



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV350

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høst 2018

Litteraturens virkelighet:

Om Arv og miljø som virkelighetsskapende roman

Marte Ramstad

Abstract

This thesis is a study of the relationship between fictional literature and non-textual reality. The idea is to contribute to the ongoing debate on the topic of "virkelighetslitteratur", which loosely translates, quite paradoxically, to "reality fiction". This term includes literature where the author allegedly writes "directly" autobiographically and who, in his or her writing, includes real people and real events, and thus, in a manner of speaking, brings non-textual reality into fiction.

My master's will study how reality is represented in fictional literature, and how a novel in itself can produce its own kind of reality. Therefore, my thesis will engage in close reading of Vigdis Hjorth's novel *Arv og miljø* (2016). The novel is about a woman who, in the midst of a family conflict about the inheritance after the death of her father, once again tries to make her family recognize the story she has been trying to tell them for many years: the story of how her father raped her when she was five years old. The novel has been read by several literary critics and journalists as a direct accusation of the author's father for raping her when she was a child, or at least as a way to discredit a person who cannot answer for himself. Some of the critics even went to lengths to investigate into the real-life author's past to compare what was similar, or the same, to what is depicted in the book.

I have portioned my thesis into three parts in order to study different levels and aspects of the novel to see how they separately, and as a whole seem to produce their own textual reality. The first part will be a structural analysis, focusing on how the novel produces reality on a *textual* level, by way of its own seemingly excessive details. The second part will be a narratological analysis: here, my focus will be on studying the narrating voice of the novel, the structures of the text and its narrative and temporal levels, to see how the text facilitates for a biographical reading, yet without any possibility or necessity of checking it against the author's biographical life, but rather as way of revealing how the text itself creates literary, constructed selves. The third part of my work is a subject analysis which focuses on the rendering of the narrator and main character of the novel – Bergljot – as a melodramatic person and on how the novel, in its imagery and textuality, creates the story, and Bergljot, by way of melodrama as novelistic form.

Forord

Det har vært en lang og tøff prosess å få dette prosjektet i land. Jeg ønsker med denne oppgaven å tilføre noe mer til debatten om den såkalte virkelighetslitteraturen enn den selv har maktet så langt, en debatt jeg mener mangler nyanser fra litteraturvitenskapen. Jeg er takknemlig overfor Universitetet i Bergen for å ha gitt meg muligheten til å skrive en oppgave om noe jeg brenner for, og for å ha gitt meg muligheten til å starte et liv med og for litteraturen. Jeg har lært vanvittig mye på disse fem årene og vil resten av livet se tilbake på denne tiden med glede og nostalgi: min dannelsesreise i regnfylte Bergen.

Takk til min veileder, Lars Sætre, for oppmuntring og et smittende engasjement som motiverte meg til å skrive denne oppgaven. Takk for kjempegod og omfattende veiledning! Hvis jeg noen sinne skriver et selvbiografisk seksbindsverk om min studietid i Bergen, *lover* jeg at du vil figurere i det.

Takk til Michaela, Ida og Therese på lesesal 300 for altfor lange pauser, gode samtaler og støtte.

Takk til mamma og pappa for emosjonell og økonomisk støtte. Takk for skuldre å gråte på, så vel som tøff kjærlighet. Takk for at dere er ledere i fan-klubben min, og har holdt medlemstallet stødig på to.

Men den aller største takk går til min elskede Simon. Ditt navn burde egentlig stått på forsiden av denne oppgaven ved siden av mitt. Takk for alle tidlige morgener og sene kvelder med jobbing. Takk for alle middager du har laget og all trøst du har gitt. Takk for at du aldri tillot meg å gi opp, og takk for at du har vært der. Dette kunne jeg ikke gjort uten deg. Nå gleder jeg meg til å endelig starte et nytt og spennende kapittel i livet vårt sammen.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	5
1.1. <i>Arv og miljø</i>	5
1.2. Debatten om virkelighetslitteraturen	7
1.3. Metode.....	9
2. Detaljenes betydningsfulle overflødighet	12
2.1. Innledning.....	12
2.2. Det autonome vs. det heteronome verkbegrep	12
2.3. Den døde forfatter	14
2.4. Detaljenes iscenesettelse	18
2.4.1. Virkelighetsskapende detaljer i litteratur og malerkunst.....	18
2.4.2. Kardinale funksjoner i <i>Arv og miljø</i>	20
2.4.3. <i>Arv og miljø</i> s betydningsfulle overflødige detaljer	23
2.5. Knausgårds beskrivelse til sammenlikning	27
2.5.1. Den realistiske beskrivelse	27
2.5.2. Det manglende signifikat	29
2.6. Avslutning.....	32
2.6.1. Appendix: "Den so called virkeligheten".....	33
3. Det flerfoldige selvet	36
3.1. Innledning.....	36
3.2. Litterær selvframstilling	37
3.2.1. Arne Melberg og Eva Kahrs: selvframstillingens autentisitetmarkører	37
3.2.2. Hyperrealisme i <i>Arv og miljø</i>	41
3.2.3. Romanens topografi	46
3.3. Fortellekodeanalyse	51
3.3.1. Selvets fordobling: Litteraturens paradoksale dobbelthet.....	51
3.3.2. Det skrivende vs. det skrevne selv: de narrative nivåene i <i>Arv og miljø</i>	54
3.3.3. De upersonlige (mediale) kommunikasjonsverktøyene	60
3.3.4. Intertekstualitet: lappeteppet <i>Arv og miljø</i>	65
3.4. Avslutning.....	71

4. Virkelighet gjennom stemmens ytring og i billeddannende mønster: rekonstruksjon og konstruksjon i minner og melodrama.....	74
4.1. Innledning.....	74
4.2. Melodrama i <i>Arv og miljø</i>	75
4.2.1. Det almenneliges drama.....	75
4.2.2. Mor og fars teater	77
4.2.3. Bergljots demonstrative eksistens: romanens melodramatiske tekstlighet	82
4.3. Bergljots pålitelighet.....	90
4.3.1. Spørsmålet om innsikt.....	91
4.3.2. En for personlig og følelsesmessig involvert forteller?	94
4.3.3. Bruddet med verdisystemet.....	95
4.4. Avslutning.....	97
5. Konklusjon.....	99
5.1. <i>Hvordan virkelighet?</i>	99
5.2. <i>Hvem sin virkelighet?</i>	99
5.3. <i>Uttrykket virkelighet</i>	100
5.4. Konkluderende bemerkninger.....	101
6. Litteratur	103

1. Innledning

"Det liknet for mye på sånt som står i romaner til å kunne være tilfeldig."

(Hjorth 2016: 7)

1.1. *Arv og miljø*

Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* utkom høsten 2016. Jeg fikk denne boka i bursdagspresang av foreldrene mine til min 24-årsdag. Jeg var på hytta og hadde tatt høstferie fra første semester på masterprogrammet i allmenn litteraturvitenskap, som så langt hadde gått til å planlegge hva jeg skulle skrive masteroppgave om. På dét tidspunktet hadde jeg bestemt meg for å skrive om forholdet mellom skjønnlitteratur og virkelighet i *Min kamp: femte bok* (2010) av Karl Ove Knausgård og sammenlikne med Tomas Espedals *Bergeners* (2013). Jeg la fra meg boka jeg egentlig leste den høstferien, uten at jeg husker hvilken bok det var engang, og begynte straks på Hjorths ferske roman. Jeg hadde bare så vidt fått med meg at det hadde oppstått noe debatt om boka, uten å vite noe mer om innholdet, men jeg visste at jeg måtte få lest denne boka. Den lesningen skulle snu opp ned på mine tanker om masteroppgaven.

Mine studieår har eksponert meg for veldig mye forskjellig litteratur. Jeg har lest bøker jeg har elsket og som derfor er blitt værende hos meg, som ligger langt fremme i minnet, og som jeg fortsatt refererer til og bruker i min egen hverdag. Men jeg har òg støtt på bøker jeg har hatet, som nettopp fordi jeg hatet dem også har blitt værende hos meg. Det jeg opplevde, i møtet med så mye forskjellig litteratur, og med nødvendigheten av å lese raskt for å komme igjennom og samtidig absorbere mest mulig, er at jeg mistet litt av evnen til å la meg fortape i litteraturen slik jeg gjorde før. Jeg kunne gråte over en romanpersons tragedie, la historiene deres følge meg hver dag i ukesvis etter endt lesning, og bare forsvinne fullstendig i bøkens univers. Dette forsvant litt for meg når jeg måtte pløye gjennom en bok i uka for å holde tritt med forelesningene som fulgte. Litteraturvitenskapen gjorde at jeg nærmet meg tekster på en annen og ny måte: jeg analyserte mer, begynte å lese inn den (litteratur)historiske og samfunnsmessige bakgrunnen verket både hadde påvirket og gjensidig blitt påvirket av, og jeg ble mer bevisst på teksters strukturer og billedspråk. Paradoksalt nok første dette til at jeg mistet noe av den personlige innlevelsen, fortapelsen, i møtet med bøkene. I *Arv og miljø* fant jeg dette igjen, helt ukontrollert.

Arv og miljø åpner med en jeg-personsforteller som informerer om at faren hennes nylig er avdød. Tonen er allerede fra de første sidene kjølig. Det er fortelleren Bergljot som presenterer en form for ironiserende mistanke om at faren har valgt å dø, akkurat nå, akkurat slik. Bergljot er tidsskriftredaktør (for en teatervitenskapelig utgivelse), i femtiårene, mor, skilt og med ny

kjæreste. Det er over tjue år siden hun brøt med familien sin, sin mor og tre søsken, som resultat av noe som hendte i barndommen. Hva dette er får vi ikke vite med det samme, men et stykke ut i romanen viser det seg at far har slått sønnen, Bård, og forgrepet seg seksuelt på Bergljot da hun var bare fem år gammel. Etter mange år med fortielser og benektelser, etter at hun har blitt voksen og fått egen familie, får Bergljot ny innsikt i barndomsminnene sine, som først kommer til uttrykk i psykosomatiske smerteanfall, og som hun jobber videre med å avdekke gjennom psykoanalyse. Etter å ha konfrontert foreldrene sine med denne nye innsikten men bare blitt møtt med fortielser og beskyldninger om løgn, ser Bergljot seg nødt til å bryte fullstendig med familien, for at hun i det hele tatt skal klare å stå oppreist og leve videre. Når faren dør blir kontakten mellom familiemedlemmene påtvunget gjenopptatt. Før Bergljot selv kommer på banen, og noen dager før faren dør, har det blusset opp en arvekonflikt mellom Bård, og hennes yngre søstre, Åsa og Astrid. I testamentet etter foreldrene er familiehyttene på Hvaler blitt testamentert bort til de to yngste døtrene, mens de to eldste skal kompenseres med penger, etter uakseptabelt lave takster. Bergljot kaster seg inn i arvetvisten, men med et annet mål for øye. Nå som far, den store patriarken i familien, er borte, vil hun igjen forsøke å snu diskusjonen fra arvetvist til å få svar på hvorfor moren aldri forsvarte henne, og hvorfor søstrene hennes nektet å tro henne.

Romanen bygges videre opp av Bergljots refleksjoner omkring konflikten, vi følger henne gjennom skiftevis selvsikkerhet og motivasjon for å oppnå erkjennelse for historien sin, gjennom emosjonelle utbrudd og konfrontasjoner og påfølgende skamridde morgener fulle av skyldbetyngt anger. Det er mye gjennom mediale kommunikasjonsmetoder, som e-post og SMS, at ulike ståsted og synspunkter presenteres – på en måte som gjør at vi ikke bare får Bergljots inntrykk og erfaringer, men òg en følelse av familiemedlemmenes begrunnelser for egne handlinger, for å ikke tro Bergljot og for å fortie historien hennes. Romanen ender med at arveoppgjøret avsluttes, og Bergljot får penger inn på konto. Men likevel uteblir familiens erkjennelse. De er på samme sted som før: fulle av benektelse og tvil, og bare litt mindre splittet enn tidligere. At en overgrepshistorie, hvor en far har forgrepet seg på sin fem år gamle datter, ligger til grunn for historien, gjør tematikken i romanen alvorlig. Romanen synliggjør hvor kompleks en slik konflikt kan være, og tematiserer blikket som ser: hvem det er som har krav på og definerer en historie, og hvor avhengig man er av andres vilje til å erkjenne ens eksistens.

Jeg tok meg selv i å måtte legge ned boka for å demonstrativt trampe litt rundt i hytta for å roe ned sinnet og frustrasjonen som bygget seg opp i meg mens jeg leste. Jeg måtte stoppe opp og fortelle foreldrene mine om disse vanvittig dysfunksjonelle og urimelige romanpersonene før

jeg kunne fortsette lesningen. "Hva er det som gjør dette?", "hva er det som skjer i akkurat denne romanen som motiverer dette engasjementet i meg?", var spørsmål jeg stilte meg selv mens jeg leste. Romanen veksler mellom beskrivelser av ukontrollerte kroppslige reaksjoner, sinne og angst og mer reflekterende partier. Slik oppleves romanen umiddelbar og kraftig. Den er på samme tid usikker, skjelvende og sylskarpt analyserende. I tillegg skifter og leker romanen med lesersympatien, og gjør derfor leseren usikkerheten om hvem det er som forteller sannheten, hvem sin side man er på, og motiverer slik til sterk innlevelse. Det var denne boka jeg ville skrive min masteroppgave om.

1.2. Debatten om virkelighetslitteraturen

I *Aftenposten*, 11. september 2016, stod Ingunn Øklands anmeldelse med tittelen "Feberhet incesthistorie" på trykk. Her skriver Økland at «*Arv og miljø* har en distinkt skjønnlitterær stil. Ikke desto mindre tror jeg den vil ta debatten om virkelighetslitteratur til et nytt nivå» (Økland 2016). Det er med denne artikkelen at Økland plasserer Hjorths roman i sentrum av virkelighetslitteratur-debatten. Da virkelighetslitteratur betegner skjønnlitteratur som beskriver virkelige hendelser og personer fra forfatterens eget liv, ofte uten større endringer av navn eller andre faktiske opplysninger¹ vil jeg spørre om *Arv og miljø* i det hele tatt kvalifiserer til å kunne kalles "virkelighetslitteratur".

Med sine utilslørte virkelige gjenfortellinger skal altså "virkelighetslitteraturen" betegne litteratur hvor det foreligger en implisitt påstand om å beskrive "sannheten". En slik beskrivelse vil muligens passe bedre i tilfellet med Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009-2011), hvor forfatteren selv sier at han har skrevet en roman om sitt eget liv og om virkelige mennesker, angitt med virkelige navn, yrkestitler og nærmest bostedsadresser. I et intervju i *Dagbladet*, omtrent en måned før utgivelsen av *Min kamp første bok*, sier Knausgård: "Prosjektet med *Min kamp* er å komme så nær min egen opplevelse av virkeligheten som det er mulig å komme. For å skape et så stort nærvær av verden som mulig bruker jeg meg selv og min egen historie" (Holmlund 2009). Videre skriver journalist Jan Thomas Holmlund, som intervjuer Knausgård, at *Min kamp* konsentrerer seg om Knausgårds eget liv, med episoder som farens død og hans egen debut som forfatter. Videre nyanserer Knausgård prosjektet litt ved å understreke at:

Jeg er ikke interessert i mitt eget liv som litteratur. Tanken er at jo nærmere inn på det personlige jeg kommer, jo større er sjansen for at folk kjenner seg igjen i det jeg skriver [...] Jeg skriver om ting jeg aldri har fortalt til et levende menneske. Sånne

¹ Hentet fra Det Norske Akademi's Ordbok på nett. Nedlastningslink: [Lesedato 3. november 2018] <<https://www.naob.no/ordbok/virkelighetslitteratur>>

hemmeligheter har alle. Men gjennom litteraturen får de en slags objektivitet over seg (Holmlund 2009).

Altså peker Knausgård på at det ikke bare handler om at romanprosjektet er hans forsøk på å beskrive hendelser, situasjoner og mennesker slik de er, objektivt sett, men å fremstille en subjektiv oppfatning av dem og på den måten appellere til identifikasjon hos leseren. Likevel, når Knausgård bruker virkelige navn på virkelige mennesker, og kaller det sin litterært kunstneriske metode, kan man si at forfatteren gjør krav på definisjonsmakten over andre mennesker og deres liv, ut over bare seg selv og sitt eget. Det er også her vi ser et klart og tydelig skille mellom Knausgård og Vigdis Hjorth.

Hos Hjorth er leserkontrakten som sier at alt i en tekst enten er sant/fakta, eller usant/fiksjon, opprettholdt: Personene som figurerer i *Arv og miljø* er fiktive, med fiktive navn, fiktive livssituasjoner, og i en fiktiv handling. Slik påstår ikke romanen å formidle noen sannhet utenfor seg selv. Likevel har Økland hengt seg opp i at Hjorth har uttalt at hun tar inspirasjon fra sitt eget liv når hun skriver, og i at Hjorths litterære metode er selvbiografisk. Slik knytter altså Økland historien i *Arv og miljø* til virkeligheten, og påstår at Hjorth gjennom romanen enten utleverer sin far som overgrepsmann, eller, om historien ikke er sann, kaster "et mistenksomhetens lys over en uskyldig person" (Økland 2016). Herfra møtes romanen med en nærmest grave-journalistisk tilnærming som når en ny høyde når Øystein Aldridge og Heidi Borud i en artikkel i *Aftenposten* 28. september 2016, legger fram alle bevisene de har kommet fram til i sin etterforskning (Aldridge og Borud 2016). Journalistene sier de har fått tilgang på seremoniprogrammet til Vigdis Hjorths virkelige fars begravelse og de kan stadfeste at dette er beskrevet helt likt i romanen som det ser ut i virkeligheten: Det "stemmer" helt ned til morens dikt på baksiden av begravelsesfolderen. De reagerer også på at romanen har "fiksjonalisert" (her har journalistene til og med satt ordet fiksjonalisert i hermetegn), ved å endre dødsdato og dato for bisettelse av Hjorths far med kun to dager i "overføringen" til romanen. Her nærmer journalistene seg romanen på helt inadekvat og feilaktig måte: Det er ikke noe nytt at forfattere tar utgangspunkt i egne opplevelser når de skriver. Et menneskes personlige erfaringer av verden rundt seg er en forutsetning for kunstnerlig skapelse. I min lesning av *Arv og miljø*, og av *Min kamp* for den del, er det helt irrelevant om hendelser og situasjoner er direkte knyttet til virkelige hendelser i forfatterens egne liv.

Det som betyr noe for meg er måten hendelsene og situasjonene i romanen er skrevet på, hvordan de ulike enkeltdelene står i forhold til hverandre, og det helhetsuttrykket som produseres. Om Hjorth hadde fortalt sin egen overgrepshistorie er ikke relevant for meg, fordi

det uansett alltid vil være *noens* historie. Gjennom denne romanen setter Hjorth ord på, og framstiller, en situasjon, et liv, en hendelse, som er kjent for mange, og samtidig den velkjente opplevelsen av å ikke bli trodd. Kan vi ikke snarere se, uten å måtte direkte rotfeste noe i den ytre virkeligheten, at den virkeligheten som kommer til uttrykk er skarpere nettopp i kraft av å være fiksjon? Kanskje ligger det noe i nettopp dét at det er en roman, i dens virkemidler, uttrykksmåter og uendelige meningspotensial, som skaper en helt egen virkelighet, slik at det vil være helt unødvendig å knytte den til virkeligheten?

Slik er vi inne på det som er et av de store spørsmålene i debatten: om hvorvidt litteraturen i det hele tatt kan gjengi virkeligheten, eller om også den typen realistisk litteratur vi finner hos Hjorth, så vel som hos Knausgård, alltid vil være fiksjon og fantasi. Slik motivertes også min problemstilling for denne oppgaven: I stedet for å grave i Hjorths biografiske liv for på den måten å bevise virkelighet i romanen, er det ikke mer fruktbart å undersøke hvordan romanen, i kraft av å være fiksjon, skaper en egen virkelighet? I så fall, hvordan er det litteraturen skaper virkelighet, og hva slags virkelighet er det?

1.3. Metode

Jeg vil i denne oppgaven forholde meg til et autonomt verkbegrep. Erik Bjerck Hagen stadfester i *Hva er litteraturvitenskap?* (2003: 16) at det autonome verkbegrepet tar utgangspunkt i at virkeligheten utenfor verket ikke deltar i tekstens indre betydningsspill. Motsatt har vi et heteronomt verkbegrep, hvor eksterne referanser anses som betydningsfulle for verkets mening. Slik vil leseren kunne møte kunsten med erfaringer som kommer utenfra verket selv. Litteraturvitenskapens syn og forskning på forholdet mellom virkelighet og fiksjon, og da kanskje spesielt med fokus på forfatterens medvirkning i verksskapningen har en lang historie, og i debatten om virkelighetslitteraturen er det akkurat som om deler av denne historien samles i én debatt. Vi kjenner igjen en historisk-biografisk metode når Knausgård som forfatter og hans seksbindsverk ses som en enhet:² verket ses som å belyse Knausgårds liv, og fortelle sannheter utover seg selv, og i tillegg letes det aktivt etter Knausgårds biografi i lesningen, slik at bøkene *ikke* står som autonome verk, løsrevet fra deres forfatter. Det er lett å se at det av enkelte kritikere er med en heteronom innstilling *Arv og miljø* er blitt møtt. "Undersøkelsene" gjort inn i Hjorths bakgrunn, for dermed å trekke dokumenterbart virkelige hendelser inn i romanen, vitner om at også *Arv og miljø* er blitt lest opp mot samme historisk-biografisk metode. En slik tilnærming vil på mange måter kunne underminere verkets autonomi, som *Arv*

² Lothe et al. 2007: 88.

og miljø hele veien selv legger til rette for å ivareta. Dermed blir det naturlig for denne oppgaven å ha fokus på en autonom innstilling.

Historisk-biografisk metode ble "avløst" av den russiske formalismen og nykritikken, som erstattet studiet av biografisk og historisk materiale med nærlesning av selve teksten. Nykritikerne la vekt på en litterær tekst som et selvstendig, verbalt-språklig objekt, og å gjennom nærlesning, en strukturanalyse, se teksten som et organisk system av sammenhenger, der ikke minst samspeillet mellom enkeltdeler og helhet er viktig.³ Det er altså nærmest nykritikken jeg stiller meg, og jeg vil i denne oppgaven foreta en nærlesning av *Arv og miljø*, i lys av virkelighetslitteratur-debatten. Min innstilling er at verket skal møtes, forstås og kritiseres på dets egne premisser, innenfor verkets egen ramme. Min nærlesning har som mål å undersøke hvordan en (annen) form for virkelighet kan oppstå i tekstens ulike nivåer og i forskjellige uttrykk, og slik ses å fungere innenfor tekstens egne fiksjonelle rammer.

Slik er det også naturlig at også poststrukturalismen er representert i oppgaven, med utspring fra strukturalismen hvis fokus lå på at tekstens skapelsesprosess var uinteressant, og at teksten skulle ses på som et isolert studieobjekt.⁴ Slik skulle forfatterens rolle svekkes mer og mer. Spesielt interessant for denne oppgaven er Wayne Booths definisjon av begrepet *den impliserte forfatter*, som han presenterer i *The Rethoric of Ficiton* ([1961] 1983). Booth betegner den impliserte forfatter som en tekstlig instans som legger seg mellom den historiske forfatteren og fortelleren i romanen, og slik gjør den historiske forfatteren overflødig. Videre ville Roland Barthes' artikkel "Forfatterens død" ([1967] 1994) komme til å bidra med å fullstendig fjerne forfatteren fra verket til fordel for leserens fødsel. Jeg vil i løpet av oppgaven undersøke den impliserte forfatters plassering og funksjon i *Arv og miljø*, for å få et litteraturvitenskapelig tekstlig grep om hvordan Vigdis Hjorth og hennes biografiske bakgrunn kan utelukkes fra verkets produksjon og meningsskapelse. I Barthes' og poststrukturalismens fokus på å utforske strukturene som skaper mening, snarere enn å finne meningen,⁵ kjenner vi igjen også mitt fokus for denne oppgaven: hvordan teksten selv skaper virkelighet.

Første del av denne oppgaven vil dermed fokusere på dette *hvordan*: Hvordan skapes virkelighet i skjønnlitteratur? Med tanke på den blandede resepsjonen av *Arv og miljø*, som jeg nå kort har kommentert, mener jeg det er viktig å gjøre rede for det autonome og heteronome verkbegrepet og derfra se hvordan *Arv og miljø* skriver seg inn. Jeg synes også det er interessant

³ Lothe et al. 2007: 155-1556.

⁴ Lothe et al. 2007: 217.

⁵ Lothe et al. 2007: 176.

hvordan Knausgårds romanverk av enkelte er blitt ansett som virkelignært i kraft av hans store forbruk av detaljerte beskrivelser av steder, mennesker, situasjoner og liknende som han da knytter til sitt virkelige liv.⁶ I kontrast til dette mener jeg det vil være interessant å undersøke om *Arv og miljø* kan ses å skape virkelighet helt nede på et tekstlig detaljnivå, og da *uten* å knytte disse detaljene til virkeligheten. Slik vil jeg foreta en strukturell analyse av tilsynelatende overflødige detaljer, og hvilken betydning de har innad i den litterære teksten, i kraft av å være fiksjonelle, når det kommer til å sammen bygge opp et helhetlig bilde av fiksjonsuniverset.

I andre del av oppgaven vil jeg undersøke hva slags, eller snarere *hvem sin* virkelighet det er som kommer til uttrykk i teksten. Dette med utgangspunkt i en autonom tilnærming til selvframstillingsteori, som framkommer i en bearbeiding av selvframstillingsbegrepet Eva Kahrs presenterer i sin masteroppgave fra 2007. Her vil jeg foreta en narratologisk lesning: Jeg vil analysere fortellekoden i romanen og undersøke dens strukturer og temporale og narrative nivåer. Dette for å undersøke om det er mulig å se hvor teksten legger opp til en biografisk lesning, uten at det er meningen å kontrollere hva som stemmer overens med forfatterens liv, men snarere vise hvordan teksten selv skaper litterært konstruerte selv.

Med et svar på hvem sin virkelighet det er som produseres i den litterære teksten, som her er *Arv og miljø*, blir det naturlig å vie siste del til å undersøke hvordan denne potensielt subjektive virkeligheten kommer til uttrykk. I motsetning til Knausgård, som i *Min kamp*-bøkene påstår å gi en sannferdig framstilling av virkeligheten, gjør ikke *Arv og miljø* dette. Boka påstår aldri å fortelle en objektiv virkelighet eller sannhet utenfor seg selv. Kan vi da se at virkeligheten i *Arv og miljø* ligger et annet sted? Kanskje finnes den i uttrykket for smerte og i ubehaget som møter leseren? Som jeg var inne på tidligere opplevde jeg å bli fullstendig revet med i romanens historie: de voldsomme kontrastene mellom Bergljots ukontrollerte kroppslige reaksjoner, etterfulgt av anger, skam og refleksjon, gjorde det hele veldig uttrykksfullt og virkelig for meg. Og spørsmålet jeg hang meg opp i ble: hva er det som gjør at det føles så virkelig? Dermed vil jeg i denne delen av oppgaven foreta en subjektanalyse av Bergljot, og lese romanen opp mot melodramatisk teori. Jeg vil se om melodrama, som litterært uttrykk og virkemiddel, fungerer både skapende og avdekkende for Bergljot som romanperson, og for tematikken i romanen.

Oppgaven er delt inn i tre hoveddeler som undersøker ulike nivåer av og aspekter ved teksten, for slik å se hvordan de hver for seg, og som en samlet helhet produserer tekstlig virkelighet.

⁶ Dette henter jeg fra Toril Mois artikkel "Å lese med innlevelse", *Morgenbladet*, 21. – 27. juni 2017.

2. Detaljenes betydningsfulle overflødighet

"Det er ikke det selvbiografiske som er poenget for forfatteren, men transformasjonen til fiksjon."

(Hjorth 2018: 89)

2.1. Innledning

Tanken om virkelighet i skjønnlitteratur kan sies å i seg selv være et paradoks da skjønnlitteratur og fiksjon ligger grunnlagt i nettopp det oppdiktete: det handler om nettopp det som *ikke* er direkte sant, *ikke* virkelig. Det engelske ordet for skjønnlitteratur, "fiction", stammer fra det latinske *fictionem* som betyr framstilling eller representasjon. Det kommer også fra ordet *ingere* som betyr å forme, danne, forestille seg, simulere; opprinnelig "å forme noe ut av leire".⁷ Dette gir et godt bilde på en oppfatning av litteratur og kunst som tar høyde for at noe må eksistere på forhånd: Helt nye fantasier og historier skapes ikke nødvendigvis ut av intet – leiren er der fra før, men den kan formes til noe nytt.

I denne delen av oppgaven skal jeg foreta en strukturell analyse for å undersøke fiksjonsteksters evne til å skape virkelighet på et tekstlig/strukturelt nivå. Først er det naturlig å gjøre rede for forskjellen på en autonom og en heteronom verktilnærming, og for forfatterens rolle i skjønnlitteraturen og litteraturvitenskapen. Dette for å legge et grunnlag for det utgangspunktet oppgaven tar, nemlig en autonom tilnærming hvor teksten er løsrevet fra sin forfatter, hvis rolle i verkskapningen er avsluttet idet teksten er skrevet.

Videre er det interessant å nærme seg romanen på detaljnivå: Kan vi se at *Arv og miljø* produserer et virkelighetsnært bilde av en fiksjonsverden og dens personer, gjennom sine detaljer? Dette vil jeg undersøke gjennom Roland Barthes og Franco Moretti, for deretter å undersøke empiriske eksempler fra romanen. Til sammenlikning ser jeg på måten Knausgård knytter sitt store forbruk av tekstlige detaljer og beskrivelser til sitt eget biografiske liv, og slik til virkeligheten. Hva skjer med fiksjonen, og romanens skapelse av et realistisk og virkelighetsnært bilde av fiksjonsuniverset, når forfatteren knytter den til virkeligheten, versus når verket får stå som løsrevet både fra sin forfatter og den ytre virkeligheten?

2.2. Det autonome vs. det heteronome verkbegrep

Det autonome verkbegrepet er tett tilknyttet nykritikken som søkte å nærme seg verket gjennom nærlesning og å rive ned forbindelsen mellom forfatterens eget liv og det litterære verket. I

⁷ Hentet fra *Online Etymology Dictionary*. Nedlastningslink: [Lesedato 22. mars. 2018] <<https://www.etymonline.com/word/fiction>>.

stedet ble fokuset holdt på verket selv; hvordan det var bygget opp; dets struktur og betydningsskapende elementer. Bjerck Hagen (2003:19) trekker fram at nykritikerne oppfattet at det fantes to ulike bruk av språket; en *vitenskapelig* og en *emotiv* bruk, som avdekker et klart skille mellom vitenskapens/sakprosaens språk og det emotive fiksjonsspråket. Der det vitenskapelige språket skal fortelle oss hvordan verden faktisk er, skal diktningens emotive språk gi oss opplevelser og følelser av kvalitet. Herfra understreker Bjerck Hagen (2003: 19) at dette språklige skillet også fører med seg det nykritikerne kalte *det intensjonale feilgrep* og *det affektive feilgrep*. Der det intensjonale feilgrep innebar å forveksle et diktverks mening med forfatterens mening, handler det affektive feilgrep om å forveksle diktets mening med dets umiddelbare følelsesmessige virkning på leseren. Altså skal verken forfatterens liv eller intensjon, eller leserens umiddelbare affektive respons, inkluderes i lesningen, forståelsen og kritikken av et litterært verk. I en nykritisk tilnærming skal verket snarere leses og erfares selvstendig og på dets egne premisser.

Hensikten ved denne oppgavedelen er å fjerne forfatteren fra verkets meningssskapende prosess. Dermed er det nyttig å se hvor mening oppstår, eller hentes fra. For bedre å nærme seg verket som erfaring må det etableres et skille mellom tekst og verk: Ifølge Bjerck Hagen (2013: 25) er *teksten* ordene på papiret slik de er organisert av forfatteren og slik leseren møter dem, er *verket* en mer flytende størrelse: Det begynner med leserens opplevelse av å lese og ender med den sluttede erfaringen leseren sitter igjen med etter at det fortolkende og vurderende arbeid er (foreløpig) avsluttet. Altså blir en tekst til et verk idet tekstens ord og setninger blir oppfattet som meningsfulle av en leser, og de begynner å *referere* i flere retninger. Disse referansene kalles verkets *intensjoner*, og handler ikke om forfatterens *hensikt* med verket, men hvor mening kan ses å hentes fra:

Den *pragmatiske* intensjon (tekstens relasjoner til leserens verden), den *autorale* intensjon (tekstens relasjon til forfatteren og hans liv), den *historiske* intensjon (tekstens relasjon til dens historiske samtid), den *intertekstuelle* intensjon (tekstens relasjon til andre tekster), og *koherensintensjon* (ulike tekstelementers relasjon til hverandre) (Bjerck Hagen 2013: 28).

I en heteronom tilnærming vil fokus, i all hovedsak ligge på den pragmatiske intensjon og slik knytte verket til leserens verden. Men den vil òg legge seg tett opp til de resterende intensjonene slik at verket også kan ses å ta opp i dets historiske samtid, og ikke minst til forfatteren og hans/hennes liv. En autonom tilnærming vil mer naturlig rette seg mot en koherensintensjon, med fokus på den interne tekstbaserte relasjon. Utover oppgaven vil samtlige av disse intensjonene gjennomgås og diskuteres på ulike måter: Vi vil for eksempel se at i tillegg til de

ulike tekstelementenes relasjon til hverandre, kan leserens *innlesning* av sin egen verden, og tekstens relasjon til andre tekster, behandles tekstinternt. Slik vil disse kunne bidra til å vise hvordan det litterære verket skaper mening og virkelighet innad i seg selv. Andre blir nødvendigvis, i kontrast, stående i tilknytning til den tekst-eksterne virkeligheten.

I resepsjonen av *Arv og miljø*, som på nytt satte i gang debatten om virkelighetslitteraturen kan vi tydelig se at romanen ble møtt med en heteronom tilnærming. Utgangspunktet for forståelsen av romanen var at her var det den historiske Vigdis Hjorth som bruker den skjønnlitterære romanen som et angrepsskriv for å avsløre den avdøde faren som overgrepsmann. Dette vekket spørsmål omkring romanens moralske ansvar da Hjorth enten avslører sin far som incestuøs voldtektsmann eller anklager en potensielt uskyldig og avdød mann for en svært alvorlig kriminell handling uten at han har sjansen til å forsvare seg selv. Dette problemet eksisterer med den forutsetning at romanens historie *har skjedd* og at Hjorth har skrevet sitt eget selv i Bergljot. Altså har vi her å gjøre med et intensjonalt feilgrep da romanens hensikt forveksles med det som *antas* at er Hjorths mening og intensjon med teksten, nemlig å avsløre eller sverte sin far som voldtektsmann. Dette bunner samtidig i et affektivt feilgrep: Den umiddelbare lesningen av *Arv og miljø* oppleves så følelsesladet og engasjerende at det legger til rette for en oppfatning av at det ikke går an å skrive slik uten at det er selvopplevd.

Slik blir det interessant å kritisk undersøke den *autorale intensjon* som Bjerck Hagen ser nøyere på, altså tekstens relasjon til forfatteren og hans/hennes liv. Bjerck Hagen legger til grunn at det ikke finnes noen vitenskapelig grunn til å avstå fra å regne forfatteren med i verket, men jeg ønsker å undersøke om jeg kan bevise at det som gjør romanen virkelig ikke trenger å ha noe med Vigdis Hjorths egne erfaringer å gjøre, men snarere at virkelighet kan oppstå i romanens egne strukturelle, formelle valg og uttrykk.

2.3. Den døde forfatter

I sterk kontrast til nykritikernes tanke om at verk og liv er så heterogene og forskjellige størrelser at det ikke er mulig å binde dem sammen, tar en historisk-biografisk tilnærming utgangspunkt i tanken om at man kan forstå et verk ut ifra dets forfatters liv. Bjerck Hagen (2003: 30) legger det fram som at forfatterens *imanasjon* er tilstede ved at den lar verkets karakterer, situasjoner og scener legemliggjøre de fundamentale konfliktene i hans natur: at de litterære personer er personifikasjoner av hans ulike impulser og emosjoner. Jeg kan være med på det faktum det er at Vigdis Hjorth som historisk virkelig person og forfatter har skrevet *Arv og miljø*, og at hun på et tidspunkt har hatt en tanke om hva denne romanen vil si. Men jeg

mener at disse tankene, meningene og intensjonene forsvinner fra verket idet hun leverer det fra seg til leserne sine. Det som skiller min mening fra Bjerck Hagens poeng er at jeg plasserer de litterære personer fullstendig adskilt fra den historiske forfatteren, hvis ikke ville fokuset ligget på å tilegne verket *forfatterens* mening heller enn å la det tale sin egen.

Noe av det særegne ved skjønnlitterære tekster er en romans eller et dikts evne til å skape en illusjon/et inntrykk av at det som står skrevet blir formidlet av noe eller noen som snakker (direkte) til oss. Det store spørsmålet har da vært, og dukker stadig opp igjen, hvorvidt denne fortellende stemmen er, eller kan være, forfatterens. "Det er hevet over tvil at fortelleren ikke *behøver* å være identisk med fortelleren, men dét betyr ikke at disse størrelsene ikke *kan* identifiseres med hverandre" (Bjerck Hagen 2003: 32). Videre legger Bjerck Hagen fram at det er mulig å se forfatteren og fortelleren som identiske, men at en da forutsetter at en fiksjonstekst kan være like personlig som et essay eller en selvbiografi, og at det hele handler om fortellehandlingen.

Slik ser vi at det er den litterære *stilen* som gir inntrykket av at teksten blir (for)talt av en person og at den er mer enn bare en fiktiv verden – den kommer fra en personlighet, et sinn, en fantasi. Her vil en heteronom analyse si at det er her forfatteren synliggjøres i teksten: "Gjennom stilen fornemmer vi at tekstene skjuler en distinkt personlighet som elsker å dominere og å la seg dominere av egne tekster, av å bruke det litterære språket til å definere sin egen karakter, sin egen følelse av å være et selv" (Bjerck Hagen 2003: 33). Der er da det blir nødvendig å problematisere om det faktisk er forfatterens stemme som taler. Bjerck Hagen trekker fram to motpoler på dette punktet (2003: 34-35): Wayne Booth anser forfatterne av de verkene han leser som venner han kan vende seg til når han leser, og plasserer tekstens sanne stemme midt mellom forfatteren og fortelleren, og kaller denne stemmen den impliserte forfatter, som et bilde av forfatteren slik han fremstår i et gitt verk. På den andre siden finner vi Roland Barthes som i essayet "Forfatterens død" fra 1967 forholder seg til en langt mer upersonlig forfatter. I dette essayet forbinder Barthes forfatterpersonen med alt det som begrenser, kontrollerer og sensurerer leserens glede ved tekstens flertydighet og litteraturens lek med å avdekke og tilsløre mening. For Barthes (1994: 53) er lesning nettopp frigjøring fra slike konvensjoner og begrensninger.

Her mener jeg Bjerck Hagen polariserer mer enn han burde: når han setter Barthes og Booth i to ytterkanter når vi snakker om en historisk forfatters "innblanding" i den litterære teksten. Når Booth snakker om "venner han kan vende seg til" mener han dem ikke som historiske

mennesker han kan møte igjen i tekstene de skriver, men at han kan kjenne dem igjen i deres særegne litterære *stil*. Vi kan snakke om en implisert forfatter selv om det samtidig er en upersonlig forfatter, slik vi finner hos Barthes. Den impliserte forfatter trenger ikke å være et bilde av forfatteren på den måten at det peker direkte tilbake til den historiske forfatteren, slik jeg mener Bjerck Hagen utleverer Booth med her, men være en indre tekstlig og formende instans, som helhetliggjør, blant annet gjennom *stilen*, uavhengig av den utenfortekstlige forfatteren.

I helt motsatt ende av en historisk-biografisk tilnærming finner vi Barthes. I artikkelen "Forfatterens død" presenterer han en "revolusjonerende" ny måte å forholde seg til litterære tekster på hvor forfatteren ikke har noen autoritet overfor sin tekst så fort den er skrevet. I det innledende avsnittet skriver Barthes at en forfatters personlige erfaringer og intensjon med en tekst aldri vil bli kjent fordi: "[...] skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomerat, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner, dette sort-hvitt-negativet hvor all identitet fortaper seg [...]" (Barthes 1994: 49). Barthes understreker slik at det er *språket* som taler til oss når vi leser, ikke forfatteren, og med dét kritiserer han den litteraturhistoriske tendensen å stadig trekke den historiske forfatteren inn i verket. Han konkluderer med: "leserens fødsel må betales med forfatterens død" (Barthes 1994: 54), og markerer med dette et skifte fra en forfatterorientert lesning til en lesning som fokuserer på leserens møte med teksten. Han mener at en skriveprosess ikke er ferdig før den blir lest og at hver lesning "skriver teksten på nytt" fordi hver leser fortolker ulikt og teksten vil dermed alltid få nye meninger og uttrykk. På denne måten foreslår Barthes et slags kollektivt forfatterskap hvor også leseren har en rolle med i skapelsen av verket.

I Barthes' definisjon er forfatteren fjernet fra sin tidligere status som en genial gudfigur, og blitt erstattet med "den moderne *skriptør* [som] har gravlagt forfatteren" (Barthes 1994: 52). Skriptøren produserer, men skapes også samtidig med teksten, og er ikke bedre utstyrt til å fortolke den enn andre. Altså er ikke teksten lenger en plattform for en forfatters "guddommelige" budskap, men "et multi-dimensjonalt rom hvor forskjellige skrivemåter som alle mangler opphav forenes og splittes" (Barthes 1994: 52). Teksten er det stedet hvor kultur og kunst gjennom historien møtes, forenes og splittes. En forfatter vil, ifølge Barthes, bare kunne imitere det som har gått foran ham og vil aldri kunne produsere noe opprinnelig: "det eneste han formår er å blande skrivemåtene" (Barthes 1994: 52). Dermed blir tanken om en genial forfatter som bruker språket til å uttrykke sitt innerste og dypeste sinn, en umulighet. En skriptør har derimot ikke et slikt lidenskapelig indre, men bare denne "allerede etablerte

ordboken", som den evner å sortere til en skrift som aldri vil stoppe opp, men stadig få nye betydninger, nytt innhold og ny mening i møtet med nye lesere. Når forfatteren er borte er det, radikalt forstått, også lite fruktbart å skulle finne ut noe om forfatteren eller tolke en tekst forfatterenært: "å tilegne en tekst en Forfatter er å påtvinge denne teksten en bremse, utstyre den med et endelig signifikat og stenge for skriften" (Barthes 1994: 53). Ifølge Barthes passer en slik avgrensning den tradisjonelle kritikken godt: idet en forfatter avdekkes i teksten avdekkes også meningen bak, teksten allerede på forhånd er forklart og forstått. Barthes mener da at å avdekke forfatteren og dermed også dens "hemmelighet", altså en endelig mening, er å avgrense og lukke den. Dette vil, ifølge Barthes (1994: 53), være stikk i strid med tekstens egentlige hensikt, som er systematisk utsettelse av mening: å skape et rom for evig meningsskapelse.

Slik ser vi at det er leseren som hos Barthes som forhøyes og som tilfører teksten mening og kontekst: "Leseren er selve dette rom hvor alle de sitater som utgjør en skrift blir innskrevet, uten at noen av dem går tapt; enheten i en tekst er ikke å finne i dens opprinnelse, men i dens mottakelse" (Barthes 1994: 53). Denne tilnærmingen fungerer som en måte å stadfeste en litterær teksts autonomi på: ved å fjerne forfatterens hensikt/mening med teksten og heller la verkets egen mening tale for seg. På denne måten blir ikke teksten bestemt gjennom intensjon eller kontekst, men er fri i seg selv fra alle slike begrensninger, og konstrueres i møtet med leseren. Barthes bryter på denne måten med den klassiske kritikken som ikke tok hensyn til leseren, men kun anså én person i litteraturen som den egentlig viktige: den historisk-biografiske forfatteren som skriver.

Når Knausgård insisterer på at det er ham selv som holder fortellestemmen i sin fiktive roman, og når resepsjonen leser *Arv og miljø* på bakgrunn av at historien til Bergljot *egentlig* er Vigdis Hjorths egen, ser det ut til at vi beveger oss mot en tendens hvor vi har gjenopplivet Barthes' døde forfatter. Hvis forståelsen om at Bergljots historie i *Arv og miljø* allerede på forhånd er bestemt å være Hjorths personlige overgrepshistorie er det ikke lenger plass til leserens "innгриpen" i den meningsskapende prosessen. Da er all tolkning og mening allerede lagt til grunn, og på forhånd forankret i forfatterens virkelighet. Slik kan romanen umulig oppleves som en universell historie med plass til ny identifikasjon, ny kontekstualisering. Det som skulle vært skjønnlitteraturens potensielt uendelige og evige meningsskapelse vil da allerede være ødelagt: "hemmeligheten" er allerede avslørt.

2.4. Detaljenes iscenesettelse

Det er lett å forstå at enkelte lesere vil gå undersøkende til verks i *Min kamp*, og forsøke å identifisere de biografiske sannhetene i teksten, når det på forhånd er "etablert" en tilknytning mellom tekst og virkeligheten. Men hva er det som gjør at noen i lesningen av *Arv og miljø* opplever også den som så virkelig at de nærmest fører en etterforskning for å "bevise" at (deler av) romanens handling har skjedd i virkeligheten? Noe av dette mener jeg vi kan finne i tekstens bruk og behandling av detaljer og beskrivelser.

Jeg vil påstå at noe av det mest påfallende når man leser Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-serie er hans enorme forbruk av detaljer og beskrivelser av de mest hverdagslige, gjerne trivielle handlinger. I Vigdis Hjorths *Arv og miljø* er ikke slike detaljer like åpenbart og konfronterende tilstede. Der Knausgårds roman går inn i lange beskrivelser av bleieskift, skitten oppvask i kummen, fjell av skittentøy og trafikken utenfor vinduet, holder Hjorths roman er sterkere fokus på de nære forholdene: på hva som skjer i romanpersonenes indre, og i interaksjonen mellom dem. Skaper Knausgårds roman, gjennom dens voldsomme detaljbruk, og ved at forfatteren selv påstår å hente detaljene fra virkeligheten utenfor teksten, en sterkere følelse av eksistens og virkelighet i verket? Og på hvilken måte finnes beskrivende detaljer i *Arv og miljø*? Svekker denne måten virkelighetsfølelsen? Et annet interessant spørsmål er om detaljene i hovedsak tilføres av fortelleren eller av den impliserte forfatter (begge forstått som tekstlige størrelser)?

Her melder koherensintensjonen seg gjeldene: det blir i det følgende fornuftig å se på hvordan ulike tekstelementer forholder seg til hverandre, på et tekstlig, strukturelt nivå. Teorier om litterære detaljer og beskrivelser har vært et stort tema innen litteraturforskningen i flere omganger. Jeg forholder meg i størst grad til Barthes, og starter med hans velkjente artikkel "Virkelighetseffekten" fra 1968, hvor han undersøker den virkelighetsskapende betydningen av detaljer i fiksjonstekster.

2.4.1. Virkelighetsskapende detaljer i litteratur og malerkunst

Barthes peker i "Virkelighetseffekten" på "vår tids utbredelse av teknikker, aktiviteter og institusjoner som har sin bakgrunn i et ustoppelig behov for å autentifisere *virkeligheten*" (Barthes 2003: 78), noe som i og med virkelighetsdebatten, og vel inn i 2018 viser seg å fortsatt være hyperaktuelt. Med fokus på estetisk kvalitet ser Barthes på det som i strukturalistisk tradisjon er ansett som "overflødige" detaljer i litterære beskrivelser, og han undersøker hvordan disse kan bidra til å skape en *virkelighetseffekt* i teksten. Når for eksempel Gustave Flaubert, i novellen "En enkel sjel" (1877), skriver "på et gammelt piano, under et barometer,

lå en stabel esker og kartonger" sier denne trivielle (overflødige) detaljen, ifølge Barthes, mye mer enn den tilsynelatende gjør.

Barthes, som på den tiden artikkelen kom ut fortsatt befant seg innenfor den strukturalistiske tradisjon, men var i bevegelse mot poststrukturalismen, prøver å forklare hvordan vi skal betrakte slike "overflødige" detaljer i litterære beskrivelser, slik de forekommer i realistiske romaner. Strukturalismens grunntanke var å bygge systemer som rommet *alt*; dermed var det ingen plass til detaljer som ikke hadde en direkte innvirkning på den narrative strukturen. Ifølge Barthes (2003: 73) har den strukturalistiske analysen da enten fortiet/utelukket de (strukturelt) overflødige detaljene eller betraktet dem bare som "fyllstoff" for å avgrense og systematisere. Barthes ønsker å vise at disse detaljene ikke bare er et *luksusbehov*, slik han mener de er blitt ansett å være, men at de har en viktig mening/funksjon i å nettopp produsere en virkelighetseffekt. Detaljen med barometeret fra Madame Aubains stue, til tross for ikke å ha noen direkte påvirkning på den øvrige handlingen, fungerer som "et indisium på eierinnens borgerlige status og kartongene som et tegn på uorden og nesten på forfall [...]" (Barthes 2003: 74). Barthes understreker dermed at denne enkle detaljen, og andre lik den, har høy indeksiskalisk verdi.

Detaljens funksjon i verket og dens evne til å *gi inntrykk av* å referere til den ytre historiske virkeligheten på en direkte og sann måte, er noe en finner i det realistiske kunstsynet. Slik detaljbruk er ikke bare tilknyttet litteraturen, men òg til malerkunsten. Denne tverrfaglige tilknytningen finner vi hos Franco Moretti som sammenlikner detaljbruken i den realistiske malerkunsten fra den nederlandske gullalderen – en kunstretning som fokuserte på "å beskrive den beskuede verden heller enn å produsere imitasjoner av betydningsfulle menneskelige handlinger" (Moretti 2007: 364) – med den detaljbruken som finnes i fiksjonstekster.

Moretti peker på hvordan maleriene potensielt kan fortelle mer enn bare hovedmotivet ved å inkludere små, subtile detaljer: I et bilde som tilsynelatende bare viser en scene i en persons hverdagsliv, kan en detalj som et brev i hånden, et kart på veggen, eller et ansiktsuttrykk, som i seg selv ikke ville påvirke motivet vesentlig, likevel fortelle en egen historie, og peke mot underliggende motiver. Brevet hun har i hånden kan være fra en elsker, kartet kan indikere at han er lagt unna, og ansiktsuttrykket kan uttrykke en annen følelse hos subjektet enn den som resten av motivet skaper forventning om. Men selv om man gjennom detaljene skal "beskrive den beskuede verden" innebærer også dét i seg selv "å produsere imitasjoner av betydningsfulle menneskelige handlinger", fordi alt inngår i bildets narrativ. Dette gjelder også for

fiksjonstekster, og Morettis poeng er (2007: 365) at et narrativ ikke utelukkende består av minneverdige scener, men også de små, tilsynelatende bemerkelsesløse, detaljene.

Moretti videreutvikler dermed Roland Barthes' teorier om narrative funksjoner i skjønnlitterære tekster. Han støtter seg til artikkelen "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" (1966), og viser hvordan Barthes blant annet presenterer skillet mellom narrative episoder i to klasser: *kardinaler* og *katalysatorer*. Moretti bruker ordene *turning points* og *fillers*. Den beste forklaringen på Barthes' inndeling av narrative funksjoner, finner jeg hos Thomas G. Pavel i artikkelen "Literary Narratives", hvor han sier at Barthes omtaler ulike funksjoner:

The important functions, those which constitute hinge-points of the narrative, are called *cardinal functions*, or *nuclei*, while the functions which merely fill in the narrative space, are called *catalyses*. The cardinal functions have direct consequences for the subsequent development of the story; catalyses [sic] are still functional, but depend on nuclei, being no more than specifications of details or of unimportant actions (Pavel 2004: 32).

Altså sier Barthes, ifølge Pavel, at de *kardinal funksjonene*, er de som potensielt kan etablere vendepunkter i narrasjonen og skaper direkte konsekvenser for handlingsforløpet, de driver dermed handlingen framover. Noe så hverdagslig som en spasertur og en samtale mellom to personer vil kunne trekke handlingen mot romantikk eller mot sorg, mot konflikt eller forløsning. Ved siden av disse finnes *katalysatorene*, som Moretti kaller *fillers*, hvis hensikt er å fylle opp det narrative rommet, uten å ha en direkte effekt på handlingsutviklingen. Jeg vil herfra bruke ordet "fyllere". Det er i stor grad i disse fyllere vi finner Barthes' ubetydelige detaljer, da de i all hovedsak betegner det samme. Disse er stadig avhengige av de kardinale funksjonene nettopp fordi de i seg selv kun er spesifiseringer av detaljene eller "uviktige" handlinger gjort av romanpersonene. Det vi ser er at et verks tilsynelatende overflødige detaljer bidrar til å potensielt fortelle egne små historier, peke mot underliggende motiver, og å bygge opp et helhetlig bilde av et rom, et sted – en virkelighet.

2.4.2. Kardinal funksjoner i *Arv og miljø*

Det at Bergljot er et skrivende menneske, en tidsskriftredaktør, bidrar til å identifisere hvem hun er som person i romanen. Det påpekes ved flere anledninger at hun er et teatermenneske, og hennes arbeid med tekst og teater, som et gjennomgående motiv i romanhandlingen, bygger opp under dette. Arbeidet hennes vil, som en kardinal funksjon bidra til å plassere fyllere i narrativet, som at det ligger uferdige tekster rundt henne: "Jeg var ukonsentrert og urolig, uredigerte teateranmeldelser hopet seg opp" (Hjorth 2016: 60). At hun skifter fra prosjekt til prosjekt er også med på å markere en varig temporal dimensjon, og gir et håndfast bilde av

tiden som går og hva Bergljot holder på med i sitt eget liv, annet enn arvetvist og familiekonflikt. På én måte fungerer skrivningen som en fyller: det er en personal detalj ved Bergljot som i all hovedsak ikke har en direkte innvirkning på den narrative utviklingen med tanke på hovedhandlingen, men som bidrar til å bygge et realistisk bilde av Bergljot som person, og av en troverdig livssituasjon. Men det skjer en vending når skrivearbeidet hennes, i arbeidet med en enakter, utløser fysiske smerteanfall hos Bergljot, som videre frembringer bilder av sannhetshendelsen om hva som hendte henne i barndommen:

[...] [Jeg] skrev på en enakter, prøvde å leve normalt, å virke normal, forsøkte å fortrenge den svimlende følelsen av å falle. En lysende søndag formiddag i mai, mens barna lekte i hagen, ble jeg overmannet av en total, ubeskrivelig smerte. Ikke lokalisert til ett sted i kroppen, men den var fysisk, ikke psykisk, jeg kunne ikke bevege meg, ikke stå oppreist, ikke snakke, kunne ikke annet enn å ligge sammenkrøket i senga. Det varte tre timer, så gled det over og jeg ble langsomt meg selv igjen, bare veldig nummen. Tre dager senere, en solfylt onsdag i mai mens barna var på skolen, skjedde det igjen, kom det igjen, et tre timers anfall av total smerte. Og fredagen, og tirsdagen uka etter. Da det hadde skjedd for femte gang, slo jeg, da jeg var kommet til hektene, opp i almanakken der jeg hadde notert tidspunktet for anfallene, for å se hva jeg hadde gjort i timene før. Jeg hadde skrevet på enakteren. Hva hadde jeg skrevet? Jeg gikk til Mac-en og leste og der sto det, gjemt mellom de andre ordene og jeg fikk sjokk, jeg ble slått til jorden, ble med ett slag en annen, for alltid en annen enn før det, sannhetshendelsen (Hjorth 2016: 97-98).

Ordene hun har skrevet, og som får henne til å forstå hva disse anfallene egentlig handler om, er: "Han rørte meg som en lege, han rørte meg som en pappa" (2016: 238). På denne måten blir dette konkrete tilfellet av den skrivende aktiviteten hennes en kardinal funksjon: innsikten i sannhetshendelsen bidrar til en sentral vending i romanhandlingen: fra en fars død og familiær arvetvist, til incestuøst overgrep, fortrenning og ødeleggende taushet.

Når familien skal samles i et møte med en revisor for å diskutere økonomiske uenigheter i sammenheng med arveoppgjøret, finner vi nok en kardinal funksjon. Møtet blir scenen for en av romanens største konfrontasjoner: Bergljot får konfrontere moren og søstrene sine med overgrepshistorien, og møtet blir på mange måter et klimaks. Ikke bare får Bergljot endelig fortalt historien sin slik hun husker både overgrepene og tiden etterpå, men moren røper samtidig at hun har hatt kjennskap til og fortiet historien:

Hvorfor gikk du ikke til politiet, skrek mor, og før har du sagt at det bare var én gang, og nå sier du gjentagende! Du har selv spurt meg om far gjorde noe med meg da jeg var liten, sa jeg. Og du svarte nei! sa mor. Men hvorfor spurte du, spurte jeg, hvorfor spurte du ikke søstrene mine om det (Hjorth 2016: 201).

Dette møtet spiller en helt avgjørende rolle både for den videre handlingen, og for romanens struktur: Det er her, omtrent midtveis i romanen, at innsikten Bergljot, i alle fall tilsynelatende,

opparbeider seg gjennom handlingen, når et høydepunkt. Fra et leserperspektiv er ikke lenger noen tvil knyttet til Bergljots historie. Det som nå blir romanens hovedkonflikt er hvordan moren har fornektet historien og fortsatt nekter å høre. I tillegg ser vi at søstrene demonstrerer hvilken side av konflikten de har plassert seg på, når de velger å beskytte moren fremfor å lytte til det Bergljot forteller. Denne scenen tilfører et helhetlig bilde på den bakenforliggende konflikten og dynamikken i familien. Overgrepsminnene og kampen om å få familien til å anerkjenne historien hennes, har til nå blitt formidlet gjennom en indre personal fokusering hos Bergljot, og i tilbakeblikk, sterkt preget av tvil og usikkerhet. Etter denne konfrontasjonen blir denne tematikken i større grad en del av hovedkonflikten i dette narrative nivået, som til nå har handlet om familiens arv- og familiekonflikt.

Som et siste eksempel vil jeg trekke fram det første møtet mellom Klara og Bergljot som en kardinal funksjon og som en kilde til fyllere:

Første gang hun snakket til meg var på fortauet i Hausmanns gate noen år senere etter et møte om litteraturkritikken. [...] Da jeg gikk ut derfra, passet hun meg opp på fortauet i Hausmanns gate fremdeles barbeint, selv om det var oktober, åpnet knappen i frakken min, nappet meg i silkeblusen og sa at den var fin. Jeg dro derfra, jeg ville ikke smittes av rarhet. (Hjorth 2016: 18).

Det som tilsynelatende kan se ut som et ubehagelig og potensielt ubetydelig møte, skal vise seg å bli svært viktig for den narrative utviklingen gjennom hele romanen. Etter det første møtet på fortauet i Hausmannsgate inviterer Klara Bergljot hjem til seg, og Bergljot drar motvillig:

Da jeg kom dit neste formiddag, holdt hun på å montere en bokhylle, fikk det ikke til, fulgte ikke bruksanvisningen, hun drakk gin. Jeg kunne ikke drikke, jeg kjørte, jeg overtok bokhylla. [...] Jeg kunne ikke hjelpe, jeg ville hjem, jeg hadde lyst på gin, jeg skrudde hylla sammen og dro, jeg ville ikke se henne igjen (Hjorth 2016: 22).

Bergljot hjelper med å montere denne bokhylla selv om hun ikke ønsker det, og etter at hun har kommet seg hjem, med planer om å aldri se Klara igjen, finner hun seg selv tilbake i samme situasjon senere: "Hun spurte om jeg ville besøke henne igjen, hun hadde kjøpt ny bokhylle hun ikke klarte å skru sammen. Jeg ville ikke, jeg dro dit og skrudde bokhylla sammen og fortalte om den gifte mannen" (Hjorth 2016: 27). Møtet blir en utløsende faktor for en rekke hendelser og vendepunkter utover i romanen. Klara blir en sterk støttespiller for Bergljot. Det er hun som oppfordrer Bergljot til å ta opp kampen om arven, om å få overgrepshistorien hørt, til konfrontasjoner og det store bruddet med familien, og ikke minst til reiser, alkoholtunge kvelder og refleksjon.

Bokhylla, som en slags rekvisitt, vil her også fungere som en fyller: det er ikke nødvendig for den narrative utviklingen at Bergljot monterer en hylle. De kunne like gjerne sittede i sofaen og snakket, så med akkurat denne spesifikke handlingen indikeres en hel del. Klara er for full til å montere sin egen bokhylle, og vil heller drikke gin. Bergljot vet ikke hvorfor hun setter sammen bokhylla til en kvinne hun ikke kjenner, ønsker mye heller å drikke gin selv, men monterer den likevel ferdig. Dette indikerer at Bergljot instinktivt setter opp en fasade om at alt er i orden, at hun er vant til å gjøre det andre ber henne om uten å stille spørsmål eller klage. Det symboliserer også at Bergljot er vant til å måtte sette seg selv sammen, til tross for at hun egentlig faller fra hverandre. I det følgende skal vi se enda nærmere på hva fyllere gjør i narrativet i *Arv og miljø*.

2.4.3. *Arv og miljø*s betydningsfulle overflødige detaljer

Som vi har sett er en kardinal funksjon, ifølge Moretti (2007: 367), er et mulig vendepunkt for handlingen, mens fyllere i hovedsak *ikke* er det. Fra de første sidene hvor arvetvisten oppstår, til Bergljot får pengene inn på konto på de siste, skjer det en hel del. I mellomtiden skal hun reise, vaske hus og tøy, spise, og gå turer med hunden. Disse til tider lite bemerkelsesverdige og trivielle hendelsene kan identifiseres som fyllere, som i all hovedsak fungerer som fyllstoff i det narrative rommet. På samme måte som med Barthes' overflødige detaljer, understreker Moretti at fyllere ikke gjør stort for den narrative utviklingen, men det de gjør er å berike og nyansere utviklingen av historien uten noen gang å endre det vendepunktene allerede har etablert. Fyllere markerer og synliggjør slik nettopp *det dagligdagse* i historien og tilfører en usikkerhet og spenning, som er virkelighetsnær-gjørende og fornemmes som umiddelbar. Ifølge Moretti (2007: 268) er fyllere tilstede som mekanismer for å holde det narrative livet under kontroll, og for å tilføre regelmessighet, en *stil* til den fortelleren som kommer til uttrykk i fortellekoden.

Det finnes en rekke eksempler på slike strukturelt overflødige detaljer/fyllere, som ikke direkte påvirker den narrative strukturen i *Arv og miljø*. Et eksempel er bildet av Bergljots far på folderen alle får utlevert i begravelsen hans: «På begravelsesfolderen satt far i bar overkropp i en båt på Hvaler med en hånd på påhengsmotoren for kanskje tredve år siden» (Hjorth 2016: 165). Med tanke på at dette er en detalj som ikke påvirker handlingsløpet, og som ingen andre enn Bergljot legger merke til, kunne den sannsynligvis vært fjernet uten større konsekvenser for teksten. Men, samtidig tilfører bildet et inntrykk av hvordan faren var som person, utenom Bergljots erfaring av ham: hvordan omverdenen så ham. Bildet indikerer at familien, i utvelgelsen av akkurat dette bildet, har hatt et formål i måten de ville portrettere ham etter hans

død på: som en ung familiefar som likte seg på sjøen ved hytta. Samtidig leverer Bergljots møte med bildet et kontrasterende inntrykk:

Jeg likte ikke å se ham så avkledd, så mye bar hud, på baksiden sto et dikt mor hadde skrevet til far om hvordan hun likte å ligge inntil ham. Nå lå han i den hvite kisten under blomster, de hadde ordnet blomster, på alterringen lå fire blomsterhjerter fra de fire barna hans, navnene våre, og våre barns navn på rosa silkebånd, jeg så for meg far med metallrøret (Hjorth 2016: 165).

Når Bergljot brått beskriver "metallrøret", henviser hun til en drøm hun hadde natten til begravellesdagen hvor faren jager henne og slår henne fatalt i hodet med et metallrør. Slik oppstår det en sterk kontrast mellom dette idylliske bildet av ham i båten, og det bildet som Bergljot sitter igjen med av faren: en mann som har forårsaket stor skade.

Slik indikerer bildet på folderen indikerer en av hovedkonfliktene i romanen: deler av familiens kollektive forsvar for faren, til å opprettholde fasaden av ham som kjærlig familiefar, og elsket ektemann. Dette til tross for det Bergljot (og moren) vet, som er at han egentlig var en overgrepsmann med voldelige og aggressive tendenser. I dette familiære bildet, forsterket av morens sorgtung, og inderlige kjærlighetsdikt på baksiden, skapes en så sterk kontrast til det Bergljot forteller, at det destruktive familieforholdet, preget av taushet, utrygghet og fornektelse, får et enda sterkere uttrykk i teksten. På denne måten er begravellesfolderen viktig idet den tilfører noe ekstra til historien, som ikke eksplisitt uttales.

På samme måte fungerer farens store skrivebord som står plassert på kontoret hans, også som en slik strukturelt overflødig detalj, i kontrast med en annen: Bergljots blå silkekjole.

[...]så ville far ha et møte med meg i Bråteveien. Og jeg gikk til Bråteveien, jeg turte å gå dit, jeg husker at jeg tenkte, på vei til Bråteveien at jeg måtte gjennomføre dette, ikke bakke ut nå, være modig nok nå, tørre å gå til Bråteveien og møte far. Jeg husker hva jeg hadde på meg, en blå silkekjole [...] Jeg gikk inn gjennom den imponerende hallen, gjennom entréen og inn på fars kontor og far satte seg bak det mektige skrivebordet og henviste meg til stolen foran skrivebordet, og jeg satte meg på den som en fange som skulle avhøres, jeg hadde allerede tapt, jeg var allerede slått ut og lammet og i fars makt, det visste han (Hjorth 2016: 199-200).

Det disse detaljene gjør er at de sier noe om (makt)forholdet mellom Bergljot og faren. Bordet indikerer farens posisjon som familiens overhode: en mektig tyrann som bak pulten tar avgjørelser på vegne av alle. Det at han har denne store skrivepulten, og oppfører seg både aggressivt og voldelig, kan òg sies å peke mot en underliggende usikkerhet som han kompenserer for. Det mektige skrivebordet fungerer som et fysisk skille mellom faren og Bergljot, og står slik som et bilde på hans forsøk på å fjerne seg, ikke bare fra henne, men og

fra skammen knyttet til det han har påført henne. Skrivebordet kan ses som et virkelighetsskapende indisium på den fornektelsen og påtvungne tausheten som skiller dem fra hverandre, som han har plassert, mer eller mindre bevisst, mellom seg selv og datteren sin.

Jeg klarte ikke si noe, lammet i den blå silkekjolen, det var sommer, det var varmt, da jeg satt der foran far skjønnte jeg at det var feil med silkekjolen, at jeg skulle hatt på meg noe heldekkende, men jeg hadde kledd meg i min peneste sommerkjole, jeg hadde pyntet meg før jeg gikk dit, til far, jeg var så naiv, så fanget, så i fars makt, [...] jeg kastet kjolen etter det møtet med far, min yndlingskjole i silke, jeg skitnet den til i møtet med far (Hjorth 2016: 200).

Bergljots blå kjole indikerer i seg selv hennes siste forsøk på å nærme seg faren sin. Hun har pyntet seg som for å forberede seg på forsoning, i et siste håp om at han skal ta ansvar og gjøre opp for alt han har gjort. At hun kaster kjolen etter møtet, indikerer at hun er ferdig med å kjempe en kamp hun vet hun aldri vil vinne. Kjolen vil også kunne leses som et virkelighetsskapende indisium på Bergljots barndom: en blå silkekjole gir assosiasjoner til en liten jente som har pyntet seg til familiesammenkomst. At Bergljot har tatt på seg denne kjolen når hun skal ta et oppgjør med faren, setter henne tilbake i rollen som den lille jenta som faren foregrep seg mot. Slik indikerer kjolen at Bergljot prøver å ta tilbake, gjøre krav på barndommen sin, og legger opp til at faren skal be om tilgivelse direkte til den jenta han gjorde skade på, ikke den voksne kvinnen Bergljot nå har blitt. Når hun kaster kjolen, gir hun i stedet endelig slipp håpet om å noen gang få ta definisjonsmakten over barndommen tilbake.

De detaljene vi diskuterer her, med utgangspunkt i Barthes, behøver ikke være fysiske gjenstander. Også moren og farens uttalelse av ordet "incest" er en tilsvarende overflødig, men betydningsfull detalj. Moren hennes uttaler ordet slik under konfrontasjonen i revisormøtet: "Løgner, hveste mor mot meg. Anklage din far, hvordan tror du det har vært for din far å bli anklaget for noe, noe av det verste og så kom i-ordet med en merkelig uttale, incest, sa hun, ikke med s [...]" (Hjorth 2016: 198). I det ovennevnte møtet med Bergljot, hvor han forsøker å begrave anklagene hennes, bruker også faren ordet på denne måten:

Jeg har ikke begått incest mot deg, sa far med sin myndige stemme, uttalte ordet på den rare fremmede måten mor nettopp hadde uttalt det på, kanskje ordet ble uttalt slik den gangen de ble kjent med det og siden hadde de ikke hørt eller brukt det, hadde lukket ørene for det ordet (Hjorth 2016: 200).

Denne feilaktige uttalen av ordet incest ikke har noen direkte innvirkning på eller konsekvenser for handlingen i romanen, men det sier noe om hvordan noe som betyr og skapes som virkelighet fortøner seg henholdsvis for de litterært framstilte foreldrene og for den litterært framstilte Bergljot og hennes historie. Måten foreldrene nærmest fysisk ikke klarer å si ordet,

slik at de må endre på det, indikerer at de forsøker å ufarliggjøre det, og på den måten slipper å ta innover seg hva ordet egentlig innebærer. Dette peker helt klart på en slags underliggende skyldfølelse hos begge.

Det vi nå har sett er at detaljene fungerer som virkelighetsmarkører i fiksjonsuniverset, som peker mot det hverdagslige. Dette kan være:

Vasketøyet som jeg hadde hatt følelsen av å drukne i, [...] alle bunkene med tøy som lå ved siden av den overfylte skittentøyskurven, svære lakner og dynetrekke og duker og av og til gardiner, hauger med truser og strømper og skitne kjøkkenhåndklær, alt vasketøyet jeg forbannet den gangen mitt hverdagsliv hadde vært enkelt og udramatisk (Hjorth 2016: 97).

Eller det kan være vinflasker på bordet, bunker med tidsskrift, en klementin som går på rundgang, og samtidig alt mulig annet. De gjør at ikke *alt* i romanen handler om arv, overgrep og familiekonflikt, men viser at alle de "store" hendelsene skjer i en verden, i et liv og i en virkelighet. Uten å direkte påvirke, på den måten at de utløser konsekvenser eller skaper bevegelse i narrativet, virker de avdekkende ved at de peker mot noe ekstra, noe underliggende i handlingen. Med støtte i Barthes vil jeg da si at detaljene, siden de ikke refererer til noe utenfor fiksjonen, kan de fungere som indisier til underliggende historier innad i verket, slik vi så både i Flauberts barometer og i eksemplene fra *Arv og miljø*. De vil eksempelvis kunne peke mot en romankarakters velstand, kommende forfall, eller mot en persons skjulte ønsker og prosjekter osv., uten at det uttrykkes eksplisitt.

I forlengelse av dette kan vi se at detaljen fungerer, i kontrast til det realistiske kunstsynet, som en virkelighetskonnotasjon som ikke direkte *refererer* til virkeligheten, men som i seg selv *betyr* virkelighet:

Etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat kommer "virkeligheten" tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *betyr* virkelighet, uten å si det (Barthes 2003: 79).

Dermed kan små detaljer som Flauberts barometer, eller Bergljots blå kjole, selv si at de er virkelige: "de betyr kategorien 'virkelighet' (og henviser ikke til de tilfeldige enkelting som finnes i virkeligheten). Med andre ord blir selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant: Det oppstår en virkelighetseffekt [...]" (Barthes 2003: 79). At disse små enkeltingene ikke i seg selv sier noe i direkte tilknytning til den narrative strukturen i teksten, gjør at de sammen skaper et helhetlig bilde av *en virkelighet*. For å enda bedre illustrere funksjonen til slike detaljer kan vi sammenlikne med filmens *mise en*

scène:⁸ Å sette i scene. Dette innebærer at alle elementer, alle rekvisitter som i seg selv alene ikke har noen betydning for filmens handling, vil sammen skape det nødvendige i bildet som skaper illusjonen om at det vi ser på er virkelig. Sammen bygger de opp det som er filmens egen virkelighet. Det samme gjelder for de små ubetydelige detaljene i en fiksjonstekst. De bygger opp og skaper helhet i narrativet: de etablerer et troverdig, virkelig bilde av et rom, en situasjon, en person, en verden. At de mangler signifikat i den ytre historiske virkeligheten, gjør disse detaljene til en slags "realismens egen signifikat": De eksisterer i og skaper sin egen virkelighet. Alle disse tingene i en roman "betyr samlet kategorien virkelighet", og det her funksjonen ligger: å skape et slags "virkelighetsrom". Fordi de ikke betyr noe, *betyr* de virkelighet. Signifikatet til alle tingene er virkelighetsfølelsen.

2.5. Knausgårds beskrivelse til sammenlikning

2.5.1. Den realistiske beskrivelse

Å sammenlikne detaljene som er med på å bygge opp fiksjonsuniverset i litterære tekster, med detaljene som er med på å skape realistiske bilder i malerkunsten, slik Moretti legger det fram, blir igjen aktuelt når Barthes diskuterer *beskrivelsens* funksjon i teksten. I motsetning til de elementene i teksten som driver handlingen i en tekst framover, vil ikke beskrivelsen ifølge Barthes ha noe forutsigende preg. Den har "en rent summerende struktur og mangler den vei gjennom valg og alternativer som får narrasjonen til å virke som en enorm *regulator*, utstyrt med referensiell (ikke bare diskursiv) tidskarakter" (Barthes 2003: 74-75). På denne måten understreker Barthes beskrivelsens særegenhet: Den fortøner seg som noe helt eget som besitter et signalformål, men ikke har noen handlingshensikt, og det reiser spørsmål om hva slags betydning denne tilsynelatende "ubetydeligheten" har i en skjønnlitterær (realistisk) tekst.

I videreføringen av dette trekker Barthes fram et eksempel fra Flauberts *Madame Bovary*, beskrivelsen av byen Rouen, som til syvende og sist viser at Rouen bare er en bakgrunn, til tross for å gi inntrykk av å besitte en stor rolle gjennom den detaljerte beskrivelsen av den:

Og endelig ser man at hele beskrivelsen er *konstruert* for å få Rouen til å ligne et maleri: Språket gir seg til å male et bilde [...] På denne måten, selv om beskrivelsen av Rouen er fullstendig irrelevant i forhold til den narrative struktur i *Madame Bovary*, er den på ingen måte skandaløs, for om den ikke kan rettfærdiggjøres gjennom verkets egen

⁸ I henhold til definisjon fra *Store Norske Leksikon* er dette et begrep innenfor teater og film som innebærer at de forskjellige elementene i scenekunstverket eller filmen skal være avpasset til hverandre, slik at de fungerer som en helhet. Nedlastningslink: [Lesedato 16. oktober 2018] <<https://snl.no/regikunst>>.

logikk, kan den det gjennom litteraturens lover: Den har en "mening" som beror på at den er tilpasset, ikke modellen, men gjengivelsens kulturelle regler (Barthes 2003: 76).

Barthes viser også at enhver litterær beskrivelse av en virkelig by, på samme måte som et maleri kun viser et utsnitt fra ett spesifikt ståsted, vil være "mangelfull" i forhold til den virkelige byen – Noe vil alltid være utelatt. Barthes understreker at en estetisk framstilling vil møte en rekke referensielle krav:

Den estetiske hensikt i Flauberts beskrivelse [blir] blandet opp med «realistiske» imperativer, som om referentens eksakte poeng [...] i seg selv, synes det, krever og rettfærdiggjør at den beskrives [...]: De estetiske krav blir her, i alle fall som et slags alibi, gjennomsyret av referensielle krav (Barthes: 2003: 77).

En beskrivelse vil dermed, i sin refererende form, *gi inntrykk av* å formidle den virkelige byen akkurat slik den er, og på den måten unngå å bli fullstendig revet med av fantasien. Slik, skriver Barthes (2003:77), bevares beretningens "objektivitet". Men samtidig må det i enhver beskrivelse – av en by, en person eller en hendelse – alltid tas retoriske og estetiske valg, da det er umulig å gjengi *alt*: "Om den ikke var underlagt et estetisk eller retorisk valg, ville enhver "utsikt" bli uutømmelig: Hele tiden ville det være en krok, en detalj, en brytning i rom eller farver å gjengi" (Barthes 2003: 77).

Poenget til Barthes er at i stedet for å *gjengi* virkeligheten, å fremstille byen "akkurat slik den er", oppfattes beskrivelsen i seg selv som et stykke virkelighet. Som vi har sett vil beskrivelser, på samme måte som tilsynelatende overflødige detaljer, som ikke direkte virker inn på den narrative utviklingen, og som nærmest kan leses som fyllstoff, besitte et enormt meningspotensial. En beskrivende detalj vil kunne avdekke blikket som ser, gjennom de nødvendige valgene som er tatt, og slik tilføre et innblikk i hva romanpersonen eller fortelleren er oppmerksomme på og gi et bilde på en romanpersons bakgrunnshistorie. De vil òg tilføre et språklig utsnitt av en by eller et sted, sette scene for en hendelse, og skape en *illusjon* av at handlingen utspiller seg i en virkelighet.

Som vi nå har sett finnes det en rekke elementer på detaljnivå i den narrative strukturen i *Arv og miljø* som peker mot romanens egen evne til å skape virkelighet innad i seg selv uten å insistere på en tilknytning til den utenfortekstlige virkeligheten. Bergljots turer med hunden, beskrivelser av snøen som faller, kulda som kryper inn og alkoholens varmende og sløvende effekt er alle ting som ikke får noen direkte kobling til handlingsutviklingen, med tanke på arvetvist og familiekonflikter, men som bidrar til å skape Bergljots verden, hennes virkelighet.

2.5.2. Det manglende signifikat

Virkelighetsskapende beskrivelser er Karl Ove Knausgårds kjennetegn i *Min kamp*-serien. Men når det gjelder detaljbruken i *Min kamp*, støter vi på problemer. Knausgårds egen, samt flere kritikeres tilnærming til *Min kamp*-prosjektet, er å knytte romanhandlingen til den ytre virkeligheten. Dette som et forsøk på å gi detaljene/beskrivelsene det manglende signifikatet tilbake ved å påstå at de er virkelige, og dermed gi dem et signifikat i den ytre historiske virkeligheten. Gjør dét at Knausgård påstår at en bok han leste og hadde liggende på nattbordet i Bergen under studietiden, en reell bok som eksisterte, boka mer virkelig enn for eksempel skrivebordet eller et tidsskrift beskrevet i *Arv og miljø*? Skapes en sterkere virkelighetsfølelse i fiksjonen hvis detaljer og beskrivelser knyttes til den ytre virkeligheten? Til sammenlikning med detaljbruken hos Hjorth, som vi nå har sett på, blir det her relevant å undersøke Knausgårds store forbruk av beskrivelser med støtte i Toril Mois tanker om beskrivelsens virkelighetsskapende kraft. Jeg tar utgangspunkt i essayet "Å lese med innlevelse", hvor Moi skriver at "[...] siden Knausgård erklærer at alt i teksten er sant, at forteller og forfatter er en og samme mann, nemlig ham selv, utfordrer *Min kamp* troen på at en roman må være fiksjon" (Moi 2017).

Moi mener at svaret på hva begrepet fiksjon innebærer, på bakgrunn av tanken om at ikke alt i en fiksjonsroman er fiksjon,⁹ ligger i bruken av beskrivelser, som er hun ser som et grunnleggende litterært grep i *Min kamp*. Videre legger hun fram flere måter Knausgård utfordrer det hun kaller inngrodde postmoderne teorier om hva litteratur er, og hvordan den skal leses. Blant annet trekker hun fram at i kontrast til den akademiske troen på at litteraturvitenskapens grunnleggende oppgave er å avsløre tekstens hemmeligheter via nærlesning, kan ikke *Min kamp* leses på bakgrunn av denne metoden, fordi den verken er fortettet eller kryptisk, men sier alt den mener rett ut på en måte som er tilgjengelig for alle.

Moi søker å utfordre det hun anser som en veletablert innstilling i postmoderne teori: at beskrivelse først og fremst er språk, og at språk er representasjon, referanse eller framstilling av virkeligheten. Ut fra dette synet blir virkeligheten og språket satt i to adskilte systemer, skriver Moi:

⁹ Her ser vi allerede en linje til Arne Melbergs teori om selvframstilling i skjønnlitteraturen, som han presenterer i sin bok *Selvskrevet: om selvframstilling i litteraturen* (2007). Han bygger på en *både-og*-tilnærming til litteraturen, som innebærer at en forfatter kan skrive seg selv, som historisk virkelig person, inn i et fiksjonsverk, uten at det slutter å være skjønnlitteratur av den grunn. Dette vil jeg komme nærmere inn på i sammenheng med undersøkelsen av *Arv og miljø* som selvframstillende roman, basert på Melbergs tanker om selvframstillende forfatters innskriving av sitt eget selv i skjønnlitterær skrift.

Virkeligheten ligger utenfor språket. Språkets oppgave er å representere virkeligheten. I dette synet blir selv den mest omhyggelige beskrivelse alltid en tolkning. Slik blir beskrivelse automatisk gjort til et filosofisk — epistemologisk — problem, et spørsmål om sannhet og viten. For slike teoretikere blir konklusjonen alltid den samme: representasjonen vil alltid mislykkes i å gripe virkeligheten. Vi er fanger i språkets og subjektivitetens fengsel, og virkeligheten som den egentlig er vil alltid unnslippe oss (Moi 2017).

Moi kritiserer altså tanken om at beskrivelser aldri kan gripe virkeligheten, men alltid bare være en subjektiv tolkning av egen virkelighet. Hun argumenterer videre for at Knausgårds bruk av beskrivelser bryter med nettopp dette synet, og da med fokus på det hun kaller den *eksistensielle* beskrivelsen. De typisk hverdagslige beskrivelsene vi finner i *Min kamp* vil bidra til å vekke oppmerksomheten: "Knausgård beskriver et forsøk på å bli oppmerksom på det som er, oppmerksom på eksistensen. Her betyr 'eksistensen' ikke noe metafysisk, men rett og slett 'det som finnes', det som er der" (Moi 2017). Ifølge Moi er det bare gjennom en overflod av hverdagslige detaljer og beskrivelser at vi vil bli bevisst det som skjer rundt og med oss, og også vise oss det vi vanligvis ikke ser. Dette er det som gjør *Min kamp* så virkelig, ifølge Moi: "Bare *virkelige*, realistiske, dagligdagse detaljer kan skape et overbevisende fiktivt univers. Det høres ut som et paradoks, men det er det ikke, nettopp fordi beskrivelsen alene aldri kan etablere eksistens eller ikke-eksistens" (Moi 2017; min kursiv). Moi påstår at Knausgård i sin bruk av eksistensielle beskrivelser har brutt ned skillet mellom språk og virkelighet. Hun sier at beskrivelsene ikke kan etablere eksistens eller virkelighet kun i kraft av å være tekstlige virkemidler, men at de er avhengig av å være forankret i noe ekstra-tekstuel – Knausgårds egen virkelighet.

Moi mener slik at i stedet for å følge på der litteraturvitenskapen tradisjonelt har vært opptatt av å gå analytisk til verks for å avdekke tekstens skjulte dyp, er såkalt "overflatelesning" et bedre alternativ. I den typen lesning er beskrivelsen en viktig bestanddel, men lesningen innebærer at man kun forholder seg til akkurat det beskrivelsen direkte sier, snarere enn å lete etter skjulte undertekster. På denne måten sier Moi at det ikke er noen "hemmelighet" å avsløre, fordi fasiten ligger der allerede, forankret i Knausgårds liv. Slik gjenoppliver Moi Barthes' døde forfatter som tekstens meningsskapende instans. Hvis romanen ikke er fortettet eller kryptisk, og allerede har en på forhånd etablert mening, som ikke kan tolkes videre eller utfordres, er teksten allerede lukket og avsluttet før lesningen har startet. Moi fjerner slik hele leserfunksjonen og påstår med dette at teksten eksisterer uavhengig av lesningen. Leserens eneste oppgave blir da å la seg rive med på tekstens bølger uten selv å delta i verk-skapelsen.

Til tross for den type lesning Moi oppfordrer til, mener jeg at den form for "overflatebeskrivelse", som hun legger til grunn for, i en fiksjonstekst uansett ikke er mulig. Som eksempel peker Moi på at når en forfatter i en fiksjonstekst beskriver London, skriver han aldri ren fiksjon, men at en slik beskrivelse alltid vil inneholde virkelighet fordi Rouen eller London er ekte byer: "for som vi har sett, finnes det ingen regel som sier at ingenting i fiksjonslitteraturen må finnes i virkeligheten. London eksisterer. Harry Holes Oslo også. Beskrivelsen formidler subjektet og verden samtidig" (Moi 2017). Men som vi så tidligere i denne delen ville Barthes vært dypt uenig. Det er også jeg: Enhver litterær fremstilling vil *alltid* være fiksjon fordi det i en slik beskrivelse nødvendigvis er tatt estetiske og retoriske valg, og dermed aldri være en fullstendig og objektiv gjengivelse (av den virkelige byen). Slik ser vi at det ikke er mulig å helt objektivt beskrive noe, slik det er i virkeligheten, uten samtidig å legge noe til og å ta noe vekk. På den måten gir beskrivelsen uttrykk for langt mer enn bare den ene spesifikke gjenstanden – det avdekker også blikket som ser.

Slik kan vi også se at mengden detaljer og beskrivelser vi finner i både *Min kamp*, og *Arv og miljø*, er deler gitt av *to* tekstlige instanser: fortelleren og den impliserte forfatteren. Fortelleren kan kontrollere hva hun ønsker å beskrive, hvilket utsnitt av et sted, en situasjon, en følelse, eller en person hun vil formidle, for å på den måten gi uttrykk for de omgivelsene hun erfarer rundt seg. De beskrivelsene vi finner i *Min kamp* kommer i all hovedsak fra fortelleren selv, gjennom indre monologer og refleksjoner om hva han ser, hører, lukter, tenker og erfarer, og oppleves derfor ofte som mer "kontrollerte" enn i *Arv og miljø*. Dermed kan det være lett, spesielt hvis man kun forholder seg til en overflatelesning, å påstå at beskrivelsene tilfører en virkelighetsfølelse fordi de gir et helt nøkternt bilde av hva fortelleren ser rundt seg. Men en fortellers beskrivelser, av hva enn det måtte være, vil samtidig kunne gi innblikk i hvem fortelleren er på et dypere nivå, og si enda mer om den fiksjonsverdenen hun/han befinner seg i, enn fortelleren tilsynelatende har kontroll over. Dette i kraft av, ikke bare det som beskrives, men av det som er *utelatt* fra beskrivelsen, som slik gir uttrykk for de valgene som vi har fastslått som nødvendige i beskrivelser. Dette tilfører et mer ufrivillig gitt uttrykk for hva personene retter oppmerksomheten mot, og sier slik mer om deres væren i og oppfatning av den tekstlige virkeligheten de befinner seg i. Dette er det den strukturerende impliserte forfatter som styrer, og oppfordrer på denne måten til identifikasjon med fortelleren ved å, ikke bare gi innblikk i det fortelleren ser, men òg å se ham/henne. Det er her rommet mellom teksten og leseren – rommet for all potensiell meningsskapelse – oppstår, og som blir ødelagt hvis alt som står i teksten er basert på allerede etablerte og udiskutable sannheter forankret i forfatterens liv.

2.6. Avslutning

Moi mener at detaljene og beskrivelsene blir (mer) virkelige i kraft av å være plassert i teksten direkte av fortelleren, som også hevdes å være forfatteren: "Når Knausgård insisterer på det ikke-tekstlige, understreker han at han selv er sin karakter, at alt i romanen er sant. Bare slik kan han tilføre virkelighet til alle de utrolige beskrivelsene i *Min kamp*" (Moi 2017). Moi mener slik at forfatterens og den utenfortekstlige virkelighetens nærvær i teksten er *nødvendig* for at det skal tilføres virkelighet i romanen, og at disse elementene fint kan eksistere innad i romanen som virkelighet i seg selv ved siden av det selvstendige fiksjonelle. Altså *er* det idet Knausgård bruker seg selv, sin egen navngitte familie, sitt eget liv i romanen at det tilføres virkelighet.

Dette er jeg helt uenig i, og undergraver de poengene vi har etablert gjennom Barthes: Nettopp idet Knausgård påstår at handlingen er sann, og at det som står skrevet *har skjedd* i virkeligheten, sier han også at hans romanunivers *refererer* til virkeligheten. Da romanuniverset består så sterkt av detaljer og beskrivelser, vil nettopp detaljer og beskrivelser også *referere* til virkeligheten, og dermed *ikke* være virkelige som tekstimmanent skapt virkelighet i seg selv. Jeg mener altså, som Barthes, og som kontrast til Moi: at nettopp fordi detaljene *ikke* knyttes til den ytre ikke-tekstlige virkeligheten, men får lov å virke innad i verket selv, skaper detaljer og beskrivelser et signifikat som kommer av teksten selv, og skaper dermed en virkelighet i fiksjonen. Moie innstilling vil jeg si fullstendig undergraver fiksjonens autonomi, og dens hensikt. Gjør vi som Moi, og forankrer romanens mening og eksistens i en på forhånd bestemt kontekst – forfatterens (Knausgårds) egne virkelighet, setter det en stopper for ethvert potensielt meningsmangfold som litteraturen, i møtet med leseren, egentlig besitter. Hjorths romanunivers forblir uberørt av den historiske virkelighet all den tid detaljene får være og virke i fred – som fiksjonslitteratur.

Det er nok en hel del kritikere og lesere som hardnakket ville sagt seg enig i Moie tanker, og konkludert med at Knausgårds insistering på de mangfoldige detaljenes og beskrivelsenes validitet i virkeligheten, gjør hans romaner fulle av virkelighet. Jeg vil påstå at det man imidlertid vil merke seg, etterhvert som en leser Knausgårds voldsomme detaljbruk, er at det bikker over: Idet Knausgårds fortellende forfatter forsøker å *forføre* leserne sine med alle henvisningene til den historiske virkeligheten, overdriver han bruken, insisterer han for sterkt på virkelighetsaspektet, og røper dermed på mange måter sitt eget *litterære* prosjekt. Det vitner i stedet om noe som nettopp *ikke* er virkelighetsnært, paradoksalt nok: Idet leseren sanser en aktivt, påtrengende virkende instans, som tvert imot å være ærlig og virkelighetsnær, istedenfor avslører seg som nettopp tekstlig-fiksjonell, febrilsk overarbeidende i sitt forsøk på å overbevise

om at *slik var det*, mister teksten det den så hardt prøver å oppnå: troverdighet. Ved å benytte seg grådig av detaljer og beskrivelser for på best mulig måte å fange eksistensen og virkeligheten omkring den fortellende instansen, dras disse sekvensene ut i det ekstreme. Beskrivelser av de mest trivielle ting, plassert der i den hensikt å skape virkelighet, dras ut over flere sider, noe som gjør leseren mer bevisst på nettopp hva det er som skjer: et febrilsk forsøk på å *overbevise* om at det som her står skrevet, er virkelig. Alternativt til Knausgård finnes det ingen instans i *Arv og miljø* som forsøker å overbevise om en ytre virkelighet utenfor teksten. Jeg mener vi heller kan se at Hjorths roman derimot skaper en virkelighetsframstilling som kommer fram og forsterkes *i møtet med* leseren, via *identifikasjon* mellom leser og litterær hovedperson. Dette skal jeg undersøke nærmere i neste del av oppgaven.

2.6.1. Appendix: "Den so called virkeligheten"

Som et appendix til denne drøftingen, kan det også være interessant å kort trekke inn Vigdis Hjorths egne tanker om forholdet mellom romanen og den ytre virkeligheten, og om forfatterens moralske ansvar når de bruker sitt eget liv og erfaringer i litteraturen. Dette skriver hun om i essayet "Å tale og å tie om sitt eget liv", som står i essaysamlingen *Å tale og å tie* (2018).

I essayet skriver Hjorth om virkelighetens rolle i skjønnlitterær skrift. Hun kritiserer oppfatningen om at den selvbiografiske tekst, ment å skildre den faktiske historiske hendelse eller virkelighet, kan levere noe fullstendig og "riktig". Hjorth peker på hvordan hukommelse og minner er subjektive, og én persons oppfatning av en hendelse vil med største sannsynlighet være annerledes fra en annens oppfatning av samme hendelse. Hun skriver at *skjønnlitteraturen* ville kunne tilføre virkelighet til det livet, den historien, de hendelsene som beskrives.

Med dette tar hun utgangspunkt i Alexander Kiellands opptegnelser til en selvbiografi som består av tekststykker hentet fra flere notat- og dagbøker han holdt gjennom en rekke år. Disse årene er fylt med så mye smerte og problemer at han ikke orker å gå i dybden og bearbeide det. Det resulterer i små passasjer med observasjoner, fakta, og bare et par kommentarer, noe som vanskelig vekker følelser hos en som leser som ikke visste noe om det "hvem, hva eller hvorfor" som ligger bak. Hjorth hevder at for å vekke følelser, medfølelse, interesse hos en leser, må *skjønnlitteratur* til. Hun bruker et eksempel knyttet til Kiellands pengeproblemer, om hvordan han kun har skrevet en kort, udetaljert notis om tilbakebetaling av gjeld til en C. B. Svendsen. Skulle han skrevet selvbiografisk, ville denne C. B. Svendsen kunne blitt karakterisert som en stygg, glupsk mann, til tross for at det ikke var slik i virkeligheten:

Og den journalist som klarte å grave frem et fotografi av C. B. Svendsen som viste at hun beviselig var mager, for å bruke mot forfatteren, ville gå glipp av Kiellands poeng og antagelig eneste beveggrunn for å utdype episoden: at for en som gjennom livet var i så stor økonomisk forlegenhet som Kielland, ville enhver han skyldte penger, fortone seg som velberget og grådig (Hjorth 2018: 74).

Selv om en journalist ville kunne motbevise "riktigheten" av romanens beskrivelse av C. B. Svendsen i den empiriske virkeligheten, gjør ikke det at den litterære beskrivelsen er noe mindre sann, eller virkelig. Skjønnlitteraturen *tilfører* virkelighet gjennom sine fiksjonaliserende, skapende kvaliteter. Dette er klart i strid med Knausgård's metode i å skulle gjengi hendelser og ting akkurat slik de faktisk er/var.

Å skulle skrive sin selvbiografi ut ifra faktiske, historiske og verifiserbare hendelser og fakta, var ikke Kielland i stand, eller villig til å gjøre. Ifølge Hjorth, ville han, om han ønsket å skrive om sin erkjennelsesreise, skrevet *en roman*. Dette fordi hun anser romanformen som den eneste måten å virkelig fange sin egen virkelighet på, selv om den vil kunne være beviselig separert fra den historiske virkeligheten:

Når en forfatter bruker ordet roman om en tekst, også om elementer i den er hentet fra eget liv er det ikke for å unnsnippe faktasjekking eller moralske bebreidelser [...] Det er fordi forfattere flest har dyp innsikt i hvor vanskelig det er å skrive noe som er sant for andre enn forfatteren selv, og at å skrive en selvbiografi, altså noe som er definert som sakprosa, for de fleste skjønnlitterære forfattere ville innebære å gi avkall på de mest fininnstilte litterære verktøy og i tillegg være en ganske uhåndterlig mental og praktisk, for ikke å si kjedelig, øvelse, for man ville jo likevel ikke røpe de innerste avgjørende virkende hemmeligheter, verken sine egne eller andres. Mens man i en roman ville kunne gi dem et stort virkerom (Hjorth 2018: 88).

Hjorth understreker at *virkelighet* er et upresist begrep for det en person kan erfare: "Det er ikke det selvbiografiske som er poenget for forfatteren, men transformasjonen til fiksjon" (Hjorth 2018: 89). Hun understreker videre at dette ikke bare gjelder forfattere, men at vi alle transformerer til en slags fiksjon hver gang vi åpner munnen:

Vi når aldri helt inn til hverandre, og det er både fint og fælt, for vi lurer ustanselig på hvordan det er å være den andre, deg eller deg, og får aldri vite det helt, men det hender, når vi leser, at vi kjenner oss nær på – og derfor burde vi framfor å spørre forfatteren om hva som er sant, hva som er hentet fra den so called virkeligheten, forsone oss med at *et verks sannhetsverdi ligger i den virkning det har på leseren* (Hjorth 2018: 89; min kursiv).

Det er tydelig at Hjorth deler både mitt og Barthes' syn på at hvorvidt hendelser, beskrivelser eller detaljer har en tilknytning til den ikke-tekstlige virkeligheten er helt irrelevant. Det viktige er å se på hvordan litteraturen i den meningsskapende prosessen som oppstår i møtet med

leseren, tilfører virkelighet. På den måten kan vi si at litteraturen har potensial til å skape en egen slags virkelighet som er "mer virkelig" enn virkeligheten selv.

Slik ser vi at uansett hvor mye Knausgård forsøker å nærme seg fortelleren i sine romaner ved å påstå at de er den samme, vil den Karl Ove som forteller og handler i romanene alltid være et romansubjekt, med en uoverkommelig distanse til sin forfatter. Slik kan vi se at *romanens* virkelighet oppstår i tekstens egne virkemidler og uttrykk, og ikke i Knausgårds innplassering av den ytre virkelighet i verket. Med Hjorths tanker om skjønnlitteraturens evne til å tilføre virkelighet til livet, og å skape en egen *tekstlig* virkelighet, blir det naturlig å bevege seg videre, og til spørsmålet om hva slags virkelighet det da er snakk om, eller snarere: *hvem* sin virkelighet?

3. Det flerfoldige selvet

"Alt henger sammen med alt. Ingen setning er uskyldig for den som går med ørene på stilker for å forstå."
(Hjorth 2016: 88)

3.1. Innledning

Det er, som jeg har vært inne på innledningsvis i denne oppgaven, gjennom resepsjonen av romanen, og i sammenheng med debatten om virkelighetslitteraturen, at *Arv og miljø* trekkes som fram som biografisk: som en roman hvor handling og enkelthendelser er hentet fra forfatterens eget liv. Ingunn Økland hevder i *Aftenposten*, 25. september 2016, at: "I lys av forfatterens litterære metode, er det nærliggende for leseren å anta at hun [Hjorth] indirekte anklager sin egen far for seksuelle overgrep. I hvert fall kaster Hjorth et mistankens lys over en faktisk person". Enten fungerer altså romanen som en dømmende instans over en overgriper som aldri ble tatt, eller så avgir den en offentlig dom over en uskyldig person. Økland åpner med dette opp for å lese Hjorths (mulige) personlige historie inn i fiksjonen, og understreker det ved å påpeke at Hjorth i ulike intervjuer har "gitt uttrykk for at hun bygger romanen på personlige erfaringer". På bakgrunn av dette er det interessant å undersøke romanen i lys av selvframstillingsteori: Er *Arv og miljø* en selvframstillende roman, og i så fall på hvilken måte?

Først vil det være nyttig å gjøre rede for selvframstillingsteorien, med blick på eldre og nyere forskning. Jeg vil i all hovedsak forholde meg til Arne Melbergs og Eva Kahrs' teorier, med hovedfokus på Kahrs' tanker om en autonom selvframstilling. Herfra blir det naturlig å undersøke og analysere fortellekoden i romanen for å se hvordan romanen er bygget opp av flere ulike narrative og temporale nivåer. Der hovedhandlingen om arveoppgjøret foregår på ett nivå, ser vi at historien om bruddet med familien og sannhetshendelsen foregår på et annet. I tillegg preges teksten av en rekke innskutte og enkeltstående avsnitt som virker reflekterende, som om fortelleren kommenterer både handlingen og seg selv. Alle disse elementene flyter sammen og blandes slik at de danner en helhetlig historie. Med utgangspunkt i Kahrs' begrep om autentisitetsmarkører vil jeg undersøke hvordan *Arv og miljø* selv kan ses å skape et *inntrykk* av opplevdhet, som, til tross for å kunne påkalle oppmerksomhet omkring dens forfatter, ikke foretar noen skjult form for fremstilling av det historisk virkelige forfatterselvet, men heller arbeider i en litterær dynamikk for å produsere nye tekstlig konstruerte selv.

3.2. Litterær selvframstilling

3.2.1. Arne Melberg og Eva Kahrs: selvframstillingens autentisitetstegn

Selvframstilling er et begrep som jevnlig dukker opp i litteraturvitenskapen. For eksempel presenterer Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nilsen og Kristin Ørjasæter en samling nærlesninger av en rekke tekster som defineres som selvframstillende i antologien *Selvskreven. Om litterær selvframstilling* fra 2006. Det samme året utkom også Poul Behrendts bok *Dobbeltkontrakten*, som tar utgangspunkt i den underforståtte kontrakten mellom leser og forfatter, som tidligere har gått ut på at alt som står i teksten *enten* skal være fiksjon, *eller* fakta. Dobbeltkontrakten bryter med et slikt *enten-eller*, og åpner for at denne avtalen kan være mer *både-og*. Tanken om at skjønnlitteratur kan være *både-og*, er utgangspunktet for Arne Melbergs bok *Selvskrevet* fra 2007, som vil være den teksten jeg har hovedfokus på i min egen analyse. Boka er en essayistisk gjennomgang av selvframstilling i skjønnlitteraturen fra Michel de Montaigne til vår tids selvframstillende forfattere. Jeg vil også støtte meg til Eva Kahrs' masteroppgave fra 2008, hvor hun søker å nyansere selvframstillingsbegrepet ytterligere og tar utgangspunkt i Dag Solstads *Armand V.*, og Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis*.

Vi kan se at 2000-tallet markerer en fornyet vitalitet for litteratur som fokuserer på det nære i livet og som gir uttrykk for å være virkelig og selvopplevd av forfatteren. På mange måter kan vi si at Knausgårds inntog med seksbindsverket *Min kamp*, og dets 2500 sider om forfatterens eget liv,¹⁰ er et symptom på dette. Det har stadig blitt tydeligere at litteratur som tar for seg det nære, personlige og virkelighetstro er noe lesere er opptatt av og oppsøker. Det gir på mange måter mening at starten av 2000-tallet da også markerer en ny vår for den såkalte "bekjennelseslitteraturen", en sjanger Hjorth ofte er blitt plassert i, som innbefatter bøker som har det til felles at de gir uttrykk for å være *både* fiktive og "virkelig sanne". De senere årene kan det se ut som at "virkelighetslitteraturen" på mange måter har tatt over som begrep, og markerer også en litteratur som baserer seg på en slik dobbeltkontrakt, hvor forfatterens eget liv leses inn i fiksjonsteksten.

Melberg søker på mange måter å undersøke og gjøre rede for hvordan egne liv blir utgangspunktet for litteratur, men at det likevel blir skjønnlitteratur av det, og trekker fram autofiksjon som en form for selvframstillingens *både-og*. Denne formen baserer seg på Behrendts dobbeltkontrakt og betegner "litteratur hvor det ikke settes tydelig skille mellom

¹⁰ Holmlund (2009).

forfatterens (intime) liv og fiksjonaliseringen av det".¹¹ Ifølge Melberg (2007: 15) er dette eksempler hvor forfatterens nærvær kan leses inn i tekster som likevel er fullt og helt skjønnlitterære. Som vi har sett, når Toril Moi skriver at "[...] siden Knausgård erklærer at alt i teksten er sant, at forteller og forfatter er en og samme mann, nemlig ham selv, utfordrer *Min kamp* troen på at en roman må være fiksjon" (Moi 2017), kan vi se en klar linje til Arne Melbergs både-og-tilnærming. Han foreslår ikke bare at litteratur kan være *både* sann og usann, men òg at det ikke trenger å være snakk om *enten* forfatter *eller* forteller, men begge to samtidig. Det selvframstillerne gjør, ifølge Melberg (2007:7), er å konstruere, om ikke *seg selv*, så *et* selv, i skrift, og på den måten har selvframstillingen potensiale til å *skape* en virkelighet: noe som ikke har eksistert i verden før.

Melberg innleder med at både selvportrett, selvbiografi, memoar, erindring og bekjennelse er strategier for å fremstille seg selv i skrift, og at samtidens forfattere prøver ut nye måter for å rekonstruere og konstruere sitt eget selv. Selvframstilling blir for Melberg et samlende begrep for alle de litterære strategiene som tas i bruk for å "fremstille seg selv i og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule og maskere seg" (Melberg 2007: 8). Slik ønsker Melberg å bryte med synet om at fiksjonlitteratur er en sjanger hvor virkelighet er helt fraværende, og vise at en fiksjonstekst kan være *både* virkelig og fiksjon samtidig. Videre ønsker Melberg å bevise at dette *både-og*-forholdet bestemmes ut i fra en identifisering av den historisk virkelige forfatterens tilstedeværelse i teksten. Her er det jeg og Melberg skiller veier. Der Melberg mener at det er via forfatterens tilstedeværelse – ved å bevise eller avsløre strategier som peker direkte på nærværet av forfatteren i teksten – at teksten knyttes til virkeligheten, er jeg uenig: Jeg mener at det ikke er forfatterens tilstedeværelse som tilfører virkelighet, men at teksten *markerer* virkelighet i seg selv.

Som vi nå, via Barthes, har etablert, oppstår mening i møtet med leseren, og på den måten oppstår en verden som leseren kan erkjenne som virkelig, ut fra hans/hennes forståelse av den virkelighetsskapende dynamikken mellom tekstens språklig framstilte deler og komponenter. Da er det ikke snakk om *én riktig* subjektivt oppfattet virkelighet, men en virkelighet som oppstår på nytt og på nytt: Ved hver lesning møtes teksten av en leser med ulike forutsetninger og bakgrunner, og i dette møtet produseres virkelighet. Hvis utgangspunktet blir at virkelighet og mening i en fiksjonstekst på forhånd er forankret i en historisk virkelig forfatter, slik som

¹¹ Hentet fra Det Norske Akademis Ordbok på nett. Nedlastningslink: [Lesedato 10. september. 2018] <<https://www.naob.no/ordbok/autofiksjon>>.

Min kamp-bøkene er eksempler på, og at det er denne forankringen som etablerer mening og setter sin egen eksistens som grunnlag for tekstens virkelighet, saboteres det uendelige mulighetspotensialet og meningsvilkåret som teksten besitter.

I sin masteroppgave etablerer Eva Kahrs begrepet "autentisitetetsmarkører", som peker i retning av det jeg her har etablert: at litteraturen selv markerer enkelte deler av tekstuniverset som *litterært sett* mer virkelig enn andre. Autentisitetetsmarkørene betegner litteraturens egne markeringer av indre tekstlig virkelighet.

Også Kahrs kritiserer Melberg for å utviske det etablerte og "obligatoriske" skillet mellom historisk virkelig forfatter og romansubjekt, og mener at selvframstillingsbegrepet man finner både hos Melberg og andre før ham, i for stor grad fokuserer på sjangerproblematikk og spennet mellom fakta og fiksjon. Kahrs ønsker å utvide og nyansere begrepet og foreslår et skille mellom det hun kaller heteronom og autonom selvframstilling:

Mitt utgangspunkt er at "selvfremstilling" er et sekkebegrep som med fordel kan nyanseres ytterligere, og jeg foreslår å skille mellom autonom og heteronom selvframstilling. Jeg argumenterer også for at en selvframstillende tekst kan analyseres uten at leseren behøver å fastslå hvilke deler av teksten som er basert på virkelighet, fordi det kan være tilstrekkelig å se på verkets egne autentisitetetsmarkører (Kahrs 2008).¹²

Med *autentisitetetsmarkører* mener Kahrs "elementer i romanen som *antyder* at hele eller deler av innholdet er verifiserbart og opplevd" (2008: 5; min kursiv).

Kahrs' *heteronome* selvframstillingsbegrep tar for seg tilfeller der terskelen for at leseren trekker forfatteren inn i teksten senkes når verket er skrevet av en berømt forfatter. Det vil aldri være den historisk virkelige forfatteren som leses inn, men ifølge Kahrs er det *forfattermyten*. Begrepet har hun hentet fra Dag Solstads essay "Myten om Vesaas" ([1969] 2000) og omfatter et slags kollektivt skapt bilde av forfatteren, som leses inn i møtet med forfatterens tekster: "Når en forfatters bøker i en slik grad er basert på tillit, er forfatterens person, bildet man har av ham, i høy grad med når man leser" (Solstad 2000: 160). Altså er det ikke forfatteren selv som plasserer seg i teksten, men snarere leserne som leser en kollektivt etablert erfaring av forfatteren, basert på biografiske fakta, rykter og omtaler, inn i teksten. Dette blir enda synligere hos forfattere som Solstad, som bevisst leker med egen forfattermyte: "Større og mindre likheter

¹² Nedlastningslink med sammendrag ved forf. (upaginert): [Lesedato 09.08.2018] <<https://www.duo.uio.no/handle/10852/26604>>.

mellom myten og romanteksten bidrar til en selvframstillende lesning, og særlig når Solstad innimellom legger ut pekere som 'jeg er forfatteren av denne boka'" (Kahrs 2008: 79).

I det Kahrs kaller *autonom selvframstilling* oppstår virkelighet og inntrykket av selvpoplevdhet gjennom autentisitetensmarkører som kun baserer seg på tekstlige grep innad i romanen. Eksemplene Kahrs trekker fram i sin analyse er metakommentarer, navnelikhet, historisk virkelige bilder, illustrasjoner, kronologisk oppbygging og hyperrealisme i form av topografiske beskrivelser av virkelige steder. Det viktige her, skriver Kahrs, er at:

[...] samtidig styrer lesningen utenom å skulle verifisere fakta eller å sette likhetstegn mellom forfatter og romankarakter, slik annen teori har gjort. Den forholder seg til tekstens eget uttrykk for autentisitet, og er dermed et tekstlig perspektiv på fakta/fiksjonsspørsmålet. Hva som er verifiserbart er irrelevant, men lesningen påpeker elementer i teksten som antyder opplevdhet (Kahrs 2008: 78).

Kahrs mener slik at autentisitetensmarkørenes egne tilstedeværelse i teksten og deres *antydning* til opplevdhet er nok i seg selv. Dette skaper, litt på samme måte som de strukturelt overflødige detaljene, en egen tekstintern virkelighet. Forskjellen er at der detaljene fungerer og oppstår på et strukturelt ord- og setningsnivå, som byggeklosser til å skape et virkelighetsnært rom/bilde, fungerer autentisitetensmarkørene mer på handlings- og fortellernivå:

En analyse av fortellerinstansen i romanene gjør det mulig å påvise hvordan teksten tilrettelegger for en biografisk lesning, uten å kontrollere hva som faktisk stemmer med forfatterens levde liv. Illusjonen av opplevdhet/autentisitet er viktigere enn verifiserbare fakta, fordi hvilke fakta som er kjent vil variere og i stor grad være basert på antagelser, mens inntrykket av autentisitet som skapes gjennom teksten er tilgjengelig for alle og dermed et bedre utgangspunkt for analyse (Kahrs 2008: 11).

Vi kan altså si at det selvframstillende elementet ikke ligger i at forfatteren Vigdis Hjorth eventuelt skriver om selvpoplevde hendelser, men i at romanen selv markerer hendelser, personer og steder som *antyder* virkelighet uten at disse skal bakgrunnssjekkes og bekreftes i virkeligheten. Kahrs skriver at disse elementene "muliggjør en tolkning av romanen som selvframstillende, men uten å kreve en undersøkelse av hva i litteraturen som er 'objektivt verifiserbart'" (Kahrs 2008: 22). Det er *illusjonen* av opplevdhet som oppstår gjennom bruken av tilsynelatende selvbiografiske innslag, den nøyaktige steds- og tidsbestemmelsen, og detaljrikdom, som er viktig og relevant for å lese en roman, deriblant *Arv og miljø* som selvframstillende. Hvorvidt hendelsene i romanen er selvpoplevd eller ikke, er helt irrelevant for en analyse.

3.2.2. Hyperrealisme i *Arv og miljø*

I lys av Melberg er det lett å lese Knausgårds *Min kamp*-bøker som selvframstillende. I seksbindsverket kan vi peke på flere av autentisitetstegnene Kahrs er innom, og den tydeligste ligger allerede i navnelikheten: både romanens jeg-personsforteller og dens ytre historiske forfatter heter Karl Ove. Et annet aspekt er de topografiske beskrivelsene av virkelige steder: i *Min kamp: femte bok* er handlingen lagt til et svært realistisk beskrevet Bergen fra 80-tallet, med henvisninger til utesteder, gateadresser og studiesteder. Når det i *Arv og miljø*, i sammenheng med debatten om virkelighetslitteraturen, påstås at historien som fremstilles er Vigdis Hjorths egen historie om overgrep hun har blitt påført av sin far som femåring, påstås det samtidig at også *Arv og miljø* er en selvframstillende roman, på linje med *Min kamp*. Dette til tross for at det finnes svært tydelige tegn på det motsatte.

For denne oppgaven er det i all hovedsak mest interessant å forholde seg til Kahrs' utredning om autonom selvframstilling da mitt fokus ligger på å holde seg innenfor verkets egne rammer. Uten å gå for nøye inn i en heteronom analyse, mener jeg likevel det er interessant også å stille spørsmålet om vi kan se lesningen av *Arv og miljø* opp mot Hjorths eget biografiske liv og som et resultat basert på en forfattermyte tilknyttet Hjorth. Det er ikke vanskelig å forestille seg at et mytebegrep blir tilknyttet Hjorths omfattende og viktige forfatterskap, på samme måte som hos Vesaas og Solstad. Når Hjorth i tillegg skriver om det nære, om intime relasjoner og situasjoner, med fokus på kvinners seksualitet, moderskap, sjalusi, klassereise og mye mer, er det fort gjort å lese romanhandlingene og -subjektene hennes opp mot henne selv. Det oppstår en form for identifikasjon som det kan virke som om Hjorth ønsker velkommen. Myten om Hjorth som leses inn i tekstene hennes bygges også opp ved at hun leker med skillet mellom fiksjon og virkelighet både i de litterære tekstene sine og i medieopptredener og i andre (sak)prosa tekster som peker i retning av hennes tidligere utgivelser.

Både Kahrs og Melberg trekker fram eksempler på hvordan forfattere som blant andre Dag Solstad leker med sin egen forfattermyte ved å skrive inn metakommentarer i romanene sine: kommentarer, i form av for eksempel fotnoter, som direkte omtaler forfatteren og plasserer ham/henne i verket.¹³ Det finnes eksempler på at ulike tekster i ulike sjanger, skrevet av Hjorth,

¹³ F. eks. i Dag Solstads *16.07.41* (2002), hvor tittelen på romanen er forfatterens egen fødselsdato, og det på første side er skrevet en fotnote som leser: "Jeg som skriver er ikke identisk med jeget som handler, selv om begge er forfatter og vel heter Dag Solstad". Et annet eksempel er August Strindberg som, ifølge Melberg, avslører sin selvframstilling (myte) i romanen *Inferno* (1897) ved at hovedpersonen heter A.S, og ved at romanen på liknende vis avsluttes med setningen: "Den leser som tror at denne boken er oppdiktet, innbys til å se dagboken min som jeg har ført dag for dag siden 1895, og som dette bare er et utvidet og ordnet utdrag av" (2007: 37). Her har vi altså to eksempler på navnelikhet som autentisitetstegn, og fotnoter/metakommentarer

står i direkte kontakt med hverandre, og til dels kommenterer hverandre. Et slikt eksempel kan være scenen i *Arv og miljø* hvor Bergljot opplever de psykosomatiske smertene som resultat av den nye innsikten hun oppnår av å skrive enakteren. Dette er i seg selv en scene som i stor grad vekker en bevissthet omkring forfatteren selv, og følger vi tråden med Kahrs' heteronome selvframstilling kan vi trekke inn en artikkel av Hjorth i litteraturtidsskriftet *Agora*¹⁴ i 2014 som tar for seg en situasjon som er tilnærmet identisk med den som presenteres i *Arv og miljø*. Selv om det heller ikke kan påstås at det i *Agora*-artikkelen er Vigdis Hjorth som er jeget i teksten, bygger denne artikkelen opp myten om Hjorth og gjør det vanskelig å skulle løsrive seg fra artikkelen i møte med den identiske sekvensen i *Arv og miljø*. Spørsmålet er da om det blir riktig å skulle etterprøve scenen i romanen basert på det bildet som skapes av Hjorth, delvis da på grunnlag av blant annet *Agora*-artikkelen. Fordi Hjorth har skrevet begge tekstene og den ene gir uttrykk for ikke å være fiksjon, men selvbiografisk sakprosa, kan det trekkes inn som en bekreftende faktor på at scenen i romanen er selvopplevd. Jeg vil tro at Melberg ville kunne la seg friste til å si at denne scenen er med på å "avsløre" Hjorths innskriving av sitt eget selv i romanteksten.

Jeg ønsker imidlertid å ta avstand fra denne tilnærmingen og heller se på denne aktuelle scenen som en markør for tekstintern virkelighet for slik å opprettholde et klart fokus på den autonome selvframstillingen. Verdien i slike virkelighetsskapende markører ligger ikke i hvorvidt de kan verifiseres i andre ikke-fiksjonelle tekster eller i biografiske fakta, men i deres evne til å skape en illusjon av virkelighet – *en egen* tekstlig virkelighet. Selv om det, hos Kahrs, er snakk om at det er en forfattermyte, og ikke forfatteren selv, som bygger på et kollektivt bilde av hvem personen Vigdis Hjorth er, og om hvordan hun kan leses inn i romanen, baseres bildet likevel på utenfortekstlige elementer. En slik tilnærming ligger derfor fortsatt for tett opp til en historisk-biografisk metode som underminerer verkets selvstendighet, og litteraturens evne til å skape egen tekstintern virkelighet. Det er mer fornuftig å undersøke hva det er som trigger *behovet* leseren får for å skulle sette romanens personer og hendelser opp mot den ytre virkeligheten. Vitner ikke et slikt verifiserings-behov snarere om romanens høye litterære kvalitet: at enkelte lesere erfarer deler av romanen som så virkelig at det må ha skjedd "på ordentlig"? Denne erfaringen mener jeg delvis oppstår i tekstens autentisitetmarkører.

som synliggjør den såkalte dobbeltkontrakten: hvor fiksjonen både støttes opp og undergraves samtidig, fiksjon og virkelighet blir tilsynelatende blandet sammen.

¹⁴ Artikkelen det her refereres til er "Språkets lekkasje" som stod på trykk i *Agora* nr. 1-2, 2014.

Kahrs trekker fram hyperrealisme som en form for autentisitetens markør, men i all hovedsak i sammenheng med realistiske topografiske beskrivelser av virkelige steder. *Arv og miljø* iscenesetter også topografien, særlig med tanke på Grand kafé og Bergljots barndomshjem. Kahrs skriver at: "Detaljerte topografiske beskrivelser som disse virker som identitetsmarkører gjennom sin hyperrealisme. Dessuten står beskrivelsene som en parallell til selvframstillingen, der det ytre (topografi eller forfatter) kan leses som en beskrivelse av en indre utvikling" (Kahrs 2008: 9). Jeg ønsker samtidig å utvide Kahrs' hyperrealisme til også å innbefatte de fremstillingene i romanen som maler fram realistiske tekstlige bilder av hendelser, personer og situasjoner, og som for en leser vil kunne erfares som "nødvendigvis" selvopplevd og virkelig.

I lys av dette, mener jeg vi kan se at enkelte sekvenser i *Arv og miljø* etablerer grunnleggende motiver i teksten som bidrar til å bygge opp et helhetlig bilde av Bergljot, hva hun kjemper for og imot. Disse motivene omfatter: *smerte*, som rotfestes i Bergljots psykosomatiske smerter ved oppdagelsen av "sannhetshendelsen"; *ekskludering*, i Bergljots forhold til familien sin og deres benektelse av overgrepshistorien; *skam*, som foreldrene påfører Bergljot; og *minner*, fra traumene av overgrepene og tiden etterpå. Dette er motivene jeg skal undersøke nærmere.

Kahrs undersøker hvordan *det ubehagelige* i en roman bidrar til selvframstillingens autentisitet med støtte i Jon Helt Haarders begrep Thomasfunksjonen,¹⁵ som betegner kretsingen rundt det ubehagelige og vonde i en roman: "fokus på det traumatiske og ubehagelige både korter avstanden mellom litteratur og virkeligheten utenfor verket, og [...] blir brukt for å gi litteraturen troverdighet og et skinn av autentisitet" (Kahrs 2008: 34). Kahrs forklarer videre at Helt Haarder i etableringen av dette begrepet trekker en parallell mellom leseren og Jesu' disippel Thomas, med tilnavnet "Tvileren", som måtte stikke fingeren i Jesu' sår for å tro på at han virkelig hadde gjenoppstått fra de døde, at det virkelige var virkelig. Tilføring av virkelighet i teksten skjer dermed til dels i leserens møte med ubehaget:

Thomasfunksjonen gjør krav på ikke bare å gjengi, men også å skape en herværende virkelighet i lesningen gjennom leserens følelse av ubehag. Dette er noe som verken oppstår i kunsten eller i virkeligheten, men i en interaksjon mellom de to. Der møter mennesket, ved hjelp av kunstneren og hans kunstverk, virkeligheten på en ny måte, øyeblikkelig og uten behov for tolkning (Kahrs 2008: 34).

Traumer, opplevelser som bryter med våre forestillinger om det forventede, tilfører en følelse, en stemning som man ikke egentlig vil ha der, men som trenger seg på: Nettopp i sin

¹⁵ Haarder 2004: 28-35.

påtrengende natur, og stundom ekstreme tilstedeværelse, skaper det en virkelighetseffekt. Og muligens er det i denne erfaringen at det hos enkelte vekkes et behov for "å stikke fingeren i såret": å bevise at det vi erfarer i møtet med teksten, baserer seg i virkeligheten.

Det ubehagelige er sterkt representert i *Arv og miljø*, og preger de sekvenser i romanen som jeg anser som eksempler på hyperrealisme. Mye av tematikken ligger i nettopp traumer tilknyttet overgrep, og romanen har en rekke ubehagelige beskrivelser av incest og mulige incestuøse overgrep, av maktmisbruk og fortielser.

Bergljots psykosomatiske smerteanfall som hun opplever i møtet med den nye innsikten i "sannhetshendelsen" har, i sin egen tekstlighet, en virkelighetskapende effekt i romanen, som autentisitetsmarkør. Dette i kraft av at beskrivelsen av Bergljots erfaring av smerteanfallene uttrykkes med slik realisme at det er vanskelig å lese den uavhengig av et virkelig erfarende subjekt i bakgrunnen:

Jeg kunne ikke bære smerten som fulgte, kunne ikke bære oppdagelsen, den forferdende erkjennelsen, kunne ikke håndtere det alene, men det kunne heller ikke snakkes om. Jeg leste Gunnar Ekelöfs siste smertedikt, jeg leste Gunvor Hofmos grensedikt som pleide å lindre, de lindret ikke, jeg ba til Gud, han svarte ikke, jeg ville overgi meg til ham jeg ikke trodde på, hva som helst bare det hjalp, jeg trengte hjelp, jeg trenger hjelp! steg det fra dypet. Så satt jeg oppe om natten og skrev bønnfallende brev til landets psykoanalytikere (Hjorth 2015: 98).

Beskrivelsene åpner for innsyn i Bergljots indre opplevelse av smertene, og den desperate kampen for å lindre dem. Dette produserer et kraftig inntrykk av blandet psykisk og fysisk smerte og angst, av desperasjon og rådvillhet. Teksten evner å fange erfaringen av å oppnå en endelig erkjennelse av en sannhet man på én tid opplever som umulig å håndtere alene, men som samtidig er så skamfull og belastet at det ikke føles mulig å snakke med andre om den: En erfaring som går igjen hos mange mennesker som er blitt utsatt for overgrep. I romanens evne til å gripe tak i og framstille slike indre erfaringer, og å gi uttrykk for den fortvilelsen og rådløsheten som følger med, åpenbares det hvilken realisme *Arv og miljø* mestrer. I slike sekvenser etablerer romanen et intenst nærvær til romansubjektet og hennes emosjonelle erfaringer.

Et annet eksempel hvor romanen, gjennom tekstlig hyperrealisme, behandler det ubehagelige, tar ikke form av et traume, men tematiserer Bergljots opplevelse av ekskludering. Dette er sekvensen hvor Bergljot møter sin mor og to søstre på en pizzarestaurant like etter farens død: «Åsa fant et rolig bord litt for seg selv, de gikk på hver sin side av mor, Astrid og Åsa tett inntil mor, for å beskytte mor, satte seg ned på hver sin side av mor» (Hjorth 2016: 136). Videre

gjennomgår de tre kvinnene, i noe som oppfattes som en koreografert gjenfortelling, hendelsene omkring farens dødsfall. Latter, tårer og omsorg preger fortellingen, og både innholdet i historien, så vel som i måten den blir fortalt på, synliggjør at Bergljot står på utsiden. Det oppstår et uttrykksfullt og levende bilde av måten de to søstrene sitter på, på hver sin side av moren, på andre siden av bordet, som om de skal beskytte henne fra Bergljot. Dette tillegger teksten mer innhold enn bare et uhøytidelig middagsmøte: Søstrene demonstrer på mange måter hvilken side av konflikten de har plassert seg på, de har til og med *fysisk* plassert seg på morens side av bordet, og sitter ovenfor Bergljot som et dommerpanel. Slik synliggjør de også hvordan de beskytter og forbarmer seg over den tilsynelatende skjøre og stakkarslige moren, som, ifølge Bergljots historie, er den som har øvd vold med sine fortelser, benektelser og manipulasjoner.

Videre tar Astrid frem en klementin som hun skreller og sender rundt bordet. Meningen er at alle skal ta én bit og sende videre:

[...] slik styreformannen i Norsk Tidsskriftforum hadde gjort når vi satt i vanskelige forhandlinger med forlagene, skrellet en appelsin og sendt den rundt bordet så alle kunne ta en appelsinbit hver, en gammel afrikansk skikk som skulle dempe konfliktnivået, når folk delte mat og spiste av det samme, ble de mildere stemt (Hjorth 2016: 140).

Like etter forteller søstrene og moren om da de hadde koblet ut farens pustemaskin på sykehuset, om hvordan de hadde bestemt det sammen og støttet hverandre som en familie, hele tiden med Bergljot på god avstand fra historien: «på en måte fortalte de meg at jeg kunne angre nå, på bruddet og fraværet for ellers kunne jeg tatt del i dette fantastiske, og Søren kunne ha tatt del i dette fantastiske, nå kunne han høre hva han hadde gått glipp av, fordi han hadde en mor som meg» (Hjorth 2016: 141). Bildet som oppstår av situasjonen, så vel som den sterke indre erfaringen knyttet til den, knytter også denne sekvensen tett opp til en følelse av ubehag. Inntrykket oppstår i den kontrasterende dynamikken mellom de fire kvinnene: Der søstrene og moren demonstrerer hvilken omsorg og fellesskapsfølelse det er mellom dem, setter de samtidig opp en kald og utestengende front mot Bergljot. Dette synliggjøres ytterligere i handlingen å sende rundt klementinen: delingen av frukten som er ment å virke forsonende, understreker og forsterker snarere den avstanden som er mellom romanpersonene: slik likner det mer på et, kanskje med vilje, fåfengt forsøk på fredsmekling, mest for syns skyld. Denne fronten moren og søstrene slik setter opp, er ikke noe de uttaler eller viser eksplisitt, men som merkes i stemningen som oppstår i situasjonen.

De sekvensene som er sterkest preget av ubehag, er når Bergljot minnes og reflekterer over barndommen, forholdet til faren og om overgrepene:

Jeg tok det for kjærlighet. Far kunne ikke motstå meg. Når vi var alene sammen, ble far helt annerledes, kunne far ikke styre seg, bare synet av den nakne kroppen min fordreide hodet på far. [...] Men det var smertefullt, for det varte så kort. Når de hastige møtene var over, ble far fraværende og kald, unngikk han meg, for man unngår dem man har forbrutt seg mot, det er en regel. Det var den første sorgen min, at i de mange lange fargeløse hverdagene tok ikke far notis av meg, tok far mindre notis av meg enn av de andre, så far meg ikke, rørte meg ikke, tok aldri på meg, kastet nervøse blikk i min retning, i smug, studerte far meg fryktsomt og i hemmelighet, mens jeg satt og lengtet etter far. [...] Men hun mistet faren sin og det var vondt, for hun lengtet etter ham alle de lange triste hverdagene år etter år da han ikke så på henne av redsel og skam, og hun var sjalu på moren som faren i det overveldende skarpe dagslyset kjælte for. Det var et trekantdrama, og moren vant, piken tapte. [...] Min stakkars døde far, min første og største ulykkelige kjærlighet (Hjorth 2016: 335-336).

En slik dybdebeskrivelse av en datters tap av sin far, på grunn av overgrep han utsatte henne for, vil vekke umiddelbare reaksjoner, da den oppleves som ekkel og uhyggelig. Samtidig skaper den en intens fornemmelse av virkelighet, frembrakt immanent i teksten. Ubehaget vekkes i forståelsen av at dette ikke bare er en beskrivelse av en fars incestuøse overgrep mot datteren sin, men at det samtidig er dekket av et slør av barnets uskyldige blikk: Det viser at Bergljot ikke mistet sin far nå, i voksen alder, men at avstanden til ham økte allerede den gangen fram til han til slutt ble en fremmed. Dette skaper en bevissthet om det barnlige behov for sin fars oppmerksomhet og hengivenhet, og hvordan overgrep kan bli oppfattet som en form for kjærlighet.

Den nære innsikten beskrivelsen tilfører, gir samtidig innsikt i hvor mye slike handlinger påvirker et menneske: overgrepene blir Bergljots første erfaring med egen seksualitet, med nærhet, og med det hun tror er kjærlighet. Det Bergljot assosierer med farskjærlighet og hans spesielle interesse for henne, noe alle barn søker etter i foreldrene, blir fordervet av en seksuell assosiasjon som aldri skulle vært der. Igjen etableres et intenst nærvær til romansubjektet som konfronterer leseren med å ta innover seg Bergljots erfaringer av egen virkelighet: Lesningens møte med traumene, med minner og erfaringer som Bergljot fortellende rekonstruerer, skaper slik, i kraft av hyperrealismens eget tekstlige uttrykk, en herværende virkelighet, i romanen. Hvorvidt disse konkrete hendelsene har hendt i virkeligheten, er dermed fullstendig irrelevant for uttrykket de får i romanen,

3.2.3. Romanens topografi

Som jeg nå har vist, kan hyperrealisme fungere som en autentisitetensmarkør: situasjoner og motiver kan fremstilles så realistisk at det er vanskelig å ikke la dem påkalle en bevissthet om virkelige menneskers verden (deriblant også forfatterens). Som jeg var inne på tidligere, bruker Kahrs begrepet hyperrealisme i hovedsak i sammenheng med realistiske topografiske

beskrivelser. Dermed er det nyttig også å analysere hvordan *Arv og miljø* tematiserer og benytter seg av topografien og hvordan den fungerer "som en parallell til selvfremstillingen, der det ytre (topografi eller forfatter) kan leses som en beskrivelse av en indre utvikling" (Kahrs 2008: 9):

Vi skulle møtes på Grand. Det var mitt forslag. Det var så sjelden jeg var ute, det bare falt ut av meg. Grand, skrev jeg, han skulle bestille bord. På vei dit husket jeg plutselig at det var på Grand mor pleide å møte venninnene sine i gamle dager, når de var på bytur og spiste «smørbrød», jeg hadde fått være med mor noen ganger på bytur til Grand, var det minnet om mor som hadde valgt Grand? (Hjorth 2016: 39).

Bergljot assosierer Grand med et sted hvor moren pleide å gå med venninnene sine i gamle dager, og det ligger dermed en frykt i Bergljot for at hun plutselig skal møte på moren sin der: "[...] jeg skulle ikke valgt Grand. Kanskje støtte jeg på mor med venninner, sto det ikke en kvinne som lignet mor, slik jeg husket henne, i hjørnet, jeg snudde meg vekk [...]" (Hjorth 2016: 39). Likevel er det akkurat denne kaféen Bergljot velger å møte broren sin på for første gang på 20 år. Dette kan gi uttrykk for at Bergljot har et, muligens ubevisst, ønske om å støte på moren slik at moren kan se henne og Bård sammen, og med dét demonstrere at hun er klar til kamp. På denne måten markerer beskrivelsen av Grand kafé også en indre utvikling i Bergljot, fra en tidligere tilstand av frykt og ønske om å gjemme seg vekk, til kampklar opprustning.

Grand kafé markerer samtidig en bakgrunnshistorie for Bergljot, som samtidig tilfører et inntrykk av moren, og av Bergljots forhold til henne. Ordene "Grand kafé" vil kunne vekke mange assosiasjoner. Man kan si at de til en viss grad er tilknyttet en virkelig kafé som finnes i Oslo, og som ikke er en hvilken som helst kafé. Den besitter en viktig historisk og kulturell betydning her til lands: kjent for å være stamsted for en rekke viktige kultur-personligheter fra Kristianiabohemen på 1880-tallet, og er dessuten blitt foreviget i litterære tekster og malerier fra denne historisk viktige perioden. En lang tradisjon med tilknytning til kunst- og kulturverdenen, og en slags sosial status, følger altså med kaféen, og assosiasjonene som følger vil på mange måter kunne "smitte over" på, eller tillegges personer som går dit. Stereotypen er ofte mennesker som besitter en viss mengde kulturell, og gjerne òg økonomisk, kapital. På denne måten kan vi se dette etablerte inntrykket som Grands "myte", litt på samme måte som med forfattermyten, som siver inn i romanfiksjonen.

Det faktum at moren til Bergljot benytter Grand kafé som et stamsted, og at Bergljot nå velger å gå dit også, vekker en del assosiasjoner til hvem, og hvordan, de begge er. For moren har Grand vært et sted hvor hun går med venninnene sine og spiser smørbrød etter en dags shopping i byen, noe som kan peke i retning av en person som er opptatt av å opprettholde en fasade av

høy sosial og kulturell status, da Grand er litt "finere" enn mange andre steder. Dette kan òg underbygge tanken om at moren bærer på en frykt for at Bergljots historie skal komme ut og slik besudle det bildet, den fasaden, hun har skapt av seg selv utad. At Bergljot snakker med folk om "hemmeligheten sin", som moren kaller den (2016: 201), og dessuten besitter et talerør til offentligheten, gjennom jobben som tidsskriftredaktør, forsterker morens frykt for at den mørke familiehemmeligheten som ligger bak Grand kafés lysekrone, kaffesnakk og smørbrød, skal komme fram. Slik kan vi se at Grand kafés status i morens, og Bergljots liv, kan markere en indre konflikt og utvikling hos romanpersonene.

Det vi òg ser er at "myten" om Grand kafé og assosiasjonene den gir i fiksjonen med dens litterære personer, ikke bare kommer fra den fysiske virkelige kaféen i Oslo. Den kommer òg fra mytologiseringen skapt gjennom litteraturen og billedkunsten, og fra de retoriske og estetiske valgene vi nå har sett er uunngåelig i enhver kunstnerisk beskrivelse av et sted. På denne måten etableres det en kollektiv oppfatning av Grand – *Ideen* om Grand. Betydningen Grand kafé får i fiksjonshandlingen som scene og for forståelsen av Bergljot og moren, er det leseren, i møtet med den kunstnerlig mytologiserte Grand kafé, og den forestillingen leseren har av den, som etablerer.

En annen type topografisk beskrivelse er av Bergljots to barndomshjem: Skaus vei tjueto og Bråteveien. Disse stedene har ingen liknende kulturhistorisk bakgrunn som Grand kafé, men alluderer likevel til utenfortekstlige, virkelige steder, i at de er markert som gateadresser. Slik er ikke disse stedene noe mindre virkelige i fiksjonsteksten enn Grand, og besitter helt spesifikke "roller" som scener for en rekke viktige og formative hendelser.

Skaus vei er det første hjemmet Bergljot bodde i, scenen for barndommen hennes, hvor hun vokste opp sammen med søsknene sine: «Vi satt en gang tett sammen i en grønn skinnsofa i Skaus vei og så Disney-filmer på julaften formiddag og ventet på at klokka skulle bli fire» (Hjorth 2016: 266). Men sterkest sitter minnene om at det var her farens overgrep startet: «mor gikk ikke til presten med sin mistanke og bekymring, den gangen hun kom fra Volda etter å ha latt far være alene med Bård og meg i Skaus vei, da jeg var så rar da hun kom tilbake" (Hjorth 2016: 202). Skaus vei markerer på én side stedet hvor søsknene deler lykkelige barndomsminner, og trekkes ofte fram i sammenheng med at familiemedlemmene snakker om deres ulike erfaringer med fortiden. På den andre siden er det også åstedet for Bergljots og Bårds traumatiske opplevelser knyttet til å bli etterlatt alene i huset med faren:

Far var så glad for å bo i Bråteveien. Far var så glad for å flytte fra Skaus vei til Bråteveien, mor også. Mor sa en gang at hun aldri hadde angret på at de flyttet fra Skaus vei til Bråteveien, at hun ikke hadde savnet Skaus vei ett sekund. Det var ikke rart. Hvem vil bo på et åsted (Hjorth 2016: 143).

I den kontrasterende beskrivelsen av huset som både idyllisk barndomshjem, og åsted for farens overgrep og voldsbruk, står det ubehagelige igjen sterkt representert. Det framgår her at Bergljot mistenker, eller allerede vet, at både mor og far visste om hendelsene som skjedde i Skaus vei: at også de assosierer dette stedet med traume og skam, og som et sted de måtte forlate for å kunne leve uten skyldfølelse og for å holde hemmeligheten skjult.

Familien flytter til Bråteveien som skal bli scenen for helt nye former for traume og konflikter. Selv om flyttingen til Bråteveien markerer en slutt på de seksuelle overgrepene, blir det nye hjemmet scenen for en ny type overgrep: farens fornektelse og morens fortielser. Faren tar avstand fra datteren sin, og forholdet mellom ham og Bergljot blir anspent og unaturlig, en stor kontrast for et barn som har regnet seksuelle overgrep som en form for spesiell oppmerksomhet og kjærlighet.

Etter at jeg ble stor, var jeg sjelden alene med far, men det hendte at far og jeg var alene i Bråteveien og det var noe anspent mellom oss da. En slik gang fortalte far meg om en drøm han hadde hatt. Far var opptatt av drømmene sine, av Jung. Han hadde drømt at det gikk en alkoholisert dame i en sliten morgenkåpe gjennom rommene i Bråteveien, og det hadde vært et skremmende syn, et mareritt. Jeg tenkte umiddelbart, er det ikke underlig, at det var meg han hadde drømt om, mitt framtidige jeg, som skremte far. Far var opptatt av Jung og av drømmer, han visste at de ikke kunne kontrolleres (Hjorth 2016: 101).

Som vi ser er Bråteveien også ofte scenen for Bergljots mareritt, og blir dermed også et aspekt for Bergljots analyse av barndommen og av seg selv. Viktigst av alt blir Bråteveien stedet hvor faren faller i trappen og dør, som er det romanen innleder med, men som òg på mange måter markerer begynnelsen på slutten. Det er denne hendelsen som utløser arvetvisten, og videre Bergljots nye forsøk på å få fram historien sin, og til slutt at huset i Bråteveien selges. Når romanen avsluttes med at Bergljot får pengene fra arveoppgjøret inn på konto, er tvisten som startet romanhandlingen avsluttet. Likevel er Bergljots egentlige kamp om erkjennelse fortsatt uforløst: farens tilståelse og ansvarstaking for overgrepet uteblir, og konfliktene omkring morens fortielse og søstrenes benektelse forblir uløste.

Det vi ser er at de topografiske markeringene tilfører en arena for handlingen, og belyser og forsterker den indre utviklingen til personene. De blir scene for barndom, for minner og assosiasjoner og de blir en slags utdypende konkretisering av konflikter som pågår. Dette i seg selv tilfører romanen en dimensjon av virkelighet uavhengig av om man kunne besøkt adressene

i den ytre verden. Topografien er med på å markere noe i teksten som *litterært sett* er mer virkelig enn noe annet: Den får ikke betydning for en utenfortekstlig eksistens som tas med inn i romanen, men har en egen styrke i å vise til steder som har betydning for (utviklingen av) personene og handlingen innenfor romanens egen virkelighet, og til å skape en illusjon om at handlingen utspiller seg i *en* virkelighet, en som likner på og skaper assosiasjoner til vår egen.

I lys av dette kan vi igjen se en kontrast til Knausgårds *Min kamp*. Når Knausgård som forfatter knytter romanhandlingen til sitt eget liv, påstår han samtidig at stedene som skildres er de virkelige gatene i Bergen, den reelle hybelen han bodde på, og hans faktiske barndomshjem i Arendal. Slik frariver han stedene, og da teksten, det uendelige meningspotensialet som er ment å oppstå i møtet med leseren. Når han i utenfortekstlig sammenheng antyder at det er mulig å oppsøke de romantekstlige stedene, gå i gangene og ta på møblene, påstår han samtidig at det finnes et "riktig svar" på hvordan disse stedene *faktisk er*. På den måten er allerede mulighetene for assosiasjon og kreativ skaping mellom leser og tekst skadet.

Jeg har nå undersøkt noen former for autentisitetensmarkører, som jeg, via Kahrs, knytter til hyperrealisme. Det disse markørene gjør – hyperrealisme både som svært realistiske framstillinger av hendelser og situasjoner, og topografiske beskrivelser (av virkelige steder) – er å bygge opp et helhetlig og sammensatt bilde av Bergljot. Da er det ikke bare snakk om å vise hvor hun er og det som foregår rundt henne, men også å bygge opp en romanpersons bakgrunnshistorie. Og ved å synliggjøre, gjennom hennes egne beskrivelser og rekonstrueringer, hva hun er oppmerksom på, gi et innblikk i erfaringene hennes av seg selv og verden rundt henne, helt fra barndommen og til nå. På denne måten bidrar autentisitetensmarkørene til å bygge opp det litterære selvet – de konstruerer henne.

Bergljot, som forteller, kan bare male fram et bilde av hendelsene og situasjonene, og bare beskrive sin egen erfaring av stedene hun befinner seg på. Den påtrengende følelsen av ubehag, assosiasjonene tilknyttet Grand kafé og dens utdypende konkretisering av handlingen, og videre skapelsen av en herværende nærhet i teksten, kommer fra et sted som er utenfor Bergljots kontroll. Her fornemmes tilstedeværelsen av den impliserte forfatter, den tekstlige instansen som leverer bilder, stemningen og helhet til teksten. Vi skal se at denne instansen har stor betydning gjennomgående i romanen, og jeg skal undersøke den nærmere i kapitlene som kommer. Når vi nå har vært inne på hvordan teksten bidrar til å konstruere det litterære selvet, er det fornuftig å se nærmere på hvordan det fortellende og det handlende subjektet skiller seg fra hverandre, og generelt hvordan tekstlige selv samtidig avdekkes og skapes i litteraturen.

3.3. Fortellekodeanalyse

3.3.1. Selvets fordobling: Litteraturens paradoksale dobbelthet

I lys av selvframstillingsteoriens tanker om litteraturens evne til å skape tekstlig konstruerte selv, må vi spørre: hvis det ikke er forfatterens eget selv som avdekkes, og heller ikke en etablert forfattermyte, hvilket selv er det som fremstilles i *Arv og miljø*? Tanken om selvets fordobling er noe Melberg peker på i *Selvskreven: Om selvframstilling i litteraturen* (2007). I mange år har han skrevet om forfattere som "alle viet seg til å konstruere litterære selvbilder, og som alle hevder litteraturens intime forbindelse med virkeligheten: Montaigne, Rousseau, Strindberg, Nietzsche, Proust" (2007: 8). Dette er forfattere Melberg trekker fram og analyserer som litterære selvframstillere, og hvis selvframstillende metode settes i kontrast til:

de viktige impulsene i 1900-tallets kunst og litteratur som rettet seg mot det upersonlige: Framfor alt dikt i visse høymodernistiske versjoner [...] syntes å streve etter en eksistens som skulle være helt *autonom* i den forstand at den kuttet forbindelsene til opphav og sosiale sammenhenger (2007: 8).

Melberg legger det altså fram som om denne tiden markerer en tendens som tilsynelatende beveget seg bort fra det personlige og at Barthes' proklamering av forfatterens død ved første øyekast kan ses som en bekreftelse av "upersonlighetens triumf". Til tross for dette viser Melberg (2007: 8) at både forfatterdød og autonomi i seg selv kan sies å være strategier for å konstruere litterære selvbilder *i og gjennom* andre, og at heller enn å ta livet ut av litteraturen, bereder de veien for leserens medvirkning i det litterære arbeidet. Altså blir det som tilsynelatende er upersonlig, egentlig bare strategier for å fremstille seg selv og sitt selv i litteraturen:

Jeg tror faktisk at modernismens og postmodernismens antisubjektive tendenser kan leses som en multiplikasjon av selvframstillingens strategier, der innovasjonen ikke består av å sette en strek over selvet, men snarere å finne former for å framstille seg selv i andre og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule seg og maskere seg (Melberg 2007: 8).

Her sier jeg meg for så vidt enig med Melberg: Autonom litteratur trenger ikke nødvendigvis være litteratur som retter seg mot det upersonlige. Autonomibegrepet omhandler litteratur som fungerer etter egne lover og retningslinjer som språklige kunstverk, men kan likevel i høy grad være personlig fokusert. Slik litteratur trenger ikke ha kuttet forbindelsen til opphav og sosiale sammenhenger: Det finnes en rekke eksempler på autonome litterære verk som likevel har slike forbindelser ivaretatt. Barthes' forfektelse av forfatterens død, som muligens kan tolkes som en "antisubjektiv" handling, betyr ikke at det er upersonlighet som triumferer hos Barthes. Han snarere spissformulerer seg imot den historiske forfatterens betydning for verkets

meningsskaping og forankring, og orienterer seg mot subjektposisjonsspillet i den litterære teksten, og hvordan dette igangsetter et eget spill med leserens enorme mulighetsreservoar.

Melberg understreker at strategiene for å skape litterære selv bunner i et historisk virkelig forfatterselv, og eksemplifiserer med Michel de Montaigne som, i sitt forsøk på å skapende lappe sammen et fragmentarisk og stilisert, skriftlig bilde av seg selv, oppdaget umuligheten av å gjøre nettopp dette. Montaigne innså i stedet at det i denne prosessen forekommer en fordobling av jeget: "Nærmere bestemt ble det Montaigneske jeget fordoblet i et reflekterende jeg og et observert jeg: Den skrivende Montaigne som observerer seg selv i ikke-skrivende virksomhet" (Melberg 2007: 23). Umuligheten av å fange selvet synliggjøres ytterligere ved at jo mer Montaigne gransker og skriver "desto mer finnes det å finne og oppfinne: Et uendelig dyp! Selvgransking blir en selvframstilling som produserer/konstruerer et endeløst selv" (Melberg 2007: 25). Fordi selvet som skriver, idet det skriver seg selv, allerede er blitt et annet, kan det ikke fanges, selv ikke i tekst. Altså forsøkte Montaigne, ikke å stilisere ett fullstendig ferdig selv, men å "lappe sammen" et fragmentert selv: "Vi er alle lappverk i et teppe, så formløst og broket at hver del til enhver tid vil prange med sine farger. Og det er like stor forskjell mellom oss og oss selv, som mellom oss og andre" (Melberg 2007: 23). Lappeteppe-metaforen er kjent fra det grunnleggende begrepet *tekst*, fra det latinske *textere*, som nettopp betyr å veve.¹⁶ Det illustrerer at det skrevne, tekstlige selvet, så vel som våre egne ikke-tekstlige selv, er lappetepper sammensatt av ulike erfaringer, minner, nyanser og teksturer.

I min lesning av Melberg mener han at romantekster er selvframstillende når større eller mindre deler av dem er selvopplevd av forfatteren, og at han/hun skriver om seg selv. Altså er sågar forfatterdød og autonomi i bunn og grunn bare strategier for forfatteren til å framstille sitt eget selv gjennom fiktive subjekter. Selvet er bare blitt fragmentert og forkledt: "[...] en mangfoldiggjøring av de strategiske mulighetene forfatteren kunne bruke for å vie seg til å *erindre*, *rekonstruere* og *konstruere* seg selv og sitt selv" (Melberg 2007: 9). Disse tre strategiene er avgjørende i Melbergs teori om forfatterens selvframstillende virksomhet: å gjennom erindringen, via rekonstruksjon, konstruere sitt selv i den litterære teksten, og disse vil også være viktige for meg fremover i oppgaven.

Men her vil jeg samtidig skille fra Melberg og Montaigne, når de legger den historisk virkelige forfatteren til grunn for fordoblingen, fragmenteringen, av selvet – fra et virkelig skrivende selv

¹⁶ Hentet fra *Det Norske Akademis Ordbok* på nett. Nedlastningslink: [Lesedato 10.08.18]
<https://www.naob.no/ordbok/tekst_2>

til et tekstlig skrevet selv. Mitt syn er at fordoblingen skjer innad i verket: at både det skrivende og det skrevet subjekt er (roman)tekstlige, løsrevet fra den virkelige forfatteren. Det vi òg må ta høyde for er leserens innblanding: hans/hennes bakgrunn, kunnskap og forutsetninger – lappeteppet som er leseren – er også med på å forme og kontekstualisere det litterære selvet. Slik kommer vi inn på litteraturens evne til å samtidig kunne *finne* og å *oppfinne* litterære selv, en tanke som ikke original hos Melberg.

Denne paradoksale dobbeltheten som litteraturen besitter kan man finne hos Heidegger. I boken *Topographies*¹⁷ fra 1995 utforsker J. Hillis Miller blant annet Heideggers essay "Building Thinking Dwelling" ([1954] 1971) hvor han trekker fram og kritisk finner både innsikter og problemer for videre utforskning i Heideggers begreper "zulassen" og "einrichten", som henholdsvis betyr å *slippe til/å avdekke* og å *etablere/opprette/skape*. Der Hillis Miller benytter seg av ordenene "reveal" og "create" vil jeg benytte meg av oversettelsene "avdekke" og "skape". Å avdekke skal betegne det å slippe til noe som allerede er der, mens å skape er å sette inn noe som er helt nytt, noe som aldri har vært i verden før. Hillis Miller presenterer en dekonstruktivistisk versjon av Heideggers begreper og viser at å avdekke og å skape viser to sider av samme sak: "A new start both makes its own ground and seems to reveal a ground that was already there" (Miller 1995: 252). Ifølge Hillis Miller vil ikke Heidegger innse at denne avdekkingen samtidig er en skapelse av noe nytt, at han selv er med på å skape de "essensene" han mener å finne frem til.

Hillis Millers poeng er at Heidegger er inne på noe viktig når han påpeker at noe språkbruk representerer/tillater noe å komme til syne, mens annen språkbruk kan skape eller innsette noe nytt i verden. Men der Heidegger deler opp to ulike måter å bruke språket på, som enten avdekker eller skaper noe nytt, mener Hillis Miller at disse to aspektene av språket opererer samtidig og paradoksalt innvevd i hverandre. Denne paradoksale dobbeltheten er en avgjørende egenskap som litteraturen besitter: Det markerer litteraturens radikale meningsmangfold, evnen til å kunne avdekke noe som finnes og samtidig skape noe helt nytt som aldri har vært i verden før. Denne evnen til å skape er ikke noe litteraturen besitter alene, men oppstår i møtet med leseren.

Går vi tilbake til Melbergs strategier for selvframstilling: erindring, rekonstruksjon og konstruksjon, kan vi i stor grad se disse i samme motsetningspar som skissert ovenfor: avdekke/skape. Erindringen åpner for rekonstruksjon som forutsetter en avdekking av noe som

¹⁷ *Topographies*-kapitlene jeg bygger på er "Introduction" og "Slipping Vaulting Crossing: Heidegger".

allerede eksisterer, og samtidig en konstruksjon, som er skapelse av noe helt nytt. Det tekstlige subjektet i *Arv og miljø* fordobles altså fra et skrivende subjekt, som på mange måter kan omtales som "det erindrende subjekt", til et skrevet, observert subjekt. Begge er tekstinterne størrelser løsrevet fra sin opprinnelige kontekstforankrede virkelighet – det historisk virkelige selvet, og besitter dermed et uendelig skapelsespotensial.

Både det skrivende og det skrevne subjektet underligger paradokset om avdekking og skaping. La oss, for enkelthetens skyld kalle det skrivende, observerende subjektet for "det fortellende subjekt", og det skrevne, observerte subjektet for "det handlende subjekt". Det fortellende subjektet vil, i sin fortellende virksomhet, stadig avdekke seg selv, et selv som allerede finnes, men samtidig, i denne avdekkende prosessen, vil det skape et nytt subjekt, som blir en handlende aktør i romanhandlingen. Slik er disse to instansene gjensidig avhengige av hverandre i et evig skape/avdekke-forhold. Dette synliggjøres i *Arv og miljø* allerede ved at historien er fortalt gjennom en jeg-personsforteller og i etterstilt narrasjon: Fortelleren avdekker sitt selv, fra en spesifikk tid i livet, og da dette selvet allerede er blitt et annet når det fortelles om, skapes det et nytt selv, et handlende subjekt i denne narrative konstruksjonen som teksten utgjør. Dette skal jeg undersøke nærmere i kommende underkapittel.

I *Arv og miljø* er løsrivelsen av det litterære selvet fra dets kontekstforankrede virkelighet i den historiske forfatteren *egentlig* ivarettatt, til tross for enkelte leseres insistering på det motsatte: Når det påstås at historien som fortelles i romanen er forfatterens egen, sier man samtidig at det litterære subjektet, hvis historie det er, er den samme som, eller i det minste forankret i forfatteren. Slik opprettholder man denne på forhånd forankrede konteksten til selvet, i forfatteren, i stedet for å løsrive det. Jeg mener da at det er hensiktsmessig å opprettholde tanken om at selvet fordobles innad i teksten, løsrevet fra forfatteren, og jeg skal derfor undersøke og peke på hvordan fordoblingen skjer og kommer til uttrykk i *Arv og miljø*. Videre vil jeg også kunne undersøke hvordan de litterære subjektene avdekkes og skapes i teksten, og for å gjøre dette skal jeg undersøke romanens svært komplekse fortellekode.

3.3.2. Det skrivende vs. det skrevne selv: de narrative nivåene i *Arv og miljø*

Det skrivende, observerende selvet i førstepersons-fortellingen *Arv og miljø* gjør seg synlig allerede på første side: "Det liknet for mye på sånt som står i romaner til å kunne være tilfeldig" (Hjorth 2016: 7). Og videre: "Jeg fikk vite om denne krangelen på en underlig måte" (2016: 8). Ved at fortelleren presenterer seg via et "jeg", etableres det slik allerede på de første sidene at det er Bergljot som forteller sin egen historie. Samtidig er historien skrevet i etterstilt narrasjon,

om noe som allerede har skjedd, som viser at det ikke er den handlende Bergljot som forteller samtidig som historien utspiller seg. Slik aner vi tilstedeværelsen av en "senere Bergljot", som forteller fra et annet temporalt nivå enn det der handlingen utspiller seg. Enda en nyanse av dette er at handlingen i romanen deler seg i ulike temporale nivåer. Vi ser allerede her splittelsen av det tekstlige subjektet: den skrivende, fortellende Bergljot som observerer og rekonstruerer den handlende Bergljot som krangler, drikker, går tur med hunden osv. i de andre nivåene, gjennom sin fortellende virksomhet.

For bedre å gjøre rede for de narrative nivåene i *Arv og miljø* kan vi se til Gérard Genettes inndeling av fiksjonsprosaens tre nivåer:

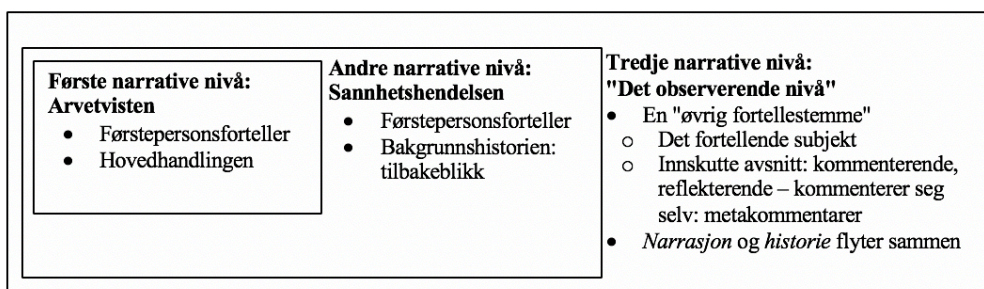
I propose, without insisting on the obvious reasons for my choice of terms, to use the word *story* for the signified or narrative content [...], to use the word *narrative* for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and to use the word *narrating* for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place (Genette 1983: 27; min kursiv).

Jakob Lothe har i sin narrative teori bygget på Genettes inndeling og formulerer det slik:

Diskurs er den tala eller skrivne presentasjonen eller framstillinga av hendingane. Enkelt uttrykt er diskursen det vi les, den teksten vi har tilgang til om vi kan språket den er skriven på. [...] *Historie* viser til dei fortalde hendingane og handlingane i narrativ fiksjon, med det narrative innhaldet abstrahert frå eller løfta ut av diskursen og ordna kronologisk saman med personane som inngår i det. Forstått på denne måten nærmar historieomgrepet seg det vi til vanleg forstår med eit handlingssamandrag. [...] *Narrasjon* peikar på korleis ein tekst blir skriven og kommunisert. Denne skriveprosessen, som narrasjonen er spor av, medfører ei rekkje narrative grep og kombinasjonar, som alle er med på å konstituere diskursen. (Lothe 1994: 14-15; min kursiv).

På denne måten blir Genettes begrep *story*, *narrative* og *narrating* til (i Lothes norske oversettelse og i samme rekkefølge): *historie*, *diskurs* og *narrasjon*. Enkelt forklart betegner *diskurs* hele teksten, *historie* betegner fortellingen/den abstraherbare fabelen og *narrasjon* betegner fortellehandlingen(e).

Det mest interessante for meg er narrasjonen, som spiller en stor og bevegelig rolle i Hjorths roman, og dessuten forholdet mellom narrasjonen (fortellehandlingen) og historien (den abstraherbare handlingen). I *Arv og miljø* er narrasjonen sterkt preget av temporale og romlige hopp med blick på historien: narrasjonen presenterer en hovedhistorie med tilbakeblikk, minner og refleksjoner, parallelt. Det handler i stor grad om forholdet mellom Bergljot som forteller av sin egen historie og som aktivt deltakende i handlingsforløpet. Dette legger til rette for tre narrative nivåer, og for best å redegjøre for og ha oversikt over disse har jeg illustrert dem slik:



Det er på det første narrative nivået at hovedhandlingen i romanen utspiller seg: Fra de første sidene fortelles det at Bergljots far er død, noe som gjør at en underliggende arvetvist mellom søsknene til Bergljot blusser opp igjen. Dette utløser på nytt Bergljots ønske om og forsøk på å få familien til å erkjenne hennes overgrepshistorie nå som faren ikke lenger kan opprettholde sin tyranniske og fortiende makt over henne og familien. Til slutt, på romanens siste sider, får Bergljot pengene fra arveoppgjøret inn på konto, og markerer slik en avslutning på denne historien. Historien på dette nivået presenteres, i seg selv, mer eller mindre kronologisk, men hendelsene som skjer i sammenheng med denne historien utløser tilbakeblikk, minner og refleksjoner som utgjør en parallell historie som må anses et eget narrativt nivå.

På dette andre narrative nivået fortelles altså en slags bakgrunnshistorie for alt som skjer i hovedhandlingen på det første. Her presenteres historien om Bergljots opplevelse av psykosomatiske smerter i sammenheng med innsikten hun får av "sannhetshendelsen", utløst av arbeidet med en enakter. Som jeg har vært inne på er dette hendelsen som motiverer Bergljot til å oppsøke psykoanalytisk behandling og til slutt til å bryte med familien. Dette legger et grunnlag for å forstå det kjølige familieforholdet som fremstilles i hovedhandlingen om arvetvisten, og bidrar dessuten til å etablere overgrepshistorien som en underliggende handling. Dette andre narrative nivået presenterer også den parallelle historien om vennskapet med Klara, deres nærmest identiske historier om å være forelsket i gifte menn som ikke vil ha dem, og om Bergljots skilsmisse fra ektemannen. Det etableres altså en bakgrunn for og en bredere innsikt i, og forståelse av hovedhandlingen og i personene: om deres motivasjon og forholdene dem i mellom. Dette nivået består av tilbakeblikk til en tid før farens død og arvetvisten, men utgjør samlet en egen historie. Her synliggjøres også forholdet mellom narrasjonen og historien: hvordan narrasjonen hopper fra én historie på ett temporalt nivå til en annen på et annet nivå. Dette forholdet kommer enda tydeligere fram i det øverste nivået hvor det ikke fortellende framstilles en egen handling, men som består av fragmenter som uttrykkes gjennom innskutte, kommenterende avsnitt.

På dette tredje og øverste nivået oppleves tilstedeværelsen av fortelleren sterkest, noe som kommer til uttrykk gjennom enkeltstående avsnitt hvor fortellestemmen ofte reflekterer, nærmest som i monologer, over handlingen, og kommenterer fra utsiden, kommenterer seg selv:

Har jeg alltid vært og er grunnleggende bedrøvet. Bare at når jeg er i ro, når jeg er alene, når jeg arbeider inderlig, er bedrøvelsen mindre smertefull. Derfor er jeg i ro, derfor arbeider jeg inderlig, derfor er jeg alene. Roland Barthes sa til en venn at følelsen går over, men sorgen består. Vennen svarte: Nei, følelsen kommer tilbake, bare vent. Følelsen kommer tilbake (Hjorth 2016: 190).

Her synliggjøres hvor personlig og indre fokusert disse innskuddene er. De fungerer på mange måter som supplementer til de to andre fortellehandlingene og til de historieløpene de framstiller. Enkelte ganger forekommer disse avsnittene som metakommentarer: "Alt henger sammen med alt. Ingen setning er uskyldig for den som går med ørene på stilker for å forstå" (Hjorth 2016: 88). Og det er i stor grad også her at Bergljot minnes barndommen, overgrepene, og tiden etterpå, og også hvor hun reflekterer over det, gjennom drømmetolkning, erindring og intertekstuelle referanser.

Det er på dette nivået vi kommer tettest på fortelleren, og nærmest et "nåtidig" temporalt nivå. Det oppleves som om Bergljot, som reflekterende og kommenterende forteller, befinner seg på, og forteller fra, et annet sted og til en annen tid enn de andre handlingløpene og deres framstillende fortellehandlinger, hvor hun selv figurerer som en handlende aktør. Her synliggjøres altså ytterligere det fordoblede, ja flerfoldige selvet: den fortellende Bergljot som i sin fortellende virksomhet rekonstruerer sin historie. Hun forteller om og reflekterer over den handlende, den skrevne, Bergljot. Det er også spesielt her på det øverste nivået at vi merker tilstedeværelsen av den impliserte forfatter i teksten. Denne instansen er ikke en uttalt stemme, men som Gérard Genette (1990: 141) sier, et *bilde av* forfatteren i teksten: Den fungerer som en helhetliggjørende og strukturerende tekstlig instans, og har som funksjon å blant annet samle alle disse temporale nivåene, de parallelle historiene som flyter sammen og blandes, til å bli én helhetlig og strukturert fortelling – en roman.

På bakgrunn av dette kan vi belyse et ytterligere strukturerende virkemiddel: den økende innsikten Bergljot oppnår gjennom historien. Vi kan se at teksten gir inntrykk av at Bergljots innsikt i det som hendte henne i barndommen sakte, men sikkert øker utover i romanen. Likevel kan vi se at Bergljot allerede innehar, som fortellende instans i etterstilt narrasjon, mer innsikt enn hun tilsynelatende gjør innledningsvis. Men med tanke på at det er Bergljot selv som er forteller av denne, sin egen historie, er denne *gradvis økende* innsikten en romantekstlig tilført

del av fiksjonen, her formidlet av den impliserte forfatteren, som slik gir romanen en helhetliggjørende, gripbar og omfavnende form. Alle de tre fortellehandlingene til det flerfoldiggjorte fortellende subjektet, og de dels ulike historiene om et også flerfoldiggjort handlende subjekt som de framstiller, er snarere ulike blikk og perspektiver på noe Bergljot som litterær person ikke klarer å gripe om og samle fullt ut på egenhånd. På denne måten trenger Bergljot romantekstlig fiksjonaliserende hjelp fra den impliserte forfatteren for å gjøre det hele til én historie.

Leserens innsikt i overgrepshistorien, og dermed også overbevisningen om overgrepshistoriens validitet, øker tilsynelatende parallelt med Bergljots. Denne innsiktsutviklingen bidrar til å skape en stigende intensitet, et virkemiddel vi kan kjenne igjen fra kriminalromanen: Fra starten presenteres antagelsene, men med stor usikkerhet, om overgrepet. Mistankene øker i tråd med innsikten hos fortelleren, og når et klimaks når moren, på revisorkontoret, avslører at hun visste om overgrepene og ikke gjorde noe med det. Denne scenen blir som en kriminalromans "point of no return", og en slags forløsning: nå er sannheten ute og resten av kortene kan legges på bordet. Disse tilkjennegivelsene er det umulig for fortellehandlingsstemmene å avstemme så arkitektonisk helhetsbyggende som romanen gir uttrykk for, og blir dermed en klar indikator på den impliserte forfatterens tilstedeværelse i, og samlende effekt på, narrasjonen i romanen.

Denne innsikten gjør seg synlig i disse avsnittene, og de får dermed sin funksjon i å supplere handlingen ved å utvide erfaringen og forståelsen av hendelsene det fortelles om i de andre nivåene:

Far?

Fins du et eller annet sted?

Hvordan er døden?

Det kjentes ulovlig for meg å ville påkalle ham, men han var like mye min far som de andres (Hjorth 2016: 131).

Dette enkeltstående historiefragmentet gir uttrykk for å være en blanding av den umiddelbare opplevelsen hun hadde den gangen, men som nå samtidig kommenteres som i et tilbakeblikk, som en *gjenfortalt* erindring. Slik forsterker innskuddene inntrykket av den *indre* erfaringen av Bergljots opplevelser og synliggjør på den måten hvordan de narrative nivåene flyter sammen: Vi får ikke bare tilgang på denne spesifikke situasjonen/erfaringen, men òg Bergljots oppfatning av den i ettertid, samtidig.

Det er også gjennom korte og fragmenterte sekvenser at det lappes sammen et bilde av Bergljots venninne, Klara, og hennes historie. Også i Bergljots fortellende framstillinger av Klara gjør

den impliserte forfatteren seg gjeldende. Klara har en rekke, men langt fra alle karaktertrekk felles med Bergljot, og hun har fortidshendelser bak seg som gir resonans med Bergljots. Klara er langt mer direkte, pågående, agerende og ikke så tvilende som Bergljot. Slik gjøres hun til en både parallell- og kontrastfigur til Bergljot. På denne måten fungerer Klara som en av de sterke forløsende faktorene i Bergljots både fortellende og handlende, romantekstlig framstilte "drama". Én ting er at slik fordobles Bergljots selv ytterligere i framstillingen. Men det er også i parallellføringen av og kontrasteringen mellom Bergljot og Klara at den impliserte forfatteren igjen bidrar til et "romanesk" utkast: en romantekstlig kraft som sammenholder de flerfoldige selvene innenfor fiksjonen. Trass i splittelser mellom og fordoblinger av selvene, bidrar den impliserte forfatteren som tekstlig kraft slik, på samme tid og likevel, til å gi romanen en helhetliggjørende, gripbar og omfavnende form.

I voksen alder finner Klara ut at faren ikke døde slik hun hadde trodd, men at han begikk selvmord ved å drukne seg da hun var liten. Bildet bygges opp av Klaras opplevelser av og erfaring med farens død da hun var barn, men òg en ny tilnærming til egne minner i møte med den nye innsikten hun har fått etter hun ble voksen:

Den siste dagen Klara så faren sin, hadde han kjørt henne til skolen. Hun gikk i første klasse. Hun hadde fått et stort grønt eple av moren sin sammen med matpakken, det var den gangen store grønne epler var en sjeldenhet. Hun gledet seg til å komme på skolen med det, til å ha det på pulten, til å spise det. Da hun skulle gå ut av bilen, da faren hadde parkert foran skolen og de skulle ta farvel, spurte han om å få eplet. Klara ble forvirret, ble lei seg, men ga eplet til faren. Tenk om hun ikke hadde gjort det (Hjorth 2016: 90).

I disse fragmenterte sekvensene oppstår det i tillegg et avbrekk i den normale fortellekoden: Mens det i all hovedsak holdes en konsekvent indre fokusering hos Bergljot, skifter den her over til Klara. Dette blir spesielt tydelig i sekvensen som følger, som fremstiller en situasjon hvor Bergljot ikke befinner seg og derfor ikke kan fortelle fra, den taler som om den kom fra Klaras egen erfaring og indre refleksjon:

Far? spurte Klara om natta i København, men han svarte ikke. Far! sa Klara anklagende ut i mørket om natta, men han hørte ikke. Hvis du ikke hadde gjort det, hvordan hadde det gått med meg da? Sikkert mye bedre, klaget Klara før hun ba om unnskyldning. Unnskyld far, tilgi meg, ba hun, for at jeg tenker på meg selv, ikke på hvor forferdelig du må ha hatt det, på vei ut i det kalde vannet (Hjorth 2016: 109).

I disse avsnittene er ikke Klara bare en aktør i historien som venn og støttespiller for Bergljot, men avspaltes nærmest som en fordobling i fortellekoden, med et indre fokus. Det er som om vi i dette innblikket merker tilstedeværelsen en allvitende tredjepersonsforteller som kan skifte fokaliserings, da vi nå får så nært og indre fokus hos Klara. Jeg mener snarere at det vi kan se,

er at det i jeg-fortellerens fortellehandling tekstlig manifesterer seg en instans – den impliserte forfatteren – som spredt og bruddvis “tar på seg” Klara sitt skinn, og bruker henne og hennes historie til å skape en parallell til Bergljots egen. Slik blir Bergljot og Klara på mange måter kontrastpersoner og Klaras historie følger Bergljots gjennom romanen, som et slags ekko. Klaras opplevelse av å oppnå ny innsikt i farens død, og på mange måter en sannhet om seg selv og sin egen barndom, likner Bergljots erfaringer med sannhetshendelsen og sin egen fars bortgang. De har begge mistet en far, og føler, på ulike måter, å være sveket og forlatt. At det i jeg-fortelleren Bergljots beretning og stemme kan gis en parallelliserende beskrivelse av Klaras indre erfaring og tanker så nærgående, peker igjen i retning av en helhetliggjørende erfaring. For den ny-kontekstualiserte forståelsens skyld kan den gjerne kalles en “i ettertid tilegnet” erfaring. Poenget er imidlertid at denne erfaringen kan tilføres romanteksten som om den var der samtidig.

Det vi ser er altså at narrasjonen er bevegelig og hopper i tid og rom: hovedhandlingen på det første narrative nivå blandes sammen med bakgrunnshistorien på det andre nivået, og samtidig suppleres dette med refleksjoner, drømmer og tolkninger, samt Klaras parallelle historie, som kommer til uttrykk gjennom de innskutte avsnittene, i det tredje nivået. Alle disse dimensjonene flyter ut og blandes gjennom romanen, for slik å igjen bli samlet og strukturert til én sammenhengende sammensatt historie – en roman. Dette er det ikke Bergljot som personlig jeg-forteller alene som kan kontrollere, men er avhengig av den impliserte forfatter: Som tekstlig instans skaper og besitter den et rom mellom narrasjonen og historien og skaper en helhet i det. Den evner å gripe over alle tekstlige elementer, og til tider nedfelle seg som et mønster som ikke er uttenkt, eller planlagt, men en funksjon av teksten som kunstverk. Slik, ved å strukturere og samle, evner den impliserte forfatter å skape helhet, et sammensatt bilde av en historie, en konflikt, og på den måten produsere en tekstintern virkelighet. Videre skal jeg undersøke hvordan fortellekoden bidrar ytterligere til dette ved å tilføre en følelse av objektivitet til fortellingen.

3.3.3. De upersonlige (mediale) kommunikasjonsverktøyene

Et annet særegent element ved fortellekoden i *Arv og miljø* er romanpersonenes bruk av elektroniske medier, som e-post og SMS for å kommunisere med hverandre. Disse mediale kommunikasjonsplattformene er svært begrensende i og med at det blir umulig å favne om hele historien gjennom dem, noe er alltid utelatt og det er også enklere å utelate. Dette gjelder både den begrensende formidlingsmuligheten: det å skrive ned noe i en tekst som skal formuleres og

leses, men også mangelen på kroppsspråk, ansiktsuttrykk og tonefall begrenser både formidlingen og oppfatningen fra mottakers side, og gir større rom for misforståelser.

Måten Bergljot og de andre personene forholder seg til mail-korrespondansene på, synliggjør et viktig motiv i romanen: at det er lett å ignorere en e-post, ta avstand og rettferdiggjøre å ikke lese den og dermed ikke ta stilling til hva som blir forsøkt formidlet. Dette synliggjøres spesielt godt i at Astrid ofte sletter mailer fra Bergljot uten å ha lest dem:

[...] de rasende mailene slettet Astrid ulest, skrev hun da jeg beklaget dem morgenen etter, jeg beklaget de rasende mailene morgenen etter, skamfull. Astrid slettet de rasende mailene ulest, skrev hun, og det hadde hun rett til, det var forståelig, men det hindret meg ikke i å føle meg avvist, skuffet over at Astrid ikke forholdt seg til saksinnholdet i dem, aldri kommenterte det eller mine beveggrunner som jeg la ut om, ikke så ut til å reflektere over hvor det veldige raseriet mitt kom fra (Hjorth 2016:47).

Dette gjentas utover i romanen og preger Bergljot helt tydelig. Astrid vet at de e-postene Bergljot sender sent om kvelden er skrevet i en tilstand hvor fornuften har veket til side for følelsene, gjerne mens hun er beruset. Derfor sletter Astrid disse e-postene uten å lese dem, og avviser slik søsteren sin. Hun rettferdiggjør det med et påskudd om at hun på forhånd vet hva innholdet består av, at det er ufornuftige og ondsinnede utsagn fra Bergljot, som hun ikke egentlig mener, og at det ikke er produktivt for Astrid å ta det innover seg. I realiteten er disse e-postene et ærligere og mer usensurert uttrykk for Bergljots indre erfaringer og følelser. Slik kan dette gjentakende motivet, at Astrid sletter e-post ulest, leses som en allusjon til hovedtematikken: å fortie en annens følelsesliv og historie i frykt for at erkjennelse vil gå negativt utover en selv.

Alt som beskrives: om det er hendelser, situasjoner og drømmer eller om det er andre personer og deres oppfatninger og erfaringer av det som fremstilles, formidles i all hovedsak gjennom Bergljot som forteller. På bakgrunn av dette er det lett å anta at det bidrar til at gjengivelsene er sterkt subjektive, men, til tross for de begrensende sidene, ser vi også at denne upersonlige kommunikasjonsformen tilrettelegger for at Bergljot evner å gjengi de andre personenes synspunkter på en objektiv måte. Det at Bergljot, i gjenfortellingen av en e-post eller SMS, på mange måter er bundet til å gjengi en allerede etablert tekst som Astrid har skrevet, tillater slik at Astrid selv, gjennom sine egne ord, får karakterisere og plassere seg selv i teksten. Dette skjer da stort sett uten Bergljots innvendinger.

Det vi merker er at Astrid, i sitt arbeid med menneskerettigheter, er en sterk retoriker. Det hun formidler i sine e-poster oppleves som saklig, reflektert og fornuftig, og spiller mye på etablerte

sannheter knyttet til allmenne følelser: Ens kjærlighet og omtanke til foreldre og søsken, tanker om rettferdighet og alle menneskers grunnleggende feilbarlighet. Astrids beherskelse av språk og retorikk skinner gjennom, på godt og vondt, til tross for at det går via Bergljot som forteller, og vitner om at Bergljot evner å formidle Astrids meninger og synspunkter på en objektiv måte. Det dette gjør er å potensielt flytte lesersympatien fra Bergljot til Astrid, leseren får slik mulighet til selv å ta stilling til konflikten, og muligens oppleve å være "på hennes side":

Så hun syns vi skulle være takknemlige over og bevisste på hvor heldige vi var. Derfor ble hun opprørt over at så mye sinne og aggresjon ble rettet mot mor og far. Ingen er perfekte, skrev hun, alle kan gjøre feil, sikkert også mor og far. Hun hadde gjort feil i livet sitt, skrev hun og sikkert også vi andre. Hun syntes det var trist å se at foreldrene våre ble deprimerte fordi vi kranglet om midler som vi ikke selv hadde skapt, men som var resultat av deres livslange arbeid (Hjorth 2016: 84).

Slik legger teksten til rette for en slags indirekte karakterisering, hvor Astrids person kommer til uttrykk, ikke gjennom Bergljots beskrivelser av henne, men ved hvordan Astrid forholder seg til og formulerer seg angående konfliktene som har oppstått. Astrid kommer tydelig til orde her, som en person som (i alle fall tilsynelatende) ønsker forsoning. Samtidig er det opp til leseren å bedømme om hun snarere fremstiller seg selv som velmenende naiv, som en måte å, mer eller mindre bevisst, maskere det som egentlig er avvisningen av Bård og Bergljots erfaringer på. Dét at Astrid kommer til orde på denne måten fungerer som et slags sannhetsvitne: Det er som om Astrid plasserer noe i teksten som allerede på forhånd er etablert, ferdigstilt, og som ikke kan endres på, men bare representeres i sin helhet slik det ble skapt, utenfor fortellerens kontroll. Dette tilfører bredde i det som potensielt kunne vært en svært subjektiv historie. Bergljot kommer riktig nok til orde igjen etterpå, forklarer og legger til detaljer som Astrid har latt være å inkludere, og lesersympatien vil da kunne snu igjen. Blant annet avslører og kritiserer Bergljot ofte Astrid for å være fanget i et "godhetsspråk", og nyanserer slik ytterligere det Astrid sier:

[...] stakkars Astrid så forhekset av sitt eget godhetsspråk gjennom så mange år at hun trodde hun var god. Og det var hun sikkert, på bunnen, i likhet med andre. Astrid gikk over grensene mine, sånn kjentes det, når hun ville presse meg til et samvær som baserte seg på taushet om svik, det var det uutholdelige, insisteringen på at det kunne bli normalt som var unormalt fra ende til annen (Hjorth 2016: 314).

Dette kan forstås som en motivasjon for å gi uttrykk for å være bedre og mer moralsk enn hun egentlig er. Da Bergljot nå likevel kan motsi eller argumentere imot det Astrid har skrevet i sine e-poster, kan sympatien med Astrid svekkes. Samtidig vil dét potensielt kunne avsløre at Bergljots overdrevent kraftige emosjonelle tilstand og tilnærming gjør hennes framstilling

upålitelig, som slik vil svekke sympatien til henne. Denne stadig skiftende lesersympatien bidrar i seg selv til å skape troverdighet ved å vise kontrastene og kompleksitetene i en konflikt, og til at leseren delvis ufrivillig, og dessuten skiftende, "velger side".

På denne måten, ved å gjøre fremstillingen mer subjektivt og fler-perspektivistisk inkluderende, evner romanen å utvide fokus fra offerets og overgriperens versjoner av overgrepssaken til også å inkludere og tematisere de andre involverte, de som står utenfor og på samme tid påvirker og blir påvirket av den. Etter at arvetvisten har pågått en stund, har Bergljot ennå ikke oppnådd erkjennelsen hun ønsker fra familien. Etter mange forsøk på å få et personlig møte med Bergljot sender Astrid et brev i posten:

Hun skrev at i årene etter at jeg første gang fortalte at pappa hadde voldtatt meg, så lyttet hun, hun lyttet og lyttet og lyttet. *Det var sant, jeg husket det.* [...] Hun hadde ikke fortiet det, men tenkt mye på det [...] Fordi voldtekt av barn er ekstremt alvorlig, må slike påstander behandles med stort alvor, skrev hun. [...] Hun kunne ikke vite hva som var skjedd, skrev hun. Hun fant ut at hun ikke kunne verifisere min påstand, like lite som hun kunne si at pappa snakket sant når han benektet at han hadde gjort det. [...] Hadde hun tatt stilling for meg, hadde hun anklaget pappa for en grusom forbrytelse på det hun følte var svikende grunnlag. Det kunne hun ikke gjøre. (Hjorth 2016: 318 – 320; min kursiv).

Her ser vi at det inntrykket Bergljot har gitt av Astrids innsikt i, og tilnærming til overgrepssakene kanskje ikke er helt objektivt "riktig". Astrid får her muligheten til å nyansere det Bergljot forteller, og vise at hun ikke har avblåst Bergljots historie som løgn, og at hun i starten tok påstandene på alvor. Slik synliggjøres enda tydeligere kompleksiteten i en overgrepssak, og hvor vanskelig det er for utenforstående å ta et standpunkt når det ikke finnes håndgripelige bevis.

I fortsettelsen av brevet kommenterer Astrid selv bruken av disse upersonlige kommunikasjonskanalene og konsekvensene dette kan ha og har i konflikten:

Hun hadde etter pappas død flere ganger bedt om et møte for å snakke om alt dette. Hun opplevde at krisen i familien nå var så alvorlig at den kunne splitte oss for alltid. Mye kommunikasjon forsvant når man ikke så hverandre, lyttet til stemmene, så kroppsspråket. Derfor var hun så opptatt av det fysiske møtet. Når mennesker ikke ser hverandre øker avstanden og sannsynligheten for demonisering. (Hjorth 2016: 321).

Dette kan leses som en metakommentar: At Astrid trekker fram nettopp hvor mye kommunikasjon som går tapt i bruken av mediale kommunikasjonsmetoder, peker direkte på det tematiske i romanen. Astrid understreker selv hvor mye lettere det er å ta avstand fra konflikter når man ikke ser hverandre, og at det dessuten kan føre til en urimelig demonisering

av hverandre. I et større perspektiv peker kommentaren mot et problem som bestandig vil følge det skrevne ord: at man aldri har kontroll på hvordan andre mennesker oppfatter det man forsøker å formidle. Dette er noe ethvert skrivende og lesende menneske alltid må forholde seg til: at de hurtige meldingene som går over e-post og SMS kan oppfattes av mottakeren helt annerledes enn hva vår intensjon var. På samme måte som enhver slik elektronisk tekst vil stå i fare for å mistolkes og misforstås i møtet med ulike mottakere, vil en roman prinsipielt stå i samme fare.

Som vi var inne på med Barthes, oppstår meningen i en tekst i møtet med et uendelig antall leserne og deres ulike bakgrunner og forutsetninger, om det er en e-post, SMS eller en roman. Slik vil enhver tekst besitte et uant potensial for tolkning og meningsinnhold. Som vi ser, er det viktig å være seg bevisst denne mulige kommunikasjonsproblematikken, slik som Astrid er, også i vårt møte med, og i tolkningen av litteratur generelt. Slik ser vi at med leserens tilføring av mening følger også *identifikasjon*: En person som aldri har møtt den historisk virkelige forfatteren Vigdis Hjorth, vil likevel kunne kjenne seg igjen i hennes mange fiksjonspersoner. Dermed blir det feil å si at det er umoralsk å basere personene i romaner på virkelige mennesker, for på én eller annen måte gjør man *alltid* det. Én leser vil alltid kunne føle – tillegge mening og identifikasjon til verket – at dette, det er meg. Og at det denne romanteksten skaper, med sine autentisitetstegnere tekstimmanent, framstår som virkelighet for meg.

Funksjonen til den impliserte forfatter gjør seg igjen synlig i denne intra-fiksjonelle kommunikasjonen mellom romanpersonene. Den foregår i et høyt tempo og i ulike rom uten at noen av personene har noen mulighet til å ha et helhetsbyggende oversyn. Den totaliteten som romanen likevel overbeviser oss lesere om som fiksjon, kommer altså ikke alene fra personene, heller ikke bare fra Bergljot som forteller, men fra den impliserte forfatters strukturering og helhetliggjøring. Dette synliggjør forholdet mellom Bergljot som både fortelleren av historien og samtidig som en aktør i den, og illustrerer kompleksiteten i "objektivt" å skulle gjenfortelle noe som en selv har tatt del i. Det at fortellekoden tillater andre personer enn Bergljot å fortelle fra deres eget synspunkt, bidrar til å gjøre historien mer kontrastert og objektiv, og tilfører romanen et sterkt virkelighetspreg. Dette er en kompleksitet som man ikke har tilgang på i vår ytre historiske virkelighet, men som kunsten, romanen, har makt til å kunne formidle, spesielt gjennom den impliserte forfatters samlende og helhetliggjørende kraft. Det er denne instansen som evner å sette alle disse synsvinklene, og de enorme følelsesregistre hos subjektivt framstillende aktører i en konflikt, sammen til én historie, til tross for at den i utgangspunktet fortelles fra den ene partens ståsted.

3.3.4. Intertekstualitet: lappeteppet *Arv og miljø*

Som et siste poeng i sammenheng med den komplekse fortellekoden i *Arv og miljø*, mener jeg intertekstualitet tydeligst understreker tanken om teksten som et mangfoldig lappeteppe. *Arv og miljø* refererer og alluderer svært mye til andre forfatterskap, blant andre til Freud, Ditlevsen, Bjørnson og Ibsen, og viser tydelig at intertekstualitet er et gjennomgående virkemiddel i romanen. Vi skal se at dette litterære grepet får sterk betydning i romanen, ikke bare i dens "skjulte" avdekking og kreative skaping av det fordoblede litterære selvet, men òg som en autentisitetensmarkør.

Melberg undersøker det han anser som en av selvframstillingens sentrale teknikker, som er "å vise seg ved å skjule seg selv" eller "å skrive (om) seg selv i og gjennom andre" (2007: 81). Dette kommer han spesielt inn på i kapittelet om W. G. Sebald, hvor Melberg viser til Sebalds teknikker for å la sitt eget selv komme til uttrykk gjennom andre i teksten. Sebald *vever* sammen det selvbiografiske med kritikk, historie og skjønnlitteratur og blander fiksjonsromanen med dokumentariske aspekter. Blant annet blander Sebald inn sakprosaetekster om Kafka og Stendhal for å *gjennom* dem, sine egne litterære forbilder, kunne underbygge selvbiografiske elementer i teksten (2007: 82). Videre peker Melberg på Sebalds teknikk som går ut på å dokumentere en fiksjonelt skildret reise med fotografier av togbilletter, ruteplaner, hotellregninger osv., og på den måten blande det virkelige, biografiske, dokumentariske inn i fiksjonen.

Slik Melberg legger det fram blir Sebald et eksempel på at forfatteren kan skrive seg selv inn i teksten, men skjule seg bak andre forfattere og verk. Jeg mener det ikke trenger å være forfatterens biografiske selv som vises, men at intertekstualitet – innlemmelsen av *andre* – snarere kan ses som et grep/virkemiddel for teksten til å avdekke og skape egne litterære selv i fiksjonsuniverset. I tillegg mener jeg vi kan se at teksten tilføres en dypere mening, en slags ekstra dimensjon, gjennom de intertekstlige referansene som potensielt kan fungere virkelighetsskapende.

De intertekstuelle innslagene i *Arv og miljø* vil kunne indirekte og tilslørt tilføre mer informasjon og mening til romansubjektene og -handlingen, enn det som eksplisitt uttrykkes. Er ikke plasseringen av for eksempel *Et dukkehjem* i *Arv og miljø* på mange måter analogt til å plassere inn et slags etablert og uforanderlig fotografi? Selv om det er skrevet inn i en annen kontekst, og kanskje til og med omskrevet, er bildet av hva interteksten innebærer og betyr, til en viss grad fast og på forhånd forankret.

Det er barndommens gate, sa Klara, som er mitt vesens rot. Den ga meg et veldig alvor en dag jeg var vilt forlatt. Den drysset vemod i sinnet mitt en drivende regnværnsnatt. Den slo meg en gang til jorda, for å gjøre hjertet mitt hardt, så dro den meg varsomt opp igjen og tørket tårene bort (Hjorth 2016: 155).

Dette er en allusjon til Tove Ditlevsens dikt "Barndommens gade", som uten å være direkte sitert likevel er lett gjenkjennelig. Diktet, som roman-eksternt litterært verk, illustrerer hva en barndom kan bestå av – potensielt av smerte og motgang – og om hvordan den former mennesker, på godt og vondt. Klara refererer igjen til diktet noen sider senere: "Det er barndommens gate, sa hun, den som lærte deg å hate, som lærte deg hardhet og spott, som ga deg de sterkeste våpen, du må vite å bruke dem godt" (Hjorth 2016: 187). Diktet underbygger slik tydelige motiver i romanen: hvordan en ubarmhjertig barndom vil kunne gjøre et menneske hardt, men òg være kilden til våpnene man trenger for å kjempe de kampene man senere må ta. Siden både Bergljot og Klara har opplevd liknende traumer i barndommen, og ettersom det er Klara som refererer, leser jeg denne allusjonen som et slags kamprop. Diktet gjør inntrykk da det oppleves som ubehagelig, spesielt ved å spille på sterke kontraster: bildet på og minnet av barndommen, som egentlig skal være preget av uskyld, lek og kjærlighet, er i diktet blitt snudd opp ned. Her fremstilles barndommen som opprustningstid, da man fikk utdelt våpen og gjorde seg klar til krig.

Denne tolkningen, og effekten av den intertekstuelle referansen, er ikke tapt i overgangen til *Arv og miljø*: kontrasten får samme virkning idet den smelter sammen med romanen. Den tolkning og mening som ville bli tillagt diktet hvis det ble lest alene, som seg selv, har potensial til å kunne leses inn i *Arv og miljø*, og på den måten skape en tolkning og en meningsutdyping som oppstår nettopp i sammensmeltningen av begge verk.

Julia Kristeva etablerte begrepet intertekstualitet på slutten av 60-tallet, og i *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* ([1969] 1980)¹⁸ bryter hun med det tradisjonelle synet på forfatterens påvirkning og tekstens kilder. Kristeva argumenterer for at et litterært verk ikke bare er et produkt av en enslig forfatter, men av hennes forhold til andre tekster, og til de språklige strukturene selv (1980: 15). Her kjenner vi også igjen Barthes' teorier om at forfatteren ikke er ansvarlig for å tilføre teksten mening. I "Tekstteori" (1991: 78) vender Barthes seg vekk fra tidligere fransk litteraturteoris vektlegging på "den ferdige veven", altså forståelsen av teksten som et slør man måtte komme bakenfor for å nå sannheten i teksten, og "prøver å få øye på teksturen i veven, på sammenfletningen av koder, formuleringer og

¹⁸ Kapitlene jeg her bygger på er "Introduction" og "Word, Dialogue, and Novel".

signifikanter, der hvor subjektet tar plass i midten og oppløser seg, slik en edderkopp kunne tenkes å gå i oppløsning og bli borte i sitt eget nett" (Barthes 1991: 78). Altså er ikke poenget å lete etter mening utenfor teksten, men for leseren å la seg fortape i den litterære teksten og dens interaksjon med andre litterære verk.

På bakgrunn av dette ser vi at diktet markerer en dialog, ikke mellom Hjorth og Ditlevsen, men mellom *Arv og miljø* og "Barndommens gade" som litterære verk i tekstlig utveksling. Med støtte i Barthes og Kristeva ser vi at i denne intertekstuelle dialogen, hvor *Arv og miljø* skrives sammen med andre litterære verk, kommer personene og romanens tematikk klarere fram. I tråd med lappeteppemetaphoren ser vi at intertekstualitet billedliggjør teksten som et lappeteppe: som en sammenveving av flere ulike tekster i én. Denne sammenvevingen gjøres, som vi har sett i andre sammenhenger også, av den impliserte forfatter som tekstuell, samlende instans.

I *Palimpsest: Literature in the Second Degree* (1997) bruker Gérard Genette begrepet *transtekstualitet*, hvor intertekstualitet bare er én av fem typer forbindelser mellom tekster. Der både Kristeva og Barthes ser på intertekstualitet som et grunnleggende vilkår for meningsdannelse, bruker Genette begrepet tekstanalytisk om den direkte tilknytningen mellom tekster, da ved bruk av sitater, allusjoner og plagiat (1997: 2). Genette, som støtter seg på Michael Riffaterre, sidestiller intertekstualitet med litteraritet i seg selv: at intertekstualitet er en spesifikk metode for litterær lesning som produserer signifikans i tillegg til mening. Barthes og Kristeva hevder på sin side at all mening generelt, i ord og tekster, hele grunnlaget for at vi forstår tegn som noe mer enn skriblete linjer på et ark, er knyttet til noe annet, til en evig sammenfletting av alle tekster som har eksistert. Genette på sin side hevder at referanser betyr noe mer, utover å være tegn, fordi de refererer til noe annet enn bare tegnets mening. Barthes og Kristeva ville dermed muligens si at "barndommens gate", får mening i kraft av å referere til leserens barndom og gater han/hun kjenner i seg selv. Genette ville da heller sagt at teksten og roman-ordene "barndommens gate" får en ekstra betydning i *Arv og miljø* i kraft av å referere til en annen tekst, som tar med seg sin på forhånd etablerte mening inn i romanen. Altså ligger det signifikans i denne intertekstuelle referansen som peker ut av den aktuelle romanteksten, som her er *Arv og miljø*. Jeg vil dermed undersøke enda et par allusjoner, som i kraft av å besitte en egen betydningsfull mening, som allerede eksisterende litterære verk, tilfører en ekstra betydning til handlingen i *Arv og miljø*.

Bergljots forhold til og syn på sin mor kommer i stor grad til uttrykk gjennom allusjoner. En av de mest effektfulle karakteriseringene av moren som person og hennes skjebne i møte med samtidens strukturer og forventninger, uttrykkes i en allusjon til Henrik Ibsens stykke *Et dukkehjem*:

Mor var slik mange menn ville kvinner skulle være, den gangen, en lerkefugl på tampen av lerkefuglenes tidsalder og den hendelsen mor fikk i hendene som hun kunne vokst på og blitt fri på, var vanskeligere enn den Nora fikk i hendene. Tok mor et valg? [...] Nora hadde styrken, Nora dro, men Nora var ikke virkelig, Nora var en manns idé. Mor var virkelig, en sårbar veldreid kvinne, så lenge det varte, det varer ikke, det avtar, det vil dukke opp yngre, mer tiltrekkende kvinner, hun kan selv føde dem (Hjorth 2016: 150-151).

Både lerkefugl-metaforen, og bruken av navnet Nora, som henspiller på hovedpersonen i Ibsens stykke, er klare indikasjoner på allusjonen. Det er ikke bare moren som karakteriseres, men òg tidsalderen: *lerkefuglenes tidsalder* kan tolkes videre ut fra Ibsens tid og verk som en tid da kvinner ble møtt med andre forventninger enn i dag, og hadde andre muligheter og forutsetninger. Konnotasjonene som dukker opp i tilknytning til tekstens bruk av ordet lerkefugl, kan være en vakker fugl som synger pent, og tolkes dithen, i Ibsens stykke, at hvis Nora er en lerkefugl er det ikke meningen at hun skal være i bur, noe man si hun er i sitt liv som kone, mor og kvinne. Lerkefuglen kan òg henvise til en munter, sprudlende (ung) kvinne, og binde henne til nettopp rollene som inngår i konnotasjonene som hører til ordet: at hennes identitet er bundet til å være munter, sprudlende og ung kvinne. Forsvinner noen av disse egenskapene truer det hele hennes eksistensgrunnlag.

Det trekkes på denne måten en parallell mellom verkenes motiver om de strukturene som bidrar til å holde romankvinnene i spesifikke roller. I tilfellet med Bergljots mor, og med Nora i *Ett dukkehjem*, sitter de begge fast i ulykkelige ekteskap og livstilværelser, i rollene som kvinner, mødre og koner. I moren til Bergljots tilfelle sitter hun så fast i sin rolle som kone og mor at til tross for at hun finner ut av ektemannens overgrep på deres felles datter, kan hun ikke gå fra ham. Hun løser problemet ved å late som om hun ikke vet om overgrepet, eller nekter å akseptere det før konkrete bevis er lagt på bordet. Å skulle forlate ham, slik Nora forlot sin mann, ville vært et for stort offer og ført med seg for mye skam til å kunne gjennomføres. I denne intertekstuelle henvisningen pekes det samtidig mot en annen og mer underliggende grunn til morens fortielser av Bergljots historie: kanskje handler det ikke bare om stolthet og skam, men om sjalusi og misunnelse. Moren, som kanskje ikke lenger føler seg like ung og vakker som hun en gang var, har på en absurd måte fått konkurranse fra sin egen datter. Slik kan vi se at overgrepene, for moren, kanskje ikke bare er problematiske på grunn av

alvorlighetsgraden ved en slik handling. Kanskje handler hennes behov for å fortie Bergljot, og påføre henne smerte og skam, like mye om at hun ikke vil erkjenne at ektemannen hennes foretrekker datteren, på en måte som skulle vært forbeholdt henne.

Allusjonen trekker da motivet på tvers av litteraturen så vel som av tiden. Dette grepet ser vi igjen senere i referansen til et annet Ibsen-stykke, *Peer Gynt* denne gangen, og igjen med innslag fra *Et dukkehjem*. I det originale stykket er Peer en askeladd-figur som lyver og skrøner, en kvinnebedårer som gjør det han vil for å oppnå goder som gagnar ham selv. Han rømmer fra landet og etterlater Solveig alene etter at hun har brutt med sin egen familie for å være sammen med Peer. Når han etter mange år i utlendighet vender tilbake til Norge, er han preget av skyld for sine synder, og trass sitt søk etter presten for å bekjenne sine synder, forstår han til slutt at det bare er Solveig som kan tilgi ham. Solveig har beholdt et bilde av Peer som den han skulle ha vært, og forholder seg til dét: I Solveigs blick er han den som er avbildet, og han har slik ikke gjort noe galt. Til slutt spør Peer "Hvor var jeg, som meg selv, som den hele, den sanne?" Og Solveig svarer: "I min tro, i mitt håp, og i min kjærlighet" (Ibsen 2005: 166-167). Til tross for alt han har gjort, forblir han uskyldig i Solveigs øyne, og hun vugger ham fredelig i søvn. I *Arv og miljø* forekommer den intertekstuelle referansen nærmest som en feministisk omskrivning av Ibsens stykke: I denne romantekstlig omskrevne versjon blir han slett ikke imøtekommet med åpne armer, men snarere avvist og møtt med konsekvensene av sine handlinger:

[...] Peer innbilte seg at for ham var alt mulig, at han kunne komme unna med alt, en mann av min fars støpning, en mann som ville bli rik og ble rik og som visste å bruke sin rikdom til sin fordel når det var nødvendig. [...] I siste scene, når Peer kommer tilbake til Solveig og forventer å bli tatt varmt imot som han pleide, går hun, forlater Solveig Peer med ordene til Nora, med ordene til en moderne kvinne. [...] Det er for sent, Peer, sa Solveig, og det var et befriende øyeblikk. Det er for sent, Peer, sa Solveig. Noen ganger er det for sent. Noen ganger er det umulig å gjenopprette, er det uopprettelig (Hjorth 2016: 116-118).

Igjen tilføres en ekstra dimensjon til teksten: Intertekstualiteten åpner for videre tolkning og forståelse, og tillater slik leseren å gå dypere ned i tematikken i romanen. Dette er gjerne en uuttalt og implisert mening, tilført av leseren og hans/hennes referanserom. Effekten av den roman-tekstlige inn- og omskrivingen av dette klassiske og kjente verket er kraftfull og betydningsrik: Solveig, som i denne nye roman-tekstlige referansen avviser Peer, med å konstatere at "noen ganger er det for sent", gir uttrykk for å ha lært av Nora, lært å ikke gå på bekostning av seg selv og sin frihet. Solveig har lært at når en urettferdighet er blitt gjort mot en, er det ofte ikke annet å gjøre enn å gå for å bevare sin egen frihet og selvrespekt. Dette leser

jeg som en parallell til Bergljot, som brøt med familien sin da den nektet å erkjenne den historien hun fortalte. Bergljot innså at den skaden familien påførte henne, først ved farens overgrep, etterfulgt av morens konsekvente fortielser gjennom barndommen, og senere ved søstrenes benektelser, er uopprettelig. Dermed var det, for Bergljot, ikke annet å gjøre enn å fri seg fra det. I tillegg viser interteksten til kontrasten ved at Bergljots mor ble hos sin mann, til tross for at hun visste hva han hadde gjort mot datteren, og til tross for hans behandling av henne selv, forlot Nora sin mann for selv å kunne bli fri. Gjennom denne allusjonen får Bergljot sagt det hun mener om moren sin: *du skulle gjort som Nora, du skulle gått*. I *Peer Gynt* er Solveig et symbol på den ventende, på tilgivelse og en velsignende kraft, og blir i *Arv og miljø* snudd på hodet: enkelte ting kan ikke tilgis. Når den intertekstuelle referansen viser at til og med Solveig kan snu ryggen til Peer, kunne moren snudd ryggen til Bergljots far: en mann som sviktet dem begge, og som forårsaket uopprettelig smerte og skam. Egentlig var det allerede for sent den gangen.

Intertekstualitet vil, som vi har sett, ha ulik virkning i teksten ut fra hvem det er som leser. Når mening etableres, slik vi har lært av Barthes, i møtet mellom tekst og leser, avgjøres betydningen av de intertekstuelle referansene ut fra den konkrete leserens litterære bakgrunn og forutsetninger. De tolkningene jeg har kommet fram til av de intertekstuelle dialogene og den tolkingen jeg videre kommer fram til av møtet mellom de ulike litterære verkene, viser hvordan de intertekstuelle referansene har potensial til å skape en ny dimensjon i teksten, utdype handlingen, åpne for en dypere mening som ellers ville gått tapt. I stedet for eksplisitt å formidle enkelte tematiske poenger kan disse synliggjøres, utdypes og nyanseres, nærmest på en tilslørt måte, gjennom allusjoner til andre tekster som allerede besitter en "etablert mening" ved at de er mer eller mindre allment kjente verk, eller har en klar mening for leseren fra før. Disse allusjonene tilfører da deres mening i det nye verket, i dette tilfellet *Arv og miljø*, men forutsetter til en viss grad at leseren har de forutsetningene som trengs for å oppfatte interteksten.

Dette åpner òg for et annet aspekt ved de intertekstuelle referansene, som jeg alt har vært inne på: måten de tilfører et meningsmangfold på, tillater leseren å gå inn i verket med enda mer av seg selv, sine egne forutsetninger, forståelser og tolkninger. Dette fører til en sterkere følelse av identifikasjon: Leserens kjenner seg igjen i historien, tematikken og personene, noe som igjen skaper et kraftigere inntrykk av virkelighet i teksten. I tillegg peker referansene ut av romanuniverset ved å skape bevissthet omkring et annet verk som eksisterer utenfor den aktuelle romanen, og gjør at det på mange måter fungerer som en slags autentisitetstegn: dette skaper bevissthet omkring en annen, ytre virkelighet, hvor disse andre verkene eksisterer

som autonome verk, men de fungerer på sine egne premisser i den nye verksammenhengen og innehar et meningspotensial i denne nye konteksten. Det at de peker ut av romanen skaper en illusjon om at handlingen foregår i noe som likner på vår ytre virkelighet, men det er teksten som gjør denne virkelighetsillusjonen mulig.

Fordi mye mening etableres i teksten via slike allusjoner, avdekker det observerende fortellende subjektet seg. På én måte søker fortelleren å avdekke Bergljot som handlende subjekt, gjennom bruken av referanser som skal peke mot hennes egen erfaring av hendelser og situasjoner, på et dypere nivå. Samtidig viser disse allusjonene tilbake mot "den som har plassert dem der", og avdekker på den måten samtidig det fortellende selvet: Det har tatt i bruk andres ord og verk for å skjule seg, men nettopp i denne handlingen avdekkes, på et dypere meningsnivå, også det fortellende selv seg som skaper – og som skapt. I denne symbiosen av historier, tilbakeblikk, minner, refleksjoner og intertekstuelle referanser fulle av personal betydning, som utgjør hele romanen, skapes det en helt ny kontekst for det handlende subjektet: det selvet fortelleren søker å avdekke i teksten, ved å fortelle dets historie, er allerede blitt et annet. Slik ser vi at i den avdekkende virksomheten skapes det stadig et nytt subjekt.

3.4. Avslutning

Hensikten med denne oppgavedelen har vært å forsøke å identifisere *hvem* sin virkelighet det er som kommer til uttrykk i *Arv og miljø*. Dermed har jeg se hvordan selvframstilling kan ses som en metode, ikke for forfatteren å skrive *sitt eget* selv, men for å produsere *nye* tekstlig konstruerte selv. Som vi nå har sett bidrar Eva Kahrs' autentisitetstegn til å etablere et klarere, helhetlig bilde av Bergljot både som forteller og som handlende subjekt. Med utgangspunkt i Kahrs' autonome selvframstilling har jeg undersøkt hvordan *Arv og miljø* selv produserer et *inntrykk* av opplevdhet ved hjelp av markører som, til tross for å kunne påkalle oppmerksomhet omkring dens forfatter, ikke foretar noen skjult fremstilling av dens historisk virkelige forfatter, men som snarere arbeider i en litterær dynamikk av *avdekking* og *skapning* av tekstlige selv.

Jeg mener at den nødvendige løsrivelsen av de litterære selvene i *Arv og miljø*, fra noen form for kontekstforankring i forfatterselvet, er ivarettatt. Likevel omtales romanen i store deler av resepsjonen og i debattekster i sammenheng med virkelighetslitteraturen, og henges med dét på samme "virkelighetslitteratur-knagg" som Knausgårds romanprosjekt. Dette mener jeg blir feil. Der Knausgårds romanverk, ifølge både forfatteren selv og deler av resepsjonen, insisterer på at historisk virkelig forfatter og romansubjekt er "samme person", opprettholder Hjorth (den

fiksjonelt og romantekstlig obligatoriske) distansen. De biografiske likhetene mellom romansubjekt og forfatter, i sammenheng med Hjorths roman, er blitt påstått fra ytre hold i resepsjonen, ikke Hjorth selv. Til forskjell fra dette mener jeg at de elementene av Hjorths roman som skaper en bevissthet om den ytre virkeligheten, og forfatteren, heller kan ses som autentisitetsmarkører: I form av hyperrealistiske tekstlige bilder av situasjoner og hendelser, samt topografiske beskrivelser og intertekstuelle innslag, avdekkes deler av Bergljot som ikke leveres til teksten direkte fra henne som forteller. Den påtrengende følelsen av ubehag, assosiasjonene tilknyttet til de topografiske beskrivelsene og betydningen intertekstuelle referanser får for innholdet i romanen og for å forstå Bergljot på et dypere nivå, oppstår i samspillet mellom Bergljots beskrivelser og den øvrige romantekstlige konteksten. Dette samspillet samles og struktureres av den impliserte forfatter, som tilfører bildene til teksten ut fra Bergljots beskrivelser, og som skaper inntrykket av teksten som en helhetlig og sammensatt "romanesk" historie. I denne funksjonen bidrar autentisitetsmarkørene til å skape et helhetlig og realistisk bilde av den fiksjonelle verden, stedene og personene. De skaper en romantekstlig og fiksjonell virkelighet, som i mangt framstår med effekter som kjennes virkeligere enn den ytre realiteten.

I forlengelse av Barthes' tanker om leserens rolle i verkets meningsproduksjon, ser vi at leseren vil kunne tilføre en *ny* kontekstuell forankring. Gjennom leserens egenvalgte forståelse og fortolkning vil han/hun, ved hjelp av det litterære språket, løfte selvene ut av en enkeltkontekst, forme både det fortellende og det handlende subjektet ut ifra sine egne erfaringer og forutsetninger, og rekontekstualiseres dem på nytt i en av leseren *nyskapt* kontekst. I møtet med et uendelig antall lesere vil både det skrivende og det skrevne subjektet, ikke bare fordobles, men mangedobles, da enhver ny lesning vil bidra til å skape en ny kontekst og et nytt subjekt. På denne måten kan vi se at litteraturen avdekker de tekstlige selvene, som samtidig skapes på nytt og på nytt i møtet med nye lesere og kontekster. Med støtte i dette er det misvisende når Knausgård påstår at hans romanperson er ham selv, og på den måten fjerner skillet mellom romansubjekt og forfatter. Ikke bare ses det skrevne, handlende selv og det skrivende, observerende selv da som det samme, men disse to blir også forankret i, og på forhånd bestemt ut i fra forfatteren selv. Slik kan vi igjen se at Knausgård som historisk virkelig person og forfatter, i sin måte å omtale sine fiksjonstekster på, motarbeider det meningspotensialet som lesningen er ment å tilføre i møte med teksten.

Fordoblingen og mer: flerfoldiggjøringen av det litterære subjektet er tydelig i *Arv og miljø*: Bergljot som den etterstilt fortellende instans, som gjør seg synlig gjennom bruken av jeg-form:

forteller sin egen historie, om seg selv, og reflekterer samtidig over hendelsene hun forteller om. Den det fortelles om er det handlende selv: Bergljot som kjemper for erkjennelse, som krangler, arbeider, går turer med hunden osv. Jeg har derfor hatt fokus på Bergljots rolle som både forteller av sin egen historie og som handlende subjekt i de ulike narrative nivåene som det fortelles om. Slik ser vi at det handlende selvet skrives fra et utgangspunkt i det fortellende som ønsker å avdekke sitt selv i og gjennom denne historien. Det hun gjør er å rekonstruere sine minner, erfaringer, sin historie, og i denne rekonstruksjonen vil alle de ulike historiene, de temporale nivåene, erfaringene og refleksjonene blandes og flyte sammen. Alt dette samles av den impliserte forfatter, som skaper et helhetlig bilde, en sammensatt historie som utgjør romanen. På den måten har det fortellende subjektet i romantekstlig interaksjon med den impliserte forfatterens helhetliggjørende, gripbare og omfavnende kraft skapt, konstruert, en helt ny historie basert på rekonstruksjonen av det selvet Bergljot en gang var, og slik skapt et helt nytt selv. Men også en nysammensatt virkelighet i fiksjonsteksten selv.

Slik ser vi at *Arv og miljø* i det store og det hele er tilbakeblikk – minner, og historien er slik et uttrykk for det fortellende selvets undertrykte historie, og ikke minst et uttrykk for opplevelsen av å ha sin eksistens og identitet undertrykt over lang tid. Jeg vil dermed i det følgende ha fokus på Bergljot som subjekt, og se på hvordan historien kommer til uttrykk gjennom melodrama som virkemiddel, både som avdekkende og skapende dynamikk.

4. Virkelighet gjennom stemmens ytring og i billeddannende mønster: rekonstruksjon og konstruksjon i minner og melodrama

4.1. Innledning

Selv om vi ikke skriver et seksbindsverk om oss selv, slik som Karl Ove Knausgård, går vi alle rundt med en selvbiografi lagret i hukommelsen. Og den er ikke bare en tilfeldig strøm av hendelser vi har vært gjennom. Den er strukturert og ordnet, etter vårt eget livsmanus. Vi er alle forfattere (Østby 2017: 61).

Når alt kommer til alt er *Arv og miljø* i seg selv, i sin helhet, minner. Som jeg har vært inne på fortelles historien av en jeg-forteller, i etterstilt narrasjon, om noe som kan ha skjedd en gang. Disse minnene befinner seg på ulike temporale nivå, og i forrige del av oppgaven delte jeg dem inn i ulike narrative nivåer – parallelle – eller med henblikk på den hierarkisk oppbygde fortellertekniske framstillingen – vertikalt ordnede handlingsløp. Hovedhandlingen med arvetvisten, tilbakeblikkene til sannhetshendelsen og alle omstendighetene som ledet til at Bergljot brøt med familien, så vel som de innskutte avsnittene med beskrivelser av barndomsminner og etterstilte refleksjoner er også i og for seg minner.

Vi har sett hvordan teksten i seg selv både avdekker og samtidig skaper helt nye litterære selv. Dermed blir det interessant å undersøke hvordan en slik paradoksal rekonstruerende og konstruerende virkelighet kommer til uttrykk i teksten. *Arv og miljø* påstår aldri å fortelle en objektiv virkelighet eller sannhet utenfor seg selv. Virkeligheten ligger et annet sted, og jeg mener, som jeg påpekte innledningsvis i denne oppgaven: At virkeligheten er å finne blant annet i smerten som kommer til uttrykk, smerten av å ha blitt utsatt for overgrep og å få sin historie benektet, fortiet og aldri erkjent av sin nærmeste familie. I denne oppgavedelen vil jeg undersøke enda nærmere hvordan denne smerten, gjennom kreativitet, i kraft av å være fiksjon, skaper en sterkere herværende nærhet i teksten, og videre se om dette produserer en følelse av virkelighet som nærmest blir mer virkelig enn virkeligheten. For å gjøre dette er det naturlig å lese romanen opp mot melodrama: med dens fokus på store gester og voldsomme selvuttrykk kan dét muligens gi et klarere innblikk i en persons smerte og tragedie? Og på samme tid gi konturene av et billedskapende mønster som effektivt løfter den vonde smerten og minnene opp på et virkelighetsskapende, kontekst-åpent og allment nivå? Jeg vil undersøke hvordan melodrama som litterær jeg-fortellestemmeytring og billeddannende mønster fungerer både avdekkende og skapende både for Bergljot som romanperson, for tematikken i romanen, og for leseren. Her vil jeg med andre ord studere både romanens melodramatisk ytrede, avdekkende

kraft i rekonstruksjonen av minner og erfaringer, men også dens tekstlig skapende kraft gjennom de mange motivene og bildene av teatralitet, drama og melodrama som den impliserte forfatteren lar sive inn som et gjennomgående mønster: dette omfavner og innrammer romanen som helhet.

4.2. Melodrama i *Arv og miljø*

4.2.1. Det alminneliges drama

Når Bergljot opplever å ikke komme igjennom med sin overbevisning overfor familien (og muligens også leseren?) ved å være reflektert og velartikulert, må hun ty til melodramaets konvensjoner og teknikker. Slik blir Bergljot som romanperson teatralisk og dramatisk. Dette kommer til uttrykk både gjennom hennes egen fortellestemme, men òg i et omfavnende motiv- og billedmønster som etableres, innsettes og formidles utenfor hennes kontroll. Under lesningen sanses dette som om det leveres til teksten fra romanens egen side, gjennom motiver og billedspråk: her er det igjen den impliserte forfatteren som i kraft av å være en tekstlig størrelse gjør seg gjeldende. I dette kan vi kjenne igjen motsetningsparet avdekke/skape: Hvordan avdekker/rekonstruerer Bergljot, og andre romanpersoner, seg selv gjennom melodramatiske ytringer? Og hvordan skapes/konstrueres Bergljot, hennes historie, og en sansbar virkelighet gjennom romanens gjennomgående (melo)dramatiske billedspråk?

I *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess* (1995), argumenterer Peter Brooks for at melodrama har en sentral plass i den moderne bevissthet og undersøker melodramatiske elementer i populærkultur, og i moderne litteratur. Han henter teaterets melodrama inn i romansjangeren, og utvider betydningen av denne opprinnelig teaterbaserte sjangeren, til å innebære teknikker som tillater realisme-forfattere å skape fiksjon, gjennom det retoriske og overdrevne ved melodramaet.

Melodrama er, i denne sammenhengen, blitt definert som litteratur som benytter "overdrivelsens språk". Brooks ønsker å understreke viktigheten ved melodrama, som en kritikk av at begrepet ofte assosieres med en form for billig og banalt drama man gjerne kjenner igjen fra såpeoperaen. Med støtte i Eric Bentley utpeker han melodrama som et konsept som, i motsetning til naturalismen, uttrykker emosjoner i en overdreven og dramatisert form, liknende den man finner i drømmens strukturer. Det representerer det som i sin vesentlighet er dramatisk:

In his discussion of four dramatic types (melodrama, farse, tragedy and comedy), Bentley sets melodrama first, because it embodies the root impulse of drama – the need for dramatization, we might say, for acting out. The term seems useful, even necessary, because it points, as no other word quite does, to a mode of *high emotionalism and stark*

ethical conflict that is neither comic nor tragic in persons, structure, intent, effect (Brooks 1995: 12; mine kursiveringer).

Videre understreker Brooks (1995: 13) at når det er snakk om melodrama, er det på mange måter samtidig snakk om en form for teatralitet, som i en romantekst peker på fiksjonens evne til å skape allmenngyldig mening i sin på samme tid lokalt ytre dramatisering av eksistens.

Brooks (1995: 13) støtter seg her på Diderots definisjon av *le genre sérieux* (det borgerlige drama), som en form som befinner seg imellom det tragiske og det komiske, men uten å være en blanding av de to. Denne formen tar, ifølge Brooks, for seg det "interessante" i livet, og han foreslår herfra å ha fokus på *the drama of the ordinary*, eller "det alminneliges drama". For Brooks handler altså den melodramatiske retorikken om å legge vekten på å gjøre virkeligheten, det hverdagslige, det alminnelige og det private livet, interessant gjennom fremhevede, dramatiske ytringer og bevegelser, som utilslørt legger fram de sannferdige forholdene. Slik viser Brooks (1995: 20) hvordan forfattere bruker det melodramatiske for å gi uttrykk for indre konflikter, som ikke er klart synlige i virkeligheten, men som er tilstede og virksomme i teksten. Melodrama fungerer slik som et forsøk på å *si alt* – å uttrykke det utsigelige:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship (Brooks 1995: 16).

På denne måten definerer Brooks melodrama som en eksess i uttrykk: I sin ekspresjonistiske form markerer det et usensurert og ærlig selvuttrykk. I kraft av å være impulsivt og ukontrollert – en plutselig og umiddelbar reaksjon, tillater det at moralske meninger og impliserte karakteristiske trekk, kommer til syne. På denne måten kan vi se at personer, mer eller mindre frivillig, karakteriserer seg selv: at melodrama kan fungere avdekkende for personer i romanen. Men på samme tid er det melodramatiske og teatraliske *som billedmønster* en effektivt understrekkende markør av at her framstilles det *en virkelighet i fiksjonen*: Dette allmenngjør *skapende* en virkelighet, og formidler samtidig at her produseres en realitet som omfavner og angår oss alle. Det som de litterære personene strever med i deres lokale, emosjonelle, impulsive og ukontrollerte ytringer, løftes opp og angår brått allmennheten som en skapt realitet som enhver leser må ta stilling til både emosjonelt, etisk, og i det utfordrende spørsmålet om innsikt. Denne dynamikken i *Arv og miljø* vil jeg analysere nærmere nå.

4.2.2. Mor og fars teater

Tilbakeblikkene til Bergljots barndom, til situasjoner omkring overgrepene, og forholdet hennes til foreldrene i tiden etterpå, er basert på minner og sterkt preget av melodrama. Inga, Bergljots mor, karakteriseres i romanen som en svært selvmedlidende og melodramatisk person. Hun ringer Bergljot med gråtkvalt stemme i telefonen, for å appellere til Bergljots ansvarsfølelse og dårlige samvittighet overfor familien, for slik å manipulere henne i ulike retninger.

Stemmen var skjelvende, slik stemmen hennes pleide være skjelvende når hun ville bevege meg, som i barndommen når hun satte seg på sengekanten og fortalte meg hvor vondt hun hadde det, hvor vondt hun fikk i brystet når jeg ikke gjorde som hun sa, når hun øste sin smerte ut over meg og gikk igjen, lukket døra bak seg med lettet hjerte antagelig, mens jeg lå igjen med et hamrende. Alle gangene hun ringte fortvilet over forholdet til Rolf Sandberg, alle gangene hun ringte og sa hun ville ta livet av seg så jeg brukte timer på å trøste og nøde henne til ikke å gjøre det for vi var så glad i henne og trengte henne sånn, hun hadde brukt meg opp med den skjelvende stemmen som led så veldig med seg selv (Hjorth 2016: 71).

Det er tydelig at det ikke er noe nytt at Inga utsetter Bergljot for press og emosjonell manipulasjon, men at det er noe hun har hatt for vane å gjøre gjennom hele oppveksten hennes. Det vi ser er at Bergljot mange måter fortsatt er knyttet til familien gjennom barna sine, da hun ikke har samvittighet til å rive dem ut av forholdet de har til besteforeldrene sine. Dette vet Inga, og bruker slik sin skjelvende, gråtkvalte stemme, for å sørge for at Bergljot fortsetter slik. På denne måten sørger at Bergljot ikke får brutt fullstendig med familien, og slik potensielt oppnådd den friheten hun trenger for å få fortalt historien Inga så lenge har jobbet for å holde hemmelig. Noe som til slutt blir tilfellet. Den frykten moren sitter med, som resulterer i et nevrotisk kontrollbehov over Bergljot, synliggjøres i de hysteriske reaksjonene hun ofte har hatt i sammenheng med situasjoner knyttet til Bergljot i oppveksten:

[...] mor hadde vært usedvanlig nervøs for meg, at mor fikk hysterisk sammenbrudd på hysterisk sammenbrudd da jeg var ung og kom sent hjem fra et eller annet. For det var ikke lett å være mor den gangen, å ane hva som var skjedd med den eldste datteren sin, men ikke vite hvordan hun skulle håndtere det, for mor var i fars vold på alle måter, mor hadde fire barn, men ingen utdannelse, ingen penger, hva skulle hun gjøre (Hjorth 2016: 202).

Morens nevroser overfor datteren gir uttrykk for, og avdekker, morens egen opplevelse av undertrykkelse: Hun er fanget i et ekteskap med en mann hun vet har forgrepet seg på datteren deres, en mann som ikke er villig til å ta ansvar for sine handlinger, men som snarere tyr til vold og fornektelse i møte med konfrontasjon. Inga går i stadig frykt for at Bergljot skal snakke om overgrepene, slik at folk finner ut av den skamfulle hemmeligheten de bærer på: Ikke bare har

en far voldtatt datteren sin, men kona hans har visst om det, holdt det skjult, og ikke vært modig nok til å gå fra ham og anmelde overgrepet. Slik karakteriseres Inga som en person med et voldsomt kontrollbehov, som *egentlig* bunner i en mer eller mindre ubevisst skyldfølelse over sin egen tilkortkommenhet overfor Bergljot. Inga avdekker at hun overkompenserer for sin forsømmelse av datteren i oppveksten hennes, ved gi uttrykk for en overdreven, og påtatt velmenende bekymring.

Måten Inga forholder seg til Bergljot på, og måten hun har bekymret seg for henne i oppveksten, avdekker ikke bare hennes konstante frykt for at voldtektshistorien hun så hardt prøver å fortie, skal avsløres. Det som også avdekkes er en person som er desperat etter selv å bli sett og hørt. Den intertekstuelle parallellen vi så tidligere blir igjen aktuell: På samme måte som Nora i *Et Dukkehjem*, sitter Inga fast i et liv og et ekteskap hvor hun må legge bånd på seg selv og følelseslivet sitt. Til tross for et mulig ønske om å bryte løs, har hun lite å bygge et nytt liv på: hun har ingen utdanning, ingen økonomisk trygghet, og er sterkt preget av å i lang tid ha vært under sin ektemanns vinge, hans kontroll. Hennes eneste valg er å kreve sin ektemanns oppmerksomhet, og å gjøre krav på sin egen eksistens som menneske, ikke bare som hans kone. For det er i bestemte roller at Inga plasseres og eksisterer: som kone, mor, bestemor, og etterhvert som elskerinne. Som vi så, kan Ingas hysteriske og melodramatiske oppførsel tolkes dithen at hun bærer på en form for sjalusi overfor datteren: at hun selv har satt til verden en yngre kvinne som truer hennes plass i verden. Slik trues hennes rolle i familien og i ekteskapet ytterligere, og slik også hennes eksistens i verden, av Bergljot, og gjør det desto viktigere for Inga å kreve sin plass. Når så mye av fokuset til Bergljots far går til å skamme seg, være redd og unnvikende overfor datteren, kan det forestilles at han ikke hadde mye oppmerksomhet og kjærlighet til overs for sin kone: "Mor var virkelig, en sårbar veldreid kvinne, så lenge det varte, det varer ikke, det avtar, det vil dukke opp yngre, mer tiltrekkende kvinner, hun kan selv føde dem" (Hjorth 2016: 151). I tillegg har hun, i og med overgrepene, på en forkjært måte, fått konkurranse om hans seksuelle begjær.

Når Inga innleder et intenst og turbulent kjærlighetsforhold til en annen mann, kan dette ses som hennes kanskje mest melodramatiske opptrinn. Dette kan leses som et forsøk på å bryte ut, men òg som et forsøk på bare å bli sett, og å etablere seg som selvstendig menneske. Det kan òg forstås som en trussel, for å vise ektemannen at hun er mer enn bare en pliktoppfyllende kone, at hun er et menneske med begjær og behov, som kan forlate ham om hun ønsker:

Mors intense kjærlighetsforhold til Rolf Sandberg varte noen år til far fant et påbegynt kjærlighetsbrev fra mor under en kommodeduk på Hvaler. Kanskje det var meningen at

han skulle finne det. Kanskje mor ønsket at far skulle avsløre forholdet, kanskje trodde hun at om far fant det ut, ville han skilles så hun kunne gifte seg med Rolf Sandberg. Men far reagerte ikke som hun håpet, men som han pleide med raseri og vold, og Rolf Sandberg reagerte ikke som mor håpet, da mor fortalte ham at far hadde funnet brevet, svarte han at det var bedre med én skilsmisse enn to. Mor låste seg inn på et rom med piller og sprit og far sprenget døra og ringte ambulans og mor ble kjørt til Fredrikstad sykehus og pumpet (Hjorth 2016: 30).

Moren forsøker altså også å begå selvmord, for slik å ytterligere demonstrere for ektemannen at hun ikke skal bli tatt for gitt, at hun kan forlate ham om det så skulle være for en annen mann, eller ved å forlate livet fullstendig. Reaksjonen fra ektemannen, som hun trodde ville være sorg og frykt for å miste henne, og resultere i at han ble mer oppmerksomt lyttende til henne, blir ikke som hun tror. Det hun møter er snarere en enda kraftigere maktutøvelse. Ektemannen hevder sin makt over henne gjennom sitt eget melodrama, med vold og sinne. Inga er, til tross for "fluktforsøket" med Rolf Sandberg, fortsatt fanget i en tilværelse hvor hennes eksistens ikke anerkjennes.

Når Bergljot, som på et tidspunkt befinner seg i en liknende situasjon som moren, skiller seg fra sin ektemann og til slutt får sin gifte professor, forsterkes sjalusien Inga føler overfor datteren sin ytterligere. Når Bergljot senere også bryter med familien, og slik også med moren, eksploderer det for Inga i form av enda flere og kraftigere melodramatiske, hysteriske og selvmedlidende uttrykk:

Mor kom en gang ut til meg i den turbulente første tiden etter smellet for treogtjue år siden, da jeg hadde begynt i psykoanalyse, da jeg hadde forstått at hun gikk over grensene mine, og det sa jeg til henne, at hun gikk over grensene mine, og hun skrek at jeg nå også anklaget henne for incest og løp ut og dro til Bråteveien og fortalte far og søsknene mine at jeg nå også anklaget henne for incest med h, framstilte meg som avsyndig, i sin avmektighets og ulykkes vold [...] (Hjorth 2016: 313).

Når Bergljot konfronterer sin mor med å ha trosset grensene hennes, oppfatter Inga det som at Bergljot nærmest direkte anklager henne for å ha vært delaktig i overgrepene, noe det på mange måter kan sies at hun er, i hennes fortielse av dem. Følelsene, og frykten som har ligget latent i Inga, når et trykkpunkt og brister ut i det som *må* bli en overdreven og voldsom reaksjon. Skallet hun har gjemt seg i slår endelig sprekker og slipper ut sitt innhold. Slik kommer det ukontrollert fram i eksessive, voldsomme ytringer og fakter, gjennom skriking av stygge, sårende og manipulative utsagn. Det hun avdekker er at hun stadig retter sin egen, indre smerte mot Bergljot.

Dette ser vi også klart hos Bergljots far. Selv om han ikke har en like aktivt handlende rolle i romanen som Bergljots mor, tenderer også han mot det melodramatiske. I en av romanens

kanskje aller mest melodramatiske sekvenser har Bergljot skrevet i dagboka si om sitt første seksuelle møte med en gutt, et møte Bergljot har diktet opp. Moren hennes har funnet dagboken og vist teksten til Bergljots far, som reagerer med å gå ut i natten og forsvinne. Moren kommer inn til Bergljot, vekker henne og forteller henne at på grunn av dagboken, på grunn av hennes handlinger, har altså faren forsvunnet ut og ingen vet hvor han er. Når han endelig kommer tilbake er han full og knust av skam over det datteren har gjort, noe verken mor eller far legger skjul på overfor den femten år gamle jenta som ligger i sengen sin og skulle sove:

Så fortvilet var far blitt av å lese dagboka, så fortvilet og skuffet over datteren sin at han gikk ut midt på natta, jeg døde av skam og skyld for fortvilelsen til far. Så kom han hjem, veldig full, mor hjalp fulle far av med skoene nede i entreen, hjalp ham opp trappa, jeg sto bak døra i døråpningen min og så det forferdelige synet, min fortvilede fulle far. Mor hjalp ham opp trappa, jeg sto barbeint og i nattkjole bak døra mi paralysert av skam, så full og fortvilet hadde skriften min gjort far. Mor hjalp ham inn på soverommet deres, soveromsdøra sto åpen, jeg sto bak døra i min egen døråpning og så at far sank ned i indianerstilling på gulvet. Det er ikke lett å være menneske, gråt han (Hjorth 2016: 297).

Denne sekvensen oppleves som en dramatisert teateroppsetning: Moren har vekket Bergljot og fortalt at faren er forsvunnet, for så å åpne soveromsdøra hennes. Åpningen av døra er som å heve sceneteppet på teaterscenen som trappeoppgangen og rommet utenfor soverommene blir transformert til. Bergljot har ikke noe annet valg enn å følge med på oppsetningen som foregår utenfor rommet hennes: faren som slepes, full og ødelagt, i seng av kona si. Den enormt følelseladete og manipulative oppsetningen oppleves som et uttrykk for desperasjon: Idet faren tror at Bergljot har oppdaget, og til dels gjort krav på, sin egen seksualitet, er han livredd for at det skal gjenoppvekke minner fra overgrepene, og føre til at Bergljot avslører hemmeligheten hans. Dagen etter oppstyret kommer faren inn på soverommet til Bergljot, setter seg på sengekanten, og spør om hun blødde under sitt første samleie. Dette er ikke et normalt spørsmål for en far å stille sin femten år gamle datter, og kan leses som en slags dramatisert innrømmelse fra faren sin side: at overgrepsanklagene til Bergljot er sanne, men at han til en viss grad ikke er helt klar over, eller har glemt, hvor langt det faktisk gikk den gangen da Bergljot var fem år. Nå, som hun tilsynelatende har hatt sitt første samleie, vil "nye bevis" kunne legges fram: blødde hun var hun kanskje jomfru ved dette "første" samleiet som nå har skjedd, men blødde hun *ikke*, vil det støtte oppunder at det gikk så langt den gangen i hennes tidlige barndom som faren frykter. Dette melodramatiske opptrinnet oppleves i det store og det hele som et desperat forsøk på ansvarsfraskrivelse, og avdekker den tvilen, skammen og frykten som faren bærer på og tynges av i sitt indre, i sitt lenge undertrykte følelsesliv.

Reaksjonen fra foreldrene blir en slags barnets reaksjon: å ikke ville takle sannheten, rope og skrike for ikke å la denne nye informasjonen komme inn i ørene. De oppfører seg som om de tror at hvis de ikke tar innover seg sannheten, men stenger den ute ved å rope høyest mulig, drikke den bort, døve sansene, så vil det ikke være sant likevel. Samtidig virker de desperate etter å legge sin egen skyld-, og skamfølelse på Bergljot for å lette på sitt eget sinn: Hvis de nå kan snu det som kan bli Bergljots gjenvunne seksualitet til å bli noe hun må skamme seg over, at seksualitet er noe man ikke snakker om, så vil de kunne fortie henne ennå en stund til. Det lykkes de med i mange år. Foreldrenes gjennomgående melodramatiske uttrykk, teatraliteten i det de sier og gjør, avdekker mer om hvem de er og hva de skjuler i sitt indre, enn de selv har kontroll på.

Det vi også ser i disse tilbakeblikkene og refleksjonene knyttet til foreldrene er at de er melodramatiske i måten de er fortalt på. De er i seg selv dramatiserende, og i dette – som samtidig er en del av et gjennomgående og teatralisk uttrykk, det teater-tematiserende og melodrama-insisterende motiv- og billedspråkmønster i romanteksten – melder igjen den helhetliggjørende, allmenngjørende impliserte forfatteren seg som tekstlig kraft. Her synliggjøres Bergljots måte å konstruere historien på, i rekonstruksjonen av minnene har hun dramatisert dem. Men dette er på samme tid i tråd med hvordan Bergljot gjennom motiver og bilder blir formidlet som person: hun er et teatermenneske, hun redigerer et teaterfaglig tidsskrift, hun studerer og holder foredrag i teatervitenskapelig orienterte miljøer, hun settes sågar inn i sammenhenger hvor hun intenst reflekterer over sine fremtredelsesformer overfor andre, hun er et skrivende og skapende menneske. Slik gir det mening at Bergljot vil dramatisere gjenfortellingen/rekonstruksjonen av disse minnene. Men på den måten lar den impliserte forfatterens billedliggjøring oss se at det ikke bare en avdekking av foreldrenes og Bergljots lokale personligheter som skjer i romanen gjennom deres egne stemmeytrede utsagn og fakter, men at de alle, sammen med fortellehandlingen og den fortalte historien, innrammes av og formidles gjennom et romanesk billedmønster som er allmenngjørende melodramatisk. Det signaliserer at her skapes en virkelighet som med kraft slår oss i magen, og som trekker oss alle inn i en emosjonell, etisk og innsiktsutfordrende stillingtaken. Dette mønsteret leveres til teksten på en måte som virker som om det er utenfor Bergljots kontroll, som om hun ikke er bevisst på det: På den ene siden er hun en teatralisk person, men på den andre blir samtidig også historien, rekonstruksjonen og den allment skapende konstruksjonen av en virkelighet effektivt og utfordrende dramatisk. Slik blir det naturlig å undersøke Bergljots, og romantekstens, melodramatiske uttrykk nærmere.

4.2.3. Bergljots demonstrative eksistens: romanens melodramatiske tekstlighet

I boken *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap* (2006) undersøker Christine Hamm melodrama i Amalie Skrams romaner, og gjør blant annet et poeng ut av Skrams lesning av Ibsens *Et dukkehjem* som melodrama. Igjen blir Ibsen-stykket en viktig parallell for å synliggjøre avdekkingen av romanpersonene i *Arv og miljø*. Hos Skram er Nora i *Et dukkehjem* en fortvilet kvinne som opplever at hun ikke får sin eksistens erkjent av de rundt seg, spesielt av sin egen ektemann: Han ser henne kun som en dukke, og har gjort henne til en pyntegjenstand uten stemme. Nora går fra mannen sin, og forlater familien, en ekstrem handling for kvinner i Noras tid og situasjon, men det skal vise seg å være eneste mulighet for henne å realisere seg selv som et selvstendig menneske. Når Noras ektemann, Helmer sier: "Du er først og fremst hustru og mor.", og Nora svarer: "Det tror jeg ikke lenger på. Jeg tror at jeg er først og fremst et menneske, jeg, liksom vel som du, - eller iallfall at jeg skal forsøke å bli det." (Ibsen 2006: 558), gjør Nora krav på, å i alle fall få et forsøk på å etablere, sin eksistens som menneske – ikke bare som kone og mor. Slik synliggjøres det også en parallell mellom romankvinnenes behov for å bryte ut av de påtvungne rollene, for slik å kunne etablere seg selv, som seg selv, og samtidig en kontrast mellom Nora som forlot, og Inga som ble værende.

Fra Cavells perspektiv har Nora mistet troen på ordet, fordi hun ser at hun som kvinne ikke har en stemme, det dagligdagse språket er blitt fremmed for henne. Hun angriper samfunnet som har gjort henne til en stemmeløs person, og som har latt henne leve som ikke-eksisterende, ved å sette seg i scene som ukjent (Hamm 2006: 95).

Hamm støtter seg her også på Brooks' bok i sine undersøkelser, og i tillegg Stanley Cavells tanker om melodrama, presentert i boken *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996), og trekker en parallell mellom Cavell og Skram: Begge ser de at fiksjonskvinnene gjennomgår en metamorfose hvor de omvandles til mennesker, ved å insistere på og kreve erkjennelse av sin eksistens:

Melodrama som genre forsøker riktignok å uttrykke seg hvor det har oppstått tvil på at mening kan formidles. Cavell presiserer, på bakgrunn av den amerikanske filosofen Ralph Waldo Emerson, at melodramaet er en fortvilet reaksjon på opplevelsen av at det er umulig å formidle mening, over ikke å bli hørt (Hamm 2006: 17).

Slik kommer det raskt til syne en parallell også mellom Nora og Bergljot. Bergljot har aldri blitt tatt på alvor i sine anklager mot faren, anklager hun trenger at hennes nærmeste erkjenner for å slik også erkjenne den historien som gjør henne til den hun er: Benektelsen av Bergljots historie er slik synonymt med benektelsen av henne som menneske. Det vi da ser er at Bergljots motivasjon for å fortelle sin historie, etablere sitt selv i skrift, grunner i identitetstap, på flere

måter: Bergljot har mistet mye av seg selv i traumet, overgrepene er blitt en del av barndommen hennes, og både overgrepet og fortielsen av det har blitt del av forholdet hun har til begge foreldrene sine. Også i voksenlivet, etter at hun selv har fått barn, blir traumene fra overgrepene med henne inn i hverdagen: Blant annet opplever Bergljot en frykt for at ektemannen, før de skilles, skal gå inn til datteren deres om natten, en frykt hun på det tidspunktet ikke vet hvor kommer fra, og som gir henne så mye skyldfølelse overfor mannen at det blir uutholdelig for henne å bli i ekteskapet. Denne frykten kan forstås som en ubevisst erindring av hennes egen far som kommer inn til henne om natten, den gangen da hun selv var barn. Slik ser vi også at historien hennes, og familiens manglende erkjennelse, former Bergljot på en måte hun ikke selv har kontroll over. Ikke minst, og for å ytterligere utnytte teater-metaforene, er Bergljot som resultat av foreldrenes fortiende makt over henne, stadig blitt plassert i roller: Som Nora, og som Inga, er også Bergljot forventet å spille med i sine roller som mor, kone, søster og datter. Historiefortellingen som Bergljot i romanen igangsetter, kan slik leses som et forsøk på å bryte ut av dette mønsteret, disse rollene hun er blitt plassert i – hennes påtvungne identitet. Den fortellende Bergljot får en ny motivasjon til igjen å forsøke å få historien sin erkjent når faren hennes dør, og med ham også kilden til denne historien, og fortielsen av den.

Bråteveien, Bergljots andre barndomshjem, blir, som vi har vært inne på tidligere, en form for teaterscene. Og slik blir også Bråteveien samtidig til en del av det billedskapende teater- og melodrama-mønsteret. Bergljot forbinder huset med undertrykkelse, skam og konfrontasjon og brudd. Det er også i dette huset at faren faller i trappen og dør, og dermed blir scenen for moren og søstrene til Bergljots dramatisering av deres nære familieforhold og omsorg for hverandre, i møtet med tragedien av å miste familiens overhode. Bråteveien er på samme tid samlingssted for søsken, barn, barnebarn og ektefeller hvor det forventes at alle kommer sammen til jul, i bursdagsfeiringer og under andre markeringer. Bergljots datter, Tale, peker selv på kontrasten som synliggjøres: mellom familiesamlingene i høytider og feiringer, og Bergljots smertefulle minner knyttet til huset: "[...] hvorfor dro Søren og Ebba til Bråteveien for å delta i dårlig teater?" (Hjorth 2016: 33). Dette utsagnet kan leses som en metakommentar da Tale direkte peker på at Bråteveien og den generelle dynamikken i familien er som en dårlig teateroppsetning. Tale peker på at, til tross for at Bergljot brøt med familien for mange år siden, etter å ikke ha blitt trodd i sine overgrepsanklager mot faren sin, så forventes det at Bergljot og hennes barn dukker opp i festligheter, later som ingenting og spiller sine roller som medlemmer av den lykkelige familien. Dette knytter for øvrig en følelse av allmenngjørende ubehag til huset. Det knyttes til mønsteret av motiver og billedliggjøring av teater og melodrama i

romanen: Innsikten i hva huset representerer og de minnene som sitter i veggene, kaster en ekkel skygge over de påtatt lystige festlighetene som prakkes på Bergljot. Slik fungerer morens mas om deltakelse i husets festligheter, som en aktiv fortielse av Bergljot: Å stadig bringe familien, og Bergljot, inn i et hus fylt med så mange av Bergljots vonde minner, oppleves som en insistering på at det beste for alle er om Bergljot tier om den ubehagelige historien sin, og fortsetter å spille med.

At Bergljot defineres som et teatermenneske fullt av teatralitet og fantasi er med på å markere hvordan teksten selv, ved sitt gjennomgående billedmønster, fungerer som dramatisk skapende. I farens begravelse holder Åsa tale, hvor hun presenterer alle søsknene sine, noe som åpner for at hennes oppfatning av Bergljot kommer til syne: "Bergljot, sa hun, hadde alltid vært opptatt av teater, av drama. Bergljot hadde regissert alle ungene i nabolaget og laget teaterforestillinger. Bergljot var kreativ og fantasifull og var teateranmelder og tidsskriftredaktør" (Hjorth 2016: 167). Videre gjør Bergljot selv et bevisst poeng ut av at denne andre søsteren, Åsa, som nesten ikke er en aktør i romanen, og som velger å ikke blande seg inn i konflikten om validiteten av overgrepsanklagene, sannsynligvis må ha fått servert en versjon basert på det foreldrene ønsket at hun skulle vite:

Hadde hun hørt historien, som hun må ha gjort, fra mor og far som måtte forklare mitt fravær, så var det deres versjon hun hadde hørt, jeg ante ikke hvordan den var, men gikk ut fra at den handlet om min veldige fantasi som jeg hadde hatt allerede som barn, at jeg var så god til å dikte opp og finne på i tillegg til at jeg sikkert ville ha noen å gi skylden for min misere, min utagering, min skilsmisse, eller det var noe en terapeut hadde sådd i meg, det var mange muligheter (Hjorth 2016: 93).

Det som her gjør seg gjeldende er måten familien bortforklarer Bergljots voldsomme oppførsel med at hun alltid har vært teatralisk: at hun i sin personlige væremåte er grunnleggende dramatisk. På denne måten diskrediterer de det som i realiteten er Bergljots mest utilsørte reaksjon(er) på deres undertrykkelse av henne:

Du kan ikke instruere oss til å tro på deg, sa Åsa til meg, brukte teaterordet instruere som hun hadde brukt teaterordet regissere i begravelsen, henviste vel til da jeg instruerte henne som barn da hun gikk i teatergruppa mi, storesøsterens teatergruppe, hun må ha hatet meg allerede den gangen (Hjorth 2016: 205).

Det vi ser er at Bergljot, som teatermenneske, dramatiserer sin egen fortelling, men i familiens insistering på Bergljots teatralitet og personlig dramatiske uttrykk, kommenterer romanen på samme tid seg selv som melodrama. Romanteksten, gjennom dens eget billedspråk, peker samtidig selv på måten den legger opp til at melodramatiske opptrinn utspiller seg i ulike former for "scenerom", hvor vi har sett at Bråteveien er ett. Slik oppstår det en evig runddans hvor

Bergljot dramatiserer for å bryte mønstrene og for å få en reaksjon fra familien, men som i stedet for å gi henne den kredibiliteten og erkjennelsen hun krever, resulterer i at hun gir familien det de trenger for å undergrave henne ytterligere.

Bergljots forsøk på å komme nærmere foreldrene, og snakke om historien med fornuft og åpenhet, har ikke fungert, da hun konsekvent har blitt møtt med fortelser og bortforklaringer. Dette har familien, som vi har sett, gjort blant annet ved å avvæpne henne som et fantasifullt barn, eller ved å diskreditere det personlige (teatraliske) uttrykket hennes som useriøst. Som resultat har ikke Bergljot hatt noe annet valg enn å ty til det voldsomme, det ekstreme og høylytte. Bare slik vil hun kunne gripe oppmerksomheten til familien sin, tvinge dem til å høre på henne, anerkjenne henne, og som Nora kreve å få bygge sin egen eksistens opp fra grunnen.

Undertrykkelsen og bortforklaringene av Bergljots historie kommer tydelig fram allerede i korrespondansen mellom Bergljot og Astrid, som i hovedsak går over SMS og e-post: De gangene Bergljot prøver å skrive noe om overgrepene og de tidligere forsøkene på å oppnå erkjennelse for historien sin, avfeies det enten ved at Astrid lar være å svare på det, eller ved at hun stadig peker på de manglende bevisene og hvor vanskelig det er å vite sikkert:

Elefanten i rommet ble ikke nevnt, grunnen til at jeg hadde sluttet å være på Hvaler og i Bråteveien, og da var det som om jeg ikke fantes, historien min ikke fantes. Så du mener historien din skal blandes inn i arvesaken, spurte jeg meg selv, i tvisten om hyttene på Hvaler? Ja, svarte jeg, ikke helt overbevisende (Hjorth 2016: 87).

Bergljot omtaler flere ganger historien sin for "elefanten" og viser til hvordan både moren og søstrene er redde for å bringe den opp, og slik risikere å måtte svare for, eller bli assosiert med "elefanten", både i e-postkorrespondanser og når de møtes personlig. Familiens unnvikelse av å snakke om og med Bergljot, og slik erkjenne henne som en person med en historie å fortelle, forårsaker at Bergljot, blant annet, tyr til alkohol for å roe nerver og sinne. Dette gjør videre at hun ofte skriver rasende og stygge e-poster på nattestid og i alkoholrus, som hun senere angrer på. Likevel ser Bergljot selv at det er disse e-postene som gir det mest ærlige uttrykket for hvordan hun selv har det: "[...] de rasende, nattlige mailene var de sanneste, og jeg angret dem bare fordi jeg hadde lært at å snakke sant var ulovlig, at å snakke sant ville straffe seg" (Hjorth 2016: 77). Slik kan vi se de sinte e-postene hun sender som en form for avdekkende melodramatisk uttrykk: hun har gjennom store deler av livet blitt overbevist om at det vil straffe seg å fortelle sannheten om hvordan man har det, hva man føler og hva man har opplevd. Slik har hun til stadighet måtte legge lokk på seg selv og sine erfaringer av verden og situasjoner rundt seg. Nå som hun er blitt voksen kommer alt det hun har gått inne med fram, i et noe

ufrivillig uttrykk, blant annet gjennom ugjennomtenkte og overdrevent følelsesladede e-poster. Fordi hun så lenge har lært seg selv at det vil straffe seg å fortelle sannheten, er det bare når hun er full at hun klarer å skrive det hun *egentlig* mener, noe som resulterer i sinte mailer som sannsynligvis bærer synlig preg av å ha blitt skrevet under påvirkning av alkohol, og som sendes på nattetid. Og fordi de bærer dette preget blir det samtidig lett for Astrid å avvise dem som fyllemail, som useriøse og ondskapsfulle ytringer fra Bergljot, og hun rettfærdiggjør slik å slette e-postene uten å lese dem. På den måten viderefører hun bare undertrykkelsen av Bergljot:

[...] det var forståelig, men det hindret meg ikke i å føle meg avvist, skuffet over at Astrid ikke forholdt seg til saksinnholdet i dem, aldri kommenterte det eller mine beveggrunner som jeg la ut om, ikke så ut til å reflektere over hvor det veldige raseriet mitt kom fra. Jeg syntes bare du skulle vite det (Hjorth 2016: 48).

Samtidig er alle de teatrale og melodramatiske elementene i romanteksten deler av et gjennomgående og allmenngjørende motiv- og billedmønster, som effektivt skaper en virkelighet som vi som lesere må ta stilling til. Bergljot har inkorporert det melodramatiske uttrykket til å bli en del av hvordan hun er som person utad i møte med andre mennesker. I hennes møte med og refleksjon om psykoanalytikerens, når hun starter i analyse, avdekker hun sågar det melodramatiske uttrykket i sitt eget selvbilde:

Fire dager i uka lå jeg på divanen og så ikke min tilhører, visste ikke om han hørte hva jeg sa. Kunne ikke lete etter reaksjoner i ansiktet eller kroppen hans, tegn til anerkjennelse, forståelse, forbauselse, medfølelse, det nyttet ikke å gestikulere, smile, slå øynene ned, gjøre meg lekker, supplere med grimaser eller fakker, det var bare ordene sammen med stemmen min som bar dem fram og derfor ble de ofte hengende i lufta og jeg hørte hva jeg sa, hvordan jeg løy (Hjorth 2016: 100).

Slik tegnes det opp et bilde av hvordan Bergljot, som et slags selvforsvar, har lært seg til å gestikulere, å flørte, generelt å avlede oppmerksomheten til mennesker hun møter for selv å ikke assosieres med "elefanten". Dette hører, ikke minst, også sammen med Bergljots promiskuøse oppførsel, utroskapet og det store alkoholforbruket. Hele hennes person er i det store og det hele melodramatisk. Dette skal ikke forveksles med den nedlatende karakterisering som vi, via Brooks, har sett at melodrama tradisjonelt er blitt assosiert med. Det er ikke en umyndiggjøring av Bergljots personale uttrykk, men snarere en forståelse av hennes eneste måte å få fram sin historie og eksistens i praksis – i verden på, når ethvert forsøk på å nærme seg andre med fornuft og åpenhet, har feilet.

Det vi ser er at Bergljot ofte er i sine følelsers vold, som resulterer i ukontrollerte og ekspressive utsagn og handlinger. Det fører til at hun til tider handler impulsivt, på en måte som er utenfor hennes egen kontroll, og som gjør at hun skammer seg i ettertid:

Etterpå ble jeg sittende i kafeen og fortelle mine meddebattanter om hyttetakstene og overdosen selv om jeg ikke kjente dem personlig, selv om jeg tenkte mens jeg fortalte, at jeg ikke burde gjøre det. Jeg skammet meg mens jeg snakket og skammet meg da jeg så ansiktene til dem som hørte på og skammet meg på veien hjem, over hvordan jeg hadde fortalt om hyttetakster og overdose, barnslig og i fistel [...] (Hjorth 2016: 21).

Utleveringene og faktene hun har i møte med andre, gjerne fremmede, mennesker er også et tydelig uttrykk for underliggende og fortiede erfaringer og følelser hos Bergljot: "Jeg skulle ikke fortalt om hyttetakstene og overdosen til fremmede. Jeg måtte snakke om det, men visste ikke hvordan" (Hjorth 2016: 23). Fordi hun ikke møter noen forståelse og tillit fra familien sin kompenserer hun med å utlevere seg om personlige og private anliggender til mennesker hun ikke kjenner, mens hun er full. Igjen er det alkoholen som tillater henne å slippe taket og åpne seg om det hun sitter inne med.

Ifølge Hamm (2007: 12-13) ser Cavell på melodramaet som en reaksjon på frykten for den ekstreme tilstanden av stumhet som overmannen oss når vi begynner å lure på om vi noen sinne kan få andre til å erkjenne og anerkjenne vår menneskelighet. Slik kan Bergljots melodramatiske innslag tolkes som et uttrykk for en form for overbelastning, noe som har bygget seg opp over tid, blitt større og større og som endelig brister. Et annet godt eksempel på dette er når Bergljot, etter en natt på fylla, dagen derpå forsøker å komme seg inn til psykoterapeuten sin, og møter en låst dør.

Etter mer enn tre år med flere terapitimer i uka, kom jeg hastende en gang jeg virkelig trengte det. Jeg hadde vært full natten før, hadde vært sammen med en mann jeg ikke burde vært sammen med, hadde ikke mine egne klær på, hadde mistet kontaktlinsene, måtte inn på divanen og tømme meg og gråte og fortvile, men psykoanalytikeren hentet meg ikke til tiden. Etter en halv time gikk jeg til døra hans og banket på, men han svarte ikke, han kom ikke, jeg prøvde håndtaket, men døra var låst, jeg røsket i den, jeg tror jeg skrek og registrerte svakt hvordan psykologistudentene som enkelte ganger fylte opp venterommet i det psykoanalytiske instituttet noterte seg desperasjonen min: sånn ser de altså ut når de kommer. En av dem klappet meg på skulderen og viste meg et skriv på oppslagstavlen der det sto at psykoanalytikeren min hadde ferie i tre uker. Psykoanalytikeren hadde sikkert sagt det, jeg fortrent det, som jeg stadig gjorde med mye ubehagelig. Hva skulle jeg gjøre nå? Jeg hadde alltid hatt en følelse av at jeg kom til å bli gal og nå var altså stunden kommet. Beina visnet, jeg sank sammen på gulvet, noterte svakt hvordan studentene studerte mitt sammenbrudd (Hjorth 2016: 127).

I dette sammenbruddet synliggjøres Bergljots sjelelige tilstand samtidig som at kroppen hennes teatraliseres. Gjennom studentenes blikk blir hun et studieobjekt: kroppen hennes og bevegelsene hennes gjør henne til en slags umenneskelig gjenstand, da hennes voldsomme bevegelser og rop gjør at avstanden til studentene blir større – De gjør henne mindre menneskelig for dem. Men, for leseren synliggjøres snarere hennes indre krise, og utbruddet

som et uttrykk for tragedien, som et endelig brudd med fortelsen og som endelig frigjøring. Dette inntreffer idet denne melodramatiske teatraliteten ytret gjennom stemmen hennes, på samme tid er del av et romantekstlig helhetliggjørende, omfavnende og allmenngjørende motiv- og billedmønster. Det er som om romanen sier at her skapes en allmenngjort virkelighet, leser, som du må ta stilling til. Det er samtidig lett å se at denne sekvensen perspektiveres på to måter: gjennom studentenes øyne, som ser en tragisk pasient med et psykisk sammenbrudd, eller som et menneskes uttrykk for lidelse, og som et kroppslig uttrykk for sjelen.

Hamm søker å vise i sin avhandling at Skrams ekteskapsromaner følger Ibsen, og den formen for melodramatisk uttrykk som forekommer i *Et Dukkehjem*, når de "gjenforteller en myte om hvordan kvinnen blir skapt som menneske" (2006: 13). Altså rekonstruerer Ibsens stykke fortellingen om en kvinnes omskapelse til menneske, gjennom hennes eget (melodramatiske) uttrykk: et uttrykk som stepper inn der språket ikke lenger fullstendig strekker til, eller står i veien for å etablere hennes menneskelige eksistens, hennes plass i verden:

Med sine store gester og overdrevne uttrykk låner melodramaet en stemme til mennesket som føler at det må lide i ensomhet, som ikke stoler på at deres eksistens kan bli kjent, men som likevel forsøker å hevde sin rett til å gi uttrykk for sin subjektivitet. Cavell forstår melodrama som en form for cogito-performance, som et forsøk på å hevde eksistens hvor det har oppstått tvil (Hamm 2006: 17).

Det er slik interessant å lese Bergljot, og hennes metode for å uttrykke sin historie, opp mot Cavells begrep om "cogito-performance", som vil kunne forstås som et slags uttrykksklimaks. Bergljots oppføring på psykologkontoret kan i aller høyeste grad ses på som et eksempel på et slikt klimaks, hvor kroppens reaksjoner fullstendig tar over i et voldsomt fysisk utbrudd. Med tanke på alt som har samlet seg opp i Bergljot gjennom årene, og som nå, i rekonstruksjonen av historien, er på vei til overflaten i drypp av melodramatiske fakter og utsagn, må det forekomme en liknende kulminasjon i *Arv og miljø*:

Skram fortolker Noras teatraliske metamorfose til menneske som en alternativ skapelsesberetning (alternativ til den hun mener å finne i Bibelen): Nora skapes utenfor og uavhengig av det samfunnet som har latt henne leve som gjenferd. [...] Det er som om Nora skaper seg selv i en teatralisk cogito-ergo-sum-performance, et uttrykk Cavell formulerer i anledning en lesning av Descartes (Hamm 2006: 93).

Hamm forklarer at dette begrepet bygger på tanken, grunnlagt hos Descartes og bearbeidet av Cavell, om at *jeg er så lenge jeg tenker*. At det videreføres til å omfatte en "performance", viser til en forståelse av tanken og eksistensen i *uttrykk*. Videre peker Hamm (2006: 10) på at denne eksessen i uttrykk appellerer til leseren personlig: Det melodramatiske kan i sin overdreventhet, sin eksess, også oppleves som ubehagelig nettopp fordi det setter leseren inn i en følelse av

unntakstilstand. Det er dette som skjer idet den eksessive stemmeytringen samtidig er del av et allmenngjørende, gjennomgående motiv og billedmønster i romanen, av teatralitet og melodrama.

Men vi kan altså òg se Bergljots brudd med familien, skilsmissen fra den snille mannen og generelt bruddet med det livet hun levde, som var et resultat av å ha omfavnet den rollen hun var plassert i, som *Bergljots* unntakstilstand. Hun er i krise og føler seg nødt til å bryte for slik å kunne starte på nytt som et fritt og selvstendig menneske. Den store kontrasten mellom det livet Bergljot levde og det nye hun har startet, synliggjøres blant annet i forholdet hennes til Klara, og de "livsudugelige" menneskene de omgås:

Klara bedro ingen men hadde dårlig råd og måtte servere på Renna kvelder og netter for å overleve. Mannen min tjente gode penger så jeg kunne studere uten studielån, jeg var en bedrager og snylter. Jeg dro til Klara når jeg kunne og drakk med vennene hennes fra Renna som var psykisk ustabile og fordrukne, begavede, fattige og forkomne, skakkjorte og utafør. Underlige skjelvende eksistenser uten overlevelsessevne som stadig banket på døra til Klara som jeg også ofte banket på for å bli smittet av utenforskap og forkommenhet, hvorfor det? Oppsøkte fallet som en drift, hva var i veien med meg? Jeg dro til Klara og drakk i selskap med underlige livsudugelige mennesker, overnattet hos Klara og våknet om morgenen i skarpt dagslys med slitne og skitne mennesker og hastet hjem og omfavnet barna og mannen min og ville alltid være i det store luftige rene huset, lovet meg selv aldri å forlate det, men snart var jeg tilbake hos Klara, trukket mot undergangen (Hjorth 2016: 32).

Nok en gang gir romanen inntrykk av at Bergljots draging mot å bryte med det gode livet hun levde, med mann og barn i stort, luftig og rent hus, er som en slags straff mot henne selv. Samtidig oppleves det også som en ekstrem form for ulydighet mot familien, et opprør mot rollene hun var blitt plassert i, et opprør som skulle kommet mye tidligere. De voldsomme følelsene hun her beskriver: skammen og skyldfølelsen, er som hennes avvisning av seg selv, og den personen hun har vært. Bergljot gir på mange måter uttrykk for å ha latt foreldrene overføre sin skam til henne: Hun bærer selv på en skyldfølelse for de forbrytelser og overgrep som er blitt påført henne. På denne måten trekkes Bergljot mot undergangen, hun ønsker seg smerte og håpløshet fordi det er dét som stemmer mer overens med hvordan hun egentlig føler det inni seg. Slik kan vi se at Bergljots mange brudd med sitt tidligere liv er hennes cogito-performance. Hun avdekker kontinuerlig, gjennom de store følelsesmessige utbruddene, hvordan hun egentlig ønsker at livet skal være, og selv om mye av det innebærer smerte og dårligere levevilkår, er det bedre fordi det vil være skapt av henne, på hennes vilkår.

Vil dere ha krig, skal dere få krig! tenkte jeg. Jeg er forberedt, tenkte jeg da jeg hadde lagt på og skrudd av telefonen. Jeg kvesser mine våpen, sa jeg til meg selv, hvisket jeg

fram i mørket, og det kjentes mye bedre å være kriger enn et bønnfallende barn som man kunne behandle lemfeldig fordi hun alltid kom tilbake på sine knær, lidende eller beruset. Jeg var blitt kriger, de skulle se hva slags stoff datteren deres var laget av, skulle få smake styrken min, jeg er ikke redd deg mor, jeg er ikke redd deg far, jeg er kampklar! (Hjorth 2016: 216).

Alle de store faktene, de voldsomme ytringene og handlingene til Bergljot, og ikke minst angeren og skyldfølelsen som stort sett alltid plager henne, er nærmest kroppslige og svært detaljert formidlet. Teksten gir inntrykk av å formidle genuine og virkelige følelser, som om de handler selvstendig, løsrevet fra fortellerens kontroll. Men utenfor fortellerens rekkevidde er altså på samme tid det overgripende, helhetliggjørende teatrale billedmønsteret, som med sansbar effekt allmenngjør den skapte virkeligheten, og stiller utfordrende spørsmål til hvilken stilling leseren tar. Spesielt i Bergljots draging mot undergangen, hvordan brudd og oppgjør appellerer til henne mer enn å fortsette å leve det komfortable og trygge livet hun lever, kjenner vi igjen begrepet om Thomasfunksjonen. Teksten gir inntrykk av unntakstilstand som videre gir en følelse av ubehag hos leseren. Opplevelsen av å få innblikk i en persons søken etter smerte, som hennes eneste vei ut av en uendelig pine og undertrykkelse, konfronterer leseren med et intenst og påtrengende nærvær av virkelighet i teksten, som om den impliserte forfatteren taler direkte til og utfordrer leseren.

4.3. Bergljots pålitelighet

Med tanken om Bergljots melodramatiske uttrykk, trekkes det en interessant parallell mellom skapelsen av skjønnlitteratur og alle menneskers evne til å konstruere historier ved stadig å *rekonstruere* våre egne minner: Som vi så i sitatet i starten av denne delen, er vi alle forfattere av de historiene vi hele tiden forteller oss selv og andre. Her synliggjøres også igjen motsetningsparet avdekke og skape: Vi rekonstruerer – *avdekker* – minnene våre, slik vi erfarte spesifikke situasjoner, hendelser og mennesker, for så å konstruere – *skape* på nytt – en versjon av denne erfaringen, enten i form av historier eller bare vårt oppdaterte og reaktualiserte livsmanus som vi tar med oss videre i livet. Slik sett blir det paradoksalt når Knausgård påstår å fange sin egen virkelighet og slik fortelle sin historie slik den faktisk var. Idet historien er konstruert i et narrativ, er den ikke da løsrevet fra de virkelige hendelsene? Så hva er det som gjør historien troverdig virkelig? Er det ikke kanskje gjennom selve den kunstnerlige konstruksjonen?

Også den fortellende instansen i *Arv og miljø* rekonstruerer minner, og konstruerer med dét sin historie. På den måten gjenstår kun fortelleren som et slags "sannhetsvitne" til historien: Da er det av stor betydning hvorvidt fortelleren av denne historien er pålitelig eller ikke. Dette

kompliseres i *Arv og miljø* ved at den fortellende instans også er handlende aktør i sin egen historie. Men også ved at det over hodet på og utenfor jeg-fortellerens kontroll finnes en tekstinstans, den impliserte forfatteren, som på sin måte formidler et helhetliggjørende og virkelighets-insisterende billedmønster til teksten. Dette mønsteret, som er av teatralisk-melodramatisk natur, sanses av leseren og krever at hun tar stilling til denne ny-skapte virkeligheten – både emosjonelt, etisk og i spørsmålet om innsikt. Mot denne bakgrunnen er det viktig å analysere hvorvidt Bergljot er pålitelig som forteller, og hva det vil si for det samlede fortellingsnivået i romanen, om hun ikke er det.

Lothe (1994: 35) viser til at "[i]nntil teksten eventuelt gir teikn på det motsette, er forteljaren karakterisert ved *narrativ autoritet*". Som en hvilken som helst forteller i en narrativ tekst har Bergljot i utgangspunktet en narrativ autoritet: det er hun som forteller historien med grunnlag i hennes egne opplevelser, oppfatninger og erfaringer. Med støtte i Wayne C. Booth peker Lothe (1994: 36) på at for at vi som lesere i det hele tatt skal kunne gripe historien hun forteller må vi akseptere hennes *fremstilling* av den, noe som gir fortelleren autoritet. "Ein grunnleggjande konvensjon i narrativ fiksjon er at vi trur på forteljaren – til teksten eventuelt gir oss signal om å *ikkje* gjere det" (Lothe 1994: 36). Om teksten avgir slike signaler kan autoriteten til fortelleren bli undergravd og upålitelig, og overdeterminert av den impliserte forfatterens helhetliggjørende og innhegnende billedmønster av fiksjonelt skapt virkelighet.

En upålitelig forteller har fortsatt den kunstige autoriteten som fortellerfunksjonen gir, og vil fortsatt gi oss nødvendig informasjon, det er bare det at upåliteligheten vil svekke tilliten vi har til denne informasjonen. De trekkene som, ifølge Lothe (1994: 36), vil avsløre en upålitelig forteller er: 1. at fortelleren har avgrenset kunnskap om eller innsikt i det hun forteller om, 2. at fortelleren er sterkt personlig engasjert (på en måte som gjør både framstillinger og vurderinger påfallende subjektive), og 3. at fortelleren synes å representere et *verdisystem* som kommer i konflikt med det den samlede diskursen presenterer. Bergljots mulige upålitelighet vil kunne ha konsekvenser innenfor romanens samlede uttrykk – og omvendt, og er noe jeg vil undersøke nærmere i det følgende.

4.3.1. Spørsmålet om innsikt

Vedrørende spørsmålet om innsikt har vi sett at teksten gir inntrykk av at Bergljot har en kontinuerlig økende innsikt utover i romanen, både når det gjelder overgrepene i barndommen og hvor mye moren hennes visste om det. Vi kan slå fast at Bergljot har en del innsikt i hvordan hun har forsøkt å kommunisere historien til foreldrene sine, og hvordan de har behandlet den,

og Bergljot, i oppveksten hennes. Men et aspekt ved dette, hvor det har oppstått debatt i sammenheng med resepsjonen av romanen, er hvorvidt Bergljot har troverdighet som forteller av en historie hun muligens ikke har tilstrekkelig innsikt i selv. Jeg skal nå kort undersøke et viktig spørsmål, som fagfolk innen psykologifeltet, litteraturkritikere og skribenter, stiller i sammenheng med å bedømme innsiktsnivået til Bergljot som forteller av sin egen subjektive historie, som hun òg selv handler i: Kan vi stole på minner om overgrep som skjedde for 30 år siden, eller kan Bergljots nyvunne innsikt i "sannhetshendelsen" være et resultat av falske minner?

Nevropsykolog Ylva Østby tar i *Aftenposten* et oppgjør med det hun anser som flere kritikeres avvisning av Bergljots overgrepshistorie som falske minner (Østby 2017).¹⁹ *Aftenpostens* litteraturkritiker Ola A. Hegdal, er en av flere som konkluderer med at Bergljot må ha diktet opp overgrepene i barndommen i sammenheng med psykoanalytisk behandling (Hegdal 2017). Østby gjør rede for en rekke forklaringer på at voksne mennesker kan finne ut at de har vært utsatt for overgrep, etter å ha glemt det i årevis. Noen av disse er relevante å se i sammenheng med Bergljots historie i *Arv og miljø*: Enkelte overgrep blir utført med manipulasjon og list, og vil slik miste noe av "sjokkeffekten" som ofte følger med mer voldelige og dramatiske overgrep. På den måten vil de kunne være lettere å glemme, og potensielt dukke opp igjen senere i den voksnes liv. At overgrepene mot Bergljot skjedde da hun var barn, og av en far som skal være beskytter og omsorgsperson, gjør at overgrepene ble "forkledd" som omsorg, og som et uttrykk for kjærlighet. I tillegg har overgrepene blitt en del av barndomsminnene til Bergljot, minner som hun i ettertiden har søkt å rettferdiggjøre, eller "omskrive", slik at hun ikke trenger å forholde seg til realiteten. Det samme gjelder også for det bildet hun har av sin far: "En veldig medlidenhet steg opp i meg ved tanken på far, på fars liv, stakkars, stakkars far som gjorde noen dumme ting som ung mann som ikke kunne gjøres ugjort, som ikke kunne gjøres godt igjen, og han visste ikke hvordan han skulle bære det, leve med det" (Hjorth 2016: 117). Dermed gir det mening at Bergljot, så lenge det fortsatt er potensiale for et positivt forhold til faren sin, har forsøkt å omskrive minnene sine, og latt seg selv glemme overgrepene. Slik har Bergljot lagt minnene i dvale, for senere å bli vekket opp igjen idet hun endelig bryter med familien.

Ifølge Østby kan minnene også undertrykkes av ytre krefter: Innflytelse fra sterke autoriteter, som overgriperen selv, som stadig overbeviser om at det man tror har skjedd bare er skapt ut fra egen fantasi, vil bidra til at man gradvis mister troen på egne minner. Som vi så i foreldrenes

¹⁹ Synspunktene til Østby fremkommer i to ulike artikler som stod i *Aftenposten* 15.08.17 og 12.09.18.

melodramatiske oppsetning etter å ha funnet dagboka Bergljot, er det tydelig at hun har blitt emosjonelt manipulert til å forbinde seksualitet med noe skamfullt og noe man tier om. Det tydeliggjøres også, når faren kaller henne inn på kontoret sitt, mange år senere, for å konstatere at "jeg har ikke begått inchest mot deg" (Hjorth 2016: 200), at Bergljot òg er blitt påført sterkt press fra begge foreldrene sine om at overgrepene aldri skjedde i det hele tatt. Det er heller ingenting i romanen som tilsier at Bergljot er blitt utsatt for manipulative terapiteknikker, da Bergljot ikke en gang hadde startet med psykoanalyse når hun, på egenhånd, og som følge av å (ubevisst) skrive om overgrepene, kommer til erkjennelse av overgrepene. Slik kan vi se at forklaringen på Bergljots langvarige mangel på innsikt er en følge av naturlig glemsel forårsaket av ytre press. Både Bergljot og foreldrene undertrykker på ulike måter minnene sine, slik at all tilknyttet innsikt, erfaring og følelser, ligger latent i dem, klare til å sprekke ved et aldri så lite hull, i form av voldsomme, melodramatiske handlinger og ytringer. Foreldrenes utbrudd gir Bergljot inntrykk av at hun har mer innsikt i foreldrenes tanker og erfaringer enn det er mulig for henne å ha. Det er påfallende hvordan Bergljot forteller om foreldrene sine, om deres indre konflikter og om livet deres:

[...] far elsket mor i den grad at han hatet og ble rasende på mor og alle kvinner, alle av hunkjønn, hvis han følte seg avvist av mor, så sårbar var far i forholdet til mor at han reagerte med raseri og aggresjon når han følte seg avvist av henne, far elsket mor så høyt og ureflektert at han ville eie og herske over og kontrollere henne, og far greide det stort sett, men kunne ikke vite hva mor følte i sitt indre, det var det forferdelige for far, at mors indre ikke kunne kontrolleres hundre prosent (Hjorth 2016: 166).

Her forteller Bergljot i en slags indre fokusering, som om hun har innsikt i livene til foreldrene fra en tid før hun selv var blitt født. Hun foretar noe som likner en psykoanalyse av foreldrene sine, og gir uttrykk for at hun sitter med kunnskap om og innsikt i deler av livene deres som hun ikke har forutsetninger for å ha. Likevel utleverer Bergljot her, spesielt sin fars indre følelsesliv, hans kompleks og usikkerhet og motivasjonen som ligger til grunn for hans voldelige tendenser: "[...] far hatet innerst inne mor og alle kvinner, fordi de unndro seg hans totale kontroll og fordi han trengte dem så veldig. Stakkars far" (Hjorth 2016: 167). Dette er i største grad bare en gjetning fra Bergljots side, og slik er det mulig å arrestere henne på å likevel fortelle på vegne av foreldrene sine, uten strengt tatt å ha tilstrekkelig innsikt i historiene deres. Slik ser vi at på den ene siden både påvirkes og forutsettes Bergljots gradvise innsiktsøkning, på et lokalt og stemme-ytrende nivå, av hennes egen og foreldrenes melodramatiske oppførsel: I sin teatralitet avdekker foreldrene sin skjulte innsikt i historien for Bergljot. På den andre siden ser vi òg, som vi har vært inne på, at inntrykket av en økende innsikt hos Bergljot ikke

bare er under hennes fortellende kontroll, men er en romantekstlig tilført og skapende del av fiksjonen, formidlet av den impliserte forfatteren.

4.3.2. En for personlig og følelsesmessig involvert forteller?

Spørsmålet om hvorvidt Bergljot er for personlig og følelsesmessig involvert i historien hun forteller, til den grad at den blir påfallende subjektiv, er komplisert: Med tanke på alvorsgraden av historien hun forteller, og at det i tillegg er hennes egen, vil man kunne si at den eneste måten å formidle en så sterkt subjektiv historie som denne på, er nettopp gjennom et subjektivt blikk. Bergljot legger dessuten aldri skjul på at dette er en subjektivt fortalt historie, og man kan slik argumentere for at Bergljot er pålitelig i sin åpne subjektivitet. Likevel, idet Bergljot åpner for å formidle de andre familiemedlemmenes meninger og begrunnelser, via deres egne e-poster, brev og SMS, åpner hun også for at dette skal være en mer objektivt formidlet konstruksjon av handlingsløpet. Slik legger hun opp til en diplomatisk framstilling, et mer helhetlig bilde av konflikten, og på den måten forplikter hun seg til å være mer objektiv enn hun er.

Spørsmålet er på mange måter direkte koblet sammen med Bergljots melodramatiske uttrykk. Som vi har sett er Bergljots melodrama hennes uttrykk for undertrykte og fortiede minner og følelser. Samtidig blir nettopp det melodramatiske uttrykket familiens ammunisjon for å diskreditere henne. Der det kommer klarest fram akkurat hvor mye denne følelsesinvolvingen påvirker Bergljots pålitelighet som forteller, som vi var innom i forrige del av oppgaven, er i mail-korrespondansene med Astrid: til tross for å objektivt formidle Astrids skrevne ord, har Bergljot stadig mulighet til å motsi henne, helt usensurert og uten Astrids inngripen. Dessuten er det først helt mot slutten av romanen at en mer nærgående framstilling av Astrids innsikt, forståelse og opplevelse av Bergljots historie, virkelig kommer fram. Dette kommer fram i et brev som Astrid må sende til Bergljot i posten, fordi Bergljot nærmest er på rømmen fra familien: Hun har skudd av telefonen sin, reist fra huset sitt og søkt tilflukt i kjærestens hytte i skogen. Brevet formidler mer nyansert hvor vanskelig og dessuten kompleks en slik konflikt er, også for de som ikke er direkte involvert i selve overgrepet. Først i lesningen av dette brevet, helt mot slutten av romanen, får leseren innblikk i at Astrid aldri benektet Bergljots anklager da hun først ble fortalt om dem. Dette gir leseren en forståelse for at Astrids erfaringer muligens ikke helt rettferdig er formidlet gjennom romanen. Dette fordi Bergljot selv har stengt seg selv av fra å erkjenne og få tilstrekkelig innsikt i Astrids erfaringer. Det vi da ofte ser er at Bergljots umiddelbare reaksjoner og kraftige følelser tar over for fornuften, når det kommer til å håndtere de andre personenes synspunkter. Når hun gang på gang reagerer, først med sinne og frustrasjon, og senere med anger og skamfølelse, viser hun at hun ikke helt får til den objektive

framstillingen hun prøver på, og underminerer slik sin egen narrative autoritet. Tross sitt forsøk på en objektiv framstilling, er Bergljot for følelsesmessig involvert i den grad at det påvirker både framstillingen og vurderingen av historien som fortelles, slik at den blir påfallende subjektiv.

4.3.3. Bruddet med verdisystemet

Det forrige poenget motiverer et nytt: bryter Bergljot med det øvrige verdisystemet i teksten? Verdisystemet er til en viss grad knyttet til romanens tematikk, men trenger ikke å være "enkelt" definert av den grunn. Tekstens verdisystem utgjøres langt på vei av den impliserte forfatterens skapende og helhetliggjørende melodramatiske motiver og billedmønstre. Også i *Arv og miljø* er både tematikken og verdisystemet komplisert og sammensatt, og ikke minst konfliktfylt i seg selv: en konflikt som i stor grad kan oppstå i sammenheng med fortelleteknikken som innholdet blir presentert fra og igjennom. Det vi ser er at de melodramatiske motivene i romanen tematiserer et individs avhengighet av å bli sett og anerkjent av menneskene rundt seg. Å få sin historie hørt og akseptert er avgjørende for en persons eksistens. Dette fungerer som et helhetliggjørende og samlende motiv i romanen, som blant annet uttrykkes gjennom intertekstuelle referanser til andre melodramatiske kvinnepersoner, vi nå har vært innom: Nora i *Et dukkehjem*, og i omskrivingen av Solveig-personen fra *Peer Gynt*. Tematikken kommer slik til uttrykk både gjennom Bergljots avdekkende melodramatiske uttrykk, og i den billedliggjorte motivistiske skapelsen av henne som en grunnleggende teatralisk person, som dramatiserer av sin egen lidelse, og sin egen historie. Når Bergljot da rømmer fra konfrontasjon og samtale, og lukker seg av fra å ta innover seg det Astrid prøver å fortelle henne, bryter hun selv med tekstens verdisystem. Når Bergljot nekter å lytte til, og som forteller motsetter seg å formidle Astrids versjon av historien, strider Bergljot i stor grad imot det hun selv, gjennom sitt melodramatiske opprør, krever av Astrid, og resten av familien.

Bergljot vil ha sin historie hørt og anerkjent av familien, men møter altså kraftig motstand, av ulike grunner. Der Bergljot mener at familien burde akseptere anklagene hun har mot sin far, til tross for manglende bevis, og at overgrepene skal ha skjedd for mange år siden, prøver Astrid å tilføre et bilde på hvor vanskelig det kan være å akseptere en slik anklage når man selv står på utsiden. Astrid har selv hatt en normal oppvekst, og kun opplevd sin far som en kjærlig og uskyldig omsorgsperson. Når hun i voksen alder plutselig får fortalt fra søsteren sin at deres felles far har voldtatt henne da hun var fem år, er det ikke vanskelig å forstå at hun forholder seg tvilende. Så snart Astrid stiller kritiske spørsmål, velger Bergljot å fjerne seg fra konflikten, og de upersonlige, mediale kommunikasjonsmetodene blir stående igjen som eneste plattform

for samtalen. Slik har avstanden mellom søstrene vokst og gjort det vanskeligere for dem å se hverandres side. Også Bergljot har mistet av syne søsterens utfordring i å akseptere sin far som voldtektsmann. En erkjennelse det er vanskelig for ethvert menneske å få.

Moren, Inga, nekter å akseptere anklagene, og avviser dem som oppspinn, som et resultat av det hun anser som et teatermenneskes fantasifulle natur. Astrid og Inga skiller seg fra hverandre ved at Astrid ikke kan vite om overgrepene faktisk skjedde eller ikke, mens moren ganske sikkert vet: "Far var full og gråt på Hvaler og sa: Hva hvis jeg sa at jeg hadde gjort det. Far var full og åpnet for en alvorlig avgjørende samtale, og mor svarte at da kunne hun ikke være gift med ham" (Hjorth 2016: 239). Hadde det altså kommet fram at overgrepene skjedde, hadde hun måttet skille seg, og slik stått alene i verden, uten sikkerhetsnett. Inga ønsker derfor å fortie Bergljots historie for å beskytte seg selv. Da hun ikke har noen sikre bekreftelser på hva som skjedde, noe det ikke virker som at faren fullstendig har heller, kan hun gjemme seg bak en påtatt uvitenhet. Hun velger derfor å bli, på bekostning av sin datters frihet.

Det vi nå har sett er at vi kan snakke om avgjørende holdningsdistanser mellom Bergljot og familiemedlemmene:

Med 'holdning' forstår vi innsiktsnivået, vurderingane og verdiane til forteljaren. Holdningsdistanse kan derfor være et nyttig omgrep, ikkje berre for å klargjere forholdet mellom forteljaren og personane, men òg for å diskutere posisjonen og funksjonen til forteljaren i forhold til intensjon og verdisystem i teksten (Lothe 1994: 48).

At Bergljot gir inntrykk av å være upålitelig som forteller, skaper slik, paradoksalt nok, et mer åpent og objektivt uttrykk. Dette som følge av at de andre romanpersonenes historier og holdninger kommer trengende på. Lothe (1994: 37) peker også på at om en forteller blir upålitelig oppstår det en kommunikasjon mellom den impliserte forfatter og den impliserte leser *over* fortelleren. Og det vi ser, i Bergljots subjektive upålitelighet, er at hun ufrivillig avdekker de andre personenes synspunkter og holdninger på en måte som står i kontrast til de hun selv søker å formidle. Slik ser vi at den impliserte forfatters overordnede, motiv- og billedmønster, tekstens verdisystem, formidles over Bergljot og direkte til den impliserte leser. Den impliserte leser er, på samme måte som den impliserte forfatter, også en konstruksjon som skiller seg fra den historiske leser: Lothe forklarer rollen til denne tekstlige konstruksjonen via Wolfgang Iser som mener, i tråd med Barthes, at det litterære verket oppstår gjennom interaksjonen mellom tekst og leser: "Den impliserte lesaren, som inngår i denne interaksjonen, er ei 'rolle' eller eit 'standpunkt' som gjer det mogleg for den historiske lesaren å skape meining ut frå den litterære teksten ho eller han les" (Lothe 1994: 30). Meningen i teksten oppstår slik i spenningen mellom

den impliserte leseren og den historiske leseren, som i en strukturerende prosess fyller tekstens usammenhengende tomrom: "Meininga til ein tekst oppstår i ei *produktiv spenning* mellom den lesarrolla teksten tilbyr og disposisjonane og interessene til den historiske lesaren" (Lothe 1994: 30). Altså bidrar både den impliserte leseren og den historiske leseren til å fylle teksten med mening, men premissene for denne meningsskapende aktiviteten er gitt gjennom diskursen og narrasjonen i teksten.

Det som skjer i *Arv og miljø* er en slags kollisjon i sammenblanding av alle personene, deres ulike personligheter og synspunkter. Kontrastene skaper friksjon og nyanserer historien. Dette skjer som resultat av den impliserte forfatters inngripen i teksten: dens overdeterminering av Bergljot som forteller, gjør at leseren ikke får levert ett standpunkt å forholde seg til, men selv må ta stilling til hvem de ønsker å tro på og sympatisere med. Dette legger til rette for en mer deltakende leser: Det krever mer av leseren å holde tritt med alle romanpersonene, og å selv lese inn sin egen bedømmelse, og slik fylle tomrommene i teksten med mening basert i egne forutsetninger og disposisjoner. Dette viser at det skapes en mangefasettert romantekstlig virkelighet som leseren blir utfordret av og konfrontert med: Leseren trekkes inn i en emosjonell og innsiktsutfordrende tilstand hvor hun provoseres, nærmest tvinges, til å ta stilling til de ulike personene og moralske spørsmålene hun blir presentert med.

4.4. Avslutning

På mange måter er det paradoksalt å si at det overdrevne, eksessive og overdramatiserte som melodramaet representerer, skal kunne produsere en virkelighetsfølelse: det som er overdrevent teatralisk er på én måte ikke en troverdig virkelighet, men *Arv og miljø* er likevel på mange måter en realistisk roman. Så realistisk at kritikere og journalister ikke klarer å løsrive seg fra troen på at det som står skrevet *må* ha skjedd i virkeligheten.

Romanen tematiserer at Bergljots eksistens avhenger av at hennes historie, som er blitt en del av identiteten hennes, blir erkjent av hennes nærmeste, og at foreldrene omsider tar ansvar. Historien om, og fortielsen av overgrepene mot henne har ført til at Bergljot uvillig er blitt plassert i roller hun er forventet å spille, og på ulike "scenerom" i teksten utspiller det seg oppsetninger av "dårlig teater" mellom romanpersonene.

For Bergljot blir melodramaets voldsomme uttrykk for følelser, med sine overdrevne fakter og ytringer, siste mulighet for å tvinge familien til å se henne, høre henne og ta henne på alvor, etter et helt liv med bortforklaringer og avvisning. At Bergljot da i tillegg gjennom motiver og bilder formidles som et teatermenneske fullt av teatralitet og fantasi, er samtidig med på å

markere hvordan teksten selv, ved sitt gjennomgående billedmønster, fungerer som dramatisk skapende: Bergljots måte å konstruere historien hun forteller på, er å i rekonstruksjonen av minnene, dramatisere dem. Melodramaet avdekker, gjennom å være plutselig og ukontrollert, Bergljots undertrykkelse og smerte, som brister til overflaten.

Historiefortellingen som Bergljot i romanen igangsetter, kan slik leses som et forsøk på å bryte ut av det undertrykkende mønsteret, rollene hun er blitt plassert i – hennes påtvungne identitet. I begrepet "cogito-performance" forstås en emosjonell eksess i uttrykk – et uttrykksklimaks i form av en "performance". På mange måter kan vi slik se Bergljots fortellende virksomhet, hennes rekonstruerende dramatisering av minner og erfaringer i romanen som en melodrama-tekstlig konstruksjon, som en cogito-performance i seg selv. Denne uttrykkseksessen vil kunne møte leseren med et slag i magen: Det melodramatiske kan i sin overdreventhet, sin eksess, oppleves som konfronterende ubehagelig nettopp fordi det setter leseren inn i en følelse av unntakstilstand.

Det realistisk virkelige uttrykket i *Arv og miljø* framkommer også av at handlingen og verdisystemet i romanen ikke er ensidig, men flerfoldig og kontrasterende. Slik oppfordrer teksten leseren, nærmest intenst påtrengende, til å ta stilling til historien som framstilles. Lesersympatien skifter mellom de ulike personene, som følge av at romanen evner å overbevisende formidle deres kontrasterende synspunkter og holdninger: Leserens vil kunne ta seg selv i å i det ene øyeblikk sympatisere med personer som man i et annet øyeblikk ikke vil kunne fordra. Slik blir leseren trukket inn i en emosjonell, etisk og innsiktsutfordrende stillingtaken, og i ubehaget man samtidig opplever i møtet med romanpersonenes ukontrollerte, voldsomme følelsesutbrudd, føler man på det ekstreme og påtrengende nærværet av deres tekstlige virkelighet. Det er nettopp romanens overdramatisering av personenes indre – følelsen av unntakstilstand – som gjør teksten realistisk – virkelig – for leseren.

5. Konklusjon

5.1. *Hvordan virkelighet?*

Jeg stadfestet innledningsvis i denne oppgaven at et av debattens store spørsmål er hvorvidt litteraturen i det hele tatt *kan* gjengi virkeligheten, eller om også den typen realistisk litteratur vi finner hos både Hjorth og Knausgård, alltid vil være fiksjon og fantasi, uansett hva forfatteren selv påstår. Dette motiverte min problemstilling til å bli: Hvordan skaper litteraturen virkelighet, og hva slags virkelighet er det?

Fokus i første del av denne oppgaven lå derfor på dette *hvordan* virkelighet skapes i skjønnlitteraturen. I kontrast til der Knausgårds romanverk av enkelte er blitt ansett som virkelighetsnært i kraft av hans store forbruk av detaljerte beskrivelser av steder, mennesker og situasjoner som han mener å hente direkte fra sitt virkelige liv, mener jeg vi kan se at *Arv og miljø* skaper virkelighet helt nede på et tekstlig detaljnivå, *uten* å knytte disse detaljene til den ikke-tekstlige virkeligheten. Gjennom en strukturell analyse undersøkte jeg betydningen av *tilsynelatende* overflødige detaljer som virkelighetsskapende innad i den litterære teksten. Uten direkte innvirkning på den narrative utviklingen i romanhistorien, fungerer detaljene snarere som et slags "fyllstoff". I denne funksjonen besitter de et enormt meningspotensial ved at de sammen bygger opp et helhetlig og virkelighetsnært bilde av fiksjonsuniverset, en person, et rom, et liv.

Til enhver realistisk beskrivelse, kanskje spesielt av virkelige steder og personer, følger referensielle krav til å fremstille disse så nært opp til virkeligheten som mulig, men samtidig er det aldri mulig å si *alt*. Det må med nødvendighet tas retoriske og estetiske valg – noe vil alltid være utelatt, noe som gjør at beskrivelsen blir som et språklig utsnitt av en by, en person eller en hendelse. Slik avdekkes blikket som ser gjennom disse valgene og tilbyr et innblikk i hva romanpersonen eller fortelleren er oppmerksomme på, deres erfaringer og bakgrunnshistorie. Det vi også kan se, er at i stedet for å gjengi virkeligheten slik den er, blir detaljer og beskrivelser i litterære tekster i seg selv et stykke virkelighet. I kraft av at de mangler signifikat i den ytre historiske virkeligheten, blir disse detaljene til en slags "realismens egen signifikat": De eksisterer i og skaper sin egen virkelighet. Alle disse tingene i en roman "betyr samlet kategorien virkelighet".

5.2. *Hvem sin virkelighet?*

Med tanke på at resepsjonen blander Vigdis Hjorths biografiske liv inn i den litterære teksten ønsket jeg å undersøke om romanen i det hele tatt kunne kalles selvframstillende. Er i så fall

dét selvet som kommer til uttrykk i romanen både som talende jeg-forteller, og som handlende subjekt, egentlig Hjorths eget selv?

Med utgangspunkt i Kahrs' autonome selvframstilling så jeg at *Arv og miljø* selv produserer et inntrykk av opplevdhet ved hjelp av markører som, til tross for å kunne påkalle oppmerksomhet omkring dens forfatter, ikke foretar noen skjult fremstilling av ham/henne. Det autentisitetens-markørene gjør, i form av hyperrealistiske tekstlige bilder av situasjoner og hendelser, samt topografiske beskrivelser og intertekstuelle innslag, er å avdekke deler av Bergljot som ikke leveres til teksten direkte fra henne som forteller. Assosiasjonene som oppstår i topografien, og meningsinnholdet i de intertekstuelle referansene, bidrar til å forstå Bergljot både som forteller og handlende subjekt på et dypere nivå, og oppstår i samspillet mellom beskrivelsene hennes og den øvrige romantekstlige konteksten. Dette samspillet samles og struktureres av den impliserte forfatter, som tilfører bildene til teksten ut fra Bergljots beskrivelser, og som skaper inntrykket av teksten som en helhetlig og sammensatt "romanesk" historie.

Det vi har sett er at det fortellende selvet, gjennom sin rekonstruksjon/avdekking av seg selv, allerede har blitt et annet, i en nyskapt narrativ kontekst. Slik ser vi at litteraturen fordobler det litterære selvet til et skrivende og et skrevet selv, begge som tekstinterne størrelser. Selvframstilling blir slik en metode, ikke for å avsløre forfatterens innskriving av *sitt eget selv* i skjønnlitteraturen, men for å se tekstens produksjon av nye tekstlig konstruerte selv.

5.3. Uttrykket virkelighet

I den kunstneriske konstruksjonen av historien som utgjør *Arv og miljø*, rekonstruerer den fortellende instans sin egen historie basert på egne minner og erfaringer, litt på samme måte som vi mennesker stadig konstruerer våre egne livsmanus basert på hendelser i våre egne liv. Slik ser vi at *Arv og miljø*, med sine mange tilbakeblikk, i det store og det hele er minner.

Som jeg var inne på innledningsvis i denne oppgaven, lurte jeg på hva det var som gjorde at romanen opplevdes så virkelig at jeg, i min egen lesning, ble fullstendig revet med i historien, slik at jeg nærmest følte de voldsomme kontrastene mellom Bergljots ukontrollerte kroppslige reaksjoner, etterfulgt av anger og refleksjon, nærmest fysisk på kroppen. Jeg mener at virkeligheten til dels er å finne i hvordan minnene er gjengitt av fortelleren: i romanens ekstreme uttrykk for indre smerte, smerten av å ha blitt utsatt for overgrep og fortielse, og slik få hele sin eksistens undertrykt.

For Bergljot blir melodrama eneste verktøy for å gjøre sitt indre følelsesliv og sin eksistens synlig, og slik kreve familiens oppmerksomhet og erkjennelse. Gjennom melodramaets overdrivende teknikker – i dets plutselige og ukontrollerte handlinger og ytringer – synliggjøres romanpersonenes indre konflikter, og de sannferdige forholdene legges utslørt fram for leseren. På denne måten fungerer melodrama som et forsøk på å uttrykke det uutsigelige. I Cavells begrep om "cogito-performance" forstås en emosjonell eksess i uttrykk – et uttrykksklimaks i form av en demonstrerende "forestilling". På mange måter kan vi se selve Bergljots fortellende virksomhet, hennes rekonstruerende dramatisering av minner og erfaringer i romanen som en melodrama-tekstlig konstruksjon, som en cogito-performance i seg selv. Det melodramatiske vil, i sin overdreventhet, sin eksess, kunne oppleves som konfronterende ubehagelig for leseren: Leseren settes inn Bergljots emosjonelle unntakstilstand.

Fordi det melodramatiske uttrykket er ekspresjonistisk, impulsivt og ukontrollert – en plutselig og umiddelbar reaksjon – kan det ses som et mer usensurert og ærlig selvuttrykk. Slik avdekker det underliggende, gjerne undertrykte følelser og karaktertrekk hos romanpersonene på en måte de ikke selv kontrollerer. Dette åpner for at lesesympatien vil kunne skifte mellom romanpersonene og deres ulike holdninger og synspunkter, noe som "forvirrer" leseren ved å kunne gi én overbevisende versjon for så å tilsvarende overbevisende fortelle om det kontrasterende synet etterpå. På denne måten motiveres leseren til en etisk og emosjonell stillingtagen hvor leseren selv må bestemme hvem av personene de velger å tro på og sympatisere med. I sin evne til å formidle de kontrasterende subjektive virkelighetsoppfatningene, på mer eller mindre gjensidig overbevisende måter, skaper romanen i seg selv et bilde på den nyanserte, kontrasterende og mangefasettete virkeligheten vi alle, alltid, må forholde oss til.

5.4. Konkluderende bemerkninger

Jeg har i denne oppgaven foretatt en nærlesning av Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø*, med utgangspunkt i en nykritisk tradisjon. Oppgaven har fokusert på å møte verket på dets egne premisser og innenfor dets egne fiksjonelle rammer. Dette som en reaksjon på problematikken rundt den såkalte virkelighetslitteraturen, som har preget litteraturdebatten de senere årene. Kritikere og journalister har lagt til grunn en lesning og forståelse av den litterære teksten, som baserer seg på å gå undersøkende til verks i forfatterens liv, for så å sammenlikne biografiske fakta med fiksjonsteksten.

Jeg er takknemlig for at jeg var ung nok, da jeg ved en tilfeldighet fant *Min kamp: første bok* på Fretex i Oslo, og fikk lese den, og de følgende tre bindene av seksbindsverket, uten å kjenne til debatten eller forfatteren. For meg var disse bøkene fullstendig fiksjonelle, med oppfunne fiksjonspersoner med sine egne komplekse verdenssyn, sine kontrasterende holdninger, problemer og personlighetstrekk. Romanpersonene, og deres historier, som møtte meg i disse bøkene var virkelige på den måten at jeg levde meg inn i dem, gråt med dem og kjempet med dem, i min lesning. Så å si at historiene skal bli *mer virkelig* av at forfatteren i for- og etterkant av utgivelsen påstår at den fremstilte historien er hans egen, er meningsløst for meg. Ja, det kan godt være *basert på* hans historie, men det vil samtidig være historien til et uendelig antall andre mennesker også. Situasjonene, konfliktene og erfaringene som formidles i romanen er universelle og gjenkjennelige, og det er kanskje heller dét som gir romanene hans en følelse av realisme, ikke at historien knyttes direkte til akkurat denne ene Karl Ove Knausgård som historisk virkelig menneske og forfatter. Da burde i så fall Knausgårds utgivelse av *Ute av verden* (1998) møtt samme kritikk og oppstyr da den utkom flere år før *Min kamp*, når den skildrer flere av de samme hendelsene, de samme menneskene, og på mange måter den samme fortelleren som i *Min kamp: fjerde bok*. Den mest sentrale forskjellen er at fortelleren i *Ute av verden* heter Henrik, mens han i *Min kamp: fjerde bok* heter Karl Ove.

Da kan vi undre oss over hvorfor Vigdis Hjorths *Arv og miljø*, som handler om den fiktive Bergljot, skal møtes med samme innstilling som *Min kamp*. Med *Arv og miljø* har Hjorth skrevet et fullstendig fiksjonelt skjønnlitterært verk, med fiktive mennesker i fiktive konflikter og situasjoner. Hverken Hjorth selv, eller *Arv og miljø* påstår noen sinne å fortelle noen sannhet utenfor verket. Romanen forteller en fiksjonshistorie med fiksjonelle personer og hendelser. Når "virkelighetslitteratur" da betegner den litteraturen som utilsørt beskriver virkelige hendelser og mennesker fra forfatterens liv, altså uten å endre navn og faktiske opplysninger, vil jeg hardnakket påstå at *Arv og miljø* ikke kan regnes som virkelighetslitteratur. Når litteraturforskere som Toril Moi, som vi har sett, påstår at *Min kamp* ikke er kryptisk, men at romanen sier *alt* rett ut, og når kritikere som Ingunn Økland påstår at *Arv og miljø* er forfatterens egne undertrykte voldtektshistorie, sier de samtidig at romanen og dens meningsinnhold på forhånd er kontekstforankret i forfatteren og hans/hennes liv. På denne måten vekker Moi og Økland, og generelt tanken om en egen "virkelighetslitteratur", Barthes' døde forfatter til live igjen, som verkets meningsskapende instans. Det sier at det ikke er behov for en deltakende leser i en meningsskapende prosess i møtet med teksten, og tar slik livet av leseren, og

virkeligheten ut av romanen. Hjorths romanunivers forblir uberørt av den historiske virkelighet så lenge det får være og virke i fred – som fiksjonslitteratur.

Hvis alt leseren trenger, for å danne seg et bilde av romanuniverset, er å gjøre et internettsøk og slik få opp *biografiske* bilder av personer, steder og hendelser som fremstilles i romanteksten, er det ikke lenger rom for leserens egen deltaking i den meningskapende prosessen. Jeg mener derfor at den "virkelighetsnærheten" Knausgård mener han tar med inn i sin litterære tekst, er en svakere form for virkelighet, enn den overdramatiserte virkeligheten som møter leseren av *Arv og miljø*.

Knausgård ønsker å overbevise leserne sine om at historien i *Min kamp* er virkelig: at det er hans kamp, hans lidelse, og på den måten gjøre romanhistorien til et universelt uttrykk for virkelighet. *Arv og miljø* klarer på sin side å gi uttrykk for voldsomme følelser i sin eksessive, ukontrollerbare natur, i *teksten*. På denne måten konfronteres leseren med følelsene, og han/hun tvinges til å ta stilling til dem, ikke til tross for, men i kraft av at de ikke er direkte og eksplisitt rotfestet i den ytre virkeligheten. Det er her romanens melodramatiske teknikker gir uttrykk for det utsigelige: De underliggende, gjerne undertrykte følelsene som ikke kan uttrykkes med ord, av ulike grunner, kommer derfor til uttrykk i plutselige og ukontrollerte kroppslige reaksjoner. Der Hjorth kan bruke (over)dramatisering for å få fram de utsigelige følelsene som er gjenkjennelige for et uendelig antall mennesker, kan ikke Knausgård dramatisere på samme måte, fordi han har bundet seg til å skrive helt nøkternt og utilslørt, ikke kryptisk.²⁰ Dermed må Knausgård selv demonstrere "sitt eget melodrama" for et publikum: fra en scene, foran et kamera eller i et intervju, for på den måten å hevde romanens virkelighetsgehalt.

Selv om Hjorth ikke direkte knytter sin roman til den ytre virkeligheten, slik Knausgård forsøker på, appellerer likevel tematikken og verdisystemet i *Arv og miljø* til mange, engasjerer leserne til stillingtaken og innlevelse i teksten, på en måte som gjør at det *føles* virkelig. Denne opplevelsen av engasjement og emosjonell utfordring, peker mot litteraturens evne til å skape en egen tekstlig virkelighet som du som leser møter – det betyr ikke at dette *må* ha skjedd på ordentlig. Skulle vi alle møtt skjønnlitterære tekster med samme innstilling som vi innledningsvis så at Ingunn Økland møtte *Arv og miljø* med; at vi gikk gravende inn i enhver forfatters biografiske bakgrunn og leste det opp mot deres seneste romaner, ville nok mange uskyldige mennesker sittet i fengsel.

²⁰ Jf. Moi (2017).

6. Litteratur

- Aldridge, Ø. & Borud, H. (2016) "Beskriver farens begravelse i detalj i ny roman". *Aftenposten* 28.09.16, s. 2.
- Bal, M. (2004) *Narrative theory: critical concepts in literary and cultural studies: Vol. 4: Interdisciplinarity*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1994) "Forfatterens død". I: Stene-Johansen, K. red. *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax. [1967].
- . (2003) "Virkelighetseffekten". I: Skei, H. H. red. et al. *Moderne litteraturteori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget. [1968].
- . (1991) "tekstteori". I: Skei, H. H. red. et al. *Moderne litteraturteori: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget. [1973].
- Booth, W. C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. [1961].
- Brooks, P. (1995) *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess: with a new preface*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Genette, G. (1983) *Narrative discourse*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- . (1990) *Narrative discourse revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- . (1997) *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Hagen, E. B. (2003) *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hamm, C. (2006) *Medlidenhet og melodrama: Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Oslo: Unipub.
- Hegdal, O. A. (2017) "Fra drømmetolkning til mareritt i *Arv og miljø*". *Aftenposten* 1.09.17, s. 34-35.
- Heidegger, M. (1971) "Building, dwelling, thinking". I: Hofstadter, A. red. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, Publishers.
- Hjorth, V. (2016) *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.

- . (2018) "Å tale og å tie om sitt liv: Kielland vil skrive selvbiografisk". I: *Å tale og å tie*. Oslo: Cappelen Damm.
- . (2014) "Språkets lekkasje". *Agora* [Internett], 1-2/2014 (volum 31). Tilgjengelig fra: [lesedato 13. november. 2018] <https://www.idunn.no/agora/2014/01-02/spraakets_lekkasje>.
- Holmlund, J. T. (2009) "2500 sider om eget liv". *Dagbladet* 27.08.09. s. 40-41.
- Haarder, J. H. (2004) "Performativ biografisme – Litteraturvidenskapen og det intime liv". *Kritik*, Vol. 168, No 1. s. 28-35.
- Ibsen, H. (2005) *Peer Gynt*. Oslo: Gyldendal. [1867].
- . (2006) *Et dukkehjem*. Oslo: Gyldendal. [1879].
- Kahrs, E. (2008) *Selvframstillingens nyanser: Om Teori og praksis av Nikolaj Frobenius og Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman av Dag Solstad*. [Masteroppgave i nordisk litteratur]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Knausgård, K. O. (2009-2011) *Min kamp*. Oslo: Forlaget Oktober.
- . (1998) *Ute av verden*. Oslo: Tiden Forlag.
- Kristeva, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press. [1969].
- Lothe, J. (1994) *Fiksjon og film: narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- . & Refsum, C. & Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Melberg, A. (2007) *Selvskrevet: om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus.
- Miller, J. H. (1995) *Topographies*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Moi, T. (2017) "Å lese med innlevelse". *Morgenbladet*, 21.–27.06.2017. s. 24-27.
- Moretti, F. (2006) *The Novel: Vol. 1: History, geography, and culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Pavel, T. G. (2004) "Literary Narratives". I: Bal, M. red. *Narrative theory: critical concepts in literary and cultural studies: Vol. 4: Interdisciplinarity*. London: Routledge. [1985].

Solstad, D. (2000) "Myten om Vesaas" I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Oslo: Forlaget Oktober. s. 160-170.

Økland, I. (2016) "Feberhet incesthistorie". *Aftenposten* 11.09.16, s. 6-7.

———. (2016) "Litteraturen er på villspor". *Aftenposten* 25.09.16, s. 6.

Østby, Y. (2017) "Arv og Miljø-debatten: En hukommelses-forskers tilsvare om overgrep og falske minner". *Aftenposten*, 12.09.17.

———. (2017) "Vigdis Hjorth har gitt overgrepsutsatte en tydelig og modig stemme". *Aftenposten*, 15.08.17, s.16.

———. & Østby, H. (2017) *Å dykke etter sjøhester: en bok om hukommelse*. Oslo: Cappelen Damm.