

Silje Syversen Huuse

Et raffinert innlegg til virkelighetsdebatten?

En lesning av romanen *Er mor død* (2020)

Bacheloroppgave i Nordisk språk og litteratur

Veileder: John Brumo

Juni 2021

Silje Syversen Huuse

Et raffinert innlegg til virkelighetsdebatten?

En lesning av romanen *Er mor død* (2020)

Bacheloroppgave i Nordisk språk og litteratur
Veileder: John Brumo
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

1.0 Introduksjon	3
2.0 Hva er virkelighetslitteratur?	5
2.1 <i>En form for autofiksjon?</i>	5
2.2 <i>Dobbeltkontrakten og semipermeabel fiksjon</i>	6
2.3 <i>Performativ biografisme og biografisk irreversibilitet</i>	8
2.4 <i>Selvframstillingens muligheter og romanens nyorientering</i>	9
2.5 <i>Virkelighetslitteratur som et paraplybegrep</i>	11
3.0 Narrativ analyse av <i>Er mor død</i>	11
3.1 <i>Vigdis Hjorths forfatterskap</i>	11
3.1.2 <i>Metode</i>	13
3.2 <i>Er mor død</i>	13
3.3 <i>Kanskje dikter jeg det opp?</i>	14
3.4 <i>Johanna som en iscenesettelse av Hjorth?</i>	16
3.5 <i>En dobbelt leserkontrakt?</i>	17
3.6 <i>Irreversibilitet</i>	18
3.7 <i>Reality på TV-skjermen og reality i litteraturen</i>	20
3.8 <i>Et romanspråk som bryter med manus?</i>	21
3.8.1 <i>En eksistensiell roman?</i>	23
4.0 Konklusjon	24
5.0 Litteratur	26

1.0 Introduksjon

«Nei, jeg venter på at forfatterstanden selv skal skifte retning. For litteraturen er på villspor» (Økland, 2016). Slik avsluttet Ingunn Økland, kommentator og hovedanmelder i Aftenposten, ett av sine mange innlegg i debatten som sirklet rundt utgivelsen av Vigdis Hjorths *Arv og miljø* i 2016. I etterkant av utgivelsen herjet nemlig debatten om såkalt «virkelighetslitteratur» nok en gang i den litterære offentligheten, som i all hovedsak dreide seg om hvorvidt innholdet i *Arv og miljø* egentlig var basert på reelle og dramatiske hendelser fra Hjorths egen barndom. Villsporet som Økland påpekte i sin kommentar, var ment å vise til den voksende trenden av forfattere hun hevdet at kamuflerte virkelige personer og hendelser gjennom romanens fiktive form. Disse uttalelsene bidro til å utløse en ny omgang med forsøk på å karakterisere hvordan man skulle skille romanen fra selvbiografien, hvordan denne typen litteratur skulle klassifiseres, og eventuelt hvilken sjanger den skulle tilhøre.

Det mest fremtredende i virkelighetslitteraturdebatten har vært «kollisjonen» mellom det estetiske og det etiske. På den ene siden påberoper forfattere seg den kunstneriske friheten som forsvar mot eventuelle protester, og på den andre siden fremmer de eventuelle «levende modellene» sin rett til privatliv. Forholdet mellom forfatter og «levende modell» har av den grunn ofte blitt betegnet som asymmetrisk, da den underlegne parten føler seg krenket og dårlig beskyttet under den totale kunstfriheten (Egeland, 2015, s. 227). På denne måten har debatten blitt stående fast mellom to ytterpunkter: frihet og etikk/moral.

At den danske litteraturviteren Jon Helt Haarder omtaler virkelighetslitteraturen som en *hovedstrømning* i den skandinaviske litteraturen gjør dette fenomenet interessant i seg selv, sett fra et litteraturvitenskapelig ståsted. Er samtidslitteraturen gjennomsyret av et slikt virkelighetspreg? Vigdis Hjorths romanutgivelser er i alle fall langt ifra de eneste som har blåst liv i debatten om skillet mellom fiksjonslitteratur og biografi. Det finnes en rekke eksempler på nordiske forfattere med lignende utgivelser, slik som *De måske egnede* (1993) av Peter Høeg, *Bokhandleren i Kabul* (2002) av Åsne Seierstad, *Mig äger ingen* (2007) av Åsa Lindberg, for ikke å glemme *Min kamp* (2009) av Karl Ove Knausgård.

Til tross for at Haarder velger å anse virkelighetslitteraturen som en strømning i den senmoderne litteraturen, vil jeg minne om at tradisjonen strekker seg svært langt tilbake i tid. Fra 1890-årene ble denne typen litteratur gjerne omtalt som «nøkkellitteratur», av den franske termen *roman à clef* (Latham, 2009, s. 5). I begrepet nøkkellitteratur lå det en forestilling om at enkelte romaner «forkledde» mennesker under fiktive navn og omskrivninger. Ved å ha tilgang til den riktige «nøkkelen» kunne leseren derimot forstå hvem det var snakk om, i

tillegg til å gjenkjenne den virkelige historien. I Norge blir begrepet om nøkkellitteratur ofte forbundet med forfattere som Hans Jæger, Amalie Skram, Agnar Mykle og Aksel Sandemose.

Nøkkellitteraturen utløste også debatt og misnøye i sin samtid. I romanen *Fra Kristiana-Bohêmen* (1885) ble Hans Jæger beskyldt for å benytte seg av levende modeller. Jæger sto likevel fast ved viktigheten av «å skrive sitt eget liv» (Jæger, 2012). Både Agnar Mykle og Aksel Sandemose ble anklaget for å skrive litteratur som omfattet virkelige personer, henholdsvis gjennom romanene *Sangen om den røde rubin* (1956) og *En flyktning krysser sitt spor* (1933) – der Mykles verk både ble politianmeldt og tilbaketrukket fra markedet. Romanen *Skapsprengeren Manfreds oppstandelse* (1963) av Jens Bjørneboe er et liknende tilfelle i norsk litteraturhistorie, høyst kritisert for bruken av levende modeller. Bjørneboes roman var faktisk så kontroversiell at den ikke ble utgitt før i 2020, i forbindelse med forfatterens hundreårsjubileum.

Felles for verkene jeg har ramset opp hittil, er at de har skapt hodebry i de litterære kretser. I en kronikk fra 2010 problematiserer litteraturviter Arne Melberg hvordan academia «mangler begrep» for den virkelighetsorienterte litteraturen, og at «den akademiske kritikken vet ikke hva den skal mene hverken om Karl Ove Knausgård eller mye annet i dagens litteratur» (Melberg, 2010). Toril Moi på sin side, stiller seg kritisk til romanbegrepets iboende forventning om fiksjon. I et foredrag på Nasjonalbiblioteket i Oslo i 2017 uttalte hun: «Hvis alt må være oppdiktet for å oppfylle kriteriene for en roman, ville vi bare stå igjen med fantasy-sjangeren. Og det kan vi ikke mene» (Moi, 2017). Det faktum at litteraturvitenskapen fremdeles ikke vet hvordan den skal forholde seg til samtidslitteraturens sjangerhybrider og virkelighetsorienterte strømninger, forsterker på mange måter virkelighetslitteraturens aktualitet.

«Skjønnlitteratur funker ikke hvis ikke leserne på et eller annet plan kjenner seg igjen i boka. Forfatteren må skape den muligheten for gjenkjennelse» (Vik, 2018). Sitatet er hentet fra et intervju med Anne Oterholm, leder av Forfatterstudiet i Tromsø i 2018. I intervjuet uttrykker Oterholm bekymring over hvordan virkelighetsdebatten skremmer forfatterstudentene fra å benytte egne livserfaringer i skriveprosessen, i frykt for at noen skal kjenne seg igjen og føle seg krenket. At fremtidige forfattere føler på en slik begrensning utgjør en litt annen inngang til debatten, men bør absolutt tas på alvor. Oterholms uttalelse om at skjønnlitteraturen må skape en følelse av *gjenkjennelse* hos leserne minner på mange måter om Aristoteles' *mimesis*. Ifølge Aristoteles er kunsten i seg selv basert på etterligninger, og i *Poetikken* redegjør han for hvordan *mimesis* er en svært sentral komponent i det å skrive vellykket litteratur.

Som litteraturstudent har jeg latt meg fascinere hver gang debatten om den virkelighetsorienterte litteraturen har blusset opp igjen. Mediesirkuset som oppstod i etterkant av Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgårds utgivelser bidro i høy grad til å pirre min nysgjerrighet og fikk meg til å reflektere over en rekke spørsmål. Skal ikke kunsten være fri? Hvorfor etterstreber journalistikken å framlegge dokumentasjon på at innholdet i en roman er av sannhet? Bør ikke skjønnlitteratur leses som nettopp skjønnlitteratur?

At Vigdis Hjorth utga en ny roman i 2020 med navn *Er mor død*, vakte derfor stor begeistring hos meg. *Er mor død* ble allerede før utgivelsen omtalt som en slags oppfølger til *Arv og miljø*, hvilket umiddelbart fanget min interesse. Jeg har valgt å trekke ut *fri kunst* som overordnet tematikk i romanen. Dersom man for et øyeblikk stopper opp og reflekterer over hvor mange romanutgivelser som gjennom tidene har skapt kontrovers på grunnlag av sine virkelighetsforbindelser, finner jeg det interessant å undersøke en roman som nærmest kan oppfattes som et innlegg til virkelighetsdebatten. I denne oppgaven ønsker jeg derfor å undersøke hvordan *Er mor død* (2020) kan leses inn i debatten om liv og litteratur. For å besvare denne problemstillingen vil jeg gjøre en analyse av hvordan narrativet underbygger temaet *fri kunst*, med utgangspunkt i fortellerinstansen. Det vil også være naturlig å henvise til sjangerteori vedrørende virkelighetslitteratur.

Allerede innledningsvis ønsker jeg å presisere at virkelighetslitteratur ikke er et institusjonalisert sjangerbegrep. Jeg velger likevel å benytte *virkelighetslitteratur* som et generelt karakteriserende begrep idet jeg omtaler denne typen litteratur, da litteraturvitenskapen foreløpig mangler en mer presis terminologi.

2.0 Hva er virkelighetslitteratur?

2.1 En form for autofiksjon?

Romansjangeren kjennetegnes først og fremst gjennom fiksjon, prosa og lengde (Selboe, 2018). Det er fremveksten av selvframstilling og virkelighetselementer i romansjangeren som har forårsaket debatt. Dersom man undersøker virkelighetsromanen nærmere vil det virke hensiktsmessig å trekke en parallell til begrepet *autofiksjon*, først teoretisert av den franske forfatter- og litteraturforskeren Serge Doubrovsky i 1977. Autofiksjon, eller *selyfiksjon*, ble betraktet som en postmoderne erstatning for det selvbiografiske, i tillegg til å være en videreutvikling av den selvbiografiske romanen (Tobiassen, 2006, s. 228). Doubrovsky omtalte selvfiksjonen på følgende måte:

Som skjønnlitterær forfatter har jeg i årenes løp skrevet en rekke bøker som direkte og under fullt navn henter inspirasjon fra mitt eget liv, og som jeg likevel alltid har kalt «romaner». For å benevne denne praksisen, som jeg ikke er alene om å gjøre bruk av ettersom mange samtidsforfattere også anvender den, foreslo jeg i sin tid begrepet «selvfiksjon», sett i motsetning til den klassiske selvbiografien [...] (Dobrovsky, 1991, sitert i Tobiassen 2006, s. 229).

Man kan velge å se denne typen litteraturen i lys av Dobrovskys autofiksjon, men det er likevel nødvendig å forstå den virkelighetsorienterte litteraturen som svært sammensatt. Forfatter og litteraturviter Elin Beate Tobiassen har tidligere beskrevet denne litteraturen som et «hybrid monster», hvilket tegner et bilde av et særdeles komplekst fenomen (Tobiassen, 2006). For å få et bedre grep om virkelighetslitteraturen er det derfor nødvendig å plukke den litt fra hverandre, da det gjennom årenes løp har utviklet seg en rekke definisjoner og begreper som favner både vidt og bredt. Poul Behrendt og Jon Helt Haarder regnes for å være to svært sentrale bidragsytere i teoretiseringen av virkelighetslitteraturen. Jeg vil derfor undersøke deres teoretiske bidrag i debatten, gjennom begrepene *dobbeltkontrakten*, *semipermeabel fiksjon*, *performativ biografisme* og *biografisk irreversibilitet*. I tillegg vil jeg vie oppmerksomhet til Arne Melberg og Ane Farsethås, som er to norske bidragsytere i feltet.

2.2 Dobbeltkontrakten og semipermeabel fiksjon

I 1997 introduserte den danske litteraturkritikeren Poul Behrendt begrepet *dobbeltkontrakten*. Først i 2006 ble begrepet utdypet og tematisert boka *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, der Behrendt tar for seg nærlesninger av samtidslitteratur med kontrakten som utgangspunkt. Bakgrunnen for denne teorien var at Behrendt anså det tradisjonelle forholdet mellom forfatter og leser for å være radikalt endret. Tradisjonelt sett forholder litteraturen seg til en usynlig leserkontrakt, utformet på én av to måter: *Virkelighetskontrakten* gjør seg gjeldende i faglitteratur, forskning og annen dokumentarisme, og bygger på at litteraturen er av sannhet, angår virkelige saksforhold og reelle mennesker, som i all hovedsak kan bekrefte empirisk (Behrendt, 2006, s. 19). *Fiksjonskontrakten* gjelder romaner og all annen form for skjønnlitteratur, og inngås i det man leser et fiksjonsverk der man forholder seg til en oppdiktet verden der ingenting av innholdet er etterprøvbart på noen som helst måte (Behrendt, 2006, s. 19).

Problemet med samtidslitteraturen, ifølge Behrendt, er at det ofte inngås virkelighets- og fiksjonskontrakter på tvers, der man kan «avkode» virkelighet i fiksjonen dersom man kjenner til den *hemmelige koden*: «I det øyeblikk, hvor den slags ‘hemmelige noter’ fremkaldes

og udnævnes til en integrert del av værkets anlegg, oppstår dobbeltkontrakten i sin grunnleggende skikkelse – i form af en *tidsforskydning* i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold» (Behrendt, 2006, s. 20). Vi kan forstå teorien slik at når det oppstår en sammenblanding av fiksjon og fakta, blir den tradisjonelle leserkontrakten opphevet, eller inngått i dobbel forstand. Behrendt argumenterer for at leseren blir «ført bak lyset» og «bedratt» når en hybridisering og forskyvning av kontraktene finner sted (Behrendt, 2006, s. 23). Det er dette som i korte trekk utgjør hovedlinjen i dobbeltkontrakten, og fører til at leseren må revurdere sin antakelse av teksten.

Behrendts teori kan oppfattes slik at en virkelighetskontrakt og en fiksjonskontrakt aldri kan finne sted samtidig, hvilket impliserer at *forfatterens hensikt* med teksten vil være et sentralt utgangspunkt for leseren. En slik vektlegging av forfatterens hensikt kan minne om en *heteronom* betraktningmåte, der de «utenfor-tekstlige» aspektene må regnes som integrerte deler av verket (Andersen, 2012, s. 19). Det vil likevel være problematisk å oppfordre til en heteronom lesning av litteraturen, ettersom det er vanskelig å avgjøre hvilke elementer som «tilhører» verket, og hva som ikke gjør det. Med bakgrunn i debatten om hvorvidt det lar seg gjøre å trekke et skarpt skille mellom autonom og heteronom lesning av litteratur, kan man på samme måte sette spørsmålsteget ved om det er hensiktsmessig å trekke et likedan skarpt skille mellom virkelighetskontrakten og fiksjonskontrakten, slik Behrendt argumenterer for i teorien om dobbeltkontrakten.

I 2019 presenterte Poul Behrendt et nytt innlegg i teoretiseringen av samtidslitteraturen. Gjennom boka *Fra skyggerne af det vi ved. Kunst som virkelighedsproduktion*, argumenterer Behrendt for at virkelighetslitteraturen kan tematiseres ved hjelp av den noe kompliserte termen *semipermeabel fiksjon*. Han definerer begrepet slik:

[...] fiktion, der benytter sig af åbenbare kanaler fra virkelighed til roman – og lukker for trafik den anden vej. Eller med andre ord: udelukker en biografisk forklaring på begivenheder i fiktionen, der ikke desto mindre har kendte kilder i forfatterens personlige historie (Behrendt, 2019, s. 298).

Hovedpoenget kan formuleres på følgende måte: der forfatteren ikke åpner for biografisk lesning, er det heller ikke nødvendig å lete etter biografiske forklaringer. Behrendt åpner her for at den «semipermeable» fiksjonen fortjener å bli lest litterært, til tross for at den «benytter sig af åbenbare kanaler fra virkelighed». Det kan derimot synes problematisk å avgrense litterære verk til å være nettopp «semipermeable». Som nevnt innledningsvis, har forfattere gjennom alle tider benyttet eget liv som inspirasjonskilde i litteraturen. Det vil være svært

vanskelig, kanskje også meningsløst, å diskutere disse «virkelighetskanalene» ettersom man aldri kan vite graden av selvoopplevde erfaringer forfatteren har trukket inn i verket.

Med utgangspunkt i dobbeltkontrakten og semipermeabel fiksjon, kan man antyde at et fellestrekk hos Behrendt er at teorien vender seg «tilbake til forfatteren». Dette bryter på sett og vis med de sentrale ideene i nykritikken, som tar utgangspunkt i kunstens autonomi (Claudi, 2017, s. 62).

2.3 Performativ biografisme og biografisk irreversibilitet

Den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder har på lik linje med Poul Behrendt fått stor oppmerksomhet for sine refleksjoner angående virkelighetslitteratur. Haarder argumenterer for at den biografiske strømmingen i moderne skjønnlitteratur er en (ny) retning innad samfunnsliv, politikk og kunst, som kan betegnes for *performativ biografisme*, og forklarer uttrykket slik: «Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruker sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaksjon med læaernes og offentlighedens reaksjoner [...]» (Haarder, 2014, s. 9). I tillegg til bruken av reelle personer i litteraturen, flytter Haarder fokuset mot måten man bruker mediene for å iscenesette seg selv som forfatter. Det kan her virke som Haarder retter søkelyset mot det moderne samfunnet, da han argumenterer for en litteraturteori som preges av et allmennkulturelt samfunn der grensen mellom det private og offentlige til dels er 'visket ut'. Som en konsekvens av denne «sammensmeltingen», kan det oppleves at litteraturens forhold til det virkelige er i endring:

[...] at noget går igen når man bevæger sig fra internettets sociale medier over tv's udbud af reality til litteraturens og kunstens biografiske og selvbiografiske fremstillinger. På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den anden side er iscenesættelsen lige så tydeligt markeret som autenticiteten» (Haarder, 2014, s. 102).

Mens Behrendt på mange måter forsøker å utvikle et begrepsapparat for å beskrive virkelighetslitteraturens *sjangeregenskaper*, er Haarder mer opptatt av et spørsmål om *identitet*: «Tendensens mest omtalte karakteristikum har været blandingen af fiktion og selvbiografi, det gennemgående tema identitet mellem essens og konstruktion: Er identitet noget vi er og har, eller er det noget vi gør?» (Haarder, 2014, s. 8). Performativ biografisme handler i bunn og grunn om identitet og identitetsutvikling i det senmoderne mediasamfunnet, der Haarder først og fremst velger å snevre inn perspektivet til en vektlegging av kunst- og litteraturfeltet (Lenemark, 2015, s. 64). Dersom samtidslitteraturen befinner seg på

«Tærskelen mellom kunstreception og livsverdensreaktion», vil det tilsi at diskusjonen ikke bør avgrenses til hvorvidt det er snakk om fiksjon eller virkelighet, men også oppta seg av leserens affektive reaksjon på verkets innhold (Haarder, 2014, s. 105).

En annen teoretisk innfallsvinkel Jon Helt Haarder presenterer, er biografisk *irreversibilitet*. I artikkelen *Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme* (2005) argumenterer Haarder for at biografisk irreversibilitet er en tilføyelse til Gadammers arbeid med å presisere forståelsens forutsetninger. Irreversibiliteten lar seg også knyttes til den moderne samfunnsutviklingen, der vi ifølge Haarder lever i «den biografiske tidsalder» (Haarder, 2005, s. 5). Haarder forklarer irreversibiliteten slik: «Det jeg kaller biografisk irreversibilitet, er netop betegnelsen for den formentlig uvilkårlige kobling mellom tekst og afsender vi foretager hvis noget giver oss anledning til det» (Haarder, 2014, s. 26). Her er det mulig å oppfatte en parallell til Poul Behrendts dobbeltkontrakt, da Behrendt vektlegger betydningen av ulike former for paratekster og informasjon som farger de ulike mediene: «[...] Forfatteren uttaler sig i klaptekster, interviews, tv-nyheder, undertitler etc. og styrer dermed førstegangslæsernes tilegnelse af værket. Forfatteren har det i sin magt på et vilkårligt tidspunkt med en offentlig udtalelse eller et foto at ophæve en indgået læserkontrakt [...]» (Behrendt 2006, s. 27). Informasjonsflyten i mediene kan altså føre til at leseren stifter «bekjentskaper» til forfattere og deres personlige bakgrunn, både bevisst og ubevisst.

Hovedpoenget i teorien om biografisk irreversibilitet kan formuleres slik: når man først vet noe om virkeligheten kan man ikke unngå å trekke det inn, og man klarer ikke å legge vekk denne koblingen fullstendig idet man leser. Forfatteren kan velge å spille på den biografiske irreversibiliteten enten ved å benytte eget navn, eller trekke inn «utenomtekstlige» opplysninger som er kjent fra andre kilder enn verket (Haarder, 2014, s. 26). For å kunne benytte de biografiske referansene på en slik måte er det riktignok en forutsetning at forfatteren er kjent, og at leseren har god kjennskap til forfatterskapet.

2.4 Selvframstillingens muligheter og romanens nyorientering

Arne Melberg er tidligere professor i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo. I boka *Selvskrevet: Om selvframstilling i litteraturen* (2007) undersøker Melberg forholdet mellom selvbiografi og fiksjon idet han trekker linjene fra Montaigne, Rousseau, Nietzsche, Strindberg og Proust og fram imot 2000-tallets litteraturstrømninger. Melberg argumenterer for at forholdet mellom selvbiografi og fiksjon, som tradisjonelt har vært betraktet som et enten-eller, også kan anses for å være et både-og (Melberg, 2007, s. 9). På grunnlag av tanken om et både-og, stiller Melberg seg kritisk til teoretikere med bastante rammer og kategoriske

sjangerdefinisjoner, og trekker blant annet fram Philippe Lejeunes lese måte. Denne lese måten veklegget et tillitsforhold mellom forfatter og leser som garanterer for det referensielle i den selvbiografiske jeg-fortellingen (Gimnes, 1998, s. 18). Lejeune kan tenkes å ha vært en inspirasjonskilde for Behrendts dobbeltkontrakt, ettersom også han forstår selvbiografien som en uskreven pakt mellom forfatter og leser. Lejeune blir likevel kritisert, deriblant av Melberg, for sin (urimelig) sterke vektlegging den selvbiografiske forfatterens formbevissthet, samt dens hensikt med å skape en fortelling etter en klar plan og intensjon (Gimnes, 1998, s. 20).

Ettersom det litterære selvet kan konstrueres på mange ulike måter, velger Melberg å benytte begrepet *selvframstilling* heller enn selvbiografi (Melberg, 2007, s. 11). Melberg presiserer hvordan selvframstillingen alltid har hatt et innslag av konstruksjon, men at dette kommer tydeligere fram i den moderne selvframstillingen der konstruksjonen har blitt mer synlig, samt fått et innslag av rekonstruksjon (Melberg, 2007, s. 18). I så måte oppfatter Melberg den moderne selvframstillingen som en blanding av fiksjon og fakta, eller en rekonstruert konstruksjon av selvet. Identitetskonstruksjonen som Melberg argumenterer for i den moderne selvframstillingen, minner på sin side om Haarders identitetskonstruksjon i teorien om performativ biografisme. Man kan diskutere om samtidslitteraturen lettere lar seg beskrive under en slik både-og-teori, men Melberg hevder i alle fall at man kunne se en fornyet vitalitet i den litterære selvframstillingen fra 2000-tallet (Melberg, 2007, s. 151).

Blant de norske bidragsyterne innenfor «virkelighetslitteraturfeltet» finner vi også litteraturkritiker og skribent Ane Farsethås. I likhet med Melbergs tanke om en fornyet vitalitet i den litterære selvframstillingen, argumenterer Farsethås for at det forekommer en *nyorientering* innad romansjangeren, der forfatterens grense mellom fiksjon og ikke-fiksjon blir stadig mer diffus. I boka *Grenseverdier* (2018) undersøker Farsethås derfor forholdet mellom fiksjon og ikke-fiksjon, og ser utviklingen i lys av sakprosaens økende popularitet: «De siste tiårene har vi sett en økende bevissthet om sakprosaens litterære kvaliteter. I samme tidsrom har antifiksjon, autofiksjon, selvbiografi og dokumentariske grep vært en sterk tendens i skjønnlitteraturen» (Farsethås, 2018, s. 7). I likhet med Haarder, trekker Farsethås en linje mellom samtidsromanenes virkelighetspreg og sjangerhybridene som dyrkes i de allmennkulturelle magasinene, der offentligheten må påberope seg en viss påvirkningskraft.

Farsethås poengterer hvordan romanen er sjangeren for maksimal frihet, der alle kombinasjonsmuligheter bør være lov, da det er denne friheten som ofte kjennetegner en god roman (Farsethås, 2018, s. 339). Men, er det ikke nettopp denne friheten som ofte er kilden til de etiske debattene når litteraturen virker å ha en eller annen virkelighetsforbindelse? I

henhold til Farsethås er svaret *ja*, men at romanforfatterens frihet likevel er institusjonalisert i sjangeren fra romanens spede begynnelse (Farsethås, 2018, s. 340).

2.5 Virkelighetslitteratur som et paraplybegrep

Teoretikerne og begrepene jeg har benyttet hittil gir et lite innsyn i hvor sammensatt og fragmentert virkelighetslitteraturen er. Hva som kalles virkelighetslitteratur og hvordan denne litteraturen arter seg kan variere fra verk til verk, ettersom forfattere gjerne benytter ulike metode og eventuell selvframstilling. Et annet spørsmål som ofte reiser seg, er hvorvidt denne typen litteratur i seg selv er «virkelig», eller om den først blir stemplet som virkelighetslitteratur gjennom media og paratekster. Det er med andre ord vanskelig å gi en presis forklaring av hva virkelighetslitteraturen er, da den heller virker å være en løs samlebetegnelse på alle verk som har en eller annen kobling mellom liv og litteratur. Av den grunn kan begrepet *virkelighetslitteratur* oppfattes som et paraplybegrep. Vigdis Hjorths forfatterskap, blant flere, har siden 2000-tallet blitt sterkt knyttet til begrepet om virkelighetslitteratur, og forfatteren har flere ganger blitt anklaget for å benytte levende modeller i litteraturen. I neste kapittel vil jeg derfor rette blikket mot Hjorths forfatterskap, samt romanen *Er mor død*.

3.0 Narrativ analyse av *Er mor død*

3.1 Vigdis Hjorths forfatterskap

Vigdis Hjorth ble født 19.juli 1959 og vokste opp i Oslo. Forfatterkarrieren startet med utgivelsen av barnebøkene *Pelle-Ragnar i den gule gården* (1983) og *Jørgen + Anne er sant* (1984), hvorved sistnevnte ga henne Kritikerprisen. I dag teller Hjorths utgivelser nærmere 40 bøker, med en sterk overvekt av romaner. Gjennom av den lange rekken utgivelser, samt usedvanlig god kritikk og utmerkelse, har forfatterskapet til Vigdis Hjorth vokst til å bli helt sentralt i samtidslitteraturen. I en anmeldelse av romanen *Lærerinnens sang* (2018), skrev *Dagbladets* litteraturanmelder følgende: «Hjorth er en av våre beste, mest interessante samtidsforfattere – alltid intellektuelt forskende og forførende, alltid uhyre velformulert, og ikke minst, alltid modig» (Djuve, 2018). At bøkene hennes til stadighet forårsaker debatt, den hårfine balansegang mellom fiksjon og fakta, i tillegg til å være en særdeles tilstedeværende skikkelse i offentligheten, bidrar på mange måter til at Vigdis Hjorth kan anses som en «litterær superstjerne» i Norge.

Det har imidlertid ikke alltid vært slik. I 1990-årene ble Hjorths litteratur generelt, og hennes tilstedeværelse i media spesielt, merket som «intim, pinlig og patetisk» (Andersen,

2007, s. 338). Ved utgivelsen av romanen *Gjennom skogen* (1986) ble Vigdis Hjorth portrettert som en erotisk forfatter. Da *Aftenpostens* litteraturanmelder anbefalte leserne å reise på nudiststrand heller enn å lese romanen *Fransk åpning* i 1992, ble den nedlatende merkelappen et faktum. I et intervju på samme tid uttalte Hjorth: «For meg er det å skrive i seg selv en erotisk opplevelse» (Andersen, 2007, s. 338), hvilket gjorde at hun ble koblet til den «patetiske erotikken» i dobbel forstand – både som menneske, og som skribent. Når det er sagt, ble dette startskuddet for Hjorths velkjente iscenesetting av seg selv som forfatter. I stedet for å kjempe imot stemplet, tok Vigdis Hjorth tilbake definisjonsmakten ved å utgi essaysamlingen *En erotisk forfatters bekjennelser* i 1999 (Andersen, 2009, s. 53). Essaysamlingens tittel kan leses som et ironisk svar på mediens framstilling; en sådan type ironi og humoristisk undertone som gjør seg gjeldende i mange av Hjorths verk.

Utover 2000-tallet kunne man oppleve en endret holdning overfor Hjorths litteratur. En stadig større leserskare fant glede i bøkene, som gjerne har et fellestrekk i å omhandle det eksistensielle, sorg og skam, familieforhold og rolleforventninger – ofte med en sterk kvinneskikkelse (Andersen, 2009, s. 54-55). I tillegg til å skrive om de eksistensielle aspektene ved det menneskelige, er Hjorth en velkjent representant for den omdiskuterte virkelighetslitteraturen. Selv om ringvirkningene av *Arv og miljø* (2016) ble spesielt kraftige, også utenfor det litterære feltet, er dette langt ifra den eneste Hjorth-romanen som har fått både lesere og kritikere til å sette spørsmålstejn ved virkelighetsprosenten.

I 2001 utløste romanen *Om bare* en lignende debatt, da den ble linket til kjærlighetsforholdet mellom forfatteren selv og litteraturprofessoren Arild Linneberg (Andersen, 2009, s. 54). En slik situasjon oppstod også i lys av romanen *Hjulskift* (2007). Boka handler om en litteraturprofessor som blir sammen med en bilselger, og hvordan de er «fanget» i hver sin kultur. I forkant av utgivelsen gjorde Vigdis Hjorth det kjent i media at hun var sammen med en bilselger på daværende tidspunkt, og at flere av hendelsene i boka var inspirert av deres forhold. Generelt sett kjennetegnes Hjorths romaner av en diffus grense mellom fiksjon og fakta, der medieutspill tilsvarende intervjuet i forbindelse med *Hjulskift*, ikke er uvanlig.

I boka *Har vi henne nå? Kvinnelige forfattere & mediene* (2009) skriver sosiolog og journalist Unn Conradi Andersen om Vigdis Hjorths iscenesettelse av seg selv, samt hennes talent for spillet med fiksjon og fakta. Andersen inkluderer et personlig intervju med Hjorth i boka, der forfatteren forteller at «Jeg tar, når jeg skriver, alltid utgangspunkt i noe som angår meg [...] Men jeg prøver jo å løfte det opp, gjøre det allment» (Hjorth, 2008, sitert i Andersen

2009, s. 72). Samtidig innrømmer Hjorth å spille på folks fascinasjon for virkeligheten, og at det fungerer som et litterært *grep* (Andersen, 2009, s. 69).

3.1.2 Metode

Vi har nå sett hvordan den eksistensielle tematikken, den humoristiske undertonen og virkelighetslinjene typisk går igjen i flere av Hjorths romaner. I henhold til intervjuet med Andersen, forsøker Hjorth å spille på leserens fascinasjon for det virkelighetsnære, og skriver med den hensikt at det skal bli noe allment, eller universelt. Den følgende analysen vil undersøke hvordan dette kommer til syne i Vigdis Hjorths nyeste roman, *Er mor død*, utgitt i 2020. Innledningsvis utpekte jeg den overordnede tematikken til å være fri kunst. I forståelsen av fri kunst vektlegger jeg en kunstnerisk ytringsfrihet, der kunsten ikke skal kunne sanksjoneres som følge av dens innhold. Videre vil jeg vise hvordan narrativet i romanen *Er mor død* underbygger temaet om fri kunst, og dermed kan leses inn i debatten om liv og litteratur. Jeg har valgt å fokusere på fortellerinstansen og språket i romanen. Underveis vil jeg trekke paralleller til sjangerteori angående den virkelighetsnære litteraturen med kapittel to, *Hva er virkelighetslitteratur?* som utgangspunkt.

3.2 Er mor død

«Nordisk råds litteraturpris burde være selvskreven i år» het det i *Dagbladets* anmeldelse av *Er mor død*, i august 2020 (Bentzrud, 2020). Også *VG*, *Adresseavisen* og nettstedet *Bok365* lot terningen trille til seksere og femmere. NRKs bokredaksjon anså *Er mor død* for å være en oppfølger til de to foregående romanene til Hjorth; *Arv og miljø* og *Lærerinnens sang* (NRK Bok, 2020). På vegne av *Aftenposten* var Ingunn Økland nok en gang tidlig ute med sin anmeldelse, under tittelen *Vigdis Hjorths justerte metode*. Omtalelsen av «den justerte metoden» grunnet ifølge Økland i «Hjorths gjennomgående åpenhet om litterær metode i romanen» (Økland, 2020).

I romanen *Er mor død* blir vi kjent med hovedpersonen Johanna Hauk, en «begjærstrevende» billedkunstner på 60 år som har tilbrakt om lag tre tiår i USA sammen med mann og barn. Når mannen dør vender hun tilbake til Norge, der hun er invitert til å lage en stor retrospektiv utstilling. En rekke spørsmål reiser seg for Johanna. Hvor er mor, og hvordan er det med henne? Og hva med søsteren Ruth? Gjentatte ganger tas leseren med tilbake til Johannas barndom, der man får innblikk i en nokså turbulent familiesituasjon preget av morens krigstraumer og farens aggressive væremåte. Den ytre fasaden som jusstudent lå som et tungt dekke over den kunstneren hun egentlig var, med en stor trang til å uttrykke

kunsten sin. Familiesituasjonen tilspisset seg ytterligere da Johanna avduket maleriet *Barn og mor 1* mens hun bodde i Utah. Maleriet beskrives som et triptykon «der moren står i ett hjørne sterkt sluttet om sitt innerste med svarte imploderende øyne og barnet sammenkrøpet i det andre, og den som vil kan se at skyggen som faller over dem begge ligner en advokatkappe» (Hjorth, 2020, s. 74). Da maleriet ble kjent i internasjonale medier følte familien seg utlevert, og beskylte Johanna for å ha vanæret dem. Kontakten med familien ble fullstendig brutt da Johanna lot være å delta i farens begravelse. Johanna ankommer Norge med et ønske om å konfrontere moren med barndommen, samtidig som hun avfyrrer en rekke refleksjoner om virkelighet; i familien og i kunsten.

3.3 Kanskje dikter jeg det opp?

Vigdis Hjorth har latt hovedpersonen få navnet Johanna Hauk. Hvem er egentlig denne kvinnen, og hva er hennes formål i romanen? Allerede på første side blir leseren invitert inn i Johannas tanker, hvor man møter en undrende kvinne med en underliggende usikkerhet: «Hun ville kontakte meg hvis mor døde. Hun har plikt til det?» (Hjorth, 2020, s. 7). Leseren treffer Johanna rett etter ankomsten til Norge, der kunstutstillingen skal finne sted. Hjemkomsten utløser en rekke refleksjoner over hvordan familierelasjonene ble fullstendig kuttet som en konsekvens av maleriene *Mor og barn 1 og 2*:

Jeg har ingen rett til noe som helst, jeg kan ikke annet enn å ta til etterretning at de er sånn de opplever situasjonen, bildene mine, som de tenker på som en indirekte, nei direkte kritikk, virker det som, av familien, men har de ikke selv et ansvar for at de tolker dem så subjektivt? Skal ikke en kunstner kunne titulere verkene sine med ord som barn, mor, far, familie, fordi hennes faktiske mor, far, familie vil kunne komme til å tolke dem som avbildninger av seg selv? (Hjorth, 2020, s. 270)

Utdraget ovenfor gir et tydelig bilde av at Johanna stiller seg uforstående til familiens reaksjoner på kunsten hennes, og man kan oppleve at hun har en sterk intensjon om å forsvare den kunstneriske friheten. Her stiller Johanna flere interessante spørsmål, som for øvrig er påfallende like de sentrale diskusjonene omkring fiksjon og virkelighet i litteraturen. Spørsmålene om subjektiv tolkning og kunstnerens frihet til å kunne titulere verkene fritt er på mange måter det som har helt bensin på bålet i virkelighetsdebatten de siste årene. Dette gjør tematikken i *Er mor død* høyaktuell, og derav ekstra litteraturvitenskapelig interessant. Sett i sammenheng med Vigdis Hjorths samlede forfatterskap, ville Poul Behrendt trolig omtalt *Er mor død* som «semipermeabel fiksjon», da man kan argumentere for at Hjorth

benytter seg av såkalte «åpenbare kanaler fra virkelighet til roman» (Behrendt, 2019, s. 298). Virkelighetskanalen i dette tilfellet vil være selve debatten som utspilte seg i kjølvannet av *Arv og miljø*, samt Hjorths egne kommentarer i etterkant av utgivelsen.

Ved å følge hovedpersonen Johanna så tett som det romanen gjør, inviteres leseren også inn i kunstnerens skaperprosess. Gjentatte ganger forteller Johanna om hvordan man *dikter opp* hverandre, og virkeligheten, i mangel på å vite: «Frykten får mennesket til å dikte, mor dikter meg opp i mitt fravær og dikter meg verre enn jeg er» (Hjorth, 2020, s. 31). Johanna virker å være spesielt opptatt av å formidle at mennesker, inkludert hennes egen familie, har en feilaktig oppfatning av forholdet mellom virkelighet og kunst: «Kunsten forholder seg ikke til virkeligheten som sådan, men til det som er kunstnerisk interessant. Virkeligheten er innkjøp av vaskepulver og dopapir, bussbilletter [...] virkeligheten er uinteressant, sannheten er interessant, men vanskelig å sirkle inn, å nå» (Hjorth, 2020, s. 275). Et stykke ut i romanen forteller Johanna: «Jeg dikter Ruth opp, [...], og Ruth dikter meg opp, og begge dikter opp mor» (Hjorth, 2020, s. 285). Det man kan lese ut ifra disse utdragene, er at Johanna formidler et syn på kunst der virkeligheten i seg selv ikke er det elementære. I skaperprosessen henter man derimot kunstnerisk interessante elementer fra virkeligheten og dikter videre på dem. Ettersom mennesker til enhver tid vil ha en ulik forståelse av hva som er virkelig, fører dette ifølge Johanna til at man selv dikter videre på virkeligheten – og dermed også på hverandre.

Et slikt syn på kunst og virkelighet finner vi også igjen i artikkelen *Ikkje tru på alt du les*, av Marta Norheim. I Norheims artikkel framgår det at: «Det går ikkje an å gjere eit liv «slik det verkeleg var» om til setningar og gje det ut mellom to permar som skire sanninga. Her finst utelatingar, komprimeringar, vinklingar, forskyvingar og reine påfunn» (Norheim, 2018, s. 36). Det er nettopp dette Johanna i *Er mor død* forsøker å formidle; at maleriene ikke er ment å portrettere familien, som i seg selv er umulig, men heller et forsøk på å gripe om noe som er allment interessant. Derfor går Johanna langt i å kritisere familiens subjektive tolkning:

Er de så nærsynte og selvopptatte at de bare leser seg selv inn og samtidig mener å være avbildet på uriktig måte; det er oss, men vi er ikke sånn! Klarer ikke se det allmenne, føler seg så krenket at de blir ufølsomme [...] (Hjorth, 2020, s. 271).

3.4 Johanna som en iscenesettelse av Hjorth?

En leser med god kjennskap til Vigdis Hjorth vil kanskje stille spørsmål rundt hvorvidt Johanna Hauk kan være en iscenesettelse av Hjorth selv. Iscenesettelse gjennom fiktive romankarakterer er en velkjent strategi i den såkalte virkelighetslitteraturen, blant annet mye benyttet av Karl Ove Knausgård som gjerne lar hovedpersonen i romanene bære sitt eget navn (Haarder, 2014, s. 210). Johanna i *Er mor død* bærer riktignok et fiktivt navn og historien utspiller seg ut av en annen kontekst enn i Vigdis Hjorth sitt liv, hvilket danner et noe svakt grunnlag for å påstå at Hjorth iscenesetter seg selv gjennom Johanna. Likevel er det enkelte trekk ved Johanna som er verdt å legge under lupen.

For det første introduseres leseren for Johanna som en kunstner på om lag seksti år, hvilket er et likhetstrekk med forfatteren selv. Johannas kontakt med familien opphørte tretti år tilbake i tid, da hun etablerte seg i USA sammen med sin nye ektemann, Mark. I samtaleboka *Vigdis, del for del* (2017) snakker Hjorth og Kaja Schjerven Mollerin om forfatterens utgivelser, metode, og egen familie. Hjorth forteller: «Jeg har skrevet mye som er mer eller mindre selvbiografisk, og jeg har brutt med min primærfamilie for nærmere tretti år siden, og innenfor familien har vi ulike fortellinger om hva vi har vært med på» (Mollerin, 2017, s. 225). Det er altså en viss likhet å spore i familieforholdene til Johanna og Vigdis, ved at begge brøt kontakten for tretti år siden. Det mest iøynefallende likhetstrekket er kanskje selve årsaken til at familiekontakten opphørte. I *Er mor død* blir Johanna beskyldt av søsteren Ruth for å henge ut familien gjennom sine malerier:

Du forstår åpenbart ikke hvilken smerte og sorg du har påført din familie med dine groteske bilder [...] Hvordan tror du det var for mor og far den gangen *Barn og mor* ble stilt ut på Gråtveit? [...] Du har stjålet mors liv, levert verden en fortelling om mor det ikke er belegg for, men hvordan skal folk vite det, hvordan du fordreier alt for å få det til å passe med ditt livsprosjekt [...] (Hjorth, 2020, s. 267).

Utdraget ovenfor gir et godt bilde av den bakenforliggende årsaken til handlingen i romanen. Johanna ønsker å komme i kontakt med moren for å konfrontere henne med fortiden, men moren nekter å opprette kontakt nettopp på grunn av maleriene. Denne konflikten minner i svært stor grad om familiefeiden som oppstod etter utgivelsen av *Arv og miljø*, som resulterte i at søsteren Helga Hjorth skrev *Fri vilje*, som en slags «motroman».

Dersom man legger likhetstrekkene mellom Johanna og Vigdis Hjorth til grunn, åpnes det for å kanskje tolke romanen noe selvbiografisk. Spørsmålet om iscenesetting bør likevel stå åpent for tolkning, da det er vanskelig å vite hvor mye forfatteren eventuelt har benyttet

seg av eget liv som inspirasjon. Man bør også ha i bakhodet at *Er mor død* er utgitt i romanform, som på sin side fordrer skjønnlitterær lesning. Når det er sagt, legger Arne Melberg opp til en lesning der man kan forstå litteratur som *både* fiksjon og selvbiografi (Melberg, 2007, s. 9). Melberg argumenterer for at selvframstillingen i moderne litteratur spiller på en økende interesse for konstruksjonen av et selv. For å konstruere selvet, må selvet først rekonstrueres (Melberg, 2007, s. 151-152). Velger man å se *Er mor død* i lys av ideen om «konstruksjon og rekonstruksjon av selvet», vil det framgå at Hjorth har konstruert hovedpersonen Johanna i lys av seg selv, hvilket ifølge Melberg er én av mange måter å utøve selvframstilling i litteraturen. Dersom man godtar disse premisene, vil man kanskje lese *Er mor død* som en blanding av både fiksjon og selvbiografi.

I essayet *Tove til trøst og ettertanke*, fra essaysamlingen *Fryd og fare*, skriver Hjorth at den danske forfatteren Tove Ditlevsen bestandig har vært et forbilde for henne: «[...] jeg har alltid vendt meg til henne når tilværelsen har vært turbulent, og det har dessverre ikke vært sjelden» (Hjorth, 2016, s. 40). Hjorth uttrykker stor begeistring for Ditlevsens evne til å skape gjenkjennelse hos leserne ved å skrive om foraktfulle følelser supplert med eksempler fra eget liv, samt måten den danske forfatteren opptrådte i medieoffentligheten: «[...] kanskje var hun en av grunnene til at jeg selv kastet meg uredd og naivt ut i sirkuset?» (Hjorth, 2016, s. 44). De mange parallellene mellom Vigdis Hjorth og Tove Ditlevsen kan trolig spores til Hjorths møte med romanen *Barndommens Gade* (1943) som gjorde stort inntrykk på Hjorth selv. Kanskje er det mulig å spore en likhet mellom Ester, Ditlevsens alter ego i *Barndommens Gade*, og Johanna i *Er mor død*? Ser man til Harders teori om performativ biografisme, kan man kanskje antyde at Hjorth skaper seg en identitet i mediene på samme måte som Ditlevsen gjorde i sin tid, for å deretter la en viss selvframstilling komme til uttrykk gjennom romankarakteren Johanna.

3.5 En dobbelt leserkontrakt?

I et *VG*-intervju i forbindelse med utgivelsen av *Er mor død* ble Hjorth eksplisitt spurt om handlingen hadde rot i virkeligheten, på bakgrunn av forfatterens tidligere omdiskuterte verk. Hjorth svarte: «Johanna i romanen er ikke meg, og moren er ikke min mor [...] En roman er alltid en litterær konstruksjon» (Norli, 2020). Denne uttalelsen forsterker på mange måter romanens validitet som en fiksjonalisert fortelling. I samme intervju fikk Hjorth spørsmål om hun hadde valgt å være mer forsiktig i forhold til at noen ville kunne kjenne seg igjen, eller kjenne igjen situasjoner og handlinger. Hjorth svarte: «Jeg mener jo at man skal prøve å gjøre ting nennsomme, ta hensyn og veie ting opp mot hverandre. Men: Det er litteraturen som skal

vinne, det skal bli god litteratur» (Norli, 2020). Setter man disse to uttalelsene opp mot hverandre, skapes det imidlertid et litt tvetydig bilde av hvordan man skal forholde seg til virkelighetsaspektet idet man leser romanen.

I teorien om dobbeltkontrakten vektlegger Poul Behrendt hvordan forfatteren har «makt» til å styre førstegangsleserens tilegnelse av verket ved å uttale seg i offentligheten (Behrendt, 2006, s. 27). Intervjuet med *VG* blir nettopp en slik offentlig arena, der Hjorth proklamerer at *Er mor død* skal leses skjønnlitterært, i tråd med romansjangeren. Hvis romanen framstår i en tydelig fiksjonalisert ramme, hvordan kan det da ha seg at flere bokanmeldere har linket den opp mot virkelighetstematikken i *Arv og miljø* og *Lærerinnens sang*?

Flere av Johannas refleksjoner rundt *det virkelige* er tilsynelatende identiske med uttalelser Vigdis Hjorth har gjort i tidligere intervjuer. Et eksempel på dette finner vi i samtaleboka *Vigdis, del for del*, der Hjorth uttaler: «Hvis vi først skal snakke om sannhet i kunsten, kunne man like gjerne si at et kunstverks sannhetsverdi ligger i den virkningen den har på leseren» (Mollerin, 2017, s. 67). Dette svaret ga Hjorth til Mollerin da samtalen deres omhandlet bruk av virkelige modeller i litteraturen, og på spørsmålet om det var noe uangripelig ved insistere på at alt blir en konstruksjon når innholdet fremstilles i romanform.

Vender man blikket mot Johanna i *Er mor død*, vil man kunne lese følgende: «Verkets forhold til virkeligheten er uinteressant [...] verkets sannhetsverdi ligger ikke i dets forhold til den såkalte virkeligheten, men i den virkning det har på tilskueren» (Hjorth, 2020, s. 275). Sammenligner man Vigdis Hjorths egne refleksjoner om sannhet i kunsten med den fiktive karakteren Johannas påstand, kan man kanskje sette et spørsmålstegn rundt hvorvidt romanen blir en arena for Hjorths egne innlegg til virkelighetsdebatten – slik anmelderne påsto henholdsvis gjennom *Arv og miljø* og *Lærerinnens sang*. Dersom dette er tilfelle beveger vi oss i noe grad vekk fra Behrendts fiksjonskontrakt, som forutsetter at det ikke eksisterer noen likheter mellom innholdet i verket og den reelle virkeligheten (Behrendt, 2006, s. 25-26).

3.6 Irreversibilitet

Problemet Johanna støter på i *Er mor død* er tilnærmet likt problemet som utspilte seg i kjølvannet av *Arv og miljø*-utgivelsen i 2016, og Johanna kan synes å ha flere likhetstrekk med forfatteren selv. Poul Behrendt ville trolig erklært at det her dreier seg om en dobbeltkontrakt, der romanen kanskje ikke er så oppdiktet som den gir uttrykk for. Som nevnt innledningsvis, var flere bokanmeldere tidlig ute med å annonsere et slektskap mellom *Er mor død* og tidligere Hjorth-utgivelser, særlig *Arv og miljø*. Anmeldelsen til *VG* er et godt

eksempel på dette, der *Er mor død* ble omtalt som en slags metaroman: «Er dette en raffinert metaroman som går inn i debatten om virkelighetslitteratur, eller som handler om familieføiden i Hjorth-familien [...]?» (Hjeltnes, 2020). Det er imidlertid ikke slik at en roman som omhandler temaet kunstfrihet nødvendigvis selv trenger å ha en direkte kobling til virkeligheten. Kanskje skyldes den automatiske oppkoblingen mellom *Er mor død* og tidligere Hjorth-utgivelser en litt for sterk link mellom tekst og avsender?

Lesninger av *Er mor død* som tar utgangspunkt i *Arv og miljø* og andre Hjorth-utgivelser, bærer ifølge Jon Helt Haarder preg av biografisk irreversibilitet. Den biografiske irreversibiliteten dreier seg nettopp om at leseren gjør uvilkårlige koblinger mellom avsender og tekst, med bakgrunn i den iboende kunnskapen man besitter om forfatteren (Haarder, 2014, s. 26). Ettersom virkelighetsdebatten som oppstod i lys av *Arv og miljø* ble såpass omfattende, er dette trolig noe mange lesere kan ha bitt seg merke i. Hjorth uttalte på et tidspunkt at hun satte ekstra stor pris på den internasjonale oppmerksomheten rundt *Arv og miljø*, ettersom den norske debatten ble preget av verkets sannhetsverdi: «Det viser at den kan leses av andre som ikke aner hvem jeg er, at den fungerer som en roman. Noe som ble litt glemt her hjemme» (Norli, 2020). For en leser som har *Arv og miljø*-debatten frisk i minne, vil innholdet i *Er mor død* trolig vekke assosiasjoner til førstnevnte roman. Se for eksempel på dette utdraget fra *Er mor død*, der det kan virke som Hjorth spiller videre på konflikten som utspilte ved utgivelsen av *Arv og miljø*:

Bildene hadde gjort lykke i Tyskland, Canada, Japan og ingen som hadde skrevet om dem hadde nevnt at moren måtte være modellert over kunstnerens mor, det var moren som generell størrelse som var motivet og som mange derfor kunne forholde seg til, for når du skaper noe ut fra egne betingelser, kan det ha gjenklang i mange [...] (Hjorth, 2020, s. 74).

Dersom vi benytter Haarders forklaringsmodell for å forstå hvorfor parallellene mellom *Arv og miljø* og *Er mor død* forekommer, må vi vende blikket mot informasjonsflyten som oppstår i mediene. Intervjuer, bokanmeldelser og nyhetsoppslag bidrar til at man både bevisst og ubevisst stifter «bekjentskap» til forfatteren. I teorien om biografisk irreversibilitet vektlegger Haarder ideen om at «når man først vet noe om virkeligheten, så kan man ikke unngå å trekke det inn» (Haarder, 2014, s. 26). Med andre ord vil det være vanskelig å legge vekk koblingen til *Arv og miljø* idet man leser *Er mor død*, dersom man har kjennskap til virkelighetsdebatten og Hjorths forfatterskap. Ved å inkludere elementer i *Er mor død* som sannsynligvis vil vekke assosiasjoner til den tidligere romanen hos en rekke lesere, kan det virke som at Hjorth bevisst

benytter seg av lesernes uvilkårlige koblinger. Haarder ville trolig sagt at Hjorth «spiller på den biografiske irreversibiliteten» ved å trekke inn «utenom-tekstlige» opplysninger som er kjent fra andre kilder enn verket, i form av utspill fra *Arv og miljø*-debatten, intervjuer og bokanmeldelser (Haarder, 2014, s. 26). Mistanken om at Hjorth bevisst spiller på denne biografiske irreversibiliteten har dog flere ganger blitt bekreftet av forfatteren selv. I intervjuet med Unn Conradi Andersen forteller Hjorth: «Jeg skriver ikke så tett som det kanskje virker. Det er ikke «based on a true story», selv om jeg også kan spille på folks fascinasjon for «virkeligheten», det er et grep» (Andersen, 2009, s. 69).

Virkelighetselementer i skjønnlitteraturen er et litterært grep som stadig vekker harme i offentligheten. Ifølge Ane Farsethås er det likevel viktig å huske at dette er en institusjonalisert frihet i romansjangeren: «At romanen forholder seg til alle spørsmål om etterprøvnbarhet og ytre referanser med suveren frihet er et av sjangerens mest grunnleggende kjennetegn» (Farsethås, 2018, s. 339). Ser man *Er mor død* i lys av Hjorths samlede forfatterskap og forfatterintervjuer, er det grunn til å tro at virkelighetsaspektene nettopp er litterære *grep* for å pirre leseren. Hjorth benytter seg med andre ord av romanforfatterens institusjonaliserte friheter, mens det ifølge Haarder er leseren selv som etterstreber romanens forankring til virkeligheten ved å være «fanget» i en biografisk irreversibilitet (Haarder, 2005, s. 4).

3.7 Reality på TV-skjermen og reality i litteraturen

Dersom samtidslitteraturen kjennetegnes av å være virkelighetsorientert, må vel dette ses i sammenheng med at det nettopp er det virkelighetsorienterte som fenger vår tids lezerskare? Hvis ikke, ville det kanskje være litt søkt å kalle virkelighetslitteraturen for en *trend*, slik både Behrendt, Haarder, Melberg og Farsethås gjør. I *Performativ biografisme* argumenterer Haarder for at denne trenden har sitt utspring i den økende interessen for realitysjangeren, som fra 1990-tallet inntok TV-skjermen. Flere elementer fra realitysjangeren har ifølge Haarder smittet over til både litteraturen og kunsten (Haarder, 2014, s. 102).

Disse virkelighetselementene bidrar til å skape et tett og emosjonelt bånd til leseren. Unn Conradi Andersen skisserer at «populærkulturen setter litteraturen under press», som en mulig grunn til den stadig økende virkelighetstendensen blant samtidsforfatterne (Andersen, 2009, s. 59). Farsethås på sin side, hevder at trenden kan ses i sammenheng med en økende bevissthet om sakprosaens litterære kvaliteter, og at disse kvalitetene i større grad enn tidligere trekkes inn i fiksjonslitteraturen (Farsethås, 2018, s. 7). Vigdis Hjorth er i aller høyeste grad blant samtidsforfatterne som benytter seg av disse virkelighetskoblingene, som

ifølge Haarder fungerer som «besværegelser af det autentiske», der det autentiske forstås som livet – slik det kan oppleves av mange; utildekket og ufiltrert (Haarder, 2014, s. 104-105).

Er mor død er et spesielt interessant tilfelle i den forstand, da det kan oppleves litt «reality-aktig» å lese romanen. Dette skyldes at Hjorth leker med vår forståelse av hva som er diktning og hva som er hennes eget liv, både i romanen og i intervjusammenheng (Andersen, 2009, s. 59). På den ene siden forteller *Er mor død* historien til den fiktive kunstneren Johanna, som forsøker å formidle at kunsten må være fri til å skape noe som er av allmenngyldig interesse. Johanna går hardt ut idet hun kritiserer hvordan hennes egen familie har latt seg fornærme av kunsten, med utgangspunkt i deres egne subjektive tolkninger: «Skulle jeg avstått fra å tematisere et komplekst opphav-avkom-forhold som så mange kan kjenne seg igjen i, fordi *en* spesifikk mor ville kunne lese seg selv inn i det og bli såret?» (Hjorth, 2020, s. 270).

På den andre siden kan *Er mor død* gi et inntrykk av å gi utløp for Vigdis Hjorths egne refleksjoner rundt den såkalte virkelighetsdebatten som stadig utspiller seg i den litterære offentligheten, ettersom romanen kan oppleves å inneholde en rekke biografiske referanser. Ifølge Haarder vil de biografiske referansene, eller virkelighetseffektene, påkalle sterkere reaksjoner hos leserne (Haarder, 2014, s. 105). Det er kanskje legitimt å konkludere med at disse referansene fungerer etter hensikt? Både Hjorth selv og utgivelsene hennes vekker i alle fall en stadig økende nysgjerrighet, høster mye medieomtale, samt engasjerer lesere til stille spørsmål underveis i lesningen.

3.8 Et romanspråk som bryter med *manus*?

Kan språkføringen i *Er mor død* underbygget tematikken om kunstfrihet? Det kan i alle fall virke som at Hjorth har tatt seg visse «kunstneriske friheter» når det kommer til romanens form og språkstil. Det første bemerkelsesverdige aspektet ved romanen er tittelen. *Er mor død* er rent syntaktisk bygget opp som et spørsmål, men selve spørsmålsteget glimrer med sitt fravær. Grammatikalsk sett er dette feil. Fra et annet perspektiv kan tittelen oppfattes som et ordspill. Hvis man stokker om på ordene kan man nemlig sitte igjen med «mor er død», hvilket Johanna erklærer avslutningsvis etter å ha konfrontert moren: «Mor er død i meg, men det hender hun rører på seg» (Hjorth, 2020, s. 358). Dersom man tar utgangspunkt i språklig standard for rettskriving, kan man spore opp en rekke tilfeller med utradisjonell tegnsetting, delvis brutt syntaks og unødvendig lange setninger i romanen. Se for eksempel på Johannas tilbakeblikk på et tidligere familieselskap:

Men jeg husker pustebesværet, presset i mellomgulvet jeg alltid hadde i slike sammenhenger når familien viste seg fram offentlig, følelsen av å ha fått et manus presset ned mellom hendene, forventningene om at jeg skulle spille rollen min, den lojale advokatdatteren, advokathustruen, jusstudenten, ubehaget ved det og ubehaget over de andre, Thorleif, Ruth, og øvrige gjester var trofast mot manuskriptet [...] (Hjorth, 2020, s. 24).

Det kan oppleves knotete å lese så lange setninger som den jeg henviser til ovenfor, men kan det tenkes at denne språkføringen har en særegen funksjon? På den ene siden blir leseren dratt inn i «tankestrømmen» til Johanna, som tidvis bærer preg av å være relativt essayistisk. Med essayistisk mener jeg at Hjorth benytter korte og lange avstikkere, prosessualitet og en generelt sett eksperimenterende språkføring gjennomgående i romanen, hvilket er typisk essayistiske trekk (Haas, 1982, s. 229-234). På den andre siden skaper språkføringen en følelse av ubalanse og kaos. Ubalansen i språket kan i overført betydning peke mot den kaotiske tilværelsen som preger Johanna, med tanke på livssituasjonen hennes og det konfliktfylte forholdet til moren. Det hele gjør at romanen flyter på en «stream of consciousness», hvilket gjør leseropplevelsen mer utforskende i seg selv; at man utforsker spørsmålene om familieforhold og kunstfrihet sammen med hovedpersonen.

På samme måte som Johanna bryter med «manus» ved å ta avgjørelser og beslutninger vedrørende kunsten sin som ikke faller i god jord hos den øvrige familien, bryter Vigdis Hjorth med «manus» ved å avvike fra den tradisjonelle prosaiske skrivestilen. De essayistiske avhandlingene brytes ofte opp med poetiske utsagn og intertekstuelle referanser som ofte retter seg mot Henrik Ibsen eller Søren Kierkegaard, hvilket gjør romanen til en slags hybrid; en sammenblanding av flere sjangere. Poesien inntreffer gjerne gjennom formuleringer som: «Høy himmel, svale netter, duften av røtter og løv og orrfuglens knitringer, et blankt spindellev i solskinet, verden hviler fredelig, det kjennes som om jeg er fra jord, ikke mor» (Hjorth, 2020, s. 90). De poetiske elementene i romanen gjør leseropplevelsen desto mer utforskende og eksistensiell, og leseren blir sugd inn i de samme problemstillingene som Johanna. Hjorth eksperimenterer ikke kun med språk, syntaks og tegnsetting, men også selve formen. Ved å begrense innholdet på flere av sidene til kun én setning, eller ett avsnitt, samt det usystematiske fraværet av sidetall, bryter Hjorth med de klassiske forventningene til hvordan en roman er utformet.

Temaet om kunstfrihet blir først og fremst synliggjort gjennom hovedpersonen Johannas holdninger og refleksjoner, men tematikken kommer også til uttrykk ved at romanen bryter med det tradisjonelle prosaiske språket. I noe overført betydning kan det derfor virke

som romanens form i seg selv slår et slag for kunstfriheten, ved å eksperimentere med innfall av essayistikk, intertekstualitet, poesi og utradisjonell syntaks. Hva gjør egentlig språkføringen med måten man leser romanen på? Som nevnt inviteres leseren til å koble seg på Johannas «stream of consciousness». Ved at leseren kan følge Johannas kaotiske tanker så tett til enhver tid, vil språket kanskje bidra til større affekt hos leseren.

I teorien om performativ biografisme er Haarder særlig opptatt av leserens affektive reaksjon på innholdet i verket, og Haarder snakker om en «terskel mellom kunstsepsjon og livsverdensreaksjon» (Haarder, 2014, s. 105). Kanskje resulterer språkstilen i *Er mor død* i at leseren i større grad vil sympatisere med Johanna, selv om man kanskje er uenig i flere av valgene hun har tatt? Kanskje fører språkstilen leseren fram til en tanke om at Johanna er blitt misforstått, slik hun på sett og vis uttrykker selv – med en noe humoristisk undertone: «Ingenting om kunsten min skal antakelig betraktes som kunst, men vendetta. Og derfor interesserer de seg ikke for kunst, det er ikke kunst bare fordi ingen forstår det, ha-ha» (Hjorth, 2020, s. 73). Spørsmålet om leserens affektive reaksjoner på språkstilen i *Er mor død* bør riktignok forbli åpent, ettersom ulike lesere sannsynligvis vil respondere ulikt. Når det er sagt, ville det ha vært interessant å undersøke hvordan en gruppe lesere stilte seg til spørsmålet om kunstfrihet etter å ha lest *Er mor død*.

3.8.1 En eksistensiell roman?

Hvordan fungerer *Er mor død* som roman, sett bort fra virkelighetsaspektene og kunsttematikken? Romanen høstet som nevnt særdeles god kritikk. Ifølge litteraturanmelder Inger Bentzrud, skyldtes dette at romanen er «dypt rystende, brutalt ærlig og klok» (Bentzrud, 2020). Bentzrud har sannsynligvis lagt de hjerteskjærende skildringene av mor-datterforholdet, også tematisert i romanen, til grunn i sin anmeldelse. Med replikker som «Jeg skulle ønske jeg aldri hadde gitt deg livet» (Hjorth, 2020, s. 348) og «Hun hadde abdisert som mor for meg, jeg var død i henne» (Hjorth, 2020, s. 349) har Hjorth trolig truffet en nerve hos lezerskaren, tematisk sett. Nok en gang kan vi trekke en parallell til Haarder og leserens affektive reaksjon på litteraturen. I et senmoderne mediasamfunn der identitet og identitetsutvikling står på dagsorden, vil et verk med en dypt rystende familietematikk trolig befinne seg på den såkalte «terskelen» mellom kunstsepsjon og livsverdensrepsjon for mange (Haarder, 2014, s. 105). Altså vil tematikken vekke sterke følelser blant lesere, og skape noe som kan oppleves allment gjenkjennelig.

Det er Johannas «jakt på mor» som driver handlingen framover. Spenningskurven er dermed relativt flat, og domineres av Johannas mange tilbakeblikk til barndommen. I tillegg

benytter Hjorth en rekke intertekstuelle referanser og en noe uoversiktlig språkstil, som på sin side krever en del av leseren. At Johanna, dels i dialog med søsteren Ruth, fyrer av en rekke refleksjoner om liv og diktning bidrar imidlertid til å løfte romanen. Det er disse refleksjonene jeg har valgt å utpeke som romanens «rammeverk»; både som utløsende faktor for romankarakterenes konflikt, men også som et interessant bidrag til debatten om liv og litteratur.

4.0 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan romanen *Er mor død* kan leses inn debatten om liv og litteratur, med bakgrunn i romanens tematikk: fri kunst. Som et resultat av analysen kan man kanskje antyde at *Er mor død* framstår som en kamouflert metaroman, da romanen implisitt forteller om konfliktene som oppstod i kjølvannet av *Arv og miljø*-utgivelsen. Setter man analysen inn i en større sammenheng kan man argumentere for at *Er mor død* tematisk sett retter et kritisk blikk mot mottakelsen av alle skjønnlitterære verk der «jakten på virkelighetsprosenten» har tatt fokuset vekk fra selve romanen.

Ved å argumentere for at *Er mor død* kan leses inn i debatten om liv og litteratur, mener jeg ikke at man skal etterstrebe å avdekke romanens sannhetsverdi. Et naturlig spørsmål blir heller om denne Hjorth-romanen bidrar til noe spesielt. De senere årene har virkelighetsdebatten først og fremst vektlagt de etiske linjene. Virkelighetslitteraturen har derav på mange måter blitt et slags minefelt, der den såkalte «kampen om friheten» virker å polarisere debatten i høyere grad. På den ene siden påberoper kunstnere og forfattere seg den kunstneriske friheten, som i litteraturens tilfelle faktisk er institusjonalisert i romansjangeren. På den andre siden står publikum med en klar forventning om at romanstoffet skal være fullstendig fiktivt, og ifølge Behrendt; ikke være etterprøvbart på noe som helst måte.

I en tid der flere litteraturteoretikere og -kritikere eniges om hvordan virkelighetsorienterte strømninger preger samtidslitteraturen, vil en roman av Vigdis Hjorth med temaet *kunsthøhet* naturligvis kunne leses i lys av den såkalte virkelighetsdebatten. Debatten preges av spørsmål om hvordan denne typen litteratur skal klassifiseres, men den handler kanskje i hovedsak om hvordan forfattere beskyldes for å utlevere reelle mennesker gjennom romanens fiktive form, og at dette kan oppleves som krenkelse av romankarakterenes privatliv. De etiske linjene har med andre ord være sentrale i virkelighetsdebatten. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å ikke vektlegge de etiske linjene, ettersom *Er mor død* i større grad presenterer kunstnerens skaperprosess og synsvinkel.

Kanskje kan *Er mor død* åpne opp den ellers så betente debatten til å rette blikket mot kunstfriheten, og den litterære skaperprosessen? Haarder og Farsethås har kanskje et poeng når de knytter den virkelighetsorienterte samtidslitteraturen til det moderne mediasamfunnet; at reality-trenden på sett og vis har smittet over på litteraturen. En «reality-aktig» litteratur fører muligens med seg en noe endret lese måte, der leseren kanskje i større grad etterstreber å knytte handlingen til den virkelige verdenen. Haarder kaller den tette koblingen mellom avsender og mottaker for biografisk irreversibilitet, og kanskje er denne irreversibiliteten problematisk? Debatten ser i alle fall ut til å stadig presse forfattere opp i et hjørne, der de må forsvare litteraturen fra storsamfunnets reaksjoner. Disse forfatterne har med tiden blitt flere og flere, men i Norge er det først og fremst Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgård som har satt det litterære landskapet på hodet.

Innledningsvis nevnte jeg hvordan Ane Oterholm, leder av Forfatterstudiet i Tromsø (2018), anså virkelighetsdebatten for å være et reelt problem blant forfatterstudentene. Dersom unge forfattere vegrer seg for å benytte egne livserfaringer i skriveprosessen, er dette en uheldig innskrenkning av deres frihet, hvilket i verste fall kan sette unødvendige begrensninger i deres skrivearbeid. I så måte posisjonerer tematikken i *Er mor død* seg kritisk til sterke subjektive tolkninger, og poengterer hvordan kunsten bør etterstrebe å skape noe som er av allmenngyldig verdi. For å sitere Johanna:
[...] for når du skaper noe ut fra egne betingelser, kan det ha gjenklang i mange [...] (Hjorth, 2020, s. 74).

5.0 Litteratur

- Andersen, P. T. (2012). Litteratur og litteraturvitenskap. I P. T. Andersen, G. Mose & T. Nordheim (Red.), *Litterær analyse. En innføring.* (s. 9-26). Pax.
- Andersen, U. C. (2007). Hva er det med Hjorth. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 24(4), 337-348.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3053-2007-04-01>
- Andersen, U. C. (2009). *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene.* Gyldendal Akademisk.
- Behrendt, P. (2006). *Dobbelkontrakten: en æstetisk nydannelse.* Gyldendal.
- Behrendt, P. (2019). *Fra skyggerne af det vi ved: Kunst som virkelighedsproduksjon.* Rosinante.
- Bentzrud, I. (2020, 19. august). Dypt rystende. Vigdis Hjorths modermord. *Dagbladet*.
<https://www.dagbladet.no/kultur/dypt-rystende/72754944>
<http://www.vagant.no/noen-ganger-er-det-for-sent/>
- Claudi, M. B. (2017). *Litteraturteori.* Fagbokforlaget.
- Djuve, M. T. (2018, 14. september). Anmeldelse: Vigdis Hjorth – «Lærerinnens sang». *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/lett-a lese-som-en-kommentar-til-virkelighetslitteraturdebatten/70204492>
- Egeland, M. (2015). Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen. *Edda*, 102(3), 227-242. <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2015-03-05>
- Farsethås, A. (2018). *Grenseverdier. Sannhet og litterær metode. Ti intervjuer og et essay.* Cappelen Damm.
- Gimnes, S. (1998). *Sjølviografiar. Skrift, fiksjon og liv.* Det Norske Samlaget.
- Haarder, J. H. (2005). Det særlige forhold vi hadde til forfatteren: Mod et begrep om performativ biografisme. *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 8(1), 1-14.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-288X-2005-01-01>
- Haarder, J. H. (2014). *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur.* Gyldendal.
- Haas, G. (1982). Essayets særmerke og topoi. I O. Grepstad et al. (Red.), *Essayet i Norge. Fjorten riss av en tradisjon.* (s. 229-239). Det Norske Samlaget.
- Hjeltnes, G. (2020, 20. august). Hardcore om mor! Bokanmeldelse: Vigdis Hjorth: «Er mor død». *VG*. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/0neVqo/hardcore-om-mor-bokanmeldelse-vigdis-hjorth-er-mor-doed>
- Hjorth, V. (2016). *Fryd og fare. Essay om diktning og eksistens.* Cappelen Damm.
- Hjorth, V. (2020). *Er mor død.* Cappelen Damm.

- Jæger, H. (2012). *Fra Kristiana-Bohêmen*. Pax Forlag.
- Latham, S. (2009). *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*. Oxford University Press.
- Lenemark, C. (2015). Jon Helt Haarder: Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur. *Edda*, 102(1), 63-66.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2015-01-06>
- Melberg, A. (2007). *Selvskrevet: Om selvframstilling i litteraturen*. Spartacus Forlag.
- Melberg, A. (2010, 15. januar). Vi mangler ord. *Aftenposten*.
<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/mB9jL/vi-mangler-ord>
- Moi, T. (Foredragsholder). (2017, 23. mai). Må romaner være fiksjon? Toril Moi om språk og virkelighet i «Min kamp». [Audio podkast episode]. I *NB:arrangement*.
<https://feeds.acast.com/public/shows/nbarrangement>
- Mollering, K. S. (2017). *Vigdis, del for del*. Gyldendal.
- Norheim, M. (2018). Ikkje tru på alt du les. *Kirke og kultur*, 122(1), 34-42.
<https://doi.org/10.18261/issn.1504-3002-2018-01-04>
- Norli, C. (2020, 20. august). Vigdis Hjorth: «Hvis man er perfekt mor, så er det i seg selv en feil eller skade». *VG*. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/BR5150/vigdis-hjorth-hvis-man-er-perfekt-mor-saa-er-det-i-seg-selv-en-feil-eller-skade>
- NRK Bok. (Boksamtale). (2020, 22. august). *Anmeldelse: Vigdis Hjorth «Er mor død»* [Audio Podkast]. NRK.
https://radio.nrk.no/podkast/bok_i_p2/sesong/202008/1_9e5ac6bd-1ea3-4a38-9ac6-bd1ea30a3881
- Selboe, T. (2020, 1. oktober). Roman. Hentet fra <https://snl.no/roman>
- Tobiassen, E. B. (2006). Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial. *Edda*, 93(3), 227-240. <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2006-03-02>
- Vik, S. (2018, 30. desember). Virkelighetsdebatten påvirker vordende forfattere. *NRK*.
<https://www.nrk.no/kultur/debatten-om-virkelighetslitteratur-pavirker-vordende-forfattere-1.14302477>
- Økland, I. (2016, 24. september). Litteraturen er på villspor. *Aftenposten*.
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/3gp60/litteraturen-er-paa-villspor>
- Økland, I. (2020, 26. august). Vigdis Hjorths justerte metode. *Aftenposten*.
<https://www.aftenposten.no/kultur/kommentar/i/4q6xxE/vigdis-hjorths-justerte-metode-ingunn-oekland>

