gjør denne handlingen mer eller mindre akseptabel. Setningens første verbal «får» indikerer at det er noen som gir, og hvem noen er, indikeres av subjektet «Dei to yngste barna i familien». Ordene «barna» og «familien» kontekstualiserer handlingen, og det er dermed naturlig å anta at den noen som gir er barnas foreldre eller foresatte. Med denne informasjonen appellerer Vikingstad til våre kriterier for, blant annet: familie, arvefordeling og foreldre.

Det ligger i ordet forelder at man er ansvarlig for sitt barn og at en forelder *bør* være ansvarlig. Som forelder er man ikke mer eller mindre ansvarlig for enkelte av barna, man er like ansvarlig for alle sine barn. Dersom dette ikke er tilfellet, ligger det gjerne en forklaring på hvorfor det er slik i omstendighetene, og hva *hvorfor* eller årsaken viser seg å være, avgjør hvorvidt forskjellsbehandlingen aksepteres eller ikke. Forelder-normalitet er altså å behandle sine barn likt eller rettferdig. Foreldrene i denne situasjonen vurderes altså av Vikingstad som litt merkelige i forhold til hvordan man tenker at foreldre *bør* være, ettersom de ikke fordeler arven likt mellom sine barn.

Denne felles forståelsen av foreldre som Vikingstad appellerer til, knytter seg også til våre kriterier for arvefordeling: Det er norm at arv fordeles likt – rettferdig – mellom arvtakerne i de tilfellene der arvtakerne alle er barn av de som skal fordele arven. Altså arv burde fordeles likt mellom alle barna i familien, men ved å informere om at «dei to eldste» ikke har tilbrakt tid på hyttene (tilbrakt tid med arven), plasserer Vikingstad arvefordelingen og oppfordrer oss til å ha forståelse med det som kan forstås som en forskjellsbehandling fra foreldrenes side. Her appellerer Vikingstad blant annet til etablerte kriterier for tid og hytte. Det ligger i ordet hytte at det er et sted man oftest befinner seg på ved anledninger man kategoriserer som positive, for eksempel ved fritid eller ferie. Ordet hytte er altså knyttet til positive opplevelser familietradisjoner og familiesamhold. Gjennom adverbialet «så lite» appellerer Vikingstad til etablerte kriterier for mengde eller antall. Mer av noe som er bra (i dette tilfellet *tid på hytten*), er bedre enn mindre av noe som er bra. Oppsummert har altså hyttene større affeksjonsverdi for de yngste søsknene som har tilbrakt mest tid der og siden de eldste har vært på hyttene «så lite» er det mindre merkelig at de yngste får hyttene. Kriteriene som kommer til syne her er altså en

hvor Bergljot erindrer over en telefonsamtale hun har hatt med sin mor noen måneder tidligere. Bergljot er fortellerstemmen. Moren sier: «Bård har laget et helvete, gjentok hun, uttrykket Astrid også hadde brukt, på grunn av testamentet, sa hun, fordi Astrid og Åsa skal få hyttene. Men Astrid og Åsa har vært så snille, sa hun, så omsorgsfulle. De har vært på hyttene med oss i alle år, vi har hatt det så hyggelig, det er naturlig at hyttene går til dem. Bård har ikke brukt hyttene, du har ikke brukt hyttene, vil du ha hytte på Hvaler? Jeg skulle gjerne hatt hytte på Hvaler, ytterst på skjæret med utsikt over havet, hvis det ikke var for at jeg risikerte å støte på mor og far hele tiden. Nei, sa jeg. Det var det hun ville høre, forsto jeg, hun ble straks roligere» (Hjorth 2016: 16).

appell fra Vikingstad til oss om å enes i hennes vurdering av situasjonen som ikke helt i orden, men forståelig. Man inviteres til å enes i at de eldste søsknene er urettferdig behandlet i arvefordelingen og samtidig at foreldrenes forskjellsbehandling er forståelig. Vikingstad oppfordrer oss med andre ord både til å ha sympati med foreldrenes avgjørelse og med de eldste søsknenes situasjon. Med informasjonen parafrasens andre setning impliserer kan man si at den situasjonen Vikingstad parafraserer her, er en situasjon der hva som er rett eller galt er noe som kan forstås på flere måter. *Arv og miljø* oppfordrer oss altså til å ta stilling til våre etablerte kriterier og vurdere situasjonen.

Det andre tilfellet der verket fremstår som uklart, finner man i parafrasens siste setning hvor en av tingene man får vite er at Bergljot og familien ikke opplever henne som et sunt menneske: «Når ho likevel skiftar syn, handlar det først og fremst om kvifor Bergljot sjølv – òg den familien ho ikkje lenger har kontakt med – ikkje opplever henne som eit sunt menneske.» Ved å bruke begrepet «opplever» slik det blir brukt i denne konteksten, skaper Vikingstad en distanse til opplevelsen og da også til Bergljot. Når man selv for eksempel sier *jeg opplever valget som vanskelig*, er det en appell (til den man snakker med/til) om overensstemmelse i vurderingen av valget. I «jeg opplever» ligger det en invitasjon til å delta i vurderingen og en indikasjon på at man er åpen for at valget kan vurderes annerledes. Når man sier det samme om noen andre, for eksempel, *Balder opplever valget som vanskelig*, er det derimot ikke en invitasjon til å delta i vurderingen av valget. Her fungerer «Balder opplever» i stedet som en stadfesting og en avgrensing av Balders erfaring eller vurdering, mens man samtidig åpner for at valget kan vurderes annerledes. At Balders opplevelse er slik er et faktum eller en sannhet, mens den vurderingen Balder gjør, er ikke nødvendigvis sann eller et faktum. Dette skaper både en distanse til opplevelsen og til Balder – siden man ikke inviteres inn i erfaringen – og impliserer en åpning for at Balders vurdering av valget kan være feil. Når Vikingstad skriver at «det først og fremst handlar om kvifor Bergljot sjølv – òg den familien ho ikkje lenger har kontakt med – ikkje opplever henne som eit sunt menneske», impliserer hun dermed at Bergljots (og familiens) opplevelse er et faktum og at Bergljots (og familiens) vurdering ikke nødvendigvis er «korrekt». Her oppfordrer altså Vikingstad oss til å ha en distanse til Bergljots (og familiens) opplevelse og impliserer at Bergljots (og familiens) vurdering av Bergljot også kan tolkes annerledes. Det som oppleves i det litterære verket er altså noe som oppleves og vurderes *der* og trenger ikke nødvendigvis å korrelere med vår (leserens) vurdering *her*. Siden Bergljot er fortellerstemme, er nok dette en indikasjon på at Vikingstad ikke alltid deler kriterier med Bergljot. Parafrasen, eller setningen, indikerer med andre ord at det er flere måter å forstå

denne situasjonen på: Man kan forstå situasjonen på samme måte som Bergljot, men man kan også forstå den på en annen måte.

Oppsummert kan man si at Vikingstad oppfordrer oss til å vurdere det litterære verket som en fortelling som kan forstås på flere måter. Parafrazen går ut fra at verket er et verk som utfordrer leseren til å ta stilling til våre kriterier for blant annet rettferdighet eller for opplevelse.

4.3.1.2 Et sammensatt litterært verk og en sterk form

I enkelte tilfeller i parafrasene kan man også observere at Vikingstads vurderinger og formuleringer indikerer at handlingen i *Arv og miljø* er sammensatt, at det er flere ting som skjer parallelt i verket, og at den viktigste handlingen i verket er reaksjonene på hendelser som har funnet sted forut for verkets litterære nå. Hvordan verket fremstår slik, vil være fokuset i denne delen av analysen og inkludere et utvalg av tilfellene man kan observere.

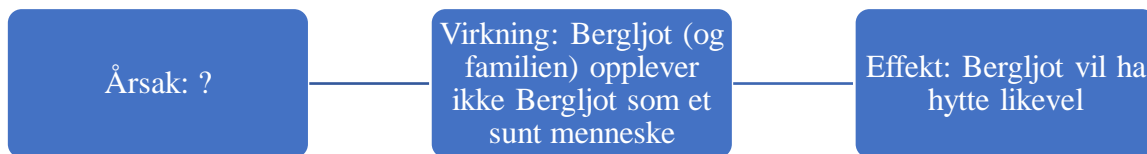
Det første tilfellet finner man i de to første setningene i parafrase 1. De forteller at romanen handler om fordeling av arv, mer spesifikt to hytter, og at to av fire barn får hyttene. Verbalet «opnar» indikerer at det er her diskursen begynner, men også at romanen ikke bare handler om et «arveoppgjør». Her appellerer Vikingstad til våre kriterier for å åpne. Det er noe som indikerer bevegelse og/eller endring, for eksempel: X går fra å være ikke-åpen til åpen. Som en følge av bevegelsen/endringen blir noe synligere enn det var og i noen tilfeller innebærer dette også *å bli til* – å gå fra å ikke-eksistere (som jo kan være å være usynlig) til å eksistere (som innebærer en variasjon av synlighet). At romanen «opnar med eit arveoppgjør», forteller altså at det er her romanen blir til, synliggjør seg eller kommer i gang. Det er arveoppgjøret som i første omgang er verkets handling, men verbalet «opnar» i kombinasjon med preposisjonen «med» indikerer også at romanen består av noe mer enn arveoppgjøret – kombinasjonen impliserer en påfølgende uspesifisert 'utvidelse'. Vikingstad vurderer med andre ord arveoppgjøret som viktig for romanen, men ikke som den viktigste handlingen i verket.⁵⁶ Parafrazen inviterer oss til å forstå *Arv og miljø* som et verk bestående av flere viktige handlingsmoment.

Det andre tilfellet som indikerer at romanen er et sammensatt verk, finner man i den siste setningen⁵⁷ i parafrase 1. Her får man vite at Bergljot vil ha hytte selv om hun i utgangspunktet ikke ville ha hytte, at hun ikke har kontakt med familien og at både hun og den ene familien hennes «ikkje opplever henne som eit sunt menneske». Ifølge Vikingstads

⁵⁶Det er for så vidt ikke helt sant at romanen åpner med et arveoppgjør, strengt tatt åpner den med et dødsfall. At faren til Bergljot er død, er med andre ord ikke like viktig for Vikingstad som arveoppgjøret.

⁵⁷ «Når ho likevel skiftar syn, handlar det først og fremst om kvifor Bergljot sjølv – òg den familien ho ikkje lenger har kontakt med – ikkje opplever henne som eit sunt menneske.» (Vikingstad 2016)

parafraze handler altså ikke Bergljots deltakelse i arveoppgjøret primært om fordelingen av arv, å få eller å ikke få hytte. Når Bergljot velger å bry seg om fordelingen, handler det om årsaken til at hun ikke opplever seg som sunn. Informasjon om hva som er *årsaken* til at Bergljot og familien ikke opplever henne som sunn, om setningens «kvifor», er ikke inkludert i setningen. Årsakens *virkning* og *effekt* får man derimot informasjon om. Virkningen er at Bergljot og familien ikke opplever henne som et sunt menneske og årsaken er *hvorfor* de ikke opplever dette. Virkningens effekt, er at Bergljot endrer mening om arveoppgjøret og vil ha hytte.



Gjennom denne formuleringen indikerer Vikingstad at årsakens virkning og effekt er viktigere enn årsaken selv. Dette er fordi det er virkningene og effekten man får informasjon om og fokuset er derfor på dem, men formuleringen oppfordrer oss samtidig til å forstå at årsaken – «kvifor» – både er nødvendig og viktig ettersom virkningen og effekten ikke kunne funnet sted uten årsaken. Her kan man altså si at Vikingstad appellerer til våre kriterier for kausalitet. En virkning (eller en reaksjon) har alltid en årsak. En årsak er på et vis den ‘opprinnelige’ saken og virkningen den påfølgende saken, og sånt sett vil en årsak alltid være viktig. Ingen årsak ingen virkning. Denne felles forståelsen utnytter Vikingstad seg av når hun lar være å informere om *hva årsaken er* og heller appellerer til oss om å enes i at dette er viktig informasjon til tross for at den ikke formidles. Årsaken vurderes altså, til tross for at man ikke vet hva den er, som viktig, mens reaksjonene på årsaken vurderes som handlingens fokus eller det som tilsynelatende er det viktigste i verket. Formuleringen indikerer altså at Vikingstad anser fokuset i *Arv og miljø* for å sentrere seg rundt reaksjonene på årsaken og ikke om årsaken selv. (Disse reaksjonene kan som vist i analysen over, tolkes annerledes enn Bergljot (og familien) tolker dem.) Hvis det er slik at man skal forstå at verket primært handler om årsaken og ikke virkningene, må Vikingstad på et senere tidspunkt informere om dette. Det gjør hun ikke.

Det tredje tilfellet kan man observere i parafraze 2. Her får man informasjon om at Vigdis Hjorth viser frem Bergljots sorg, som er at familien ikke har spurt henne om en hendelse mellom henne, et av hennes søsken og hennes far da de var barn, eller om gjentatte hendelser

som har funnet sted da hun var mellom fem og syv år gammel. Bergljots sorg er altså at familien ikke har spurt henne om hennes opplevelser – at de ikke har sett henne. At det er en sorg for Bergljot å ikke ha blitt spurt «om kva som faktisk skjedde den gongen» er en indikasjon på at dette er noe Bergljot ønsker å snakke om, men ikke får snakke om, og på at det som hendte er en ikke-ok hendelse. Her appellerer Vikingstad til våre kriterier for sorg. Det ligger i ordet sorg at det er en ikke-god følelse – sorg er en dyp og varig psykisk smerte eller en tung bekymring.⁵⁸ Å ha en sorg eller å bære på en sorg, er altså psykisk tungt eller utfordrende, og anses for å være ikke-godt. Vikingstad vurderer altså Bergljot som en person som ikke har det godt, og oppfordrer oss til å ha sympati med Bergljot.

Siden Bergljot trenger å bli spurt for å kunne snakke om hendelsen, forstår man at hun ikke blir sett eller *anerkjent* av familien og at de hendelsene som har funnet sted er skambelagte hendelser. Cavell drøfter skam i «The Avoidance of Love» (1969), ifølge ham er skamfølelse et resultat av opplevelsen av å bli sett på, slik man ser på noe som ikke er i orden eller merkelig, og reaksjonen til denne opplevelsen er å *unngå* andres blikk – å *unngå* å bli sett på av andre (1969: 278). Man ønsker med andre ord å skjule seg for andre:

Under shame, what must be covered up is not your deed, but yourself. It is a more primitive emotion than guilt, as inescapable as the possession of a body, the first object of shame.

Bergljot «skjuler seg» og trenger å bli spurt – å bli sett på en anerkjennende måte – for å kunne snakke om hendelsene, og at hun ikke blir spurt, er derfor hennes sorg. Dette er altså en indikasjon på at hendelsen/ene er skambelagte hendelser, men denne indikasjonen forsterkes også av at Vikingstad ikke spesifiserer *hva* hendelsene er samtidig som hun vektlegger dem.

Vikingstad vurderer altså hendelsen eller «det som skjedde den gongen» som noe ubehagelig eller støtende, og via de kriteriene som kommer til syne, oppfordrer hun oss til å *forstå* og enes med henne i at hendelsen er ubehagelig og viktig til tross for at man ikke får vite hva den er. Når disse ordene brukes i denne konteksten, vurderes hendelsen som ikke-god, og her ligger det en appell om overensstemmelse i vurderinger. Man kan kanskje også si at Vikingstad her appellerer til våre kriterier for tabu. Tabu er forbud mot å nevne visse ting. Så om man skal snakke om tema som er tabu, kan man ikke nevne det – da må man snakke rundt tema, eller hendelsen. (Man må, så å si, gå rundt grøten.)

Oppsummert kan man altså se at Vikingstad i parafrase 2, på samme måte som i siste setning i parafrase 1, appellerer til oss om å enes i vurderingen hennes av hendelsene «den

⁵⁸ Det Norske Akademis Ordbok.

gongen» som viktige og som ikke-ok hendelser, uten å fortelle oss *hva* disse hendelsene er. Fokuset rettes på kommunikasjonen eller den manglende kommunikasjonen mellom Bergljot og familien og bort fra det kommunikasjonen handler om. Handlingen i *Arv og miljø* vurderes altså av Vikingstad som en handling som sentrerer seg rundt en families mangel på kommunikasjon om ikke-ok og skambelagte hendelser. I tillegg vurderer Vikingstad de skambelagte hendelsene som noe man ikke trenger å rette fokus på, eller som hendelser hun/vi trenger å snakke formildende om. Nettopp ved å la være å eksplisitt si at faren har begått overgrep mot Bergljot, gjør Vikingstad det samme som familien til Bergljot – hun *ser på* Bergljot, men *ser* (anerkjenner) henne ikke. Dette forsterker den distansen Vikingstad indikerer i første paragraf hvor hun skildrer situasjonen som «Bergljots opplevelse», man oppfordres også her til å observere hendelsene med avstand.

Handlingen i *Arv og miljø* fremstår i Vikingstads paragrafer som sammensatt fordi man får vite at verket handler om flere ting parallelt: Det handler om et arveoppgjør, det handler om Bergljots opplevelse av seg selv og familiens opplevelse av henne, det handler om årsaken til at hun og de opplever henne sånn, og det handler om at Bergljot ikke har blitt sett av familien. Arveoppgjøret er det man i verket får informasjon om først, og deretter får man informasjon om hvorfor familien og Bergljot har forskjellige oppfatninger av henne. Parallelt med dette får leseren sakte vite at Bergljot ikke har blitt sett av familien fra hun var barn til det som er verkets litterære nå. Vikingstads paragrafering lar en forstå at verkets diskurs ikke korrelerer med verkets historie, og at enkelte fortidige hendelser, til tross for at de spiller en stor rolle i verket, ikke er de viktigste hendelsene i romanen. Ifølge Vikingstad handler *Arv og miljø* primært om mangel på kommunikasjon mellom Bergljot og familien, og om hva som har ført til at familiens og Bergljots oppfatninger av Bergljot er som de er.

Den kriterieforhandlingen som Vikingstad erfarer imøte med verket viderefremmes til oss – språkfellesskapet – gjennom en appell om overensstemmelse i vurderinger. Dette er som vist noe som skjer i paragrafen, og den er altså et sted for å undersøke om man er i overensstemmelse med andre i fortolkningsfellesskapet. Vikingstad mener altså at vi burde ha sympati med Bergljot i enkelte situasjoner i fortellingen, at vi burde vurdere *Arv og miljø* som et sammensatt litterært verk, og at vi burde vurdere fortellingen som tvetydig når det gjelder hva som er eller ikke er rettferdig i enkelte situasjoner, eller hva som er den beste måten å oppleve en situasjon på. *Arv og miljø* er altså et estetisk uttrykk som oppfordrer oss til å ta stilling til våre etablerte kriterier for rettferdighet, opplevelser, og sympati.

4.3.2 Parafrazen som forutsetning for estetiske vurderinger

Så langt i analysen har jeg vist at man i parafrasene til Vikingstad finner vurderinger og en invitasjon om å enes med henne i de vurderingene hun gjør av det litterære verket. Disse vurderingene viser frem en holdning om at *Arv og miljø* er et sammensatt verk hvor man møter situasjoner som kan forstås på flere forskjellige måter og det er et verk som handler om flere situasjoner parallelt både i fortid og i nåtid. Man kan altså si at Vikingstad fremviser en holdning og vurdering av objektteksten som tvetydig eller kompleks og oppfordrer oss til å være enige med henne i dette. Videre i analysen vil jeg vise hvordan vurderingene man finner i parafrazen står i en nær relasjon til de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene man ellers kan observere i anmeldelsen. Ved å gjøre dette vil jeg få mulighet til å si noe om hvordan parafrazen er situert i anmeldelsen og hvilken rolle den spiller for teksten som helhet.

«Mors og fars synd» skiller seg fra de andre anmeldelsene jeg analyserer blant annet ved at den ikke i like stor grad har eksplisitt positive eller eksplisitt negative vurderinger av det litterære verket. Man finner for eksempel ingen tilfeller der Vikingstad avklarer hva som er det beste med verket eller hva som ikke er bra, men man sitter likevel igjen med et inntrykk av anmeldelsen som en positiv estetisk domfellelse. Dette er blant annet fordi Vikingstad vurderer verket som viktig. Verket er viktig på grunn av tematikken, det er viktig sett i forhold til andre verk i Hjorths forfatterskap – Hjorths fremgangsmåte i andre romaner er med på å gjøre *Arv og miljø* bedre –, og det er viktig på grunn av formen og stilen Hjorth har valgt. Sistnevnte blir blant annet gjort tydelig avslutningsvis i teksten hvor Vikingstad kommer med en positiv eksplisitt vurdering der hun skriver:

Eksempel 1

I *Arv og miljø* handlar det ikkje først og fremst om forfatteren har tatt eit modig eller eit engsteleg val i høve til verkelegheita hovudsaka er at Vigdis Hjorth har skapt ei sterk litterær form til eit svært ømtåleg tema.

Dette er den mest eksplisitte vurderingen Vikingstad kommer med og den fungerer på et vis som en oppsummerende dom. Det ligger i ordet sterkt at det som er sterkt enten er noe som er solid eller holdbart, eller at det er noe som er kraftig eller mektig, eller at det er noe som er godt eller bra. Det ligger i ordet ømtålig at det som er ømtålig enten er noe som vekker anstøt (altså oppsikt eller sinne) eller at det er noe som er delikat, altså at det er vanskelig eller pinlig å snakke om og må derfor håndteres forsiktig. Men ømtålig kan også innebære noe som er sart

(skjørt) eller følsomt. Formen er altså sterk, holdbar og god til tematikken eller innholdet som er ømtålig og må behandles forsiktig. At verket har en sterk form får man også indikasjoner på i anmeldelsens første avsnitt hvor Vikingstad skriver:

Eksempel 2

I romanane til Vigdis Hjorth er det eitt spørsmål ein stort sett aldri kjem utanom: Korleis leve modig og sant? I *Arv og miljø*, Hjorths nye roman, er hovudpersonen Bergljot så tett på spørsmålet at det skakar i prosaens grunnvollar og i romanens ramme.

Her får man indikasjon på at verkets innhold nesten «sprenger» formen. Formen er altså sterk som tåler at innholdet rister i eller ryster dens grunnmur og ramme. Man kan si at innholdet vekker en følelsesmessig reaksjon som påvirker formen på en slik måte at det anses for å være en sterk form. Innholdet er utfordrende og formen er sterk som tåler utfordringen. Et slikt innhold har også vært til stede i andre litterære verk av Hjorth, men ikke like tydelig som i dette verket. At innholdet er følelsesmessig utfordrende, indikeres også i anmeldelsens siste del hvor Vikingstad skriver:

Eksempel 3

Alt i *Arv og miljø* indikerer at Hjorth går dit det brenn, ja, at det kanskje ikkje har brunne så sterkt i forfattarskapen sidan ho skreiv nøkkelromanen *Om bare* (2001).

Det ligger i uttrykket «å gå dit det brenner» at man gjør noe som ikke er konvensjonelt eller vanlig. Det er ikke vanlig å gå dit det brenner, fordi brann er skadelig eller farlig for mennesker. Å gå dit det brenner innebærer med andre ord å være modig, og å snakke om noe som ikke er vanlig, som er vanskelig, utfordrende eller vondt å snakke om. Det kan også bety å snakke om noe som lett vekker voldsomme emosjonelle reaksjoner hos en selv, eller hos den man snakker med. Hjorth beveger seg altså inn på et tema som vekker følelsesmessige reaksjoner – som kanskje ryster ikke bare formen, men også leseren. Ser man karakteristikkene i eksempel 2 og 3 i sammenheng med den eksplisitte vurderingen i eksempel 1, kan man si at Vikingstad vurderer innholdet i *Arv og miljø* som et innhold som er utfordrende, vekker følelsesmessige reaksjoner og er noe som bør behandles forsiktig.

En forutsetning for å kunne vurdere fortellingen på denne måten, er blant annet å vite *hva* som vekker følelsesmessige reaksjoner, men også å forstå at dette vekker følelsesmessige

reaksjoner – å selv erfare disse emosjonelle reaksjonene imøte med verket. En forutsetning for å forstå dette, er, for eksempel, å forstå hvordan Bergljot har det – å ha sympati med Bergljot. Å vite hva som ligger i ordet rettferdighet, er, blant annet, en forutsetning for å kunne bedømme om Bergljot er en person man føler sympati med eller ikke. De vurderingene Vikingstad gjør i parafrasen, er sånn sett en forutsetning for de eksplisitte estetiske vurderingene og karakteristikkene hun gjør ellers i anmeldelsen. Det er også interessant å se at Vikingstad gjør det samme i resten av anmeldelsen som hun gjør i parafrasen; Hun retter fokuset på det som befinner seg rundt den ømtålige tematikken og ikke direkte mot tematikken.

Jevnt over har Vikingstad fokus på form og litterær stil i sine karakteristikker og eksplisitte vurderinger. Etter parafrasen fokuserer hun ikke mer på overgrepene, Bergljots sorg eller arveoppgjøret. Unntaket er i anmeldelsens tredje del «Barndommens gate» hvor Vikingstad skriver at «Klaras tap supplerer romanens tematisering av overgrep», og i anmeldelsens fjerde del «Dogmer og friheit» hvor Vikingstad hovedsakelig parafraserer og karakteriserer filmen *Festen* (1998), som et utgangspunkt for å kunne dra en parallell mellom dogmé-formen og formen i *Arv og miljø*. Her parafraserer Vikingstad kort situasjonen der Bergljot leser opp sin historie til familien på et revisorkontor, og her impliseres det at faren har begått overgrep. Det ømtålige temaet og Bergljots sorg er altså noe Vikingstad nesten ikke skriver om ellers i anmeldelsen og helhetlig sett er overgrepene ikke noe Vikingstad kommenterer eksplisitt. Man kan si at Vikingstad har samme fremgangsmåte til den ømtålige tematikken i parafrasen og i anmeldelsen sett i et helhetlig perspektiv: å rette fokuset på hendelsen fremfor å snakke eksplisitt om tematikken.

Nesten den samme konklusjonen kan man også trekke med utgangspunkt i de vurderingene som viser seg i parafrasene. Gjennom Vikingstads parafraseringer oppfordres man til å vurdere innholdet som ømtålig eller hendelsene i verket som ømtålige hendelser. Parafraseringen av foreldrenes reaksjon indikerer dette: Når Bergljot konfronterer dem med overgrepene, vekker det anstøt hos foreldrene – de vil ikke anerkjenne hendelsene eller snakke om dem, men også ved å kategorisere hendelsene som skambelagte hendelser, vurderes enkelte deler av handlingen i *Arv og miljø* som ømtålig. En forutsetning for å kunne vurdere enkelte deler av fortellingen som utfordrende å snakke om, er blant annet å erfare verket slik, og en forutsetning for en slik erfaring er, blant annet, å vite hva som ligger i ordet skam – å vite hva våre etablerte kriterier for skam er. Den kriterieforhandlingen Vikingstad har imøte med verket, og de bedømmelsene som viser seg i parafrasen som en følge av dette, er sånn sett en forutsetning for enkelte av de estetiske vurderingene Vikingstad foretar i anmeldelsen. Parafraseringen indikerer altså at Vikingstad vurderer tematikken som utfordrende å snakke om

i det litterære verket, men parafrasen (og resten av anmeldelsen) impliserer også at Vikingstad også vurderer det som utfordrende å snakke om i anmeldelsen.

At Hjorth klarer å behandle et slikt innhold – et innhold som er utfordrende å snakke om – på en god måte, gjør at det litterære verket blir vurdert som viktig. Hvordan Hjorth behandler innholdet er i anmeldelsen det samme som verkets form, eller Hjorths stil og skrivemåte i verket. Hvordan formen er, er noe Vikingstad ofte fokuserer på i sine karakteristikk. Dette kan man for eksempel se i utdragene under. Eksempel 4 er hentet fra anmeldelsens innledende del, eksempel 5 er hentet fra anmeldelsens tredje del «Barndommens gate» og eksempel 6 er hentet fra del nummer fire «Dogmer og friheit»:

Eksempel 4

Dette lett maniske ved Hjorths litteratur viser seg heilt ned på setningsnivå, i skrivemåte; korleis ho stadig vender tilbake til same motiv, eller resirkulerer og omformulerer scener og replikkar. For Hjorth er kanskje blitt den fremste fortolkaren av sin eigen litteratur – slik Karl Ove Knausgård er blitt det av sitt forfattarskap.

Eksempel 5

Historia er dels fortalt i ein lett jaga prosa, som når Bergljot er i sine kjenslers vald og skriv hissige e-postar til søstera på nattestid. Som ein kontrast til dette står små aforistiske prosastykke, mellom anna om venninna Klara og kva som skjer i henne når ho skjønner at faren ikkje drukna, men drukna seg. Klaras tap supplerer romanens tematisering av overgrep [...] I si poetiske form verkar desse partiane som ei lindrande motvekt til Bergljots oppjaga forteljing.

Eksempel 6

Hjorths skrivemåte har aldri vore fundert i det finpusa. Snarare har den henta trykket frå bruk, gjenbruk og subtil ironisering over banaliserte formuleringar. I *Arv og miljø* er det som om Hjorth har forlatt det ironiske og lèt prosaen vere ruskete på ein annan måte; eit slags kampskrift i lett hektisk journalstil.

Eksempel 4, 5 og 6 kan man kategorisere som positive karakteristikk av det litterære verket (5) og av forfatterens stil/litterære teknikk (4 og 6). Som man kan se i eksemplene verdsetter Vikingstad gjentakelsene man finner i verket, den upolerte eller ruskete prosaen og balansen man kan observere mellom de korte «lindrande» tekstdelene og de lengre⁵⁹ «jaga» delene i verket. De er alle kommentarer til verkets form, setningsstruktur eller stil – med spesiell

⁵⁹ Siden disse delene er en kontrast til de lindrende delene som er korte kan man anta at de er lengre.

vekt på skrivestil. Vikingstad uttrykker altså at vi burde vurdere formen i boken som en form med et gjennomsnittlig høyt tempo, som masete, eller forfølgende.⁶⁰ Ser man Vikingstads skildringer av form i sammenheng med karakteristikkene av innholdet eller tematikken, kan man si at å snakke (eller skrive) om den ømtålige tematikken på en måte som inkluderer gjentakelser, upolerte eller ærlige setninger, og med en balanse mellom kortere deler med lavere tempo og lengre deler med høyere tempo, vurderes som en god, solid eller kraftig måte å snakke om innholdet på.

Det er derimot vanskeligere å se en klar sammenheng mellom Vikingstads parafrasering av verkets form og hennes eksplisitte vurdering og karakteristikk av Hjorths skrivemåte eller verkets form. I parafraseringene er det skildring av verkets hendelser eller handling som er hovedfokus hos Vikingstad, men man får likevel litt indikasjon på hvordan handlingen er strukturert. Man får implisitt vite at formen er sammensatt gjennom Vikingstads parafraseringer av fortellingen som en fortelling der det skjer flere ting samtidig: Man får både informasjon om fortidige og nåtidige hendelser, som både handler om det samme (overgrepene) og ikke om det samme (arveoppgjør). At flere ting skjer samtidig er også en konsekvens av at enkelte hendelser kan forstås på flere måter. I parafrasen fremstår altså formen implisitt som sammensatt.

I parafrasen er fokuset på den manglende kommunikasjonen og ikke på årsaken til manglende kommunikasjon. Når verket behandler tematikken på denne måten, ved å rette fokus mot kommunikasjonen mellom familiemedlemmene, og bort fra overgrepene, vurderer altså Vikingstad eksplisitt formen som sterk og verket som godt. Å fokusere på hvordan man snakker om ømtålig tematikk, er en god form til ømtålig tematikk.

Oppsummert kan man si at det litterære verket vurderes som godt fordi Hjorth skriver om noe som vekker anstøt på en god (sterk) måte og denne gode måten bærer preg av gjentakelser, den er upolert/ruskete og balansert. På samme måte som i parafrasene kan man i resten av anmeldelsen observere at Vikingstad unngår å kommentere overgrepene ved å rette fokuset mot andre aspekt ved verket, og at de vurderingene som tas i parafrasen i enkelte tilfeller er en forutsetning for de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene man ellers finner i anmeldelsen. Parafrasen har altså både en viktig og nødvendig funksjon i «Mors og fars synd».

4.3.3 Konklusjon

Anmeldelsen sett i et helhetlig perspektiv kan sies å ha essayistiske tendenser, blant annet ved at den starter og slutter med det samme: om å leve sant og med fokus på litterær form, men også

⁶⁰ Skildringen av prosaen som ikke finpusset og ruskete er kanskje en beskrivelse av de parataktiske, og ofte subjekt-tomme, setningene i verket som gjerne gjentas flere ganger.

ved å i større grad være drøftende og spørrende i sine vurderinger og karakteristikk enn dømmende og avklarende. Gjennom en spørrende holdning inviterer Vikingstad kritikkleseren inn i en diplomatisk eller filosofisk dialog, noe som skjer på bekostning av den estetiske domfellelsen, som ville vært tydeligere om teksten i større grad bar preg av å felle en dom. At kritikktteksten tar en retning mot essayet, kan både være helt tilfeldig og en bevisst/ubevisst reaksjon på objektteksten. I parafrasen kan man, som vist, observere at Vikingstad uttrykker en holdning til det litterære verket som tvetydig eller uklart, noe man også kan si om «Mors og fars synd». Anmeldelsen helhetlig sett bærer preg av å være uklar og unnvikende – det er for eksempel ikke tydelig hva Vikingstad mener om verkets tematikk, og man finner enkelte tilfeller der Vikingstad motsier seg selv –, men også på setningsnivå er det enkelte steder uklart hva Vikingstad mener, som for eksempel i parafrasene hvor Vikingstad både retter fokus mot overgrepene, men samtidig ikke nevner dem eksplisitt. Hvorvidt denne unnvikelsen er, som man kan si med Riffaterre (1994: 99), en smitteeffekt mellom objekttekstens form og kritikktteksten, eller en bevisst reaksjon på objekttekstens tematikk, er vanskelig å avgjøre. For alt man vet kan unnvikelsen også være en reaksjon på (eller opposisjon mot) Øklands anklagende anmeldelse.

«Mors og fars synd» er vanskelig å lese fordi Vikingstad selv er unnvikende og uklar om hva hun mener om verket. Jeg tror at Vikingstad egentlig vil snakke om forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan det spiller en rolle for lesningen av romanen. Hun er så vidt innom denne tematikken i anmeldelsens femte del «Fanga eller fri», hvor hun retorisk spør om det er slik at Knausgård slipper leseren fri til å lese Min Kamp-serien som konstruert (som fiksjon) når han eksplisitt sier at det er selvbiografisk, mens Hjorth ved å eksplisitt si at *Arv og miljø* er fiksjon, legger bånd på leseren. Dette er fordi *Arv og miljø* har sterke likhetstrekk med andre verk i forfatterskapet til Hjorth, spesielt nøkkelromanen *Om bare* (2001) som visstnok handler om Vigdis Hjorth selv. Det er uklart hvor Vikingstad vil med dette. Selv tenker jeg at romanen, når den åpner for spekulering i hvorvidt den er eller ikke er virkelighetslitteratur, ikke legger bånd på leseren, men at romanen også her, i vurdering av sjangerplassering, utfordrer vårt behov for å avklare (kategorisere og systematisere) – noe romanen også gjør gjennom innhold og form. Om dette er å legge bånd på leseren, å øke den potensielle betydningstettheten og å utfordre våre kriterier for hva litteratur kan og ikke kan være, ja, da tenker jeg at jeg godt kan bli bundet. Dette er hva jeg tror Vikingstad egentlig vil diskutere, men at hun lar være. Kanskje er hun redd for å være tydelig om verkets innhold i tilfelle det er et autofiktivt verk, eller kanskje det som hindrer henne er en redsel for å vekke anstøt på grunn av tematikken. Er det slik at det er mindre greit å snakke om seksuelle overgrep når det er virkelige handlinger

enn når det er fiktive handlinger? Kanskje dette er en av tingene *Arv og miljø* oppfordrer oss til å problematisere: Hvordan snakker vi når vi snakker om seksuelle overgrep?

I denne analysen har jeg vist hvordan man også i parafrasen finner vurderinger av det estetiske uttrykket og hva som er parafrasens rolle i «Mors og fars synd». I parafrasen blir *Arv og miljø*, på et vis, legemliggjort og forvaltet gjennom Vikingstads vurderinger. Og i disse vurderingene ligger det en appell til våre kriterier, og en oppfordring til kritikkleseren om å delta i Vikingstads vurdering. Parafrasen er altså både en appell om overensstemmelse mellom kriterier, og en invitasjon til å enes i vurderinger, men også et sted hvor det litterære verket etableres, forvaltes og blir til.

Oppsummert kan man ved enkelte tilfeller se at parafrasens vurderinger er en forutsetning for de estetiske vurderingene som finner sted ellers i anmeldelsen. Kriterieforhandlingen imøte med verket viderefremmes i de bedømmelsene viser seg i parafrasen, og disse er en forutsetning for at man skal kunne hevde at noe, for eksempel, er tvetydig, sterkt eller ømtålig. Parafrasens rolle i anmeldelsen er sånt sett både viktig og nødvendig. Til tross for at parafrasen kan fremstå som den mildeste eller mest uskyldige delen i anmeldelsen, viser det seg altså at den i like stor grad som de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene av verket, er et sted for vurdering og etablering av et estetisk uttrykk.

4.4 Det komplekse er meningens lys (Tom Egil Hverven)

«Meningens lys»⁶¹ er Tom Egil Hvervens anmeldelse av *Arv og miljø* i Klassekampen den 17. september 2016. Boken var Ukas Bok og anmeldelsen stod på trykk i Klassekampens ukentlige litteraturbilag, Bokmagasinet. Anmeldelsen kom altså ut en uke etter Ingunn Øklands anmeldelse i Aftenposten og en dag etter Margunn Vikingstads anmeldelse i Morgenbladet. Man kan med andre ord anta at Hverven har fått med seg Øklands anmeldelse før han ferdigstilte sin egen, men han kommenterer ikke Økland eksplisitt slik Vikingstad gjør dagen før. «Meningens lys» plasserer seg dermed ikke i det som ble høstens debatt om virkelighetslitteratur – i det minste ikke på samme måte som de to andre anmeldelsene. Hverven nevner derimot Kaja Schjerven Mollerins intervju av Vigdis Hjorth i Bokmagasinet uken før, noe som forteller at han hadde hatt mulighet og tid til å kommentere Øklands anmeldelse også, om det var av interesse. På samme måte som i de foregående analysene vil jeg fokusere på anmeldelsens parafraaser eller tilsynelatende nøytrale beskrivelser av *Arv og miljø*, og vise hvordan det iboende i disse likevel eksisterer vurderinger av det litterære verket. Jeg kommer også til å påpeke hvilke kriterier som kommer til syne gjennom de vurderingene jeg observerer i parafrasene. I tillegg til dette vil jeg undersøke hva som er parafrasens rolle eller funksjon i «Meningens lys», og kan med utgangspunkt i dette kanskje si noe om parafrasens rolle i litteraturkritikken generelt.

«Meningens lys» er en ensides anmeldelse. Over tittelen kan man lese et utdrag fra anmeldelsen: «Solid: Hjorths forfatterskap vil bli stående som referanseverk for å forstå relasjoner mellom mennesker omkring årtusenskiftet». Plassert øverst til venstre, under tittelen, finner man et lite bilde av Tom Egil Hverven. Til høyre for dette bildet er det et større bilde av Vigdis Hjorth som sitter med høyre arm over en stol i et privat arbeidsrom: Det er et arbeidsbord bak Hjorth med bøker, penn og papir, hyssing og noe som ser ut som en flaske vin eller sjampagne. Under bildet av Hjorth står en kort oppsummering av anmeldelsen: «Komplekst: I «Arv og miljø» viderefører Vigdis Hjorth de gode relasjonsbeskrivelsene». Cirka en centimeter under dette finner man informasjon om boken (tittel, sidetall og forfatter) og et miniatyrbilde av bokens fremside. Teksten starter under bildet av Hverven, beveger seg i fem kolonner fra venstre til høyre, og omringer dermed de to andre bildene.

⁶¹ Tittelen spiller på et utsagn Vigdis Hjorth kom med uken før, da hun ble intervjuet av Kaja Schjerven Mollerin: «Når vi leser, er det snarere behovet etter mer mening som preger oss. Det er dette som er språkets eventyr, sier han [Roland Barthes], og så har han et fint bilde på det: Litteraturen er som Orfeus på vei opp fra underverdenene, hevder han, bare at litteraturen går rett fram uten å snu seg for å se om Evrydike, altså virkeligheten følger etter. I trygg forvisning om at virkeligheten er der, og sakte skal bli ført ut av det ubenevntes mørke, går litteraturen i retning av meningens lys.» (Klassekampen, 9. september 2016)

Selve anmeldelsen er strukturert i fem deler. Den første delen utgjør et innledende avsnitt med en positiv dom, plassering av *Arv og miljø* i Hjorths forfatterskap og en hypotese. Den neste delen består av tre avsnitt hvor Hverven parafraiserer, kommer med ett par påstander og avslutter med en positiv dom. En ny dom åpner det første avsnittet i den tredje delen, sammen med et par påstander eller en tolkning av verket og en sammenligning mellom Hjorths roman *Tredje person entall* (2008) og *Arv og miljø*. Avsnittet avsluttes med en beskrivelse av fortellerstilen i verket. I det neste avsnittet tolker og beskriver Hverven moren til Bergljot og søsteren Astrid, og forholdet mellom dem tre. Del nummer fire består også av to avsnitt. Her tolker Hverven videre og kommenterer fortellerteknikk, stil og enkelte referanser han observerer i verket – både historiske hendelser og hendelser fra Hjorths liv. Det andre avsnittet avslutter med et sitat fra Hjorth («meningens lys») og en positiv dom. Den siste delen utgjør tre avsnitt, hvor det første åpner med en eksplisitt kommentar til Hvervens egen anmeldelse og følger opp med en kritisk kommentar til Hjorths sitatpraksis. I neste avsnitt kommenterer Hverven et utsagn fra Bergljot og svarer på dette ved å sitere Theodor W. Adornos *Minima Moralia* (1951), og avslutter avsnittet ved å påpeke at man kan finne disse sitatene utenpå en utgave av boken. Hele anmeldelsen runder av med et siste avsnitt som uttrykker en positiv vurdering av Hjorths forfatterskap. Oppsummert finner man altså kun parafraaser i anmeldelsens første del, der plassert mellom to positive dommer.

I «Meningens lys» kan man observere et gjennomgående fokus på innhold og form i parafrasene, på det litterære verket i de eksplisitte vurderingene og på det som kan vurderes som komplekst både i parafrasen og de eksplisitte vurderingene. Ved flere tilfeller blir altså de vurderingene som tas i parafrasen og kriteriene som kommer til syne her, forsterket og bekreftet ellers i anmeldelsens påstander, hypoteser og eksplisitte vurderinger. I den følgende analysen vil jeg vise hvordan dette skjer. I første omgang kommer jeg til å vise hvilke vurderinger og kriterier som kommer til syne i parafrasen, før jeg i neste omgang fokuserer på parafrasens rolle i anmeldelsen, viser hvordan de vurderinger som tas i parafrasen er en forutsetning for de eksplisitte vurderingene i anmeldelsen, og til slutt runder av med en konkluderende og reflekterende del.

4.4.1 Hvervens vurderinger og våre kriterier

Når man snakker, impliserer man at noe «teller», sier Cavell. Det er ifølge ham på den ene siden en informasjonsutveksling og på den andre siden en vurdering, og *hvorfor* noe teller, eller gjelder, er nettopp fordi det er viktig, det er av betydning, eller fordi det rett og slett passer: «Something counts because it fits or *matters*» (Cavell 1983: 86). Hvilken informasjon som

utveksles og hvilke vurderinger som tas idet man snakker eller skriver i en gitt kontekst, avslører hvilke kriterier som opererer i ytringssituasjonen. Så hva er det som *teller* og hva er det som *passer* i Hvervens parafrafer? Og hvilke kriterier kommer til syne her? Jeg begynner med den første parafraferen i anmeldelsen som også er de to første avsnittene i del to:

Fortelleren, Bergljot, ble rundt fem års alder utsatt for seksuelle overgrep av faren. Først etter at hun er fylt femti kommer historien helt til overflaten. Foreldrene vil fordele to hytter på Hvaler som forskudd på arv, men holder Bergljot og broren Bård utenfor. To yngre søstre, Astrid og Åsa, får hver sin. Den samlede arven skal likevel fordeles rettferdig, ved hjelp av takst. Men hvordan kan noe bli rett når utgangspunktet er galt?

Hvorfor er det *naturlig* at de yngre søstrene får hyttene, mens Bård og Bergljot blir avspist med en mindre sum hver? Romanen starter fem måneder etter at faren er død. Striden om hyttene har pågått en tid, og Bergljot har valgt Bårds side i konflikten, mot de yngre søstrene. (Hverven 2016)

Kort oppsummert får man vite at Bergljot er fortellerstemmen i *Arv og miljø*, at hun som barn ble utsatt for overgrep av faren og at dette er noe hun forteller 45 år senere. Man får vite at hun har foreldre, en bror og to yngre søstre, og at foreldrene har eiendom som de skal fordele blant barna. Fordelingen har ført til konflikt og faren dør på et tidspunkt mens konflikten pågår. I parafraferen kan man altså se at Hverven vektlegger skildring av relasjoner og plassering av hendelser i tid, samt å påpeke at verket også handler om incest. Dette forteller at Hverven anser mellommenneskelige relasjoner og på hvilket tidspunkt hendelser finner sted, for å være sentrale element i det litterære verket.

4.4.1.1 En oppfordring til sympati og rettferdighet

Ved flere anledninger i parafraferen kan man observere en holdning hos Hverven om at *Arv og miljø* er en historie som oppfordrer til sympati med flere av karakterene i fortellingen. Dette er altså, ifølge Hverven, et litterært verk der man ikke bare oppfordres til å ha sympati med verkets hovedperson, men også med noen av de andre karakterene. Denne holdningen kommer til syne i parafraferene gjennom Hvervens appell til oss – språkfelleskapet – om å enes med ham i hans vurderinger av verket. Denne delen av analysen vil fokusere på å vise hvordan dette skjer.

Første setning⁶² i parafraferen forteller at Bergljot er fortelleren i *Arv og miljø* og at man i boka får vite at Bergljot ble utsatt for seksuelle overgrep av sin far da hun var cirka fem år. Adverbialet «rundt fem års alder» forteller at Bergljot var et barn da overgrepene fant sted, noe

⁶² Hverven velger å parafrasere verkets historie kronologisk fremfor å parafrasere verkets diskurs. Dette er kanskje for å skape retorisk effekt i første setning, men også kanskje for å påpeke hva han mener er det viktigste i fortellingen.

som gjør hendelsen verre enn om hun for eksempel hadde vært voksen da det hendte. Adjektivet «seksuelle» er også med på å forsterke opplevelsen av hendelsen(e). Dette er fordi flertallsformen indikerer at det er snakk om flere⁶³ straffbare handlinger, fordi overgrepene er *seksuelle* (fremfor ikke-seksuelle), og fordi de er begått av en *far*. Med denne informasjonen appellerer Hverven blant annet til våre etablerte kriterier for hva et barn bør være eller ikke bør være, men også til våre kriterier for hva en voksens rolle bør være i relasjon til et barn. Et barn bør ikke være en voksen, et barn bør ikke måtte beskytte seg mot voksne, og et barn bør være beskyttet av en voksen (og av staten) mot alle former for seksuell utnyttning og overgrep. (Dette er også en del av FNs barnekonvensjon.) Med utgangspunkt i dette kan man si at Hverven vurderer Bergljot som et offer og oppfordrer oss til å også vurdere henne slik.

Den første setningens passivform er en indikasjon på at dette er hendelse fremfor en handling, og dette gjør at bruken av adverbialet «for seksuelle overgrep» appellere til våre kriterier for hva som er gode eller riktige hendelser fremfor hva som er gode eller riktige handlinger. Men, ved å inkludere adverbialet «av faren» i første setning, appellerer Hverven til våre etablerte kriterier for forholdet mellom handling og person⁶⁴. Det ligger i ordet handling at den er utført av en person, og det ligger i ordet person at dette er noen som handler. Disse kan altså ikke tenkes uten hverandre. I dette tilfellet er det snakk om en ulovlig og i tillegg utilgivelig handling. At lovbryteren faktisk er en far, appellerer til våre etablerte kriterier for hva en forelder bør og ikke bør være, og en forelder bør ikke være en overgriper. Når disse ordene brukes i denne konteksten og formidler dette meningsinnholdet, oppfordrer Hverven oss til å vurdere Bergljots far med utgangspunkt i handlingen. Hverven etablerer Bergljots far som en lovbryter, et dårlig menneske og en dårlig far (en skikkelig idiot). Han oppfordrer oss til å være i overenstemmelse med disse vurderingene, og til ikke å ha sympati med Bergljots far. Parafrasens første setning er sånn sett en indikasjon på at Hverven har sympati med og tillit til fortellerstemmen i *Arv og miljø*. Dette har konsekvenser for vår tolkning av den resterende parafrasen.

Vurderingen av Bergljots far som en ikke-adekvat forelder kommer også til uttrykk i parafraseringen av arvestriden i setning tre og fire, men her inkluderes også en vurdering av

⁶³ «Seksuelle overgrep» er en samlebetegnelse for flere forskjellige og straffbare seksuelle handlinger, begrepet kan altså brukes om enkelthendelser også, men adverbialet «rundt fem års alder» indikerer at det er snakk om et bredere tidsrom enn en enkelthendelse, jeg vurderer det derfor som en indikasjon på gjentatte hendelser.

⁶⁴ Når Hverven plasserer «av faren» til slutt i setningen, kan dette også være et forsøk på å skape en retorisk effekt. Det er dette siste adverbialet som forteller oss at *Arv og miljø* faktisk handler om en incesthistorie. Analyserer man informasjonsutvekslingen i den første setningen, ser man at hendelsene som skildres blir mer og mer alvorlige med hvert setningsledd. Dette valget fra Hvervens side gjør setningen dramatisk og den får stor slagkraft på leseren. Her kan man derfor si at Hverven tar i bruk patos som virkemiddel i sin parafrasering av verket.

Bergljots mor. Man får vite at foreldrene «holder Bergljot og Bård utenfor» fordelingen av hyttene, og med denne informasjonen appellerer Hverven blant annet til våre kriterier for foreldre, hytte, rettferdighet og familie. Det ligger i ordet familie, for eksempel, at en familie består av et varierende utvalg av medlemmer der fellesnevneren for disse medlemmene er et knutepunkt – de er på et eller annet vis knyttet sammen. Idéen om familie er idéen om enhet. Når Bård og Bergljot holdes utenfor eller ekskluderes fra enheten, mens Åsa og Astrid inkluderes, utfordres forestillingen som ligger i ordet familie. Dette får konsekvenser for hvordan man forstår og tolker setningen: Hverven oppfordrer oss til å vurdere denne situasjonen som urettferdig, som sårende og foreldrene som dårlige foreldre.

At det er to hytter som skal fordeles forsterker også vurderingen av situasjonen som urettferdig. Her appellerer Hverven til våre etablerte kriterier for hytte. I Norge er ordet hytte sterkt knyttet til ordet familietradisjon, til ferie og fritid. Barndomsminner og familieminne er implisitt i ordet familietradisjon. Våre etablerte kriterier for hytte innebærer derfor mange forskjellige følelser og ofte nostalgi. Dette fører til at foreldrenes ekskludering av Bård og Bergljot, vurderes som spesielt sårende eller vond, og ikke bare som urettferdig. Her oppfordrer Hverven oss altså til å være emosjonelt engasjert i fortellingen.

En konsekvens av disse skildringene er at arvefordelingen forstås som en fordeling av både økonomiske verdier og av affeksjonsverdi. Hverven impliserer i sin parafrasering at foreldrene anser sin arvefordeling som rettferdig («Den samlede arven skal likevel fordeles rettferdig, ved hjelp av takst»). Adverbet «likevel» refererer tilbake til den foregående informasjonen om fordelingen av hyttene, som i motsetning til «den samlede arven» ikke ble rettferdig fordelt, og «ved hjelp av takst» indikerer at foreldrene ønsker å være nøyaktige på den økonomiske summen. Denne setningsoppbyggingen indikerer at foreldrene mener at de gjør det som er riktig og rettferdig. Hverven er enig i dette (at lik økonomisk verdi fordelt blant barna kan kalles rettferdig), men impliserer også at han er uenig i foreldrenes forståelse av «lik økonomisk fordeling» som det eneste som ligger i ordet rettferdighet. Hverven impliserer at foreldrene er urettferdige når det gjelder fordeling av affeksjonsverdi – at de ikke tar hensyn til hva Bård og Bergljot kanskje føler – og er rettferdige når det gjelder økonomisk verdi. Men, foreldre bør ikke bare være rettferdige når det kommer til fordeling av økonomisk verdi. Her appellerer Hverven til våre etablerte kriterier for foreldre: Foreldre bør generelt være rettferdige overfor sine barn, både når det kommer til økonomi, men også spesielt når det gjelder å vise omsorg og empati.

Det er ingenting så langt i parafrasen som indikerer at Bård eller Bergljot ikke *burde* behandles på samme måte som Åsa og Astrid, og man oppfordres dermed til å vurdere

fordelingen som et misforhold. At Åsa og Astrid får «hver sin» forsterker opplevelsen av at dette ikke er en rettferdig fordeling av arv. Her appellerer Hverven til våre etablerte kriterier for arvefordeling. Man tenker at arven bør fordeles likt blant arvingene, med mindre det eksisterer en god grunn for å ikke gjøre det – noe denne parafrasen ikke viser tegn på at eksisterer. Når disse ordene brukes i denne konteksten, er det altså en indikasjon på at Hverven vurderer situasjonen (fordelingen) som merkelig og urettferdig både økonomisk og emosjonelt.

Setningen nummer fire forteller at ikke alle søsknene i familien behandles urettferdig. At Åsa og Astrid får hver sin hytte forsterker opplevelsen av at dette ikke er en rettferdig fordeling av arv, men det påvirker likevel ikke vår oppfatning av Astrid og Åsa. Dette er blant annet fordi Hverven skildrer Astrid og Åsa som «to yngre søstre» og fordi setning nummer tre impliserer at ansvaret for den skjeve arvefordelingen bare ligger på foreldrene (det er foreldrene som «vil fordele» arven skjevt). Her appellerer Hverven også til våre kriterier for rettferdighet. Er det rettferdig at Astrid og Åsa må ta ansvaret for foreldrenes forfordeling? Når formuleringen er slik, oppfordrer Hverven oss til å ikke fordømme Astrid og Åsa. De er, på samme måte som Bergljot og Bård, utsatt for foreldrenes handlinger. Det er ingen indikasjoner i parafrasen på at de yngre søstrene har bidratt til denne forfordeling eller har opponert mot den. Hvorvidt de har gjort det ene eller det andre, er ikke en viktig faktor for Hverven siden han ikke kommenterer det. Man kan si med Cavell at noe er viktig fordi det passer eller betyr noe, og hva Astrid og Åsa eventuelt har eller ikke har gjort passer ikke i eller betyr ikke noe for Hvervens parafrase. Konsekvensen er at man oppfordres til å vurdere dem som uheldige.

Det som betyr noe og derfor er inkludert i parafrasen, er derimot at Astrid og Åsa er «yngre» enn Bård og Bergljot. Hverven kategoriserer dem som «yngre» hver gang han nevner dem i parafrasen, altså tre ganger. Denne informasjonen appellerer til «våre» kriterier for søskenforhold, for lillesøstre, storesøstre/storebrødre. Yngre søsken bør ivaretas av eldre søsken, siden de eldre har levd lenger og har (mest sannsynlig) mer kunnskap om verden.

Når Hverven i siste setning skriver «og Bergljot har valgt Bårds side i konflikten, mot de yngre søstrene», oppfordres man dermed til å ha sympati med Astrid og Åsa. Storebror og storesøster har valgt å gå i konflikt med dem, selv om det er foreldrene som har gjort noe galt og ikke de yngre søstrene. At Bergljot «har valgt» Bårds side, impliserer at hun *kunne valgt* en annen side eller ikke valgt en side i konflikten. Denne informasjonen er et tegn på at Bergljot i utgangspunkt ikke var en del av konflikten, men har blitt en del av den etter at den startet og bevisst velger å gå «mot de yngre søstrene». Hverven vurderer med andre ord Astrid og Åsa som uheldige (som en følge av foreldrenes dårlige handlinger har de yngre søstrene havnet i en vanskelig situasjon), og urettferdig behandlet av sine eldre søsken. Parafrasen er sånn sett en

indikasjon på at Hverven oppfordrer oss til å ha sympati med Astrids og Åsas situasjon. De er tilsynelatende ikke like dårlig behandlet som Bård og Bergljot, men de er heller ikke ivaretatt.

Den samlede informasjonen man får i setning tre, fire og fem, er blant annet et tegn på at Hverven har sympati med Bergljots (og Bårds) forståelse av rettferdighet, og ikke med foreldrenes forståelse av rettferdighet. Hverven deler altså *ikke* kriterier med Bergljots foreldre her. Han er i stedet i overensstemmelse med Bergljots forståelse av rettferdighet og urettferdighet når det gjelder arvefordeling. Når det gjelder konflikten mellom søsknene, virker derimot Hverven å være i tvil om Bergljots forståelse av rettferdighet er den riktige. Her indikerer han en tvil som oppfordrer oss til å ikke nødvendigvis dele kriterier med Bergljot i denne situasjonen.

I parafase 2 påpeker og forsterker Hverven de vurderingene han gjør i parafase 1. I parafase 2 skriver han blant annet:

Under hyttestriden ligger noe viktigere: ulike, innbyrdes uforenelige historier om familien. Faren og moren ønsker å holde en «normal» fasade. De aksepterer ikke Bergljots først spede, senere sterkere fortelling om overgrepene.

Man er allerede oppfordret til å ha sympati med Bergljots overgrepshistorie, men dette er noe dette utdraget implisitt utfordrer. Med adjektivet «uforenelige» forstår man at Hverven mener at ikke alle i familien nødvendigvis anser Bergljots historie for å være en «korrekt» historie om familien, og at de andre familiemedlemmene har sine «historier» som også kan være og ikke være «korrekte» historier. Hvervens skildring av familiehistoriene som «ulike» og «uforenelige» indikerer at han tenker at det ikke kan eksistere flere forskjellige historier – eller «sannheter» – parallelt. Her appellerer Hverven til våre kriterier for sannhet og historie: Det finnes bare en «korrekt» eller sann historie, og det er den som korrelerer med det som faktisk har hendt. Det ligger i ordet sannhet at det er en overensstemmelse med virkeligheten, og når det da eksisterer flere ulike historier om «virkeligheten», der alle er like troverdige beretninger, blir man usikker på hvilken historie som er den faktiske eller korrekte historien. Bruken av begrepet «uforenelige» (å ikke være i samsvar), er et tegn på at Hverven tenker at sannhet er noe entydig og absolutt – det kan bare eksistere én sann historie om gangen.

Parafrasen er sånn sett en indikasjon på at *Arv og miljø* utfordrer og forhandler med Hvervens (våre) kriterier for sannhet. Hverven oppfordrer oss med dette å vurdere *Arv og miljø* som en roman sammensatt av mange forskjellige fortellinger der det ikke er klart hvilken som er den riktige familiehistorien. Dette støtter Hvervens vurderinger i parafase 1 som indikerer at man får sympati med flere av karakterenes situasjon samtidig.

I del tre av anmeldelsen, avsnitt to, skildrer Hverven Astrid og Bergljots mor⁶⁵. Dette forsterker og bekrefter også disse vurderingene fra parafrasen, men her oppfordres man i tillegg til å ha sympati med Bergljots mor, noe som står i opposisjon til Hvervens etablering av henne som en ikke-adekvat (dårlig) forelder i parafrase 1. Hverven skriver:

Astrid er den mest aktive og utadvendte av de to yngre søstrene, en anerkjent ekspert på menneskerettigheter. Hun inntar rollen som fredsmekler i familiens konflikter, uten å lykkes. Moren, på sin side, virker innelåst i en passiv-aggressiv selvrettferdighet. Som mange kvinner på 1950-tallet fikk hun ikke egen utdanning, arbeid eller økonomisk uavhengighet.

I skildringen av Astrid⁶⁶ appellerer Hverven til våre etablerte kriterier for positive egenskaper: For eksempel impliserer beskrivelsen «utadvendt» at Astrid er åpen og omgjengelig og å være «anerkjent ekspert» betyr at man innenfor sitt fagområde er allment godtatt og respektert. I tillegg til dette er det «menneskerettigheter» som er Astrids fagfelt, noe som i kombinasjon med parafrasen viser at hun er kapabel til å forstå og vurdere de bruddene på barnekonvensjonen som Bergljots historie forteller om. Hverven vurderer med andre ord Astrid som en person med positive egenskaper. Ved å beskrive henne som fredsmekler, etablerer Hverven henne også som et nøytralt og meglende familiemedlem, men også som en positiv person med faglig autoritet. At Astrid da ikke skildres som en som er «på parti» med Bergljot, er med på oppfordrer oss til å se mer nøye på Bergljots historie og forstå at *Arv og miljø* er en historie med flere perspektiv.

Bergljots mor skildres for andre gang i anmeldelsen, men karakteren utbroderes i større grad i sitatet over. Ved å plassere henne i en historisk kontekst appellerer Hverven også her til våre kriterier for rettferdighet. Å være økonomisk avhengig av noen andre, å ikke ha mulighet til å utdanne seg eller å arbeide, er også brudd på FNs menneskerettigheter. FNs verdenserklæring om menneskerettigheter ble vedtatt i 1948 og siden da har retten til utdanning for hvert menneske vært anerkjent av verdenssamfunnet. Utdanning har likevel ikke Bergljots mor fått. Hverven vurderer henne altså både som en dårlig forelder, men også som en person som er urettferdig behandlet⁶⁷, og oppfordrer oss både til å ha sympati med henne og til ikke å ha sympati med henne. Oppsummert kan man si at skildringene og tolkningene av verkets form fra parafrase 2, og av Astrid og Bergljots mor i del tre, reflekterer og forsterker Hvervens

⁶⁵ Jeg er litt usikker på om dette kan kategoriseres som en parafrase, og kaller avsnittet derfor ikke det. Det kan også være en karakteristikk. Avsnittet synes i større grad å være en tolkning av verket enn parafrase 1 synes å være.

⁶⁶ «Astrid» eller «hun» er også SUBJEKT i de to setningene der Hverven skildrer henne, noe som ikke indikerer et behov for å opprettholde en distanse til karakteren – Astrid får altså «taletid».

⁶⁷ Det stemmer for øvrig ikke at moren ikke har utdannet seg. I noen av tilbakeblikkene i *Arv og miljø* får man vite at Bergljots mor tar fag på høyskolen.

vurderinger fra parafrasen hvor *Arv og miljø* fremstår som en fortelling bestående av flere forskjellige (troverdige) perspektiv man får sympati med.

4.4.1.2 Flere viktige fortellinger

I parafrasens andre setning forteller Hverven at Bergljots overgrepshistorie kommer helt til overflaten etter hun er fylt femti. «Helt til overflaten» indikerer at historien på en eller annen måte har nærmet seg eller vært i nærheten av «overflaten» tidligere. Den har altså nesten blitt fortalt en eller annen gang før Bergljot ble femti. Med denne informasjonen appellerer Hverven til våre kriterier for hva en overflate innebærer. Det ligger i ordet overflate at dersom den skal eksistere, må det eksisterer noe under overflaten. Ifølge Bokmålsordboka kan en overflate være enten «en flate som begrenser et legeme» eller «det utvendige, iøynefallende ved noe». Det som befinner seg under overflaten kan man altså ikke se like godt som overflaten, eller det som befinner seg på overflaten, og i noen tilfeller kan man ikke se det som er under overflaten i det hele tatt (for eksempel innsiden av en bowlingkule). Hverven vurderer altså Bergljots historie som noe som stort sett har vært skjult eller gjemt bort, og oppfordrer oss til å vurdere det som sentralt for fortellingen at Bergljots overgrepshistorie blir fortalt, og viktig at den ikke har blitt satt ord på før nå.

Parafrasen sett i et mer helhetlig perspektiv, forteller at *Arv og miljø* består av to parallelle fortellinger. På den ene siden møter man Bergljots historie om overgrepene og på den andre siden arvestriden, men ved å appellere til sympati i møte med de yngre søstrene, indikerer Hverven at det også der er en fortelling – søstrenes fortelling.

Man får i tillegg indikasjoner fra Hverven på at *Arv og miljø* ikke har en kronologisk tidsstruktur, noe som forteller at verkets form er fremtredende i møte med fortellingen. I parafrasens andre avsnitt skriver Hverven: «Romanen starter fem måneder etter at faren er død. Striden om hyttene har pågått en tid [...]» Siden romanen starter etter farens død og man i Hvervens foregående skildring av arvestriden får indikasjoner på at faren lever, forstår man at fortellingen i *Arv og miljø* beveger seg mellom fortidige hendelser og hendelser som finner sted i det litterære verkets «nå». Man får både vite om Bergljots barndom, om hendelser som har hendt senere i Bergljots liv før faren døde, og hendelser etter faren døde. (Verket har altså en anakron tidsstruktur med innslag av flere analepser). Med denne informasjonen appellerer Hverven til våre kriterier for tid. Det ligger i vår forståelse av tid at den er en lineær (kronologisk) bevegelse: Man blir født og beveger seg gjennom livet mot døden, og klokken går fremover, ikke bakover. Dette hindrer oss likevel ikke i å skue bakover i tid. Men dette er en metafor og man kan ikke fysisk flytte seg bakover eller fremover i tid (enda). En annen

erfaring av tiden enn vår lineære erfaring (å for eksempel erfare tid som en sirkulær bevegelse), vil derfor være merkelig eller ikke-normal sammenlignet med virkeligheten. Til tross for at man vet at man kan skue bakover i tid, er det likevel en lineær bevegelse man tar utgangspunkt i når man skal beskrive tiden. Med Cavell kan man si at Hverven vurderer tidsstrukturen i *Arv og miljø* som noe som ikke passer og som noe som er av betydning. Han oppfordrer oss dermed til å vurdere fortellingens form som ikke-kronologisk og som viktig for hvordan fortellingen blir fortalt.

4.4.1.3 Oppsummering

Sammenlagt viser informasjonen man får i parafrasene at Hverven vurderer det litterære verket som bestående av en fortelling om seksuelle overgrep, en fortelling om arvestrid, om mellommenneskelige relasjoner og emosjonelle reaksjoner. Oppsummert kan man si at Hverven oppfordrer oss til å ha sympati med Bergljot og å vurdere femårige Bergljot som er offer. Han oppfordrer oss også til å både ha sympati med Bård, med søstrene og til å vurdere Astrid positivt. I tillegg oppfordrer han oss til ikke å ha sympati med faren som han vurderer som en dårlig forelder og et dårlig menneske, og til å både ha sympati og ikke å ha sympati med Bergljots mor som Hverven vurderer som en dårlig forelder, men også som en som har hatt det vanskelig.

Hverven skaper altså troverdighet imøte med Bergljots historie, han anerkjenner den og oppfordrer oss til å ha tillit til Bergljot, men han indikerer samtidig at han ikke alltid er helt enig med Bergljot. Han synes å være uenig i hennes og Bårds opposisjon mot Astrid og Åsa. Med utgangspunkt i den «kriterieforhandlingen» som Hverven har hatt imøte med verket, oppfordrer Hverven oss altså til å vurdere *Arv og miljø* som en roman med flere situasjoner som på hver sin måte appellerer til sympati (enighet) hos leseren (Hverven). Slikt sett kan man si at Hverven både deler og deler ikke kriterier med Bergljot.

Parfrasen går ut fra at *Arv og miljø* er et verk som utfordrer oss til å ta stilling til og observere våre kriterier for rettferdighet. Hverven impliserer at boka utfordrer vår forestilling om hva som er rettferdig i en arvefordelingssituasjon, hva som er rettferdig mellom søsken, og hva som er rettferdig mellom foreldre og barn. Med utgangspunkt i den «kriterieforhandlingen» Hverven har hatt imøte med verket, henvender han seg til oss og oppfordrer oss også til å ta stilling til våre etablerte kriterier for rettferdighet. I tillegg til dette, og kanskje som en konsekvens av det, oppfordrer Hverven oss til å være emosjonelt engasjerte i fortellingen, og til å vurdere dette som en fortelling som oppfordrer til flere forskjellige emosjonelle reaksjoner.

Gjennom de vurderingene og kriteriene som kommer til syne i parafrasen, indikeres det altså at verket er satt sammen av mange forskjellige elementer, at det er en mangesidig roman, og en fortelling bestående av flere perspektiv, som oppfordrer oss til å ha sympati med flere av karakterene i verket.

4.4.2 Parafrasens som forutsetning for estetiske vurderinger

Så langt har jeg vist hvordan vurderinger og kriterier henger sammen og kommer til syne i Hvervens parafrase. I neste omgang vil jeg fokusere på hva parafrasens rolle er i anmeldelsen. Jeg kommer til å vise hvordan Hvervens vurderinger og kriterier, slik de kommer til syne i parafrasen, er en forutsetning for de eksplisitte vurderingene og karakteristikkene Hverven foretar i resten av anmeldelsen. Ettersom det er flere eksempler på dette, har jeg valgt ut noen få som jeg synes eksemplifiserer forbindelsen mellom parafrasen og de eksplisitte vurderingene godt. Dette er en konsekvens av at jeg må begrense meg for å best mulig kunne vise hvordan parafrasens vurderinger er forutsetninger for den estetiske bedømmelsen.

Flere steder i «Meningens lys» finner man forskjellige eksplisitte positive vurderinger og karakteristikker av det litterære verket. Ved å være tydelig skiller Hverven seg fra de andre anmeldelsene i analysematerialet, fordi det er lett å se at Hverven vurderer *Arv og miljø* som en god bok⁶⁸: Han er tydelig i sin domsavsigelse og er klar på hvilke trekk ved verket han anser som positive. Et eksempel på dette finner man avslutningsvis i anmeldelsens andre del, etter parafrasen. Her skriver Hverven:

Skildringene av Bergljots innestengte frustrasjon og raseri over ikke å bli hørt, er blant romanens sterkeste.

En sterk skildring av Bergljots frustrasjon vurderes som bra i denne konteksten, men hvilke vurderinger kan man finne i parafrasen som kan være en forutsetning for denne bedømmelsen?

En forutsetning for å kunne vurdere skildringene på denne måten er blant annet å vite hva det innebærer å ikke bli hørt, hva det innebærer å bli hørt, og hva innestengt frustrasjon impliserer. Å ikke bli hørt innebærer å ikke bli sett av den andre, eller at det man ønsker å formidle ikke blir anerkjent av den man snakker med. (I denne konteksten er det den meningen som impliseres i uttrykket.) En forutsetning for at Hverven skal kunne forstå at Bergljot ikke blir anerkjent, er at han ser Bergljot – at han har forståelse for eller aksepterer Bergljots situasjon som en situasjon man kan beskrive som «å ikke bli hørt». At Hverven har

⁶⁸ En interessant observasjon er at det først og fremst er det litterære verket som er i fokus i Hvervens positive eksplisitte vurderinger. Han henvender seg ikke til Hjorth i sine positive vurderinger.

sympati med Bergljot, er med andre ord en forutsetning for å kunne beskrive hennes situasjon slik. En forutsetning for dette igjen er, for eksempel, å vite hva som ligger i ordet urettferdighet, og å kunne vurdere hvorvidt situasjonene i *Arv og miljø* er eller ikke er urettferdige situasjoner.

I anmeldelsens tredje del, etter parafrasen og den eksplisitte vurderingen i analysen over, åpner Hverven med en eksplisitt vurdering og karakteristik av verket. Her fremhever han både aspekter ved verkets form og innhold: Innholdet består i komplekse skildringer, og formen fremstår som oversiktlig. Dette er noe Hverven mener at vi også burde vurdere som positive egenskaper ved verket, men hvorfor er det bra? Og hvilke vurderinger i parafrasen kan sies å være forutsetninger for denne estetiske vurderingen? Hverven skriver:

Med gode beretninger på små flater – av og til bare noen få setninger på siden – skaper romanen et stort, komplekst bilde av en familie og verden omkring.

I dette utdraget vurderer Hverven romanen som god fordi den med gode fortellinger fremstiller en familie på en stor og kompleks måte. En forutsetning for å kunne forstå denne bedømmelsen er blant annet å vite hva som menes med stort eller komplekst. Hverven må altså vite hva stor eller kompleks innebærer for å kunne beskrive boken på denne måten. En annen karakteristik av verket der Hverven fremhever dets kompleksitet og utdyper bedømmelsen i utdraget over, finner man i anmeldelsens fjerde del. Her skriver Hverven:

Kompleksiteten i Bergljots forhold til Astrid og til moren forsterkes av at alle tre vil bemektige seg retten til å fortelle familiehistorien.

Det ligger i ordet kompleks at det som er kompleks er satt sammen av flere deler, eller at det for den som vurderer noe som kompleks er mange elementer å ha oversikt over samtidig. Dersom Hverven hadde opplevd skildringen av familien som oversiktlig, ville han ikke skildret den som kompleks eller stor. En forutsetning for å kunne beskrive verket på denne måten er at Hverven erfarer verket slik eller fortolker verket slik. Gjennom parafrasen får man vite at Hverven vurderer *Arv og miljø* som en fortelling bestående av flere handlingsløp, flere perspektiv, flere temporale referansepunkt, og at det er et verk som oppfordrer til flere emosjonelle reaksjoner samtidig.

En forutsetning for å kunne bedømme fortellingen som bestående av flere handlingsløp er for det første, for eksempel, å forstå at en handling kan foregå på et nivå, mens en annen handling forgår samtidig på et annet nivå. For det andre er det, for eksempel, å vite hva som ligger i begrepene over og under, og hva forholdet dem imellom innebærer. Et handlingsforløp kan befinne seg over et annet eller under et annet. Å vite disse tingene er en forutsetning for å

kunne vurdere en fortelling som en fortelling som foregår på to nivåer samtidig, som igjen er en forutsetning for å kunne vurdere fortellingen som kompleks.

Utgangspunktet for å kunne vurdere *Arv og miljø* som bestående av flere perspektiv, er blant annet å erfare at det er flere perspektiv i verket – at ting kan sees eller forstås på forskjellige måter. En forutsetning for å kunne erfare dette er å forstå hva disse forskjellige måtene er. I sin parafrasering indikerer Hverven, for eksempel, at *Arv og miljø* utfordrer og forhandler med våre kriterier for rettferdighet. Det er en fortelling der hva som er og ikke er rettferdig, er utfordrende å avgjøre i forskjellige situasjoner. Dersom man erfarer at det er mange måter å oppleve en situasjon på, og man aksepterer de forskjellige måtene som adekvate måter å oppleve situasjonen på, kategoriseres situasjonen som en situasjon bestående av flere perspektiv. Hvervens parafrasering uttrykker, for eksempel, at arvefordelingen kan oppleves som rettferdig og urettferdig fra forskjellige synsvinkler. Å vite hva våre etablerte kriterier for rettferdighet er, eller å forstå og akseptere flere erfaringer av en situasjon, er sånn sett en forutsetning for å kunne vurdere situasjonen som sammensatt eller kompleks. Det er en forutsetning for å kunne vurdere *Arv og miljø* som en stor og kompleks fremstilling av en familie.

At Hverven erfarer at man kan ha sympati med flere av karakterene i *Arv og miljø* på en gang, og samtidig med dette *ikke ha* sympati med flere av karakterene, er også en forutsetning for å kunne vurdere verket som sammensatt. Siden Hverven både erfarer sympati imøte med Bergljot, Astrid og deres mor, vurderer han deres relasjon som kompleks. Dette er fordi *Arv og miljø* oppfordrer oss (Hverven) til å føle flere forskjellige ting samtidig. En forutsetning for dette er blant annet å vite hva våre etablerte kriterier for rettferdighet er, og å være i stand til å bedømme hvorvidt en situasjon er eller ikke er rettferdig. En fortelling som vekker mange emosjonelle reaksjoner samtidig, eller som får oss til å oppleve en situasjon som både rettferdig og urettferdig, vurderes dermed som en sammensatt eller kompleks fortelling.

Hverven vurderer også bildet av familien som et stort bilde. En forutsetning for å kunne vurdere skildringen av familien som stor, er å vite hva som ligger i ordet stor, og å erfare skildringen som stor. Å være 'stor' innebærer å være av betydelig størrelse, omfattende eller omfangsrik, og en omfangsrik skildring av familien impliserer, på samme måte som kompleks, at det er mange elementer å ha oversikt over samtidig. I parafrasen indikerer Hverven at *Arv og miljø* er et verk der man får innblikk i Bergljots liv og familiehistorie over mange år, og at verkets diskurs beveger seg mellom fortidige hendelser og verkets litterær nå. En forutsetning for å vurdere verket som et verk der man beveger seg frem og tilbake i tid, er å forstå våre etablerte kriterier for tidsløp. I tillegg skildrer Hverven verket som en fortelling om familiens

flere uforenelige versjoner av familiehistorien. En forutsetning for å kunne vurdere fortellingene som uforenelige er blant annet å vite at fortellingene ikke er like, men samtidig å erfare eller akseptere at disse forskjellige fortellingene alle potensielt kan være en versjon av familiehistorien. Å bedømme fortellingene slik, er både en følge av Hvervens sympati med flere av karakterene, og av Hvervens kjennskap til våre etablerte kriterier for rettferdighet og sannhet.

Oppsummert kan man altså observere at Hvervens vurderinger og kriterieforhandling som kommer til syne i parafrasen, er en forutsetning for de eksplisitte og estetiske bedømmelsene Hverven foretar andre steder i anmeldelsen.

4.4.3 Konklusjon

Som analysen viser kan man observere en vektlegging av mellommenneskelige relasjoner og tidsaspekt i parafrasene. Parafrasen går ut fra at verket er et verk som utfordrer leseren til å ta stilling til og observere våre kriterier for hvor (og når) det er og ikke er vanlig å ha emosjonelle reaksjoner, hvilke emosjonelle reaksjoner det er vanlig og ikke vanlig å ha i forskjellige situasjoner, eller hvilke emosjonelle reaksjoner som er mest riktig å ha og ikke ha i slike situasjoner som man kan lese om i *Arv og miljø*. En konsekvens av dette er at Hverven oppfordrer oss til å ha sympati med de forskjellige karakterene i verket, og med forskjellige situasjoner i fortellingen. Dette fører blant annet til at Hverven estetisk vurderer verket som komplekst: En forutsetning for å kunne vurdere fortellingen som et stort og komplekst bilde av en familie, er å erfare at det er en kompleks skildring av familien. Ifølge Hvervens parafrase og eksplisitte vurderinger kan man dermed si at *Arv og miljø* er et komplekst estetisk uttrykk, som krever at vi vurderer om vi deler kriterier for hva en familie er, hva rettferdig er, hva søsken er, osv.

Jeg har i denne analysen vist hvilke kriterier og vurderinger som kommer til syne i Hvervens parafraser, og påpekt at det er en forbindelse mellom disse implisitte vurderingene og de karakteristikkene og estetiske vurderinger som dukker opp ellers i anmeldelsen. Vurderingen av fortellingen som kompleks er altså ikke en konsekvens av en forutgående idé om estetisk kompleksitet, men en reaksjon på en kriterieforhandling imøte med verket. Parafrasens funksjon i denne konteksten er sånn sett som forutsetning for vurdering og etablering av det litterære verket: De eksplisitte vurderingene tar form som en følge av de kriteriene som kommer til syne i parafrasens vurderinger. Kompetansen for å vurdere handlinger og romaner er altså den samme som kompetansen for å kunne vurdere hvorvidt en gitt situasjon kan vurderes som rettferdig eller urettferdig. Parafrasen er altså viktig og nødvendig også i «Meningens lys».

5 Avsluttende kommentarer

5.1 Avslutning

Denne masteroppgaven demonstrerer at parafrasen er en forutsetning for estetisk domfellelse, og at parafrasen derfor spiller en sentral og uunnværlig rolle i litteraturkritikken. Parafrasen er gjennomsyret av den holdningen man også kan observere i de eksplisitte vurderingene og positive karakteristikken. Det er ikke fordi parafrasen gjenspeiler dem, men fordi de eksplisitte vurderingene og karakteristikken gjenspeiler den kriterieforhandlingen og bedømmelsen som finner sted i parafrasen. Den dagligspråksfilosofiske undersøkelsen denne oppgaven har foretatt, viser at det er i parafrasen at disse vurderingene og karakteristikken først tar form. Den positive estetiske dommen er altså ikke bare en bivirkning av et møte med noe av kvalitet, den er et symptom på et møte mellom kriterier. Det estetiske uttrykket er en appell om overensstemmelse – vi forstår det som en appell om overensstemmelse – i kriterier, og hvorvidt denne overensstemmelsen finner sted eller ikke, er med på å avgjøre om det estetiske uttrykket er eller ikke er av kvalitet.

Gjennom appellen om overensstemmelse fordrer det estetiske uttrykket en observasjon, en bekreftelse og en utfordring av våre etablerte kriterier. Det estetiske uttrykkets potensielle betydningstetthet er derfor en konstant utprøving av kriterier. Idet man står overfor en slik kriterieforhandling, melder behovet for parafrasering seg – behovet for å finne ut om man er i uoverensstemmelse eller i overensstemmelse med fortolkningsfellesskapet. Det er heldigvis slik at vi alltid er knyttet til et fellesskap i språkbruken. Konsekvensen av dette er ikke at vi er fanget. Det er heller slik at fellesskapet gir oss mulighet for og evne til emansipasjon fra våre idealer – det gir rom for perspektivskifter. At vi er en del av et språkfellesskap er et resultat av at språket ligger i oss, og ikke abstrakt utenfor oss, og at språket ligger i oss ansvarliggjør oss, og det gir oss muligheter for og evner til å endre våre perspektiver. Med andre ord fordrer språkfellesskapet og fortolkningsfellesskapet perspektivskifter.

Parafrasen er sånn sett alltid både subjektiv og objektivt forankret. Den vil være kritikerens plass for å videreformidle hens møte med objektteksten, og de kriterieforhandlingene som fant sted der, til fortolkningsfellesskapet. Idet kritikeren parafraserer setter hen selv i gang en kriterieforhandling med oss. Risikoen for uoverensstemmelse som alltid er tilstedeværende, bringer med seg subjektivitet. Uoverensstemmelse er altså noe som er positivt, for det er det som holder oss gående, utfordrer oss og oppfordrer oss til å sette ord på våre erfaringer, og det er det som fører til perspektivskifter. Dette kan man for eksempel observere i *Arv og miljø*-resepsjonen, hvor

anmelderne karakteriserer (avgrenser) det litterære verket gjennom sine vurderinger og appellerer til oss om å enes i etablerte kriterier. Dette er noe som skjer i parafrasen. Kritikerne bekrefter, tester ut og til dels benekter etablerte kriterier imøte med verket, og videreformidler en appell til oss om å enes med dem i resultatet av deres utprøving.

Det er altså de eksplisitte vurderingene og positive/negative karakteristikkene som reflekterer parafrasens vurderinger. De på forhånd etablerte kvalitetskriteriene står altså i et nært forhold til de etablerte kriteriene som kommer til syne i språket, og som er en appell til andre om overenstemmelse mellom oss og dem i de vurderingene man gjør av, for eksempel, rettferdighet eller av et estetisk uttrykk.

Denne oppgaven startet som en bønn for parafrasen, men har vist seg å også være en bønn for litteraturkritikken. For er det noe dagligspråksfilosofiske undersøkelser viser, så er det nettopp at anmeldelsen – estetisk domfellelse og parafrase – kan gi oss grunnleggende informasjon om våre normer, konvensjoner og perspektiver. Kritikken er et sted der vi utvikler oss, den er et sted der vi lærer å akseptere uoverensstemmelse – å anerkjenne *den andre*. Derfor burde vi alle parafrasere og felle estetiske dommer, for det er her vi lærer om forskjeller. Det er her vi erfarer perspektivskifter. Det er her vi bekrefter, utvikler og utfordrer vår levemåte.

5.2 Litteraturliste

- Aksnes, Britt 2017: «Ord for ord.» i *Dag og Tid*, 3. nov. s. 29.
- Andersen, Per Thomas 1987: «Kritikk og kriterier» i *Vinduet*, nr. 3/1987.
- Austin, John L. 1961: «A Plea for Excuses» i *Philosophical Papers*, Oxford University Press.
- Austin, John L. 1962: *How to do Things With Words*, Oxford University Press.
- Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag, 1985: *Fremmedord og synonymer*, Oslo: Den Norske Bokklubben AS.
- Biletzki, A. og Matar, A. 2018: Ludwig Wittgenstein, i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming, [internett] Tilgjengelig fra: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/wittgenstein/>.
- Bricker, P. 2016: Ontological Commitment, i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [internett] Tilgjengelig fra: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/ontological-commitment/>.
- Brooks, Cleanth 1947: *The Well Wrought Urn*. New York: Harcourt, Brace & World, INC.
- Caprona, Yann De 2013: *Norsk etymologisk ordbok*, Kagge Forlag AS, Oslo.
- Cavell, Stanley 1969: *Must we mean what we say?*. Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley 1979: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford University Press.
- Cavell, Stanley 1988: *In Quest of the Ordinary*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Christiansen, Atle 2010: *Kritikarboka – Om litteratur, journalistikk og kvalitet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Claudi, Mads B. 2013: *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Dagbladet, 2012: «Klimamelding åpner for mer skoghogst enn før» 26. april 2012 [internett] Tilgjengelig fra: <https://www.dagbladet.no/nyheter/klimameldingen-apner-for-mer-skoghogst-enn-for/63319028>
- Datatilsynet, 2014: «En har fått medhold i Google-sletting», 28. oktober 2014, [internett] Tilgjengelig fra: <https://www.datatilsynet.no/regelverk-og-skjema/lover-og-regler/avgjorelser-fra-datatilsynet/andre-avgjorelser-og-vedtak/eldre-vedtak/en-har-fatt-medhold-i-fjerning-av-google-treff/>
- Eliot, Thomas Stearns 1942: *Music of Poetry*, Glasgow: Jackson, Son & Company.

- Ellefsen, Bernhard 2017: «Også i litteraturkritikken er det forskjell på uhell og juks» i *Morgenbladet* 3.–9. nov., s. 55.
- Kaldestad, Ø. H., 2018: «Regjeringen varsler en ny offensiv forbrukerpolitikk» i: Forbrukerrådet, 15. januar 2018, [internett] Tilgjengelig fra: <https://www.forbrukerradet.no/siste-nytt/regjeringen-varsler-en-offensiv-forbrukerpolitikk/>
- Forser, Tomas 2002: *Kritik av kritiken*. Gråbo: Anthropos.
- Furuset, S., Thon J. H. og Vassenden, E. 2016: *Norsk Litteraturkritikks historie 1870-2010*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Greve, Anniken 2008: «Den litterære teksten som kommunikatív handling» i: Greve, Anniken. *Litteraturens meddelelse. En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Tromsø: Universitetet i Tromsø, s. 221–301.
- Hagen, Erik Bjerck 2004: *Litteraturkritikk. En introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hamm, Christine 2017: «Traume som Arv. Anerkjennelsesbehov i Vigdis Hjorths *Arv og Miljø*» i: C. Hamm, S. Hempel Lindøe og B. Markussen (red.) *Lidelsens estetikk*, Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag, s 97-116.
- Hamm, Christine 2018: «Dramatikk» i: Gullestad, A., Hamm, C., Sejersted, J. M., Tønneland, E., og Vassenden, E. (red.) *Dei litterære sjangrane. Ei innføring*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 83–128.
- Haugen, Karin 2017: «I en håndvending» i *Klassekampen*, 4. nov. s. 2.
- Heiberg, Katrine 2017: «Selvmotsigelser som skjold» i *Morgenbladet*, 10.–16. nov., s. 29.
- Hills, David, 2017: Metaphor, i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [Internett] Tilgjengelig fra: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/metaphor/>.
- Hjorth, Vigdis 2001: *Om bare*. Roman. Oslo: Cappelen Damm.
- Hjorth, Vigdis 2016: *Arv og miljø*. Roman. Oslo: Cappelen Damm.
- Hverven, Tom Egil 2016: «Meningens Lys» i *Klassekampen*, 17. sep., s. 3.
- Hume, David 2008 [1757]: «Om standarden for smak» i: Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 17–31.
- Jørgensen, John Chr. 1994: *Det danske anmelderis historie*. København: Fisker & Schou.
- Jørgensen, John Chr. 1996: «Recensionens retorik. *Den danske anmeldelse før og nu.*» i *Kritik* nr. 120, s. 23-33.
- Kant, Immanuel, 2013 [1790]: «Kritikk av dømmekraften», i: Kjersti Bale og Arnfinn Bø-

- Rygg (red.): *Estetisk teori – en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 56-93.
- Korta, K. og Perry, J. 2015: Pragmatics. i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [internett] Tilgjengelig fra: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/pragmatics/>.
- Krøger, Cathrine 2016: «Farens skam, datterens ulykke» i *Dagbladet*, 10. sep., s. 46–47.
- Kunnskapsforlaget/Det Norske Akademi for Språk og Litteratur red. 2018: *Det Norske Akademis Ordbok*. Tilgjengelig fra: <https://www.naob.no/>.
- Landro, Jan H. 1995: «Den første leser» i *Samtale med svin*, Otta: J. W. Cappelens Forlag AS, s. 145-158.
- Leighton, Angela 2009: «About About: On Poetry and Paraphrase» i *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIII, s. 167–176.
- Longworth, Guy 2017: John Langshaw Austin. i *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [internett] Tilgjengelig fra: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/austin-jl/>.
- Löfgren, Ingeborg 2015: «Cleanth Brooks and Poetic Scepticism» i Löfgren, I. *Interpretive Skepticism. Stanley Cavell, New Criticism, and Literary Interpretation*. Uppsala Universitet, s. 235–315.
- Malt, Ulrik 2016: Psykopati. i *Store medisinske leksikon*. [internett] Tilgjengelig fra: <https://sml.snl.no/psykopati>.
- Melberg, Arne 1996: «Läsarpliker. Litteraturkritik och läsning» i: Lund, C. W. mfl. *Det Glatte lag: Tanker om litteraturkritikk*, Oslo: Aschehoug, s. 82–96.
- Moi, Toril 2017: *Revolution of the Ordinary*. The University of Chicago Press.
- Riffaterre, Michael 1994: «Litteraturkritikkens diskurs», i *Ny Poetik* 3/1994, s. 99–110.
- Saude, Tone 2017: «Kulturministeren slår tilbake i slaget om spelene» i *NRK*, 27. juli 2017, [Internett] Tilgjengelig fra: <https://www.nrk.no/kultur/helleland-svarer-spelkritikerne-1.13618886>.
- Saussure, Ferdinand de 1959 [1916]: *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.
- Schönberg, Arnold 1983 [1911]: *Theory of Harmony*. London/Boston: Faber & Faber.
- Skram, Amalie 1993 [1905]: «Ægteskabslykke. Fortælling af Grev Tolstoy», i Skram, A. *Samlede Verker 7: To noveller, Mennesker, Artikler*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 283–286.
- Store Norske Leksikon 2018: Parafrase. [Internett] Tilgjengelig fra: <https://snl.no/parafrase>.

- Store Norske Leksikon 2018: Prolog. [Internett] Tilgjengelig fra: <https://snl.no/prolog>.
- Universitetet i Bergen/Språkrådet red. 2018: *Bokmålsordboka*. Tilgjengelig fra: <https://ordbok.uib.no/>.
- Winters, Yvor 1947a [1937]: «Primitivism and Decadence: A Study of American Experimental Poetry», i Winters, Y. *In Defense of Reason*. Denver. s. 17–151.
- Winters, Yvor 1947b [1937]: «The Anatomy of Nonsense», i Winters, Y. *In Defense of Reason*. Denver. s. 359–575.
- Vikingstad, Margunn 2017: «Moren og farens synd» i *Morgenbladet*, 16.–22. sep., s. 46–47.
- Webern, Anton. 1963: *The Path to the New Music*. Pennsylvania: Theodore Presser Universal Edition.
- Westergaard, Peter 1968: «Conversation with Walter Piston» i *Perspectives of New Music* 7, nr. 1 (Høst-Vinter), s. 3–17.
- Wittgenstein, Ludvig 1997 [1953]: *Filosofiske Undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag.
- Økland, Ingunn 2016: «Feberhet Incest» i *Aftenposten*, 11. sep., s. 6–7.
- Økland, Ingunn 2016: «Vigdis Hjorths litterære metode» i *Aftenposten*, 29. sep.
- Øverland, Orm 2009: Cleanth Brooks. i *Store norske leksikon*. [Internett] Tilgjengelig fra: https://snl.no/Cleanth_Brooks.

5.3 Vedlegg

5.3.1 Vedlegg 1: «Farens skam, datterens ulykke» av Cathrine Krøger, Dagbladet

46 SIGNALER **PRISER AV ENQUIST** **Dagbladet** **LØRDAG 10. SEPTEMBER 2016**

BOK

Lars Petter Sveen er årets vinner av Per Olov Enquists pris. Den svenske forfatteren sitter selv i juryen, som uttaler at Sveens skrifterskaper viser stor modenhet, egenrådighet og dørvethet. De mener at hans siste roman, «Guds barn», spiller sin egen tid like mye som vår kultur- og moderne samtide.

Lars Petter Sveen
FOTO: NINA JANSEN

Sosiale bøker

IKKE PÅ FACEBOOK sier du? Likevel sletter du og pusler med en debutbok, og tror det skal bli til noe?

Neida. Det er ikke slik at du aldri kommer til å vinne Brageprisen fordi du nekter å bruke sosiale medier. Men selvsagt tæner forfatterne masse, masse, på å gjøre akkurat det!



MARIE L. KLEVE

DERFOR BLE JEG

litt overasket, for ikke å si avantro, da en diskusjon rundt femmet folk av både på internett og i avisopplagene forrige helg. Det startet med en kommentar til et blogginnlegg av Silje Stavrum (for øvrig tidligere Dagblad-anmelder). Under tittelen «Hvordan for digtiale magedeplasker skrev hun om den forholdsvis nye og utbredte tendensen til selvpromotering på nettet, og spurte om avspolte aktive Facebook-forfattere kan adelegge leseropplevelsen før den har begynt.

Åpenbart ikke, skal vi tro forfatter Birger Emanuelisen (også tidligere Dagblad-journalist). Han svarte med et Facebook-innlegg av typen mild vranglesning (selv om Stavrum også var ganske vrang). «Jeg er ærlig talt i tvil om over å lese et menneske på min egen alder, som berer at sinteviser og edel virkelige livets er to forskjellige ting», skrev han i innlegget, som også ble publisert på Dagbladet.no.

DET ER JO LITT morsomt at et utspill om overivrige Facebook-forfattere fikk flere forfattere til å gå bananas på Facebook, det vi si på veggen til Stavrum. Men innlegget til Emanuelisen viste også hvor viktig internett har blitt når du skal utgi bøker. Han omtalte sosiale medier som en av mange måter å være sosial på, men skrev samtidig at internett er det som tar mest tid (...) jeg har ikke tid til å dette på alle de arrangementene jeg kanskje burde.

I det anter jeg det ligger en tanke om at en forfatter bør gjøre sitt for å være synlig i offentligheten. Når kjedefiseringen av bokhandlere gjør det tøffere å få plass i butikkene, samtidig som mange medier kutter i litteraturstoffet, blir Facebook, Twitter og blogger en alternativ måte å nå ut til leserne på. Andre måter, som etablerte forfattere har større tilgang på, er kronikksering, bibliotekbesøk, opptræder på litteraturfestivaler og i litteraturhus. Dette vet Silje Stavrum, hun benytter seg flittig av alt sammen selv, som forfatter og bokhandler.

SELVSAGT FUNKER det, det funker på meg også, når jeg velger hvem vi skal interviewe eller anmelde læpet av bokhandlere. Det er alltid lettest å gripe til noen vi vet hvem er, som allerede har vist at de har noe spennende å komme med.

Selvsagt er det en fare for at de sterke meningene overdøver litteraturen, at interessante bøker drukner i flommen av mindre betydelige verk av mer høyeste forfattere. Det er jeg redd vi må leve med. Dette er også en fantastisk mulighet å finne dem som faktisk har noe å si, og gi dem en talerstol i offentligheten, den som så ofte okkuperes av allerede etablerte forfattere og tv-kjendiser som bokdebuter.

ODSÅ ER DET et siste poeng, som vi kan trøste oss med hvis vi blir litt engstelige på løvvalde skribenters vegne. I selvpromoteringens tidsalder er det lettere å skrive på Facebook enn å stå og tale på litteraturhuset, dersom det å skrive faktisk er det du kan best.

«DET ER ALLTID LETTEST Å GRIPE TIL NOEN VI VET HVEM ER.»

Bare Vigdis Hjorth klarer å behandle et tungt tema på

Farens skam, dat



Vigdis Hjorth

«Arv og miljø»
Cappe og Damm

Gjennomførende om en fars overgrep.

Anmeldt av: CATHRINE KRØGER
cathrine@dn.no

Det finnes jo kjærlighet, jeg tok det for kjærlighet, for kunne ikke forstå meg, heter det i «Arv og miljø». Vi skjønner alle hva det dreier seg om.

Forfatteren og tidsskriftredaktøren Bergljot er fraskilt, tre barn, mor og morfar, og har vokst opp i et velstående hjem på Oslo vest. Nå har moren og faren bestemt at de to yngste søstrene skal overta familiens hus på Hvaler. For en latterlig billig sum, viser det seg, og uten å spørre verken henne eller broren Blud. Han er rasende, hun bryr seg egentlig ikke. Forventer ikke annet. Hun ble gjort arveløs mange år tidligere. Der siste faren sa til henne var «Se deg i speilet og du ser en psykopat».

I det ytre handler det om et smertefullt arveoppgjør. Det kan splitte enhver familie. Alt blir så tydelig, innkjørens forfordeling, barnedømmes traumer, hvem som føler de fortjener hva. Spesielt sårer det med bytter. De av barna som får dem, får også barnedømmesordningene. I begynnelsen handler boka kun om dette, brev, brevbrevdøser og gjentagelser som visse steder framviler lett maniert. Bergljot har ikke sett familien på mange år. Orker ikke, vil ikke. Søstrene trykker, moren behandler, faren raser. Bergljot blir syk ved tanken, **har ikke noe annet, å møte dem med.**

Misbruk

Det egentlige temaet sirkles langsomt inn. Hvert om fyll og brutalitet, minner om moren med et blidt øye, et brakkert ben. Og kjernen alltid. Farens forhold til sin eldste datter. Ians skam, hennes ulvke, berge **ulvke med sin ulvke, luge bunn.** I hvor og hvilken utstrekning misbruket skjedde trer fram i anbylninger, i plutselige og overraskende bilder, spøkterende urbrudd. **«M**



ROMAN OM OVERGREP: Vigdis Hjorths nye roman starter med et arveoppgjør

trøkkers ånde for. Min første og største skikkelige kjærlighet.

Bergljot er en typisk hjoerthsk kvinneskikkelse, frastrett, desperat, hun drikker for mye, havner i umulige kjærlighetsforhold. At kvinnen liner trekk fra Vigdis Hjorths egne liv, har hun aldri lagt skjul på. I denne boka er hun tett på. Bergljot giftet seg tidlig med en snill, velhavende og redelig mann. Hun skilte seg fra ham på grunn av en litteraturprofessor, noe som var tema i nækkeltomanen «Om burs» (2001).

Hjorth har alltid beveget seg i dette grenselandet, der hun har diktet sitt liv og levd sin diktning. Innfallsvinkelen er likevel ikke privat eller beklagende. Tvert om, liksom i tidligere bøker er sunn stram og analytisk. Hun adferker livet, distanserer det eksisterstekt og psykologisk. Vitr og vrønger. Ofte støtter hun seg på en stor tenker. I «Leve Posthornet» (2012) er det Kierkegaard.

Her er det Freud, barndomsminnene kommer fram i psykoanalyse. Da med en originalitet som gjør at hun umulig klisjeene som ofte følger tematikken: **våle er barn når de sover, men er det de de er i søg med dem, er svært og er for skjønning, for utkrager når vi sover.**

Kamp for å bli hørt

Mer enn å gå inn i selve misbruket, handler det om hvordan en familie reagerer når et barn kommer med en sårn påstand. Skan sett kan det minne om Thomas Vinterbergs film «Sørens», som stadig henvises til i boka. **Da faren der, aksepterer tematikken: Testamentet leses opp, Bergljot vil først lese noe hun har skrevet. Der gjenrar hun det hun sa 23 år tidligere. Farens misbruk, Moren og søstrene blir rasende. De kan ikke bare en sårn sannhet. Det vil si den yngste søstrene ville engang gjøre, men landet på at bevisbyrdens ikke var stor nok. Kalte det en såkalt fram-**

ROMAN



Thomas Marco Blatt

«Vårsgjenge»
Kolon

Stilsikker reise til barndommens rike.

Anmeldt av: ARNE OVERGÅDAL
arne.overgadal@gmail.com

Elegant roman-debut

En skremmende og fascinerende utforskning av hverdagsmennesket.

Thomas Marco Blatt er en lavmalt og stilsikker forfatter som i poesi og prosa skildrer hverdagsmenneskets innflytende livssituasjon.

I romanen «Vårsgjenge» legger forfatteren ut små biter i en elegant, minimalistisk mosaikk som ikke

BARNE-
BOK-BOOM

Så langt i år har salget av norsk sakprosa for barn gått opp 45,6 prosent, mens norsk skjønnlitteratur har gått opp 18,7 prosent. Det melder netstedet

Bok365.no, som har sett på Forleggerforeningens månedstatisstikk. Totalt har boksalgene, alle kategorier medregnet, gått opp med 11 prosent.

«JEG TROR AT HELT FRISKE OG HARMONISKE MENNESKER IKKE SKRIVER ROMANER.»

VIDDIS HJORTH i «BOKPOD»

en så stram, intelligent og poetisk måte.

terens ulykke



og ender i en historie om misbruk og fortøler.

FOTO: THOMAS HAUGERSVEN

stilling, måste ha det verifisert, etterlyste fakta og bevis. Hva da, spør Berg-lis, DN&spes, videospill?

Akkurat dette er kanskje det beste ved hele, Berg-lis' desperate kamp for å bli hørt, og at man våger å snakke om det, som i hennes sårende tittel «Snakk til meg» (2010). Hun drikker og raser, sender mailer som støtter sletten, og ber henne i stedet på julemiddag. Det skal gattes over, moren kaller henne en ondskepsfull løgner. For mer enn et farsoppgjør er dette et morsoppgjør. Et modig et «*hans forfølgelse var mer enn, men, moren, sin-dommen, hendene*». Mens moren er utydelig, vaklende, hun visste, men tiet, krevt og bebrudet. Sannheten ville ikke være til å leve med, hun kunne ikke være gift med en overgjører.

Litterært prosjekt

Hjorth er som alltid intelligent og stil-sikker, med sin blanding av disskresen-

«DET SKAL GLATTES OVER, MOREN KALLER HENNE EN ONDSKAPSFULL LØGNER.»

de analyser, desperasjon og forbløffende bilder. Hun kan være ironisk og vittig, men i de senere utgivelser har et eksistensielt alvor vært dominerende. Som om hun skriver seg mot en kjertse av sine kvinneskikkelser. Vit ved følgende, som både er berøgende for Hjorths spidende stil, glassklare tanke og mulighets- og litterære prosjekt.

«Jeg var ikke i stand til å råde. Men å føle det i glassklare hus? Jeg følte det fram i lyset, studerte det, erbjød og aksepterte det og kunne det om meg i glassklare hus? Jeg kunne ikke det heller. For det var ikke en enklingsplutselig og ingen ferdig fortelling. Men en oppbyggelig utforskning, en nødhende utgangspunkt av fortellinger og igjennulige kjenslener. Og min tapte barnedoms nærhet, dette tapets enge tilbakekomst var det som gjorde meg tydelig for meg selv, en del av min eksistensielle gjennomtenning selv uten minste følelse i meg.»

bare danner nødvendige tidsbilder fra tidlig 1990-tall, men også såkte tar form av noe skremmende og fascinerende som som også skjer her og nå. 20 år etter at broten til bokas jeg-fortellende Morten. Brodam druknet i – nettopp Varsjøen ved Seumsand.

En beskjed på svarene

En kveld hjemme i Selvsbyggevei-

en sammen med tannlegekone og to barn, mens han rører ut honning i steen sin. Er Morten en overras-kende telefon med beskjed fra barnomsvennen Tommy:

Broten hadde falt fra en fjell-skrant, slått hodet og druknet i Varsjøen.

Det visste alle, men han, Tom-my, visste hva som virkelig hadde skjedd.

«Tommy Lystad var tre år eldre enn meg, like gammel som Markus, broten min. Han var mer barn og hadde nedvart i tennene, mens i bodde østret, i et av de siste husene som ble bygget i Langgrøtten, en del av det nye Semmerudfeltet oppført av Black Water. På barneskolen ble Tommy kalt Slangemennesket ettersom han var den eneste på skolen, kanskje den eneste i bygda, som klarte å sitte på rumpe med begge føttene bak hodet.»

Er dette slangemennesket en mann som også er på sannheten? Den arbeidsledige og plagede Mor-ten, som likevel ikke er noen rek-kelshets tuffelheit, står ut for å finne svaret, på en norgesreise som undervans blir et psykologisk studium og en konfrontasjon med barnedoms tilsynelatende

BOKLISTA

Sjargall foruke 35

Skjønnlitteratur

Mestselgende skjønnlitteratur, norsk og oversatt, ugift 2015-2016

Utgitt	Forfatter	Tittel	Forlag	
1	1	3 Anne B. Ragde	Alltid tilgivelse	Oktober
2	6	2 Unni Lindell	Jeg vet hvor du bor	Achebog
3	2	5 Audrey Carlan	Calendar girl: Begjært	Cappelen Damm
4	3	6 Karin Fossum	Hviskeren	Cappelen Damm
5	5	2 Jan-Erik Fjell	Lykkejegeren	Arntsen
6	4	15 Audrey Carlan	Calendar girl: Fortært	Cappelen Damm
7	7	5 Gunnar Staalesen	Storvæstert	Gyldendal
8	9	1 Tomas Espedal	Arst	Gyldendal
9	9	3 Hans Olav Lahum	Sorvekslingsmordet	Cappelen Damm
10	8	27 Elena Ferrante	Det som flykter og ..	Samlaget

VENNINNER PÅ TOPP: Mens Anne B. Ragde fortsatt troner på toppen av boklista med romanen «Alltid tilgivelse», rykker bestevenninne Unni Lindell opp til andreplass med den kritikerroste krimromanen «Jeg vet hvor du bor». Begge feirer 30-årsjubileum som forfattere i år, og har vært venner nesten ikke lenge.



Generell litteratur

Mestselgende generell litteratur, norsk og oversatt, ugift 2015-2016

1	1	6 Hjeltnis/Skaalsland	Klompelomper: Strikk til hele ..	Stenersen forlag
2	1	1 Berg Thorhallsdottir	Luslykke	Achebog
3	1	1 L. Steen Jensen	Steen i glasshus	Kagge
4	3	2 Dorthe Skappel	Kjart du, kan	Cappelen Damm
5	1	1 James Rebanks	Sausbondens liv	Forlaget Pano
6	4	4 Øtta Mikkelsen	Lær: Strikk hele året	Pa
7	15	2 Alf R. Jacobsen	Kongens nei: Boken bak filmen	Weg
8	1	1 Knut Olav Amås	Musikanten	Kagge
9	9	2 Berit Nækleby	Hitlers Norge	Cappelen Damm
10	2	3 Hanne S. Finstad	Det smarte barn	Stenersen forlag

FAMILIEHISTORIE: Ingebrigt Steen Jensens selvbiografi, «Steen i glasshus», debuterte helt oppe på tredjeplass på sakprosaliste. «Et kalkuleret fadermord», skrev Dagbladets anmelder om boka. Der forteller han også historien til faren Briket og bestefaren Ingebrigt, som døde etter å ha sittet i fangeleir i Tyskland under krigen.



E-boklista

Mestselgende e-bøker, norsk og oversatt, ugift 2015-2016

1	1	5 Unni Lindell	Jeg vet hvor du bor	Achebog
2	2	4 Audrey Carlan	Calendar girl: April	Cappelen Damm
3	1	2 Anne B. Ragde	Alltid tilgivelse	Oktober
4	3	4 Audrey Carlan	Calendar girl: Mai	Cappelen Damm
5	4	4 Audrey Carlan	Calendar girl: Juni	Cappelen Damm
6	7	15 Audrey Carlan	Calendar girl: Februar	Cappelen Damm
7	4	6 Karin Fossum	Hviskeren	Cappelen Damm
8	14	2 Jan-Erik Fjell	Lykkejegeren	Arntsen
9	8	15 Audrey Carlan	Calendar girl: Mars	Cappelen Damm
10	10	4 Gunnar Staalesen	Storvæstert	Gyldendal

↑ på vei opp ↓ på vei ned — uforandret 2 nylkommer 3 tilbake



Utarbeidet av Den norske Bokhandlerforening.

Alle boktitler, forfattere, titler, ISBN og forlag er oppført på boklisten. Tilgjengelige boktitler, forfattere og ISBN er oppført på boklisten. Alle boktitler og forfattere er oppført på boklisten. Alle boktitler og forfattere er oppført på boklisten. Alle boktitler og forfattere er oppført på boklisten.

5.3.2 Vedlegg 2: «Feberhet incesthistorie» av Ingunn Økland, Aftenposten

6

Kultur

Søndag 11. september 2016 Aftenposten

1947: India blir selvstendig. Guvernør Lord Mountbatten hiser Indias flagg. Statsminister Jawaharlal Nehru til høyre er tilskuer under Indias første markering av uavhengighetsdagen.

FOTO: INDIA DEFENSE MINISTRY/AP



Fortellingen om 1947, året da fremtiden ble skapt

Bok dokumentar



For snart 80 år siden ble mange av fortellingene for vår egen tid skapt. De er dokumentert i et utvalgt verk med bemerkningssjerp.

Året er 1947. Europa ligger i rullene. Millioner av mennesker er på flukt. I Storbritannia er mer enn 4,5 millioner bygninger ødelagt. I Tyskland står over 18 millioner mennesker uten tak over hodet. Politisk og kulturelt er situasjonen labil.

Det er et år skapt av verdenskrig, et år som bærer kimen i seg til konflikter som skal komme. Det er dette den svenske journalisten og forfatteren Elisabeth Åhrink vil vise i sin siste bok.

Biografisk portrett

Det er en erfaren, prisbelønnet forfatter som har gravd frem materialet. Det dreier seg om intet mindre enn å lage et biografisk portrett av et helt år. Grepet er godt og velprøvd. At det er gjort for, er selvfølgelig ingen innvendning, og Åhrink står ikke tilbake for noen av de andre.

Men hvorfor akkurat 1947? En grunn er nok at den andre verdenskrigen formelt ble avsluttet i februar. Det er året da frontene i den kalde krigen blir tydelige, og det britiske imperiet forsvinner med frigjøringen av India. Og ikke minst, i november besluttet hovedforsamlingen i FN at Palestina skulle deles og en ny jødisk stat opprettes.

Hovedspor i fortellingen

Mye skrivles opp i denne fortellingen, stort og smått. Det er likevel noen hovedspor som følges.

Handretusenere av jøder ventet på å komme seg veikk fra Europa, mange ville til Palestina, samtidig som engelsmennene motsatte seg fri innvandring. For å løse problemet nedsatte en komité som fikk fire måneder på seg til å komme med et forslag til løsning. Åhrink følger de dramatiske forhandlingene og drøftelsene frem til det endelige forslaget ble vedtatt. Samtidig skildrer hun arabernes motstand og jødernes brutale fordrielse av palestina.

Et annet hovedspor er oppgjøret med nazistene og fremveksten av etterkrigsfasisismen. Det er en historie om dem som slapp unna, som fikk hjelp og flyktet til Sør-Amerika. Men også om dem som fikk fortsette som fri.

Det var ikke så nye. Tyskerne

villie se fremover og glemme det hele, mens de allierte etter hvert forsto at de trengte et sterkt Tyskland i den kalde krigen som nå utvidet seg.

Etterkrigsfasisismen

Et vesentlig poeng for Åhrink er å få fram utviklingen av etterkrigsfasisismen der hun tar den svenske fasisistlederen Per Engdals spillet en sentral rolle. Det var her og nå fasisistene erstattet strases med skulpturer.

Det er ikke bare de store politiske begivenhetene som fremheves. Stort og småt fra kulturlivet er også med. Thomas Mann gir sitt oppgjør med tysk kulturi staverket Doktor Faustus og Arnold Schönberg komponerer Å Sunnvor from Warsaw. Samtidig sitter Nelly Sachs i en entrans leilighet i Stockholm og skriver sine dikter.

Men det er først og fremst det Simone de Beauvoir som er i fokus. 1947 er året hun treffer Nelson Algren i USA. Det ble et kjærlighetsmøte Åhrink følger tett.

Midt i denne historien har forfatteren lagt inn fortellingen om sin egen jødiske bakgrunn, om familiemedlemmer som forsvant i leirene og om hvordan den ti år gamle gutten som ble hennes far, greide å overleve. Fortellingen bryter klart med prosjektet, men gir samtidig en forklaring på hennes egen interesse for stoffet og ikke minst intensiteten i skildringene.

Ingen politiske analyser

Åhrink er ingen historiker og det er da heller ikke et omfattende, «objektivt» biografisk portrett hun har skrevet. Hun har valgt å fokusere på det som har truffet henne, som hun sier et sted.

De politiske analysene er heller ikke hennes sak. Og det er tydelig at hun har vært ledet av det som er blitt til konflikter i vår egen tid. Hun nevner selv at hun har unnlat å skrive om IMF og GATT, det er så. Men hun kunne med fordel bli frem røpe av det som tross alt ble gjort for å skape den nye tidens demokratier og velferdsstaten.

Mye spiker i en reportasjebok som denne. Åhrink gjer de heller ingen forsøk på å finne en enhet i mangfoldet, det er kanskje ikke greit.

Det som bærer er språket. Hun skriver ikke bare godt, hun formidler sin historie i et poetisk språk som treffer og berører uten å bli sentimental.

Under det hele er det en tone av sorg og fortvilelse. En sorg ikke bare over det som skapte dette året, men også over konflikten og lidelsene det ga opphav til. 1947. Året da vår verden ble til er ikke bare en fortelling om en fjern etterkrigsid, den er også en fortelling om en konfliktylt nåtid.

Jon-Erik Ebbestad Hansen

Vigdis Hjorth har aldri spart på kruttet, men her overgår hun seg selv.

Feberhet incesthistorie

Bok roman



Stort driv og høy innsatt viser opp for feilskreire

Det skulle ikke forundre meg om Arv og miljø vil bli stulende som årets heftigste norske bok. Den er nervepirrende, heseblesende og dramatisk. Til tross for rot og skraggods er den like medrivende som en psykologisk thriller.

Vigdis Hjorth har aldri spart på kruttet, men her overgår hun seg selv. Arv og miljø nåler opp en incesthistorie som er så inntrekk at den vil bli diskutert langt utenfor litterære sirkler. Den skildrer en arvestrid som kan få selv vefengende søknetsflokker til å frykte oppgjørstimen.

Ibsens drama

Boken åpner med en liten prolog, og slaren minndel for hem må under siden, på et belegg det ubelagte tidspunkt, at etter å være som søst.

Fortelleren er en middelaldrende forfatter som heter Bergljot. I ukene før dødsfallet har søkenflokken diskutert fordelingen av to familiebatter på Eyalet, forteller hun, og bare en klager for for det, hadde jeg meldt meg på, på min eldre brors side, mot mine to yngre søstre.

Scenen er satt i dramaet kan starte i rassrekkefølge introduseres persongalleriet (søsken, foreldre, barn, venner). Arvestriden blir en rammetfortelling for et drama som dypest sett handler om familiemedlemmenes ulike syn på den incesthistorien Bergljot ønsker gjer for.

Hjorth utposjonerer hemmelighetene med Ibsensk presisjon, slik at spenningsnivået opprettholdes til den siste av de 343 sidene.

Sier alt to ganger

Hele romanen er skrevet som en febril erkjennelsesprosess, en avrende strøm av grublerier. Det finnes rester av en dag.

Profil

Vigdis Hjorth (57)

- Bor på Nesøya i Asker
- Debuterte med barnetoken Pele-Rygner i den gamle gården i 1993.
- Har gitt ut 27 romaner og barnebøker
- Har mottatt en rekke priser, blant annet Aschehougsprisen og Brages hederspris
- Aktuell med romanen Arv og miljø

bokstruktur i bunnen, men den er brutt opp og omkalfattret.

For første gang har Vigdis Hjorth noe til felles med Jon Fosse. Hun sier nesten alt minst to ganger, med små variasjoner.

Hos Hjorth blir det ofte masete og flatt. Hun fortsetter å insistere lenge etter at leseren har skjent poenget. Hun kan bruke

de enkleste fortellerteknikker: «Så ble det mørkt, så rottet jeg meg bort (...)» «Så fant jeg fram».

Persongalleriet mangler den riktige balansen. En venninne som heter Klara tar allfor stor plass. Romanen trenger ikke alle tilbakeblikkene på deres lange vennskap eller hennes liv og faser. Den yngste og fiendtlige søsteren Asa er underspilt, likedan fortellerens kjæreste - den nåkterne Lars.

Kaotisk råtkest

Man kunne valgt å rydde opp i manuskriptet og fått en renere roman. Men jeg er sannelig ikke sikker på om den ville blitt så mye bedre.

Kanskje er det nettopp følelsen av å lese en kaotisk råtkest som skaper det suggererende drevet i Arv og miljø. Og alle reppisjonene støtter opp under den jagede stemningen. I dette avsnittet er Bergljot på vei til farens begravelse. Søren og Ebba er barna hennes.

«Vi måtte ikke komme for seint, jeg ba Søren og Ebba om ikke å komme for seint (...)» «Vi kjørte i god tid, men jeg ville ikke komme for tidlig, jeg ville ikke stå på kapelltrappen og hilse og prate, jeg måtte ikke komme for seint, jeg måtte komme akkurat i tide, jeg gjaet meg. Da

vi nåmet oss, var det i for god tid, vi kjørte for nærme, hem sinustasjon, og kramte kaffe. Vi satt i bilen og drakk kaffe. Ventet med å dra ut til det bare var bilen og seint, så kom vi dit så seint som mulig, men tidsnok, jeg hadde angst».

Stasjoner for erkjennelse

Så må det ses at forfatteren også kan variere stil og tonefall. Med jersne mellomrom skriver hun mindre fragmenter på glennomsnitlig tittolvs linjer. Disse partiene fungerer som små stasjoner for erkjennelse. Hjorth kan bente inn tekene, litteratur, film og krigshistorie for å sette familiekonfliktene i perspektiv. Det danske incestdramaet Feber blir etter hvert en sentral referanse.

Gjennom disse partiene nærmer hun seg også en forståelse av incesthistoriens betydning. For det er selve gleden i dette drama: Hvordan er den voksne Bergljot preget av overgrepene faren begikk da hun var fem?

Leseren får tenke selv

Naturligvis vil Hjorth skape forståelse for sin hovedperson. Men en av romanens sterke kvaliteter er at hun tillater leseren å tenke selv. Eksemplene vilger hun å vise hvilke umulige valg hele familien stilles overfor når den ene datteren begynner å huske lenge fortregte overgrep.

Portrettet av moren gjer spesielt inntrykk. Moren svifter på en måte som den voksne datteren kan forstå, men ikke tilgi.

Anklager sin egen far?

Arv og miljø har en distrikt skjønnlitterær stil. Ikke desto mindre tror jeg den vil ta debatten om virkelighetslitteratur til et nytt nivå. Norske romaner er rike på lunefulle fedre, men Hjorth skildrer overgrep av en riere karakter. Ja, sparsmålet nærmest presser seg frem i det indre i sin egen far forfatteren anklager for seksuelle overgrep?

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



Arv og miljø av Vigdis Hjorth er like medrivende som en psykologisk thriller, skriver Ingunn Økland.
FOTO: STEN J. BJØRCE

smalt og personlig spor som hun i ettertid har beklaget.

Påfallende likhetstrekk

I gårsdagens intervju i Aftenposten bekrefter Hjorth at hun for så vidt tar utgangspunkt i egne erfaringer i *Arv og miljø*, men hun nedtoner virkelighetsaspektet.

Leseren kan velge å følge samme linje. Men det er ikke lett, blant annet fordi *Arv og miljø* har mange

paralleller til tidligere selvbiografiske romaner av Hjorth, eksempelvis den nevnte *Om bare*. Hovedpersonen Bergljot har påfallende likhetstrekk med andre hovedpersoner som igjen har påfallende likhetstrekk med forfatteren. Ja, *Arv og miljø* kaster i grunnen et forklarende lys over hele forlatterskapet.

I mine øyne blir romanen stående og dirre i spenningsfeltet mel-

lom dikt og liv og alle de etiske problemstillingene denne sammenblandingen fører med seg. Faktisk er dette en romanutgivelse som lettere lar seg forsvare jo virkelige incesthistorien er. Skulle anklagen være oppdiktet, har både forfatter og forlag kastet et mistankens lys over en uskyldig person.

Ingunn Økland



Nina Lykke er ute med roman nummer to. FOTO: OKTOBER

Nina Lykke leverer nådeløs satire over våre liv

Bok roman



Veistanden har tatt strupetok på oss i Nina Lykkes roman. Og hun klemmer til litt ekstra der det gjør vondt.

Hvis folk over femti møtes, og det gjør de jo, tar det sjelden mer enn fem minutter før en av dem utbryter: «Sånn er det blitt!»

Og vanligvis er det en korrekt, om ikke særlig dyspsindig konstatering. Sånn er det blitt, uten at det nødvendigvis var bedre før.

Nina Lykke har skrevet sin roman nummer to, og den har hun i stor grad basert på dette utsagnet: Sånn er det blitt, og var det egentlig slik vi ville ha det?

Neppe, hvis vi holder oss til Lykke. Men vi har fått det så godt at vi har fått mye tid til å kjenne etter hvordan vi har det. Og hvis vi ikke har det bra, står et korps av terapeuter klart til å fortelle hva vi skal gjøre. Det er en situasjon som skriker etter satire, og Lykke leverer.

Skjønt hennes ambisjon strekker seg lenger enn til vennlig humor. Hun er nådeløs i sine beskrivelser av nynarsisismen, vår selvopptatte tilværelse der vi poserer for hverandre, enten via Facebook eller i levende live.

Faller for yngre kollega

Hennes hovedpersoner Ingrid og Jan lever i et størknet ekteskap. De har to sønner som burde vært voksne og stått på egne bein, men de klammer seg til mor og far som suppestasjon, bank og vaskeri.

Ingrid er lektor og Jan er avdelingsdirektør i et departement. Han involverer seg, som det nå muligens heter på norsk, med en av sine yngre

medarbeidere. Hanne er ensilig og litt for langt oppi tredveårene til helt å glede seg over det. Tallrike flyktige forhold har ikke resultert i annet enn nye frustrasjoner.

Inntil altså Jan lar seg friste. Eller velger å la seg friste, som man også kan kalle det i dette mineleitet av skyld og sårhet. Handlingen går uavvendelig mot skilsmisse, oppbrudd og de patetiske positurer som jakten på kjærligheten så gjerne fører med seg.

Lykke balanserer på grensen til det kyniske i sin skildring av ekteskap og utroskap i det vi en gang kalte mellomlaga. Ubønnhørlig avdekker hun de ritualene vi holder oss med i den småborgerlige velstandsorgien. De riktige ordene ved venners skilsmisse, den vennlige og noen ganger grådige interessen for kollegers private plager, besettelsen for design og de riktige tingene. Det meste er på plass.

Ingen kompromisser

Morsomt er det, innimellom, men aldri så vennligsinnet at man riktig kan glede seg over det. Det er både en kvalitet og en mangel ved boken.

En kvalitet i den forstand at Nina Lykke holder fast ved sitt prosjekt og ikke faller for fristelsen til å uthule det ved å inngå kompromisser. Men samtidig så ufint at man nesten får dårlig samvittighet ikke bare av å lese det, men over å la seg underholde av det, som om man er i ferd med å bakte både familie og venner på det groveste.

Skjønt, noe av morskapen ligger i at Ingrid ikke helt oppfyller forventningene til en forsmådd, femti år gammel kvinne.

Uten å rope for mye kan man konstatere at hun velger sin egen vei.

Hun går den uten bagasjen av illusjoner som hun altfor lenge har slept på. Og er det da bare den rene kynisme som står igjen?

Rune Halheim

ROMAN

Mors og fars synd

Vigdís Hjorths nye roman er brennbart materiale i ei sterk litterær form.

Vigdís Hjorth
ARV OG MILJØ
340 sider
Cappelen Damm 2016



I romanene til Vigdís Hjorth er det eitt spørsmål ein stort sett aldri kjem utanom: Korleis leve modig og sant? I *Arv og miljø*, Hjorths nye roman, er hovudpersonen Bergljot så tett på spørsmålet at det skakar i prosaens grunnvollar og i romanens ramme.

Skakar slik det gjer i Hjorths julefortelling *Julaften* (2015) der eit eg uroleg og feberheitt skildrar julaften saman med familien og der det å få seg berre eitt, og så eitt glas vin til, overstyrer alt mens ho tenker «Jeg må ikke bli full». Og skakar slik det gjer i *Om bare* (2001), ei intens og djupt neddytande kjærleikshistorie. Dette lett maniske ved Hjorths litteratur viser seg heilt ned på setningsnivå, i skrivemåte: korleis ho stadig vender tilbake til same motiv, eller resirkulerer og omformulerer scener og replikkar. For Hjorth er kanskje blitt den fremste fortolkaren av sin eigen litteratur – slik Karl Ove Knausgård er blitt det av sitt forfattarskap.

Hjorths skrivemåte har aldri vore fundert i det finpusa.

Romanen opnar med eit arveoppgjer, det står om to hytter på Flvaler. Dei to yngste barna i familien får hyttene, dei to eldste har vore der så lite. Bergljot vil i utgangspunktet ikkje ha noko hytte. Når ho likevel skiftar syn, handlar det først og fremst om kvifor Bergljot sjelv – og den familien ho ikkje lenger har kontakt med – ikkje opplever henne som eit sunt menneske.

Konfrontasjon. I ein til tider stakkato, uroleg og abrupt prosa viser Hjorth fram Bergljots sorg; at ingen i familien på noko tidspunkt har spurt henne om kva som faktisk skjedde den gongen faren var aleine med dei to eldste barna, mens mor var borte med dei to yngste, og kva som skjedde med Bergljot frå ho var fem til ho var sju år. Når

Bergljot konfronterer foreldra, nekter faren, men i etterkant opnar han overfor mora opp for at noko kan ha skjedd. Mora på si side fullendrar fornektinga i familien: «Da kunne jeg ikke vært gift med deg, så hun og far lukket munnen.»

Romanen går langt i å stille faren i eit heller heldig og mora i eit uheldig lys:

«Far trakk seg tilbake, men mor trakk seg ikke tilbake, mor ville ikke slippe meg. Far gikk over grensene mine i barndommen, så trakk han seg tilbake, for far visste hvor grensene gikk. Mor gikk over grensene mine år etter år, visste ikke hvor grensene gikk, var utydelig og far ussighet.»

Perspektivet er til å skjønne, samstundes seier det mykje om ein overgripars moglege negative definisjonsmakt over sitt barn.

Barndommens gate. Historia er dels fortalt i ein lett jaga prosa, som når Bergljot er i sine kjenslers vold og skriv hissige e-postar til søstera på nattetid. Som ein kontrast til dette står små aforistiske prosastykke, mellom anna om venninna Klara og kva som skjer i henne når ho skjønner at faren ikkje drukna, men drukna seg. Klaras tap supplerer romanens tematisering av overgrep. Korleis ber vi med oss det vi har mista?

KLARA TRONVOLD, TORRE KAPTEIN



ANMELDELSER BØKER

«Det er barndommens gate, sa Klara, som er mitt vesens rot. Den ga meg et veldig alvor en dag, jeg var vit forlatt. Den drysset vemod i sinnet mitt en drivende regnoverskatt. Den slo meg en gang til jorda, for å gjøre hjertet mitt hardt, så drøden meg varsonst opp igjen og tørket tårnene bort.»

I si poetiske form verkar desse partiane som ei lindrande motvekt til Bergljots oppjaga fortelling.

Dogmer og friheit. Romanen refererer fleire gonger til Thomas Vinterbergs dogmefilm *Festen* (1998) og brukar den både som ei spegling, men kanskje aller mest som ein kontrast til Bergljots historie. Mens sonen i *Festen* tar eit oppgjær med farens synder og familiens fornektning under ei stor fødselsdagsfeiring på eit dansk gods, prosederer Bergljot si sak på eit møte på eit revisorkontor.

Og mens sonen i *Festen* har ein tvilling som sit på eit brev som beviser farens overgrep, har Bergljot ingen tvilling som gjer det same, for i verkelegheita

finst det ikkje bevis: «Det er ein fin film, *Festen*, men den er feil», konkluderer Bergljot.

Hjorths skrivemåte har aldri vore fundert: i det finpusa. Snarare har den benta trykkt frå bruk, gjenbruk og subtil ironisering over banaliserte formuleringar. I *Arv og miljø* er det som om Hjorth har forlart det ironiske og lét prosaan vere ruskete på ein annan måte, eit slags kampskrift i lett hektisk journaliststil. Slik kan den kanskje òg lesast som ein dogmeroman i tråd med Vinterbergs og Lars von Triers opprør og dogmeidé: vekkt med alt effektmakeri.

Den franske filosofen, forfattaren og feministen Simone de Beauvairs *Det øvste kjønn* (1949) har vore viktig for forståinga vår av friheit, undertrykking og individuelt ansvar. I det moralfilosofiske essayet *Tvetydighetens erikk* skriv de Beauvoir om korleis vi menneske i utgangspunktet er frie til å skape vårt eige liv, frie til å forkaste autoritetar og tradisjonar, til å etablere nye verdier – men at vi alltid er bundne til andres friheit.

Arv og miljø viser kor avhengige vi er av andre for å skape vår eiga friheit. «Far var skyld i min ulykke, men ulykken ble alles og det sto ikke i min makt å unnslette den. Den dømte min mor og min søster til å gjøre meg ytterligere ulykkelig, og selv kom de også til å lide under dens», reflekterer Bergljot og lét si eiga ufriheit og inkludere andre.

Fanga eller fri. Hjorths litterære og eksistensielle sannbessaken, ein tydeleg vilje til å ta erfaringar på alvor, har gitt seg ulike utslag. I eit essay, «Jeg-ets botsgang. Om Knausgårds litterære jeg» i *Vinduet* (1/2014) etterlyser ho for eksempel brannen i Knausgård og presenterer «et uhorst ønske som det er uanstendig å fremføre», at Knausgård skriv ei ærleg og brutal bok

om det Hjorth forestiller seg som parets skilsmisse, «en nådeløs og reflektert roman om skilsmisse sett fra den moderne mannens synspunkt [...]».

Hjorths utspel overfor Knausgård viser kor grenselaus ho kan opptre, men opnar òg for å stille følgjande spørsmål: Når Knausgård er tydeleg på at romanane han skriv er sjølvbiografiske, slipper han då lesaren fri, og til å skjone, sjå og lese det han skriv som fiksjon, som konstruert? Og kva skjer når Hjorth viheldig på at *Arv og miljø* er fiksjon (Klassikerkampen 10. september) – men likevel påpeiker at «som alle andre forfattere, fortsetter han, drar han vekslar på erfaringer fra eget liv?»

Alt i *Arv og miljø* indikerer at Hjorth går dit det brønn.

Sterk skrivemåte. I ei melding i *Aftenposten* skriv Ingunn Økland at *Arv og miljø* blir ståande å dirre i spenningsfeltet mellom liv og dikt og at romanutgivinga i hennar auge lettare lét seg forsvare jo verkelegare incesthistoria er: «Skulle anklagene være oppdiktet, har både forfatter og forlag kastet et mistankenlys over en uskyldig person.» Store delar av den gode romanlitteraturen, frå Agnar Mykle til Marguerite Duras, set nettopp dette forholdet mellom fiksjon og verkelegheit i spel. Kvifor reagerer vi då med urn på slike tvetydige lesarkontraktar?

Kanskje heng det saman med at vi no er trent på å lese sjølvbiografisk litteratur, frå Knausgård til Édouard Louis, med det klart i tankane, at det både er liv og dikt, både konstruksjon og verkelegheit. Alt i *Arv og miljø* indikerer at Hjorth går dit det brønn, ja, at det kanskje ikkje har branne så sterkt i forfatterskapen sidan ho skreiv nøkkelen romanen *Om bære* (2001).

I Om bære reflekterer hovudpersonen Ida over korleis leve sant, korleis leve sannare: «Hvem er jeg, spør vi oss selv, den som svarer engstelig får et annet liv enn den som svarer modig på det spørsmålet.»

Motivisk og krigarsk stiller Ida seg slik solidarisk ved sidan av Bergljot. I *Arv og miljø* handlar det ikkje først og fremst om forfatteren har tatt eit modig eller eit engsteleg val i høve til verkelegheita – hovudsaka er at Vigdis Hjorth har skapt ei sterk Etterær form til eit svært omfattleg tema.

Margunn Vikingsbød

NY SERIE
SPRÅK & HISTORIE
22.9 KL. 19
ARNE TORP & JÓN VIDAR SIGURDSSON
om språk og historie i mellomalderen
20.10 KL. 19
ERLING SANDMO & AGNETE NESSE
om dansketid og reformasjon
7.11 KL. 19
ÅSE WETÅS & MONA RINGVEJ
om språk og nasjonsbygging

Alle samtalerne blir lest av Jens Kihl

Nasjonalbiblioteket
Sjef i pub. CoS: www.nb.no

SIGNALER

CAPPELEN DAMMS ÅRLIGE DEBUTANTANTOLOGI

REDAKTØR: EIVIND HOFSTAD EVJEMO

Send inn prosa, poesi, essay, hybrider
(lengde ca. 2-20 sider) til
Cappelen Damm
Postboks 1900 Sentrum
0055 Oslo

Merk konvoluttene «Signaler»
Husk å oppgi navn, adresse, mailadresse
og telefonnummer.

Alle får svar, men ubenyttede bidrag returneres ikke.
Innleveringsfrist 1. desember 2016

Kontaktperson i forlaget: Sigmund Sørensen
E-post: sigmund.sorensen@cappelen-damm.no

CAPPELEN DAMM

Grimen-forelesningen 2016



Gunnar Skirbekk holder årets Grimen-forelesning.

«Den argumenterende fornuft – i modernitetsteoretisk perspektiv»

Gunnar Skirbekk er professor emeritus ved Universitetet i Bergen. Han har i mer enn 50 år vært en av norsk filosofis mest markante stemmer og en viktig offentlig intellektuell.

Tid: onsdag 21. september kl. 15:45-17:00

Sted: Høgskolen i Oslo og Akershus, Pilestrødet 48

Grimen-forelesningen holdes årlig til minne om professor Harald Grimen (1865-1911).

Les mer på www.hioa.no/gps

Arrangør: Senter for profesjonstudier (SPS)

Solid: Hjørths forfatterskap vil bli stående som referanseverk for å forstå relasjoner mellom mennesker omkring årtusenskiiftet.

Meningens lys



UKAS BOK

TOM EGIL HVERVEN

«Arv og miljø» er blant de beste bøkene Vigdis Hjørth har utgitt. Romanens litterære intensitet kan måle seg med «Om bare» (2001), dens sosiale og psykologiske dybdebering med «Snakk til meg» (2010). Hjørths forfatterskap vil bli stående som referanseverk for å forstå nære relasjoner mellom mennesker omkring årtusenskiiftet.

Fortelleren, Bergljot, ble rundt fem års alder utsatt for seksuelle overgrep av faren. Først etter at hun er fylt femti kommer historien helt til overflaten. Foreldrene vil fortelle to hytter på Hvaler som farskudd på arv, men holder Bergljot og broren Bård utenfor. To yngre søstre, Astrid og Åsa, får hver sin. Den samlede arven skal likevel fordeles rettferdig, ved hjelp av takst. Men hvordan kan noe bli rett når utgangspunktet er galt?

Hvorfor er det naturlig at de yngre søstrene får hytterne, mens Bård og Bergljot blir avspilt med en mindre som hver? Romanen starter fem måneder etter at faren er død. Striden om hyttene har pågått en tid, og Bergljot har valgt Bårds side i konflikten, mot de yngre søstrene.

Under hyttestriden ligger noe viktigere: ulike, innbyrdes uforenlige historier om familien. Faren og moren ønsker å holde en «normal» fasade. De aksepterer ikke Bergljots førti år gamle søsteres fortelling om overgrepene. «Arv og miljø» avslører Bergljots historie bit for bit – innover i hennes eget sinn, uløst i relasjonene til familiemedlemmene, også hennes egne tre barn. Bortsett fra hos dem, og hos Bård, møter hun enten aggresjon eller likegyldighet. Skildringene av Bergljots inestengte frustrasjon og raseri over ikke å bli hørt, er blant romanens sterkeste.

Med gode beretninger på små flater – av og til bare noen få setninger på siden – skaper



KOMPLEKST: I «Arv og miljø» utforsker Vigdis Hjørth de gode relasjonsbeskrivelsene.

FOTO: KLAUDIA LECH

ROMAN

Vigdis Hjørth
Arv og miljø
Cappelen Damm 2016, 351 sider



romanen et stort, kompleks bilde av en familie og verden omkring. «Arv og miljø» viser hvordan striden står i Bergljot selv. Lignende skikkelser i Vigdis Hjørths forfatterskap danner klargunn, særlig Hulda Kråkefær i «Tredje person entall» (2008). Også i den romanen nevnes seksuelle overgrep, heftet av en guttegjeng. Mange elementer i «Tredje person entall» ligner færs roman, helt ned til morens absurde beskyldninger om at hovedpersonen tilbyr egne ungdommer ecstasy på hytta. Familietemaer som ikke virket tilstrekkelig utviklet den gangen,

orkestreres nå i full bredde. «Arv og miljø» har en fragmentert, avansert fortellerstil, som tillater en gradvis avsløring, kombinert med flere bevegelse mellom romanens ulike plan i rom og tid.

Særlig inntryksfullt er Bergljots forhold til Astrid og til moren. Astrid er den mest aktive og utadvendte av de to yngre søstrene, en anerkjent ekspert på menneskerettigheter. Hun inntar rollen som fredsmekler i familiens konflikter, uten å lykkes. Moren, på sin side, virker innelåst i en passiv-aggressiv selvretferdighet. Som mange kvinner på 1950-tallet fikk hun ikke egen utdanning, arbeid eller økonomisk uavhengighet. Morens blikk på Bergljot nærmer seg færs, men hun utøver makt ved å spille på egen avmakt. Kompleksiteten i Bergljots forhold til Astrid og til moren forsterkes av at alle tre vil berneklage seg retten til å fortelle familiehistorien.

Mange i Bergljots generasjon har hørt færdens megetingende «det er ikke rett det er krig i verden...» når barn krigler. Romanen bruker slike mannhet til å sette historien i relief, særlig gjennom skildringene av

hennes vennskap med Klara og Bø. Vennene fungerer som viktige sidestemmer og korrektiv til Bergljots opplevelse av å gå fortapt i familien.

Forholdsvis tydelig skinner referansene til Vigdis Hjørths og andre forfatteres offentlige engagemang i Balkan-krigen gjennom. Forfatteren (og fortelleren i flere bøker, også denne) lykter til kysten ved Admatsøvet for å finne fred for familien, eller offentligheten. Men slike paralleller, både til verdenskonflikter og til forfatterens liv, virker ikke anstrengte, de øker overskuddet av betydning, og angir en

” Hvordan kan noe bli rett når utgangspunktet er galt?

retning mot «meningens lys», som Vigdis Hjørth sa i samtale med Kaja Schjerve Møllerin (Bokmagasinet 9. september). «Arv og miljø» inneholder et vell av gode setninger og tankevekkende lyssettinger av familien.

Finnes det så ingenting å kritisere eller utlype? Jo, tidligere innvendinger mot Hjørths sitatpraksis i romaner har gjort at hun bak i boka tilskriver Søren Kierkegaard ideet om «å være som ligen på marken og fuglen i luften». Men uttrykket går i alle fall et par tusen år tilbake, til Bergprekeren i Bibelen. Slike noter er med andre ord ofte overflødige. I alle fall bør de være frivillige.

Et av Bergljots utbrudd gir anledning til utlysning: «Paradokser, hvor er dere i nådens stand?». Hun kunne referert til Theodor W. Adorno. Et par setninger i hans «Minima Moralia» (1951) har for meg ofte virket som selve oppsummeringen av paradokser i moderne familier (noe Adorno reflekterer over andre steder i boka): «Det finnes ikke noe riktig liv i det falske». Og: «Der nesten uteløst oppgaven består i å la verken andres makt eller ens egen avsmakt gjøre en dumm.» Begge setningene står utenpå den tyske Saburkamp-utgaven. De faller en i øynene hver gang man grøper til boka.

Et riktig liv, i absolutt forstand, finnes ikke. Men jeg kan vanskelig tenke meg bedre lytter enn Vigdis Hjørths romaner, hvis man leter.

tom.egil.hverven@klassekampen.no

LILLEGRAVENFORELESINGA

Forfatter mellom fellesskap og tilbaketrekking

Ein bærer gjerne ten dei einaste forfattaren. Men, kva er myte og kva er realitet, kva er god og kva er dårleg? Litt kanskje overvrida ein annan stund enn ein skulle tru! Og korleis finne dei riktige balansen mellom nødvendige tilbaketrekking og dei å vere tilstades i fellesskapet og i verda? Dette er nok av dei Ritt i Lillegreven-platågg å snakke om denne laurdagen. Tid er det viktig tema i Lillegreven-bøker, og vil nok bli det også her. Det kan også vere at både foregående dikning, musikkalve samarbeid og fiktive og reelle folk i og utanfor bøkene blander seg inn og blanda del av forfatterens levingsoppteg.

Lørdag 24. september kl. 14
Litteraturhuset, Oslo (Amalie Skram)
Entré kr 50,-

tiden
Dagsavisen

5.4 Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
Våren 2018

Student: Oda Sagebakken Slotnes

Veileder: Christine Hamm

Tittel: A Plea for Paraphrase

Undertittel: Parafraens rolle i litteraturkritikken belyst gjennom anmeldelser av Vigdis Hjorths *Arv og miljø* (2016)

Denne masteroppgaven er en teoretisk studie av parafrasens rolle og funksjon i fire anmeldelser av Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* (2016). Med utgangspunkt i et dagligspråksfilosofisk perspektiv med Stanley Cavell og Ludwig Wittgenstein, undersøker oppgaven hvorvidt parafrasen spiller en sentral rolle i litteraturkritikk i dag, og om anmeldelsen i det hele tatt trenger parafrase.

Fremgangsmåten består i å undersøke parafrasens rolle og funksjon i et kritikkteoretisk perspektiv og avklare hvilken plass parafrasen har i kritikkforskningen. Som en følge av nykritikkens dominerende perspektiv på parafrasen som et kjetteri mot objektteksten, ledet an av Cleanth Brooks' «The Heresy of Paraphrase», har parafrasen vært utstøtt fra det litteraturvitenskapelige feltet og, som en konsekvens, fra kritikkforskningen. Dette problematiseres og diskuteres i oppgavens første del, sammen med en redegjørelse for det dagligspråksfilosofiske perspektivet på parafrasen, og hva det kan tilby studier av estetisk domfellelse og kritikk. Oppgavens drøfter og analyserer parafrasens rolle og funksjon i fire forskjellige anmeldelser fra høsten 2016 av Cathrine Krøger, Ingunn Økland, Margunn Vikingstad og Tom Egil Hverven.

Med teoretisk støtte i Cavells språkfilosofi, argumenterer oppgaven for at det i parafrasen foretas implisitte bedømmelser av det estetiske verket. Disse vurderingene er en følge av kritikerens opplevelse av en «kriterieforhandling» (kriterier forstått her som Wittgensteins «a criterion») imøte med det estetiske uttrykket. Denne «kriterieforhandlingen» blir videreformidlet fra kritikeren til oss gjennom parafrasen, og appellerer så til våre (språkfelleskapets) kriterier i et ønske om overensstemmelse i vurderinger. Oppgavens analyser finner at den positive estetiske dommen viser seg å ikke bare være en bivirkning av et møte med noe av kvalitet, den er også et symptom på et møte mellom kriterier. Denne oppgaven demonstrerer slik at parafrasen har en sentral og uunnværlig rolle i litteraturkritikken, fordi den er en forutsetning for den estetiske domfellelsen.

5.5 Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2018

Student: Oda Sagebakken Slotnes

Tutor: Christine Hamm

Title: A Plea for Paraphrase

Subtitle: A study of paraphrase in literary criticism observed through four reviews of the novel *Arv og Miljø* (2016) by Vigdis Hjorth

This MA thesis is a theoretical study on how the paraphrase operates and functions in literary criticism, and an analysis of the role of the paraphrase in four different reviews of the novel *Arv og miljø* by Vigdis Hjorth. Inspired by Ordinary Language Philosophy (OLP) as known by Stanley Cavell and Ludwig Wittgenstein, the thesis investigates and tries to comprehend whether or not the paraphrase plays a key role in literary criticism, and also observe whether the paraphrase is a necessary part of the review.

The thesis starts out with an investigation and mapping of the role and function of the paraphrase in studies of literary criticism, in research and in theoretical work about criticism. In New Criticism the predominant perspective on paraphrase is that it is a ‘heresy’ towards the aesthetic work. As a consequence, the paraphrase is known as an ‘outcast’ in literary studies and research, as well as in studies of literary criticism. This is questioned and discussed in the first part of the thesis, along with an account of OLP and its perspective on paraphrase, which also includes an account for what OLP may offer studies of aesthetic judgement and criticism of art. The second part of the thesis is a study of the role and function of paraphrase in four different reviews by Cathrine Krøger, Ingunn Økland, Margunn Vikingstad and Tom Egil Hverven.

Through analysis based on Cavells theories on language, the thesis argues that the paraphrase consists of implied judgements of the aesthetic work. These assessments are a consequence of the critic's experience of a "criterion negotiation" (criteria understood here as Wittgenstein's "a criterion") with the aesthetic work. This "criterion negotiation" is then passed on from the critic to us through the paraphrase, and functions, as such, as an appeal to the other – to ‘agreement in language’. This is the result of a desire for agreement in judgements. I have found that the positive aesthetic judgment turns out not only to be a side effect of a meeting with something of aesthetic quality, it is also a symptom of a “criterion negotiation”. This thesis

shows that the paraphrase plays a significant and indispensable role in literary criticism because it is a precondition for the aesthetic judgement.