

Inger-Lise Braathen

Oppvekstskildringer i den performative biografismens tid

En lesning av Annie Ernaux' memoar *Sommeren 58*, Linn Ullmanns roman *Jente 1983* og Vigdis Hjorths roman *Femten år*

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap, NTNU

Veileder: Knut Ove Eliassen

Mai 2024

Inger-Lise Braathen

Oppvekstskildringer i den performative biografismens tid

En lesning av Annie Ernaux' memoar *Sommeren 58*, Linn Ullmanns roman *Jente 1983* og Vigdis Hjorths roman *Femten år*

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap, NTNU
Veileder: Knut Ove Eliassen
Mai 2024

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



Kunnskap for en bedre verden

Takk til min familie for oppmuntring og støtte gjennom skrivingen av oppgaven.

Takk også til min veileder Knut Ove Eliassen.

Innhold

Kap. 1: Innledning	3
<i>Hvorfor disse romanene?</i>	3
<i>Kort introduksjon av forfatterskapene</i>	5
<i>Mitt overordnede grep</i>	7
<i>Redegjøring av teoretikere</i>	8
Virkelighetsnære verk.....	9
Selvfremstilling i litteraturen	10
Performativ biografisme	11
Litteraturens slut	12
Starobinski om selvbiografi	12
Kulturell kapital.....	13
Sammenfatning	14
Kap. 2: Analyse av <i>Sommeren 58</i> , av Annie Ernaux.....	15
<i>Kontekstforflytninger i oversettelsen</i>	15
2 a) Genre.....	18
<i>Genreaspekt</i>	21
2 b) Form	22
<i>Fotografier som utløsermekanismer til hukommelsen</i>	23
<i>Å skrive om og fra erindringen</i>	25
2 c) Narratologisk analyse.....	27
<i>Homodiegetisk og heterodiegetisk segment</i>	27
<i>Akronier</i>	28
<i>Fortellerens refleksjoner over skam</i>	29
<i>Fortellerens refleksjoner over selvfremstilling og skrivning</i>	30
<i>Frekvens</i>	33
<i>Fokalisering</i>	34
<i>Oppsummering</i>	36
Kap. 3: Analyse av <i>Jente 1983</i> , av Linn Ullmann.....	37
3 a) Genre.....	38
<i>Selvframstilling</i>	39
<i>Performativ biografisme</i>	40
<i>Aspekt knyttet til biografisk performativitet i romanen</i>	42
3 b) Form	44
<i>Intertekstualitet</i>	44
<i>Fiksjonsmarkører</i>	46
3 c) Narratologisk analyse.....	49
<i>Homodiegetisk og heterodiegetisk tekstsegment</i>	49

<i>Rekkefølge</i>	50
<i>Akronier</i>	50
<i>Frekvens</i>	53
Fokalisering og fortellerinstanser: Karin fra oppveksten	54
Fokalisering og fortellerinstanser: nåtidsfortelleren.....	55
Fokalisering og fortellerinstanser: skyggesøsteren.....	56
<i>Oppsummering</i>	59
Kap. 4: Analyse av <i>Femten år</i> , av Vigdis Hjorth.....	60
4 a) Genre	61
4 b) Form	62
<i>Språk</i>	64
4 c) Narratologisk analyse.....	67
<i>Homodiegetisk og heterodiegetisk tekstsegment</i>	67
<i>Akronier</i>	68
<i>Intertekstualitet</i>	69
<i>Fokalisering</i>	72
Karakteren Paula	72
Fortelleren kommenterer	73
Fortellerens eksterne kommentarer.....	76
<i>Oppsummering</i>	77
Kap. 5. Sammenligning	79
a) <i>Sammenfallende trekk ved form og innhold</i>	80
b) <i>Kvalitetsbegrepet</i>	83
c) <i>Tre former for leseropplevelse</i>	85
Tematisk inngang til leseropplevelsen	85
Estetisk erfaring som inngang til leseropplevelsen	88
Biografisk referensialitet som inngang til leseerfaring.....	90
<i>Sammenfatning</i>	92
<i>Sammendrag</i>	93
<i>Summary</i>	93
<i>Kilder:</i>	95

Kap. 1: Innledning

Felles for de tre bøkene denne oppgaven analyserer, *Sommeren 58*, av Annie Ernaux, *Jente 1983*, av Linn Ullmann og *Femten år* av Vigdis Hjorth, er at de skildrer oppvekst og identitet, der avgjørende hendelser fører til endringer i tilværelsen til protagonisten i det aktuelle øyeblikket, men også senere i livet. Ett viktig aspekt i analysen er de virkelighetsnære skildringene. Jeg ser på hvordan genrevalg muliggjør leseridentifikasjon, men også i hvilken grad de tre tekstene arbeider med genren på et mer estetisk nivå. Om det er forfatterpersonen mer enn litteraturen som blir produktet er noe av det som skal undersøkes. Jeg bruker den narratologiske analysen til å se på hvorvidt fortelleren lykkes med å formidle autentisitet og om de unge protagonistenes erfaringer fremstår troverdig, når tid og erindring står i veien. For å få klarhet om dette, gjøres det først en genrebestemmelse, så analyseres tekstene ved hjelp av kategorier fra den narratologiske analysemodellen, og til slutt sammenlignes de tre tekstene i lys av det jeg har kalt en tematisk, estetisk eller biografisk leserinngang.

Hvorfor disse romanene?

Mitt første møte med Annie Ernaux' forfatterskap var i 2021. I likhet med Erlend Loe; «gremmes jeg over å ikke ha oppdaget Annie Ernaux tidligere» (Loe, 2020). Ernaux' litterære stil og metode med å skildre fra erindringen opplevdes ny, både på grunn av det nøkterne og undersøkende blikket fortelleren hadde på seg selv; der det virket som om hun betraktet seg selv fra utsiden, men også på grunn av de selvreflekterende skildringene, der forfatterens hensikt med å skrive *Sommeren 58* ble stilt spørsmål ved underveis. Forfatterskapet har blitt kjent for flere de siste årene, godt hjulpet av tildelingen av Nobels Litteraturpris høsten 2022, med dette som en del av begrunnelsen: «för det mod och den kliniska skärpa varmed hon avtäckar det personliga minnets rötter, främlingskap och kollektiva ramar» (Svenska Akademien, 2024). I den norske utgaven av *Sommeren 58* fra 2021 skriver oversetter Per Buvik i etterordet om Ernaux' selvbiografiske stil og de formgrep hun tar i bruk for å heve tekstene estetisk og litterært. Han understreker det allmenngyldige i den originale tittelen *Mémoire de fille*, at det ikke kun blir fokusert på minnene til én jente, men til flere. Ernaux' beretning om den 17-årige Annies første seksuelle erfaring blir slik en beretning av allmenn interesse, særlig relevant for unge jenter og kvinner (Ernaux, 2021, s. 161).

Tanken om en allmenngyldig interesse kan peke mot en tematisk leseinnngang for *Sommeren 58*. Man kan bli fristet til å løfte blikket forbi det allmenngyldige, og inn i en feministisk lesning, fordi det handler om oppvekst og seksualitet, sett i fra et kvinnelig

ståsted. Det er det definitivt også, men etter mitt skjønn, vil det mest nyttige være om leseren «normaliserer» dette som en allmenn opplevelse, og en oppveksthistorie som alle kan relatere til, uavhengig av kjønnskategori. Selv om det er minnene til flere jenter forfatteren forsøker å utforske, er den kjønnsdikotomiske tolkningen kun én inngang, og en kvinnelig forfatters skildring av en kvinnelig protagonist, behøver ikke reduseres til en kvinnelig erfaring alene. Fokaliseringsinstansen i Ernaux' memoar er en ung protagonist, og fordi man leser om hennes oppvekst sett gjennom hennes tanke- og sanseunivers, kan forfatteren utvide horisonten til lesere som ikke har lest om og identifisert seg med unge kvinners erfaringer før.

Den samme skildringen av ung kvinnelig identitet finner man i Linn Ullmanns roman *Jente 1983*. Som tittelen antyder, dreier det seg om en ung jentes oppvekst på åttitallet, og fordi skildringen ligger nærmere min egen tid, er de historiske referansene mer overførbare enn Ernaux' referanser fra sent femtitallet. Den samme nerven er til stede i denne romanen som i Ernaux' memoar, og fortellerens tilnærming til egen erindring, og ønske om å skildre så tett på det erfarte som mulig, gjør at framstillingen oppleves realistisk, til tross for alle fiksjonsmarkørene som kjennetegner romangenren. Det er en forskjell i tid og sted fra hovedfortellingen i Ernaux' *Sommeren 58*, der handlingen foregår i Frankrike på slutten av femtitallet, og til Ullmanns roman som veksler mellom Oslo, New York og Paris på åtti-tallet. I *Jente 1983* finnes det både en kommenterende forteller og en fordobling av fortellerjeget. De fortellertekniske grepene bidrar til å synliggjøre og problematisere erindringens natur og fremstillingen av minner generelt. De ulike fortellerinstansene åpner opp for psykologiske lesninger, blant annet konturene av dobbeltgjengerproblematikken, med spaltningen av jeget i to ulike identiteter. Stilen er utforskende, der en delvis upålitelig forteller reflekterer over rekkefølge og kausalitet i fortellingen, og om hvordan formen skal være.

Vigdis Hjorths roman *Femten år* har tematiske likheter med Ernaux' og Ullmanns tekster. Protagonisten Paula som er fokaliseringsinstans i *Femten år*, er også en ung kvinne. Romanen representerer et brudd med de to andre tekstenes genrebestemmelse, da det er en roman som i utgangspunktet ikke er satt i en autobiografisk kontekst, men som like fullt blir lest som et virkelighetsnært verk, på grunn av «den biografiske irreversibiliteten» som følger forfatteren (Haarder, 2014, s. 19). Protagonisten skildres fra hun er ti-elleve til hun er femten år, og erkjennelsesmodusen veksler mellom fokale innganger, i karakterens univers, og den autorale fortellerens, som skifter mellom å være intern og ekstern. Hovedpersonen strever med å danne egen identitet, og prosessene som følger med, som løsrivelse og erkjennelse av nye sannheter, resonnerer på ulikt vis med det protagonistene i *Sommeren 58* og *Jente 1983*

erfarer. Formen skiller seg imidlertid fra de to foregående tekstene, og en iøynefallende forskjell er at protagonisten Paula i romanen skildres gjennom tredje person entall, og at det personlige pronomenet *jeg*, som kan sies å skape en større nærhet til protagonistene, slik det kommer frem i *Sommeren 58* og *Jente 1983*, ikke blir benyttet. Distansen i fremstillingen og bruken av genremarkører, gjør den forskjellig fra Ernaux' og Ullmanns autofiksjonelle tekster, hos disse er fortellerens tilstedeværelse i teksten markant til stede, både gjennom tydelige og hyppige metakommentarer og gjennom intertekstuelle referanser. Samtidig kan man se hvordan fortellerkommentarer og enkelte spor av biografisk performativet (Haarder, 2014, s. 9) som dukker opp i Hjorths tekst, gjør at enkelte fortrekk er sammenfallende med den autofiksjonelle litteraturen.

Kort introduksjon av forfatterskapene

Annie Ernaux' forfatterskap strekker seg tilbake til 1974, med debuten *Les Armoires vides*. Gjennombruddet kom imidlertid først med *La Place* i 1983, der hun skildrer farens livshistorie i selvbiografisk form. Klassespørsmålet kommer frem i skildringen av faren og Ernaux gjør rede for skrivestilen sin: «Helt flat skrivemåte er det mest naturlige for meg, den som jeg tidligere brukte når jeg skrev til foreldrene mine for å fortelle de viktigste nyhetene» (Uvsløkk, 2022). Stilen, som av mange blir beskrevet som objektiv og stenografisk, blir for Ernaux et middel til å formidle uten å innta en kunstnerrolle. Tematikken i Ernaux' romaner er ofte inspirert av eget liv, og har en tendens til å skape engasjement hos leserne. Det samlede forfatterskapet består av 24 romaner, og hun har blant annet vunnet Prix Renaudot i 1984, for *La Place*, Prix Marguerite Duras i 2008 for *Les Années*, Premio Strega Europeo i 2016 for *Les Années*, Marguerite Yourcenar-prisen i 2017 for hele forfatterskapet og Nobelprisen i litteratur i 2022.

Ernaux ønsker å skildre hendelser som tradisjonelt har fått lite oppmerksomhet i litteraturen, men som for henne likevel er viktige, fordi de kan ha transformerende natur. Selvfant hun ikke sine egne erfaringer gjengitt i litteraturen, da hun måtte foreta en abort i tidlig tyveårene, og hun skjønnte hvordan en slik dramatisk hendelse trengte å bli skriftliggjort på en måte som skaper identifikasjon for andre (Louisana Channel, 2024, 15:40). Man kan betrakte memoaren *Sommeren 58* som et ønske om å plassere sitt liv i en større historisk kontekst, og trekke linjer mellom egne erfaringer og utviklingen parallelt i samfunnet. Det er tenkelig at Ernaux' agenda er å løfte frem vanlige erfaringer som har blitt betraktet som trivielle og som i liten grad har blitt skildret i litteraturen, fordi slike opplevelser er betydningsfulle både for individet og fellesskapet, og bør settes ord på. Da kan erfaringene bli allmenngyldige, fordi de som har opplevd dette er representert gjennom litteraturen.

Linn Ullmanns forfatterskap har blitt beskrevet som sentralt i den norske samtidslitteraturen (Drangsholt, 2022), og bøkene hennes er utgitt i mer enn tretti land. Debuten i 1998, *Før du sovner*, er en familieroman som konsentrerer seg om forholdet mellom mor og datter, der det blant annet brukes vekslende narrative perspektiver. Hun har utgitt syv romaner siden debuten, og er i tillegg litteraturformidler gjennom blant annet en litteraturpodkast. Hun har mottatt ulike priser, for eksempel: Den norske leserprisen i 2002, Amalie Skram-prisen i 2007, Gullpennen for sin innsats som kommentatorjournalist i Aftenposten i 2007, P2-lytternes romanpris i 2015 og Dobloug-prisen i 2017.

Ullmanns prosjekt er ifølge henne selv delvis å skrive frem sin egen oppvekstkrønike, der *Jente 1983* er en del av en trilogi som tar sikte på å pensle ut sin egen identitet i lys av hennes egen oppvekst og forhold til moren og faren. Samtidig kan romanen også leses som en bearbeiding av en vanskelig opplevelse, som har skapt fortrenging og som materialiserer seg som angst, eksistensialistiske utfordringer og skrivesperre i voksen alder. Episoden som skildres i *Jente 1983* er også beskrevet i andre bøker, blant annet i *De urolige* (Drangsholt, 2022). Både Ernaux og Ullmann utfordrer imidlertid sin egen erindring i tekstene, og en tilstedeværende forteller stiller stadig spørsmål ved hva som er sant og virkelig i egen fremstilling, og reflekterer i tillegg over erkjennelsens natur gjennom skrivning som metode.

Vigdis Hjorth beskrives også som en sentral norsk samtidsforfatter, og bøkene hennes er oversatt til 27 språk (Drangsholt, 2024). Hun debuterte som barne- og ungdomsbokforfatter i 1983 med *Pelle-Ragnar i den gule gården*, og skrev for et voksent publikum etter 1990. Hjorth er kjent for å skrive eksistensielle tekster som kretset rundt tematikk som forholdet mellom foreldre og barn, og hva det koster oss som mennesker å være ærlige. Hennes litterære produksjon er omfattende og inneholder fem barne- og ungdomsbøker, tre essaysamlinger og 26 romaner, samt en tekstsamling og en novellesamling. Hun har blant annet mottatt Gyldendalprisen for 2010, Kritikerprisen i 2012 for *Leve Posthornet*, Brageprisens hederspris i 2014, Kritikerprisen i 2016 for *Arv og miljø*, Dobloug-prisen for forfatterskapet i 2018 og Kritikerprisen i 2023 for *Gjentagelsen*.

Det er fristende å se på romanen som en forlengelse av hennes tidligere romaner, om man åpner opp for at fortelleren i *Femten år* bevisst legger igjen spor og referanser som peker utover teksten. Da føyer teksten seg inn i en allerede pågående tematisk syklus, der temaet er identitet. Likhetsstrekk med fremstillingen av familien i *Femten år* og fremstillingen av familien iblant annet *Arv og miljø*, utvider identitetstematikken, og fordi det er Hjorth det er snakk om, går tankene til selvbiografiske referanser og forfatterens egen identitet.

Mitt overordnede grep

Den overordnede inngangen til tekstene, er en lesning ut ifra Gérard Genettes narratologi; nærmere bestemt i Petter Aaslestad: *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*, for å klargjøre noen analytiske grep som forfatterne har brukt, samt å se nærmere på hvordan noen av de metafiktive grepene evt. står i spenning til autofiksjonelle innslag i tekstene.

Ved å ta utgangspunkt i formen og virkemidlene forfatterne har benyttet seg av, favner analysen både tematikken og de biografiske referansene, samt til de litterære sidene ved verket. Narratologien peker på hvordan fortelleren i *Sommeren 58* og *Jente 1983* gjennom stadige metakommentarer i teksten, kommenterer sin egen skriveprosess og formen i teksten. De ulike fokale inngangene, og vekslingen mellom fortellerinstansene, gjør tydelig ulike lag av erkjennelsen i teksten. I tillegg er vekslingen i rekkefølge, sekvens og tempus også interessante narratologiske grep. Både for å understreke at fortellingen fant sted mange år tilbake, men også som virkemiddel for å gjenskape hukommelsens egenart og struktur, slik den fremstår i ens eget sinn.

De autofiksjonelle trekkene er ikke like synlige i *Femten år*, og fordi den autorale fortelleren er mindre tydelig forankret i forfatterjeget, må det i større grad letes etter spor av biografiske referanser i teksten. Det er ikke dermed sagt at de ikke er der, men de utadrettede og utforskende kommentarene om skrivingens natur, som dukker opp flere steder i *Sommeren 58* og i *Jente 1983* fra et fortellerjeg med navnelikhet med forfatteren, er ikke til stede. Den fokale instansen og fortellerstemmen kommer imidlertid til uttrykk på en litt annen måte i romanen, og dette diskuteres ut fra den narratologiske analysemodellen.

Videre undersøkes de ulike leserfaringene som tekstene til Ernaux, Ullmann og Hjorth kan gi, og på hvilken måte de er tematiske, estetiske eller biografiske erfaringer. Litteraturen etter postmodernismen har tatt en dreining fra «teksten i seg selv» mot en mer tilstedeværende forfatter i teksten. Skillet mellom forfatterens biografiske liv og fortellingene slik de skildres i romaner med autofiksjonelle trekk, kan like fullt være vanskelig å få øye på. Medievirkeligheten, med intervjuer og debatter av forfattere, der biografisk informasjon deles og diskuteres offentlig, tilfører ekstra lag av innhold til tekstene. Opplevelsen mange får av å lese noe som fremstår som autentisk, gjør at litteratur med selvopplevde hendelser klatrer opp på bestselgerlistene. Tendensen i litteraturen, kan beskrives som en økende vektlegging av moralsk og didaktisk legitimering. Sven Anders Johanssons idé om at: «Konsten har blitt etisk och på samma gång estetisk överflödig» (Johansson, 2022, s. 21), peker på hvordan pedagogisk og politisk korrekt innhold i litteraturen, kan føre til et metningspunkt for leserne,

og at litteraturens rolle som autonom og grensesprengende reduseres. Parallelt med den voksende populariteten til virkelighetsnær litteratur, gjør diskusjoner om kvaliteten på samtidslitteraturen seg gjeldene, og en forlengelse av denne kvalitetsdiskusjonen stilles opp mot *Sommeren 58*, *Jente 1983* og *Femten år*.

Redegjøring av teoretikere

Analysen av de tre tekstene har tatt utgangspunkt i elementer fra Petter Aaslestad's versjon av Génette Gerards *Discours du récit*. Narratologi gjør det mulig å se nærmere på hvordan fortellinger er bygd opp og hvordan fortellingens ulike sansningssentre er. I analysene har det i hovedsak blitt benyttet kategorier som rekkefølge, frekvens, fokalisering og fortellerstemme, med variable innfallsvinkler ut ifra hvilken genre som analyseres.

Genette peker på tre ulike nivåer i fortellingen, ifølge Knut Stene Johansen skiller han mellom «fortelling, historie og narrasjon» (Johansen, 2002). I *Sommeren 58* og i *Jente 1983*, er strukturen i fortellingen knyttet til en særlig hendelse. Fortellingen i henholdsvis memoaren og romanen er av fortellerne framstilt i en viss sekvens, samtidig som denne rekkefølgen i framstillingen kommenteres hyppig av fortellerne underveis. I *Sommeren 58* og *Jente 1983* har fortelleren navnelikhet med den yngre protagonisten i tekstene. I *Femten år* er fortellerhandlingen satt fra en aural fortellerposisjon, som veksler fra å være tett på og lengre vekk fra protagonisten, og fordi den er en mer tradisjonell roman, er de virkelighetsnære trekkene mindre iøynefallende.

To grep som brukes hyppig i alle tre tekstene er analepser og anakronier. I *Sommeren 58* og *Jente 1983* vil analepsen være blandet, siden hendelsen tar til forut for fortellingens nåtidspunkt, og føres helt opp til nåtidsøyeblikket (Aaslestad, 1999, s. 38). Oppveksten til protagonistene er fortalt i ettertid av 1958 og 1983, der hovedfortellingen befinner seg. Videre vil flere anakronier, som viser tilbake til et tidligere punkt i historien, utgjøre egne fortellinger i Ernaux' memoar og Ullmanns roman. Grepet benyttes hyppig, og veksler mellom ekstern analepse, der perspektivet ligger utenfor og foran tiden i hovedfortellingen, og intern analepse, der fortelleren tar leseren med tilbake til hovedfortellingen.

Genette drar et skille på historieplanet mellom det homodiegetiske segmentet, som utgjør hovedfortellingen i tekstene og de heterodiegetiske segmentene, som er delhistorier som faller utenfor hovedfortellingene (Aaslestad, 1999, s. 39). I alle de tre tekstene ser man ulike eksempler på hvordan de ulike tekstsegmentene blandes på forskjellig vis, og delfortellingene setter handlinger og personer i et helt nytt perspektiv.

Akronier er tekstsegmenter uten tidsreferanser og som ikke tilhører selve fortellersituasjonen, gjerne med en ordspråkliggende form (Aaslestad, 1999, s. 52). Disse gir

uttrykk for fortellerens livsanskuelse, og de dukker hyppig opp i forskjellig form i alle de tre tekstene. Akroniene eksemplifiserer hvordan memoaren *Sommeren 58* kan tendere mot romanens fiksjonsunivers; fortelleren kommenterer framstillingen i lys av historien og tiden som har gått, på en utpreget litterær og lyrisk måte. Formen kan imidlertid også føre til et avbrudd fra diegesen og at leseren blir ført ut av fortellersituasjonen.

Det blir brukt et repetitivt fortellergrep i alle de tre tekstene, når det som har skjedd en gang i historien fortelles flere ganger i teksten (Aaslestad, 1999, s. 77). Iterasjonen brukes særlig i *Sommeren 58* og i *Jente 1983*, når den dramatiske hendelsen skildres indirekte og direkte gjentatte ganger, både for å bygge opp spenning og for å understreke det som har funnet sted. Fortellergrepet blir interessant når det knyttes til skildring av minner, for som Aaslestad påpeker kan en umarkert repetisjon være med på å trekke historiens innhold i tvil (Aaslestad, 1999, s. 81). Når Ullmanns upålitelige forteller trekker sitt eget minne i tvil, åpner dette opp for flere perspektiv på samme hendelse og kan redusere effekten av repetisjonene av erindringen som sådan også.

Virkelighetsnære verk

Både *Sommeren 58* og *Jente 1983* kan kategoriseres som virkelighetsnære verk. Memoaren er en undersjanger av selvbiografien, og gir en «detaljrik gjengivelse av minneverdige hendelser og erindringer om personer og historiske begivenheter der memoarforfatteren var deltager eller tilskuer» (Arnold & Sinemus, 1983, s. 327). Samtidig rommer ikke memoaren Ernaux' prosjekt alene, og det oppstår likheter med romangenren, der fokuset på danning av individet blir synlig. Hybriden mellom memoar og roman kommer frem ved at Ernaux i større grad enn hva en romanforfatter ville gjort, tar sikte på å framstille sin egen individualitet i lys av det kollektive, og hun lykkes dermed i å skildre en oppvekst i en individuell og historisk kontekst.

Ullmanns roman *Jente 1983* har klare autofiksjonelle trekk, gjennom navneidentiteten mellom forfatter, hovedperson og forteller i romanen, samtidig som fiksjonelle trekk bryter med den biografiske framstillingen. Betegnelsen autofiksjon ble først lansert av Serge Dubrovsky i 1978, som ifølge Poul Behrendt forsøkte å posisjonere seg i forhold til Philippe Lejeunes påstand fra hans teori om den autobiografiske kontrakten, om at de to lesekontraktene i en roman som har navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, er uforenelig, (Behrendt, 2019, s. 87). Dubrovskys løsning var å skrive roman på tittelbladet, fortsette å blande navneidentitet mellom hovedperson, forteller og forfatter, men legge til tittelen autofiksjon på baksiden av boken. Denne sjangerbeskrivelsen har blitt normalisert, og erstatter i mange tilfeller den mer vanlige betegnelsen roman. Poul Behrendt beskriver hvordan Philippe Gasparini har lansert et tredje moment for å beskrive sjangeren:

at der i autofiktion normalt indgår handlings-elementer, som er uden sidestykke i forfatterens biografi, det vil sige rent fiktive indslag i en ellers navneidentisk selvframstilling – på en sådan måde, at det ikke er muligt at drage nogen klar grænse mellem, hvad der har refernce til forfatterens eget liv, og hvad der er fri konstruktion. (Behrendt, 2019, s. 88)

Sjangeren åpner med dette opp for en kunstnerisk frihet med tanke på innholdet, som bevarer den estetiske dimensjonen ved verket, og skiller den fra selvbiografien. Grensen for ren gjengivelse av faktiske hendelser og fiksjonelle innslag glir over i hverandre, slik vi ser i Gasparinis tredje kriterium for autofiksjon. I *Jente 1983* ser man hvordan de fiktive karakterene og fiksjonsmarkørene i teksten med på å opprettholde fiksjonsuniverset, samtidig som fortellingen er basert på Ullmanns biografi.

Selvframstilling i litteraturen

Arne Melberg skriver i *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*: «Selvframstillingen handler om å skape seg et jeg og et selv når en opprinnelig identitet har gått tapt» (Melberg, 2007, s. 18). De tre tekstene *Sommeren 58*, *Jente 1983* og *Femten år* er alle skildringer av oppvekst og identitet, og prøver på ulikt vis å framstille et selv innenfor rammene av genrealget. Som tidligere nevnt, er ikke *Femten år* en selvsagt autofiksjonell roman, selv om mange forbinder Vigdis Hjorth med selvbiografisk litteratur, og romanen har trekk som inviterer til en slik lesning. Arne Melberg nevner to måter å skildre seg selv på, gjennom det uferdige selvet og det ferdige selvet (Melberg, 2007, s. 16). Han bruker Selma Lagerlöf som eksempel på det ferdige, fordi hun har tatt fatt på selvframstillingen på sine eldre dager og skriver teksten for å undersøke hvordan hun ble en forfatter. Her kan man trekke paralleller til *Sommeren 58*, der fortelleren reflekterer over egen identitet og hvordan hun ble et skrivende menneske. Melberg bruker August Strindberg som eksempel på den uferdige forfatteren, som stadig kommer tilbake til den litterære selvframstillingen i nye former, og som tilsynelatende aldri blir ferdig med den (Melberg, 2007, s. 16). Både Ullmann og Hjorth kan passe inn i denne kategorien, og der Ullmann er i ferd med å sirkle sin egen oppvekst og familiekrønike inn i en planlagt trilogi, kan man hos Hjorth se tematiske likheter i flere verk opp igjennom forfatterskapet, der de siste utgivelsene snevrer inn universet mot identitet og oppvekst.

Ernaux, Ullmann og Hjorth har til felles at de har ambisjoner på vegne av sin egen formidling, og de er opptatt av hvilke konsekvenser formvalg kan tilføre teksten. Vekslingen av perspektiv, der framstillingen glir fra protagonisten til ulike lag hos fortelleren i både *Sommeren 58* og *Jente 1983*, fører til en mangedobling av jeget i tekstene. Melberg beskriver hvordan litterære bearbeidelser av selvet praktiserer det han kaller: «fordobling mellom det skrivende jeget og det beskrevne jeget» (Melberg, 2007, s. 45). Først ser forteller og hovedperson identiske ut, men så kan man ved hjelp av fortellerens refleksjoner, som kan

være ironiske eller ha et tydelig forankret voksent perspektiv, sette hovedpersonen på sidelinjen, slik at fortelleren trer mer i forgrunnen av teksten. Dette blir synlig i *Femten år*, gjennom det modne og voksne følelsesregisteret som fortelleren tillegger Paula, og som fremmedgjør leserne for framstillingen av hennes univers.

Performativ biografisme

Jon Helt Haarders bok *Performativ biografisme*, fra 2014, setter ord på hvordan forfattere av virkelighetsnære verk i samtidslitteraturen, iscenesetter og bruker seg selv i verkene sine på ulike måter. I innledningen utdyper Haarder hva fenomenet handler om: «Tendensens mest omtalte karakteristikum har været blandingen av fiktion og selvbiografi, det gjennomgående tema identitet mellem essens og konstruktion: Er identitet noget vi har, eller er det noget vi gør?!» (Haarder, 2014, s. 8). Den undersøkende framstillingen av protagonisten i *Sommeren 58* og *Jente 1983* er eksempler på hvordan skildringen av identiteten er en blanding av fiksjon og selvbiografi, og hvordan forfatterne på ulike vis bruker sin egen biografiske oppvekst i teksten. I begge tekstene reflekterer og kommenterer fortellerne over erindringens holdbarhet, hvordan de framstiller seg selv, hvorfor de framstiller seg selv og hva de ønsker å oppnå med å skrive ned fortellingen. De omfattende metalitterære betraktningene over egen identitet peker ut over selve fiksjonsuniverset, når «performativ biografisme betegner det at kunstnere bruker sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaksjon med lærserens og offentlighedens reaktioner» (Haarder, 2014, s. 9). I både *Sommeren 58* og *Jente 1983* finner man navnelikhet mellom forfatter og protagonist, samt tydelige biografiske likhetstrekk med fortellingens ytre detaljer. Genrebestemmelsens autofiksjonelle trekk gjør skillet mellom forfatterens biografiske liv og verket i seg selv utydelig, og det kan bli vanskelig for leserne å vite når det er verket alene som gir en estetisk kunsterfaring, eller om det er kunnskap om forfatterens biografi som spiller inn.

Haarder revurderer forfatterens rolle i litteraturen, der performativ biografisme om den uvilkårlige tilkoblingen leseren foretar seg mellom tekst og avsender, og på grunn av at dagens medievirkelighet ofte preger lesningen. I lys av dette er det lettere å skjønne hvorfor debatten omkring Hjorths forfatterskap ikke ser ut til å stilne. Forfatteren vokser seg like stor som sine utgivelser, men samtidig kan det se ut til at debatten om grensene for hva man kan skrive innen virkelighetslitteratur, har blitt noe dempet i omtalen av hennes nye romaner.

Haarders teori om performativ biografisme ble utgitt i 2014, og mye har endret seg innenfor autofiksjonell litteratur siden da. Genrebestemmelsen utvides stadig, og i min analyse kan en gjennomgang av konsekvensene som performativiteten kan ha i litteraturen, være nyttig. Er litteratur med autofiksjonelle trekk en fare for kvaliteten i litteraturen på sikt,

eller er det tvert imot en utvidelse av genrebegrepet og en nyskapning på sitt beste? For å få svar på spørsmål angående kvalitetsdiskusjonen, har jeg i tillegg til Haarder, brukt Sven Anders Johanssons *Litteraturens slut*, der han diskuterer fremveksten av virkelighetsnære verk og litteraturens rolle.

Litteraturens slut

Johansson reflekterer i et intervju om *Litteraturens slut* over hvordan «kunsten har en mulighet til å si at alt kunne vært helt annerledes, og i dette finnes en utopisk mulighet» (Mossefinn, 2022). Han går videre til å snakke om hvordan litteraturbegrepet har endret seg, særlig på grunn av den økte medialiseringen av litteraturen. Johansson mener at litteraturen får et problem når den bare bekrefter det vi allerede vet, og i denne sammenhengen kan litteratur som bekrefter moralske verdigrunnlag, eller politiske korrekte meninger være problematiske, fordi litteraturen ikke lenger har en rolle, utover å bekrefte det man allerede er enige om. Når virkelighetsnære verk blir populære fordi opplevelsen av autensitet er sterk, mener Johansson at litteraturen blir idealistisk og didaktisk, og at følelsene ikke begrunnes i en estetisk analyse.

I boken *Litteraturens slut* viser han til Stefan Kjerkgårds argument, om at de gamle rammene for litteraturen har blitt oppløst gjennom eksempelet med Yahya Hassan, der man ikke kan lese teksten på nykritisk vis, men må ta hensyn til parateksten og sosiale medier, samt forfatterens opptredener utenfor tekstens univers (Johansson, 2022, s. 28). Den samme tendensen kan man se i forfatterskapet til Ernaux, Ullmann og Hjorth, der særlig sistnevnte forfatter bidrar til at romanen hun utgir leses kontekststøttet. Johansson problematiserer dette, og skriver om kunstens rolle der forfatteren, mer enn bøkene, blir produktet på dagens bokmarked. «Litteraturen forstås i allt högre grad som ett yttrande från en viss position, ett performativt uttryck för en viss identitet» (Johansson, 2022, s. 46). Autonomibegrepet blir dermed problematisk i virkelighetsnære verk fordi verk og kunstner er for tett forbundet.

Starobinski om selvbiografi

Jean Starobinski peker i *The Interpreter's Progress* på at selvbiografisk litteratur er et middel til selvfortolkning. Når man skriver om sitt eget liv, har man anledning til å reflektere over sine egne handlinger og valg i et retrospektivt lys, og gjøre seg tanker om sin egen identitet. Skrivningen blir en utforsking av tanker, følelser og handling. Årsakene til at man skriver selvbiografiske tekster er gjerne at forfatteren ønsker å skildre en endring som har oppstått i livet hos seg selv, og som fører til en ny identitetsforståelse:

«Interestingly, it is because the past self is *different* from the present «I» that the latter can truly claim all its prerogatives. The «I» will tell not only what happened to it *another* time but even more how *another* person came to be itself». (Starobinski, 1995, s. 176)

Den retrospektive selvfortolkningen er preget av en temporal forskjell mellom narrasjonsøyeblikket og historiens utspring, og en forskjell i identiteten til fortelleren.

Starobinski viser hvordan selvbiografien som genre allerede er preget av litterære sjablonger og forbilder, slik at litteraturen dermed alltid er til stede i fortellerens forståelse og fremstilling av seg selv. Grep for å illustrere hvordan subjektet kan endre seg fra en tidsepoke til en annen, kan være variasjon av pronomen: «The invariant pronoun is the vector [...] the first person is the basis of both present reflection and the multiplicity of bygone states» (Starobinski, 1995, s. 177). Endring i pronomen fra førsteperson til tredjeperson entall, slik fortelleren veksler mellom fokale innganger både i *Sommeren 58* og i *Jente 1983*, viser hvor sansningscenteret i fortellingen til enhver tid ligger, og har som funksjon å utvide perspektivet i fremstillingen av individet. Starobinski peker videre på trekk som beskriver fortellerens skildringer og tonen i disse, som nivå av ironi og underliggende betydninger i fremstillingen, for å vise hvordan en forteller kan hinte om endring i perspektiv. (Starobinski, 1995, s. 177).

Hvor sammensatt det kan være å tolke en tekst, blir synliggjort i *The Interpreter's Progress* gjennom eksempelet «The Dinner at Turin», fra Rousseau's *Confessions*. Starobinski viser hvordan ironi og patos kan prege tonen og fortellerstemmen i framstillingen, gjennom ulike narrative perspektiv i framstillingen av en hendelse, og hvordan fortelleren gjerne er distansert fra de sterkeste emosjonene når hun får anledning til å gjenfortelle hendelsene i etterkant: «it is a sign of the freedom used by the narrator first to surrender and then to free himself from a past with which he would like to identify but from which he nevertheless feels separated» (Starobinski, 1995, s. 194). I «The Dinner at Turin» blir Rousseaus framstilling av forelskelsen til Mme. de Breil preget av tiden som har gått siden hendelsen oppstod, og den nødvendige distansen forfatteren har fått til forelskelsen, gjør at fortelleren kan skildre den med både ironi og patos, og dermed ta bort noe av brodden av opplevelsen. Fortellernes patos og ironiske distanse kommer til syne på forskjellig vis i *Sommeren 58*, *Jente 1983* og i *Femten år* også, og de temporale vekslingene mellom protagonistenes univers og fortellerperspektivet, gir avstand til framstillingen av historiene.

Kulturell kapital

Pierre Bourdieu har i sin bok *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, gjort en analyse av individenes estetiske smakspreferanser, og sett på hvordan disse er bestemt av klassetilhørighet og sosial plassering i samfunnet. En forlengelse av Bourdieus tenkning om tredeling i økonomisk, sosial og kulturell kapital, viser hvordan klassebevisstheten gjør seg gjeldende hos protagonisten i *Sommeren 58*. Annie endrer språket og legger om dialekten og

ordforrådet for å passe inn på gymnaset og utdanningsløpet hun har ambisjoner om å starte på: «Hun kjenner seg senket ned i en atmosfære av subtil overlegenhet som skremmer henne, en overlegenhet som hun, samtidig som hun aksepterer den som naturlig, snart skal sette i forbindelse med foreldrenes yrke» (Ernaux, 2021, s. 89). Til tross for gode karakterer tviler hun på om hun har det som skal til for å mobilisere oppover i hierarkiet. Bourdieu beskriver det som «en sense of one's place som leder en mot å utelukke seg selv fra det en er utelukket fra, det være seg goder, personer, steder eller annet» (Bourdieu, 1995, s. 225). Fordi Annie tror hun ikke passer inn, er hun på nippet til å reprodusere foreldrenes sosiale klasse, og mistanken er basert på en ubevisst sans for begrensning.

På samme vis kan man si at protagonistene i *Jente 1983* og *Femten år* også er preget av sin sosiale klasse, og på ulikt vis forsøker å mobilisere innad i hierarkiet. Ullmann skildrer ungdomsårene sammen med sin berømte skuespilleremor i *Jente 1983*, som et miljø med egne koder å forholde seg til. Karins ønske om å gjenopprette sin symbolske kapital ved å slå igjennom som modell og få sin rettmessige anerkjennelse, kan forklares ut ifra Bourdieus tanker om kapital og habitus, som en kjede med handlinger i feltet, utført for å oppnå balanse i den symbolske kapitalen. I *Femten år*, kan vi se til deler av Bourdieus teori for å forstå årsaken til Paulas løsrivelse fra sin familie og blikket hun har for deres løgner og selvbedrag. Hun tar avstand fra kristendommen som hun opplever som konvensjonell i sin form og som får uttrykk av livsfornektelse hos foreldrene. Språket, med det hverdagslige ordforrådet og de klisjepregete ordtakene, røper klassetilhørigheten til familien, og hun tar et aktivt grep for å melde seg ut av denne samtalen, og utvikle seg mot noe bedre.

Sammenfatning

Teoriene om virkelighetsnære verk har en tradisjon som strekker seg fra Dubrovskys og Lejeunes posisjonering, og Starobinskis narrative perspektiv på nittitallet, til Melbergs, Behrendts, Haarders og Johanssons blick på selvframstilling i moderne tid, der forfatteren trer enda tydeligere frem fra verket. Genren er i endring og utvidelse i takt med den økte medialiseringen av litteraturen og samfunnet, og får forskjellige uttrykk ut ifra hvilke formløsninger forfatterne velger. Den biografiske performativiteten gjør seg stadig mer gjeldende i samtidslitteraturen, og i autofiksjonell litteratur i særdeleshet. Haarders begrep om biografisk irreversibilitet som dukker opp i virkelighetsnær litteratur, ses nærmere på i *Jente 1983* og *Femten år*. Litteratur med autofiksjonelle trekk har skapt kvalitetsdiskusjoner, og spørsmål om hva litteraturen bør handle om dukker opp. Johanssons tanker om litteraturens rolle og endring, og hvilke leserinn ganger man kan møte en tekst med, er en del av denne diskusjonen, og bidrar med samtidige og relevante perspektiv inn i teorifeltet.

For å se på hvordan fortellingene er bygd opp og hvordan de ulike sansningssentrene i fortellingen er, skjelner Genette mellom tre nivåer i fortellingen. Endringene som har foregått i en selv og ført til en ny identitetsforståelse, både hos protagonistene underveis i fremstillingen av fortellingen, men særlig hos nåtidsfortellerne, synliggjør en rekke prosesser som er mer eller mindre ubevisste hos protagonistene og fortellerne også. Slike strategier kan være forsøk på å organisere innad i et hierarki, enten ved hjelp av språket eller kulturelle koder, og slik kan Bourdieus tanker om kulturell kapital komme til uttrykk i tekstene.

Kap. 2: Analyse av *Sommeren 58*, av Annie Ernaux

Originaltittelen til Ernaux' roman er *Mémoire de Fille*, på engelsk oversatt til *A girl's story* og på norsk til *Sommeren 58*. Den engelske og norske oversetteren har begge utelatt beskrivelsen memoarer i titlene, og dette tydeliggjør oversetterens rolle og de ulike valgene som tas i tekstene. Den følgende analysen forholder seg til den norske oversettelsen av Per Buvik fra 2021, samtidig som den engelske oversettelsen til Alison L. Strayer er lest. Den originale tittelen memoarer, og konteksten dette gir til skildringen, blir tatt med inn i lesningen og den narrative analysen. Memoarer er et fransk ord, kommer fra latin og betyr hukommelse og minne (Skei, 2019). Grensen til selvbiografier er ofte flytende, fordi memoarer er et litterært verk hvor fortelleren beretter om og fra sitt eget liv, og bruker sine erindringer som utgangspunkt for fremstillingen i teksten. Samtidig ser man hvordan formen også rommer: «en detaljrik gjengivelse av minneverdige hendelser og erindringer om personer og historiske begivenheter» der memoarforfatteren var deltaker eller tilskuer» (Arnold & Sinemus, 1983 s. 327). I *Sommeren 58*, kan de ulike tidsmarkørene i teksten, bidra til at både fortelleren og leseren kan aktivere minnene underveis i fremstillingen.

Kontekstforflytninger i oversettelsen

Oversetterens dilemma er alltid at det vil skje kontekstforflytninger i den oversatte teksten kontra originalteksten. Walter Benjamins betraktning om at «Den sanne oversettelsen er gjennomsluktig, den dekker ikke til originalen, stjeler ikke lyset fra den, men lar det rene språket, som liksom er blitt forsterket gjennom oversettelsens eget medium, skinne på originalen med desto større styrke» (Benjamin, 2014, s. 284), rommer et ideal som åpner opp for at oversetteren kan høres i teksten, men at den originale syntaksen er det viktigste. Benjamin understreker språkets betydning, og at ordene er det avgjørende i oversettelsen. Idéen om det rene språket kan bli nettopp en idé, fordi oversetterens interessefelt og ekspertise ofte vil skinne igjennom, og man ender opp med å tilføre noe av seg selv inn i

teksten. Per Buvik har fransk litteratur som sitt hovedforskningsområde, men hans faglige tyngde, i form av innsikt i fransk kultur og samfunn, hindrer likevel ikke at det kan oppstå ordvalg i oversettelsen, basert på smak eller preferanser, som skygger for den originale teksten. Ett slikt iøynefallende valg er tittelen, som direkte oversatt kunne blitt «en jentes memoarer», men som i Buviks oversettelse er *Sommeren 58*. Referansen til memoarer tas bort i oversettelsen, til fordel for en dreining over på selve plottets høydepunkt. Det blir en overtydelighet og fokus på feriekolonien i 1958, fremfor å se på teksten som en tekst «skrevet av personer som observerte eller spilte en rolle i historiske hendelser» (Egeland, 2013). Dette endrer inngangen til boka og hvordan man skaper leserforventninger.

Ernaux' memoarer har en rekke kulturelle, tidsbegrensede og språklige referanser til det franske samfunnet som er vanskelig å overføre direkte til norsk kontekst. Forfatteren skildrer en oppvekst innen katolsk tro, med internatskoler drevet av nonner, en tilhørighet i lavere middelklasse, hvor sosiale markører og klassesamfunnet preget samfunnet mer tydelig enn det norske, og med Algerie-krigen som et historisk og politisk bakteppe. Dette er ulike sosiale, politiske og kulturelle markører som skal oversettes til moderne lesere i Norge. Leseren vil nyte fordel av å sette seg inn i den kulturhistoriske konteksten, slik at både det kulturelle aspektet og samtidens verdier kan tas med inn i lesningen. Det er særlig viktig å være oppmerksom på mulige kontekstforflytninger i oversettelsen:

However, an alternative approach developed by David Damrosch draws on and further develops a number of key hermeneutic ideas, above all the interpretative challenges that arise when a work of literature is read outside the national and cultural context in which it was written. (Damrosch 2003). When literary texts cross National borders, Damrosch argues, they inevitably lose part of their original meaning, yet also acquire new meanings from being read from an outside perspective. (Kjældgaard et al., 2017, s. 24)

For Ernaux kan det virke som det er et poeng å vise hvordan det fortalte så vel som det fortellende jeget er en del av sin historiske tid og kontekst, i memoarform. Det gjør hun gjennom en rekke historiske og litterære referanser gjennom boken. Heldigvis er ikke historien, kulturen og tidsepoken til memoarene hennes så altfor utilgjengelig for norske lesere flest i dag. Noen utfordringer vil imidlertid alltid oppstå i et slikt møte mellom leser og tekst, og det å gripe den fulle meningen i teksten, enten den er oversatt, eller på originalspråket, er avhengig av faktorer som tiden det er skrevet i, avstanden til denne og konteksten det hele tok til i.

Kwame Anthony Appiahs teori om «Thick translation» dreier seg, som en forlengelse av dette, om hvordan man må fylle inn hullene i de kulturelle gapene som oppstår i oversettelse fra en kultur til en annen, og hvordan det kan være vanskelig å oversette ordtak

og fraser og samtidig bevare konteksten. En oversettelse bør, ifølge Appiah, ha som mål å produsere en ny tekst som er betydningsfull i et samfunn, på samme måte som den opprinnelige teksten hadde betydning for et annet samfunn (Venuti, 2021, s. 347). I *Sommeren 58* gjentas noen fraser og ordtak, som Annie Duchesne som 17 åring prøver å kopiere og inkorporere i sin egen sjargong for å passe inn, under sitt opphold på feriekolonien: «Ikke kom med livshistorien din, den er full av hull» og «du må ikke dytte bestemor ut i brenneslene» (Ernaux, 2021, s. 68). Disse er utfordrende å oversette helt bokstavelig, fordi de henviser til både en språklig og kulturell kontekst, som er utdatert og delvis ukjent for en leser utenfor Frankrike. I en slik oversettelse ligger det en dobbel utfordring, da det ikke bare er ordtakene og frasene i seg selv som skal oversettes fra fransk til engelsk, eller norsk i dette tilfellet, men de skal også gi mening for nåtidens lesere i en mer moderne språkdrakt og i den kulturelle konteksten i utgivelseslandet, for nåtidens lesere. I forlengelse av dette; kan man minne om argumentasjonen til Benedict Anderson om den nasjonale konteksten, og hvor sterkt til stede denne kan være i litteraturen. Andersen mente at romangenren gjør det mulig å skape komplekse biografier som fanget den nasjonale identiteten. Romaner kan handle om nasjonale helter eller tragedier, det som var felles er at de skaper en forestilling om egen og nasjonal identitet. Litteraturen er delaktig i å skape et nasjonalt fellesskap gjennom et sett med felles tankegods (Calhoun, 2016). Annie Ernaux' memoarer er derimot først og fremst forankret i provinsen hun vokste opp i, med referanser og kommentarer til samfunnet i Frankrike ellers. Hennes hovedanliggende er manglende fellesskapsfølelse til øvre middelklasse, som kommer til syne i resignasjonen over det franske skolesystemet, som med sine utdanningsløp virket skreddersydd for de ulike samfunnslagene: «Nå får hun lyst til å gå den veien og skape seg den fremtiden som samfunnet og Undervisningsdepartementet- i 1959 har lagt opp til for begavede barn av bønder, arbeidere og bistro-innehavere» (Ernaux, 2021, s. 110). Hun lykkes ikke i å ta del i den sosiale klassen hun ønsker å tilhøre, blir ekskludert fra det sosiale fellesskapet og holder på å ekskludere seg selv fra det intellektuelle fellesskapet også, fordi hun velger å avbryte videre universitetsstudier til fordel for lærerutdanningen. Avstanden hun opplever til den øvre middelklassen, og ønsket om sosial mobilisering, kommenteres gjennomgående av den eksterne fortelleren i memoarene, gjennom forskjeller i språket, humoren og oppvekstkårene.

I *Sommeren 58*, kommer slike eksempler frem på hvordan språket til det fortalte og det fortellende jeget, samt formuleringer og fraser, er med på å definere rammene for hvem hun er og for hvordan hun kan oppføre seg i samfunnet. Språket har betydning på et grunnleggende

plan for Annie Duchesne, og hennes oppvekst i provinsen preger hennes måte å uttrykke seg på. Hun vil gjerne ligne de andre ungdommene i feriekolonien: «Som dem markerer hun setningene sine med et slepende «euh lå», spesielt for Nedre Normandie» (Ernaux, 2021, s. 68). I tillegg til å endre talemåte og uttrykk, viser hun hvordan forestillingene om hvordan kvinner og menn kan oppføre seg, slik de kommer til uttrykk i frasene, preger karakterens oppfatning av seg selv og samfunnet. Ernaux tar oss med tilbake til en tid der kjønnsrollene var tydeligere definert enn de er i dag, og karakteren Annies erfaring med og bruk av språket gjennom ladede språklige bilder bidrar til å definere rollene ytterligere:

Mitt minne makter ikke å rekonstruere den psykiske tilstanden som ble skapt av sammenfiltringen av begjær og forbud, av forventingen om en sakral erfaring og frykten for å «miste jomfrudommen». Den voldsomme kraften som lå i betydningen av dette uttrykket, er gått tapt i meg og i størstedelen av den franske befolkning. (Ernaux, 2021, s. 28)

Den språklige kraften i forestillingene knyttet til å miste jomfrudommen, beskrives både som en personlig vanskelig barriere for Annie og et kollektivt tapsprosjekt, som nok ikke preger den kollektive bevisstheten til den oppvoksende generasjonen like mye i dag. Måten å tenke på og snakke om kvinnelig seksualitet som karakteren Annie opplevde, har gått over i nye former og uttrykk. Fortelleren bruker klisjeer og fraser for å skildre hvordan datidens definisjon av hennes erfaring, og språkliggjøring av dette, nå delvis har forsvunnet fra dagligspråket, og mistet noe av sin definisjonsmakt. Dette skjer når fortelleren kommenterer minnene fra et nåtidsperspektiv, der erfaringene fra endrede kjønnsroller spiller inn. Faren er at en oversettelse av romanen, der tidstypiske og kulturbestemte fraser som oversettes til et annet språk i en annen tid, dermed mister noe av sin opprinnelige påvirkning og kraft, og intensiteten i opplevelsen blir redusert.

2 a) Genre

Sommeren 58, av Annie Ernaux, har oppført genren memoar på det originale tittelbladet.

Forfatteren bruker sitt virkelige navn på hovedpersonen i boka, selv om leseren må tolke seg frem til at det dreier seg om pikenavnet hennes, i og med at etternavnene er henholdsvis Duchesne og Ernaux. Dette kan være et uttrykk for en avstand mellom den syttenårige jenta på sommerleiren og den voksne kvinnen som erindrer, som en symbolsk overgang fra en identitet til en annen, tydeliggjort gjennom ulike navn. Ernaux skriver om sin egen oppvekst fra hun er sytten år, da hun heter Annie Duchesne. Navnet forteller om en annen tid og en annen identitet, hvor farens slektsnavn er hennes. Når hun skildrer seg selv, er det også samtidig en annen:

Pikenavnet mitt, navnet etter min far som jeg syntes var altfor skrikende, som jeg kanskje ikke likte fordi det kom fra familiens dårlige side ifølge min mor, [...]. Duchesne, dette navnet jeg med lett hjerte, kanskje med lettelse, mistet seks år senere i rådhuset i Rouen, der jeg samtidig sikret min inntreden i den borgerlige verden og utslettet S i min bevissthet. (Ernaux, 2021, s. 31)

Den yngre utgaven av henne fremstår som en annen person enn den nåtidige fortelleren, noe både navnet og bakgrunnen hennes er ytre tegn på. Den eksterne fortelleren i *Sommeren 58*, refererer stadig til seg selv som «hun» i teksten når det er tale om Annie Duchesne, noe som kan indikere denne følelsen av avstand. Annie Duchesne endrer både smak og referanser i en gradvis ombygging av sin person, til hun etablerer seg som en litterær person mot slutten av boken. Fortelleren beskriver navnet Ernaux som en billett til den borgerlige verden, som en fullbyrdelse av en klassereise protagonisten lenge har jaktet etter, noe som kan forklare hvorfor forfatteren har valgt å beholde navnet i sitt forfatterskap, selv etter at hun ble skilt.

Videre er detaljer om fødested, foreldre, skolegang, utdanning med mere, korrekte opplysninger. Hendelser det refereres til i romanen har funnet sted i virkeligheten, og stedene som beskrives eksisterer også. På coveret av den norske oversettelsen (Ernaux, 2021), vises et bilde av forfatteren selv som ungdom. Leseren får informasjon i løpet av teksten som er knyttet til fotoet; at det stammer fra hennes au pair opphold i London, og at bikinien hun har på er tyvegods. Leseren inviteres dermed til å koble handlingen i boken og hovedpersonen til forfatteren selv. I den originale franske utgaven (Ernaux, 2016), og i en engelsk oversettelse (Ernaux, 2022), er dette imidlertid ikke til stede, og forbindelsen mellom forfatter og hovedperson blir ikke understreket like tydelig for leserne i den originale utgivelsen.

Selv om andre koblinger mellom forfatter og hovedperson foretas i teksten, så fremstår den estetiske dimensjonen av boken som ivaretatt, gjennom formelle grep som endring i tempus og fokalisering, samt hyppige metakommentarer fra forfatteren. De ulike litterære grepene skaper en avstand til den rene selvbiografiske fremstillingen, som er vendt mer innover, et fransk mønstereksempel er Rousseau i *Les Confessions*, der han i større grad insisterer på å finne en sannhet. Ernaux' grep med å kalle boken memoarer kan bidra til å løfte fortellingen opp og over i en større historisk kontekst, samtidig som individet søker å finne sin individuelle historie og plass i det store bildet. Hun skaper nærmest en hybrid genre mellom memoar og over mot romanformen, der hun søker identifikasjon med protagonisten som ekstern forteller, samtidig som leserne gjør det samme. Denne litterære posisjonen i selvfremstillingen, skiller *Sommeren 58* fra den mer moderne memoargenren, som man kanskje forbinder med politikere, forskere og intellektuelle og deres skildring av betydningsfulle liv. Gjennom å utfordre genren ved å utvide fortellerperspektivet, skaper

Ernaux en betraktende posisjon, som fortelleren kan tre inn og ut av, og en konsekvens kan bli en følelse av avstand til det som skildres, som igjen er en vridning bort fra memoargenren. I tillegg legger hun til fiksjonelle virkemidler som intertekstuelle referanser, veksling i tempus, referanser til historiske og samfunnsmessige fenomen, og bruk av fotografiet som en aktivering av minnet. Historien og tiden virker sammen når hun skriver seg frem til en utforskende sannhet om hva som en gang var og hvordan det har formet henne som menneske og forfatter. Alt dette kan gjøre at man kan hevde at memoargenren alene, blir for snever for å romme hele Ernaux's prosjekt.

Fordi det er en likhet mellom forfatter, forteller og hovedperson, blir Annie Duchesne på mange måter et tidsvitne fra 1958. Ernaux skrev boken i 2014, og skildret i hovedsak en sommer fra over 56 år tilbake. Tiden som har gått fra hun selv var sytten år til hun skrev teksten i sytti-årene, har preget ikke bare hennes egen erindring, men også hennes identitet, og måten hun tenker om både samfunnet og erfaringene på. Sett i lys av dette, vil det være relevant hvilke tidsperioder som gis mest oppmerksomhet i teksten, og fra hvilket fortellerståsted det kommenteres. De ulike tidsperspektivene fargelegger fremstillingen på ulikt vis, og konteksten det hele er satt i, gjør skildringene i memoarene mer komplekse, og kan påvirke hvordan fortellingen blir. Hovedutfordringen for forfatteren kan synes å være å gi begge fortellerstemmene fra 58 og 2014 sine autentiske uttrykk, samt å ikke tilføre erfaring fra sitt nåværende liv inn i sin yngre karakter. Jean Starobinski skriver om forskjellen som kommer til uttrykk gjennom refleksjonen i selvbiografiske verk i «The Interpreter's Progress», fordi den avhenger av både den tidsmessige forskjellen og forskjellen i identiteten til den som erindrer og skildrer dette: «The personal reference (the first person, the «I») remains constant. This constancy is ambiguous, for the narrator then was different from what he is today» (Starobinski, 1989, s. 177).

Det vil alltid foreligge en endring i identitet mellom den som forteller og ens eget selv som det blir fortalt om. Starobinski skriver at det blir synlig gjennom blant annet verbale eller andre elementer, men også gjennom fortellerens tone i teksten, og hvordan tonen kan prege fremstillingen av feil, mangler og prøvelser hos protagonisten (Starobinski, 1989, s. 177). Ernaux' verk er ikke selvbiografisk, selv om memoaren har likhetstrekk og fremstillingen er preget av selvopplevde hendelser.

Videre vil ikke Ernaux' tilstedeværelse av tone bli prioritert i den følgende analysen, fordi en norsk oversettelse av en fransk originalutgivelse blir brukt. Som nevnt tidligere, kan enkelte kontekstforflytninger skje, i overgangen fra en tekst til en annen i en oversettelse, og

nyanser i tone er et slikt eksempel. Sitatet kan likevel belyse Ernaux' måte å synliggjøre endringen i identitet mellom protagonist og forteller på, blant annet ved å de tydelige fokale vekslinger i teksten. Dette, og gjentakende temporale brudd i *Sommeren 58*, gjør forskjellen mellom identitet og samfunn mer synlig for leseren, og hjelper til med å holde tritt med hvorfra sansningssenteret er i øyeblikket, enten i form av akronier, heterodiegetiske segment eller repetitive analepser.

Genreaspekt

I debatter om litteratur som omhandler historiske personer og hendelser, blir ofte etiske, juridiske og estetiske problemer med å skrive tett opp til virkeligheten diskutert. Diskusjonen om i hvor stor grad man kan og bør utlevere andre mennesker i litteraturen, trekkes ofte frem i offentligheten. Forfatterne har gjerne denne avveiningen med seg selv underveis i skriveprosessen, og den kan også dukke opp i de utgitte tekstene. Vi ser spor av dette i *Sommeren 58*, når fortelleren reflekterer over valgene hun tok da hun skrev om venninnen og naskingen de drev med:

Da jeg begynte å skrive om henne, utsatte jeg hele tiden, med ubevisst list, spørsmålet om min rett til å utlevere henne. På et vis blokkerte jeg mine skruper for å komme til det punkt- der jeg er nå- hvor jeg vet at det er umulig for meg å fjerne – ofre - alt det jeg allerede har skrevet om henne. Det gjelder også det jeg har skrevet om meg selv. Det er hele forskjellen fra en fiktiv fortelling. Det er ikke mulig å fikse på virkeligheten, på det som *har funnet sted*. (Ernaux, 2021, s. 148)

Fortelleren kommenterer det etiske dilemmaet om hvorvidt hun har rett til å utlevere sin tidligere venninne for å gi en estetisk riktig fremstilling av seg selv, som om det er et spørsmål om enten eller. Svaret blir at hvis hun skal endre på fremstillingen av venninnen, så må hun også endre på fremstillingen av seg selv. Løsningen blir å holde seg tett inntil det som faktisk har skjedd i skrivingen, og skildre virkeligheten slik den ble opplevd i større grad, fremfor å ty til bevisst konstruksjon og fiksjon. Standpunktet synes å være å godta det erindringen leverer i det skrivende øyeblikket, og argumentasjonen er at hun har skrevet tett på seg selv, og derfor må hun skrive tett på andre også. En slik kompromissløshet hos forfattere, kan være etisk problematisk for omverdenen, da ulike mennesker erindrer ulikt. Ikke fordi de ikke har deltatt i samme hendelse, men fordi man gjerne oppfatter og tolker disse hendelsene forskjellig. I tillegg kan også minner endres over tid. Fortelleren i *Sommeren 58* kommenterer det etiske problemet på sitt vis, etter å ha betraktet bildet av gullbryllupsfeiringen av H og hans familie, over femti år etter feriekolonien i S: «Jeg misunner han ikke, det er jeg som skriver» (Ernaux, 2021, s. 98). Teksten er først og fremst

Ernaux' historie om hennes egen oppvekst. Det er hun som fører pennen, og det er hennes egne erfaringer som legges til grunn. De etiske grensene som krysses dreier seg i hovedsak om selvfremstillingen av hennes yngre selv, og hvordan erindringen hos forfatteren kommer til uttrykk i memoaren.

2 b) Form

Mémoire de Fille er en relativt kort tekst på totalt 151 sider, den norske oversettelsen er på om lag 158 sider, og den engelske oversettelsen, som har en annen font og skriftstørrelse, og bærer preg av andre stilistiske valg, er på bare 143 sider. Boken har ingen konvensjonelle kapittelinndelinger eller kapitteoverskrifter, hverken i originalutgaven eller i oversettelsene, og lengden på avsnittene i hvert kapittel varierer. Virkningen av dette, kan være en assosiasjon til et arkiv over ulike skrivestunder, og hvordan tankestrømmen sjelden er strukturert i kronologisk rekkefølge og regelmessighet. De mange overgangene mellom tidsintervallene, med innlagte pauser, sprang og sløyfer og ulike fortellerstemmer, understreker hvordan kontinuiteten mellom hendelsene da, og virkeligheten nå, henger sammen. Fortellerjeget gir regien til erindringen, som pakker minnene vilkårlig ut ettersom de oppstår. Teksten kan sies å være delt i to, der den første delen av boken, følger utviklingen av konflikten og den andre delen av boken bearbeider denne, for så å rette blikket fremover mot fremtiden. Ser man nærmere på oppbyggingen, oppdager man en struktur der en sjelsettende hendelse gjentas gjennom teksten, og der fortellerjeget forsøker å forsones seg med betydningen dette hadde og fortsatt har. Gjennomgående homodiegetisk fortalt, kretser den rundt sommeren 1958 og oppholdet på feriekolonien i S, og strekker seg frem til sommeren 1962, da hovedpersonen Annie reiser tilbake til feriekolonien, for å ta et oppgjør med stedet. I tillegg er det parallelle lag av heterodiegetiske analepser som blander seg inn i handlingen, der ordstrømmen brytes og forfatterjeget kommenterer fra mer enn femti år etter, og brev og andres vitnesbyrd trer inn i teksten.

Ernaux har i flere intervju blitt sitert på at hun skriver for «å hevne sin klasse» (Louisiana Channel, 2023, 3:18), og skrivestilen hennes har blitt kalt auto-sosiobiografisk (Twellmann & Lammers, 2023), en blanding av autobiografiske trekk og et blikk for sosiologiske sammenhenger. I *Sommeren 58* ser vi spor av betraktninger rundt, og kritikk av sosiale klasser, og hvordan dette påvirker hovedpersonen. På Jeanne-d'Arc-gymnaset har Annie Duchesne få likesinnede:

Hun kjenner seg senket ned i en atmosfære av subtil overlegenhet som skremmer henne, en overlegenhet som hun, samtidig som hun aksepterer den som naturlig, snart skal sette i forbindelse med foreldrenes yrke (en fylkesmann, leger, farmasøyter, en økonomiansvarlig ved

en lærerskole, lektorer, lærere) og med deres bosted i de fine kvartalene i Rouen (Ernaux, 2021, s. 89).

Her skildres et annet miljø enn det Annie Duchesne kjenner til fra sin oppvekst i Yvetot, opphold på klosteskole og foreldrenes kolonialbutikk. Hun behersker ikke lenger kodene, og identifiserer seg med hovedpersonen i Camus *Den fremmede*. Samtidig som hun har fått smaken for det mer intellektuelle livet, virker hun bevisst sin egen stilling og beveger seg langs ulike felt for å endre sin klassetilhørighet. Man kan hevde at hun, med Pierre Bourdieus tenkning, blir i stand til å skjelne mellom elevenes bakgrunn og sosiale posisjon, og bruker språket, blant annet som kriterier for inndeling i klasser (Bourdieu, 1995, s. 38). Om hun allerede i oppveksten la merke til disse «distingverende og atskillende tegnene» (Bourdieu, 1995, s. 37), eller om de blir tilført av den teksteksterne fortelleren, er vanskelig å si helt sikkert. Det kommer frem av teksten at Annie Duchesnes evne til å skjelne oppstod relativt tidlig, og at hun foretok ulike valg for å klatre sosialt. Som barn ble hun fortalt, både på skolen og hjemme, at hun var spesielt intellektuelt begavet, og ble ansett som lovende (Ernaux, 2021, s. 24). Selv om hun får gode resultater på gymnaset, kjenner hun på en angst over alt hun føler hun ikke mestrer både sosialt og akademisk, og er i ferd med å gi opp: «I disse månedene på gymnaset ser jeg liksom en langsom utvisking av Annie D's skoleambisjoner, som følge av at hun, uten opprør, internaliserte sin sosiale plassering» (Ernaux, 2021, s. 110). De andre studentenes planer om videre studier kunne like gjerne vært hennes, men valget om å satse på lærerutdanning var mer forventet for en med hennes klassetilhørighet. At hun senere, som tekstekstern forfatter, skulle kommentere valget som «et blindt øyeblikk» (Ernaux, 2021, s. 121), problematiserer idéen om den frie viljen og individets valgmuligheter, og hvordan klassetilhørighet kan begrense friheten til enkeltindividet mer generelt. Som forfatter kan hun likevel hevne sin klasse ved å skildre hvordan slike usynlige mekanismer virket, med sine sosiologiske betingelser, og nesten hindret henne i å ta selvstendige valg. Hun unngikk derimot å reprodusere sin egen klassetilhørighet, og ble samtidig en stemme for de som ikke unnslopp den.

Fotografier som utløsermekanismer til hukommelsen

Ernaux prøver å oppsøke scener som fortsatt er friskt i minnet når hun skriver. Innganger til minnene er følelsene og hvordan de vekker opp erindringen. Minner om måltider er en inngang for hukommelsen, fotografier er en annen. Hun beskriver fotografiene som viktige og en del av konstruksjonen for bøkene (Louisiana Channel, 2023, 14:33). I *Sommeren 58* dukker det opp fotografier som reaktiverer hukommelsen, og lar handlingen i teksten tre frem: «Jeg betrakter et passfoto av meg i svart-hvitt som var limt inn i karakterboken min på

pensjonatskolen Saint-Michel i Yvetot, der jeg tok artium på C-linjen, med klassiske språk og realfag» (Ernaux, 2021, s. 15), og «Jenta på fotografiet er en fremmed som har overdratt sitt minne til meg» (Ernaux, 2021, s. 18). Avstanden i tid mellom nåtidsposisjon og ungdomstid er stor, og fortelleren kommenterer over hvordan distansen mellom den hun en gang var og den hun er nå, virker så stor at hun er fremmedgjort ovenfor seg selv. Fotografiene åpner imidlertid opp for erindringen og sansene, og gjør det mulig å hente frem minnene.

Arne Melberg skriver i *Selvskrevet* om hvordan bruk av fotografier kan problematisere fiksjonen i litteraturen, og skape en spenning mellom erindring på den ene siden og konstruksjon på den andre: «Anvendelsen av fotografier aksentuerer en dokumentarisk ambisjon: Fotografiene er støtte for erindringen samtidig som erindringens betydning synes å avta i takt med at jeget framstår som resultat av en litterært motivert konstruksjon.» (Melberg, 2007, s. 19). Ernaux bruker fotografiene bevisst som innganger til minnet og som anker i erindringen. Imidlertid er dette kun omtalte bilder, og ikke fysiske fotografier, med unntak av fotoet på tittelbladet på den norske utgaven og enkelte franske utgivelser. Dermed kommer diskusjonen om hvorvidt hun lykkes i å unngå å konstruere sitt eget litterære selv, litt i bakgrunnen. I *Sommeren 58* blir dette brukt som et stilistisk virkemiddel, der fortelleren skildrer hvordan hun, via fotografiet, går tilbake til værelset hos Ernemont-søstrene i 1959:

Jeg forsøker ikke å huske, jeg forsøker å *være* i mitt krypinn i et hjem for unge piker, akkurat idet jeg er i ferd med å fotografere, å være i akkurat dette øyeblikket, uten å bevege meg utover det, bakover eller fremover. Dette øyeblikket blir rent nærvær, og jeg en jente på snart nitten år som fotograferer det rommet hun skal forlate for bestandig, det vet hun. (Ernaux, 2021, s. 85)

I Ernaux' detaljerte beskrivelse av fotografiet, fremstår ekfrasen som en variant av narrativ, fordi handlingsprogresjonen stanses, for å gi leseren en beskrivelse av fotografiet som statisk værende i rommet (Lothe, Refsum & Solberg, 1997, s. 56). Fotografiene brukes som sansutvidende åpninger inn til minnene, og man tas nesten et skritt videre med inn i den «detaljerte og anskuelige beskrivelsen som en ekfrase er» (Lothe, Refsum & Solberg, 1997, s. 56), ved å forsøke å gjenoppleve selve åstedet der fotografiet ble tatt. Virkningen er at fortelleren fremstår som undersøkende og lyttende inn mot egen erindring, og ikke forutinntatt eller preget av definisjoner. Den dokumentariske tilnærmingen hennes i skrivingen vises når hun skriver om hvordan hun googler fornavn og etternavn til H, og ser bildet: «E og H feirer sitt gullbryllup». Konfrontert med nåtiden går hun inn- til fortiden ved hjelp av minnene:

I seg selv finnes det ikke noe virkeligere enn dette fotografiet, som er mindre enn ett år gammelt; det er likevel det uvirkelige ved det jeg ser, som forbløffer meg. Det uvirkelige ved nåtiden, ved dette landlige familietablået, stilt opp mot fortidens virkelighet, sommeren 58 i S, som jeg i noen måneder har overført fra mentale bilder og følelser til ord. Hvordan er vi til stede i andres tilværelse, i deres minne, deres måter å være på, selv i deres handlinger? (Ernaux, 2021, s. 98)

Fortelleren bruker bildet av gullbryllupet som en kontrast til opplevelsen og minnene fra sommeren 58. Bildet av H slik han fremstår i dag, omkranset av sin familie, blir en motsats til hennes minner om ham og hva han representerte. Hennes hukommelse blir korrigert gjennom nåtidas virkelighet, slik det kommer frem av bildet, og den subjektive dimensjonen ved minner blir tydelig. «Slik lever en mann» (Ernaux, 2021, s. 97), konkluderer fortelleren, og synet av ham føles uvirkelig, fordi det tilhører en annen virkelighet enn den hun erindrer og skriver om. Slik kan man si at erindringens betydning ikke avtar hos Ernaux, men skjerpes og aktualiseres gjennom detaljerte beskrivelser av fotografi i teksten. I dette tilfellet ved at hun tar stilling til fremstillingen av sannheten, hvordan den endres og holdes i livet gjennom egne og andres minner, og selve selvfremstillingens natur.

Å skrive om og fra erindringen

Ifølge fortelleren i *Sommeren 58*, har prosjektet med å skrive memoaren alltid blitt utsatt. Problemet var å formidle alt det erindringen hadde lagret, og samtidig disiplinere teksten i et passende kunstnerisk uttrykk: «Jeg avviste den smerten som er forbundet med å finne en form. Jeg stanset etter femti sider» (Ernaux, 2021, s. 14). Løsningen ble å «smelte jenta fra 58 og kvinnen fra 2014 sammen i et «jeg» (Ernaux, 2021, s. 18), for å fjerne distansen i tid og rom og gi en illusjon av nærhet til hendelsene for leseren. Denne vekslende bruken av pronomen, med sammensmelting av hovedperson og ekstern forteller, hjelper til med å ivareta det kollektive minnet om samfunnsforholdene i Frankrike på femtitallet, samtidig som det skildrer det individuelle minnet til Ernaux.

Leseren minnes på hvor viktig erindringen er i den litterære selvfremstillingen, og hvor avhengig fortelleren er av sin egen hukommelse, når hun erindrer og skildrer minnene sine. Når fortellerjeget selv stiller spørsmål ved autenticiteten ved sine egne minner:

Til nå- det er det Proust beskriver- har jeg tenkt at jeg i tre minutter igjen virkelig blir jenta i S. Men det er ikke hun som dukker opp, det er hennes drømmevirkelighet, hennes drøms mektige virkelighet (Ernaux, 2021, s. 76),

blir vi skjerpet som lesere og minnet på hvor subjektive man er i tolkningen av eget liv. Hva man erindrer og klarer å skildre kan være tilfeldig, og noen ganger er det illusjoner og fantasi, som jeget fra den gang holdt fast i. Når fortelleren slik stiller spørsmålstegn ved egne minner

og idealiserte forestillinger, som vekkes til live gjennom sanger fra ungdomstiden, og kaller erindringen av seg selv for «drømmevirkelighet», skaper dette kompleksitet i fremstillingen, og åpner opp for alternative sannheter. Enkelte minner kan av ulike grunner være upålitelige, og gjennom å studere dem med et kritisk blikk, kan fortelleren kanskje oppnå å trenge bak de reviderte minnene og komme nærmere de opprinnelige. Arne Melberg redegjør for Prousts syn på skildring av levd liv: «Og skal romanen trofast framstille det jeg som har levd og lever, må den være like lite helhetlig, like sammensatt av ulikeartede komponenter, like ferdiguferdig som jeget» (Melberg, 2007, s. 46). Vekslingene mellom ulike stemmer og perspektiv i karakterskildringen, som sammenfattet hos Proust her, er en inngang inn til minnene og skildringen av disse hos Ernaux også. Den nesten ferdige nåtids-fortelleren Ernaux skildrer den uferdige hovedpersonen Duchesne, i repetitive sløyfer av selvrefleksjon gjennom teksten. Når fortelleren ser på fotografiet av seg selv fra au pair oppholdet i London, er det med en distanse: «Hvilken strøm av tanker og minner, hvilken subjektiv virkelighet, kan jeg tillegge henne som figurerer på det eneste fotografiet jeg har av meg selv som au pair i England» (Ernaux, 2021, s. 148). I London hadde endringsprosessen allerede begynt og unge Annie har fortrenget opplevelsene fra feriekolonien og føler seg «milevis borte fra sitt gamle jeg» (Ernaux, 2021, s. 149), som hun skriver i et brev. Annie Duchesne anno 1960, har begynt å endre seg selv og danne en ny identitet. For at man skal klare å skildre minnene mest mulig pålitelig, må den voksne fortelleren ta slike endringer som dette med i betraktning, for å unngå at de opprinnelige minnene blir redigert og endret.

Ernaux sier selv, når hun blir spurt om hvordan man kan skrive om minner, at «Whatever they are, they can be a little modified, but they are realities» (Nobel Prize, 2022, 6:55). Tanken er at siden dette hendte meg, så er det en erfaring som er verdt å formidle. Hovedsakelig handler det om å bevare minnene for seg selv, men også for en hel generasjon. Slik blir skrivingen en kamp mot tiden der målet er å bevare nåtiden: “I have the visions of generations succeeding each other and falling into oblivion. Only prominent events remain character» (Louisiana Channel, 2023, 1:48). Det er ikke bare de store linjene og de imponerende historiske bragdene som bør skildres, kan man lese ut av dette, men også de mer vanlige fortellingene. Ernaux skildrer fra sitt univers som kvinne, og har skrevet om abort fra en tid da dette ble regnet som tabu i det franske samfunnet. I *Sommeren 58* skildrer hun ung kvinnelig seksualitet, og utforsker grenselandet mellom begjær og skam. Da hun ferdigstilte boken i 2014, skjedde MeToo-bevegelsen umiddelbart etterpå, og som forfatter tok hun del i denne historiske endringen som skjedde i samtiden. Hun kaller øyeblikket en «oppvåkning, og

en vidunderlig overraskelse» (Louisiana Channel, 2023, 7:16), fordi hun hadde båret på en negativ forestilling om kvinners fremtid. Endringer i samfunnet skjer gjerne uavhengig av litteraturen, men Ernaux' individuelle skildring av minner og dypdykk i historien, kan uansett bidra med håp om at ungdom får et mer balansert forhold til sin egen seksualitet i fremtiden.

2 c) Narratologisk analyse

Fortellerens kommentarer fra nåtiden, utvider hovedfortellingen, og utgjør en kompleks og avgjørende del av romanen. Ikke bare i form av ekstra handling, men også i form av en selvrefleksjon, utført av den eksterne fortelleren. Ernaux bruker arbeidet med teksten som en inngang til å reflektere over hvordan hun har blitt til det skrivende mennesket hun er i dag, og deler av boken handler om hennes valg om å bli forfatter. Hva hun ville oppnå med å skrive var uklart allerede da: «er det ikke sannheten om min historie med H jeg vil fortelle, det er om en måte å ikke være til stede i verden på- å ikke vite hvordan man skal oppføre seg der» (Ernaux, 2021, s. 150). Det samme kan sies om hennes skriveprosjekt med *Sommeren 58*, der hun vil: «Utforske avgrunnen mellom den skremmende virkeligheten i det som skjer i det øyeblikket det skjer, og den merkelige uvirkeligheten som etter noen år preger det som skjedd» (Ernaux, 2021, s. 158). Hvordan kan noe som fremstår så skjellsettende virke så uvirkelig når man ser tilbake på det? Hva er det tidens gang egentlig gjør med minnene våre, og hvordan blir vi så fremmedgjorte ovenfor oss selv, synes Ernaux å spørre.

Homodiegetisk og heterodiegetisk segment

Det homodiegetiske elementet i romanen er fortellerens virkelighet og plassering i nåtiden, i 2015, fortalt i første person. Forfatteren Ernaux gir seg enkelte ganger til kjenne gjennom fortelleren, og når hun til slutt i boken kommenterer at hun har «inntrykk av at alt sammen kunne ha vært skrevet annerledes, som en gjengivelse av rene fakta, for eksempel» (Ernaux, 2021, s. 157), så er dette kun ett av få eksempler på de mange litteraturestetiske betraktningene hun gjør seg underveis i teksten. Leserne tar kontinuerlig del i hennes skriveprosess og valg, som knyttes både til innholdsmessige aspekt ved teksten, så vel som formmessige aspekt. Den parallelle fortellingen, som blir det heterodiegetiske segmentet, er skildringen av oppholdet på feriekolonien sommeren 58 i S. Hovedpersonens opplevelse av frigjøring, skam og seksuell oppvåkning, er fortalt i tredjeperson, kanskje for å tydeliggjøre et skille i tid og identitet. Handlingen strekker seg videre til sommeren 1962, da hun reiser tilbake til feriekolonien, for å ta et symbolsk farvel med stedet som har preget henne i så stor grad. Det er i disse segmentene at konflikten i boken hovedsakelig eskaleres og driver handlingen fremover, ved hjelp av kommentarer og refleksjoner fra fortelleren i nåtidssituasjonen. De forskjellige heterodiegetiske segmentene har ulik karakter og stilistisk

funksjon, og akroniene bidrar til en utfyllende og allvitende metaposisjon, der vi får innsikt i temaet i romanen på et mer overordnet plan.

Akronier

Sommeren 58 innledes med en akroni, der fortelleren kommenterer fra et allvitende ståsted, over hvordan man kan miste sin egen vilje til fordel for en annens: «De går i oppløsning og ser gjenskinnet av seg selv handle og adlyde, revet med på en ukjent ferd» (Ernaux, 2021, s. 7). Leseren får et sammendrag på de første to sidene over hendelsene i feriekolonien i 58, og man skjønner at løsningen har vært å «glemme alt og aldri snakke om det til noen» (Ernaux, 2021, s. 8). Akronien fungerer som et symbolsk frempek av handlingen i resten av romanen, og gjør leseren nysgjerrig på hendelsen i seg selv, men også på prosessen som ligger forut for beslutningen om å skrive denne fortellingen mange år etter. Kommentaren er løsrevet fra tidsreferanser, og er «egnet til å gi inntrykk av fortellerens spesielle livsanskuelse («vision du monde»))» (Aaslestad, 1999, s. 52).

Videre består fortellerens rolle i romanen hovedsakelig i å reflektere over skildringen av sitt eget selv og sin egen oppvekst og identitet, og over hvordan dette kan forstås i lys av sitt voksne liv og erfaringer. Ofte uttrykt som betraktninger i ulike former, der enkelte passasjer i teksten skiller seg ut som tydelige brudd med handlingen:

Akkurat nå, i gatene, på *the open spaces*, på metroen, i auditoriene, skriver millioner av romaner seg inn i menneskenes hoder, kapittel for kapittel, for å bli strøket ut, deretter påbegynt på nytt og til slutt alle som én dø hen – enten fordi de har blitt realisert, eller fordi de ikke har blitt det. (Ernaux, 2021, s. 76)

Oppmerksomheten rettes bort fra handlingen og mot leseren, og budskapet er at alle bærer på sine egne upubliserte livshistorier. En virkning dette kan gi er å gjøre leseren mer delaktig i handlingen, fordi man begynner å assosiere rundt egen livshistorie, og hvordan denne eventuelt kan fortelles. Parallelt kan det føre til en mer aktiv deltagelse i fortellerens egne refleksjoner rundt skrivingens natur, og dermed en mer årvåken og utvidet lesning der romanen inngir til dette. For eksempel når fortelleren refererer til Billie Holiday og Violette Leducs skjebner, og knytter dette til egne erfaringer fra den samme historiske tiden:

En merkelig sødme oppstår av den retrospektive trøsten fantasien kan gi når den stimulerer minnet og opphever det spesielle ved det man har opplevd, og den ensomheten som er knyttet til det, ved mer eller mindre berettiget å trekke frem likheten med det andre har erfart på samme tid. (Ernaux, 2021, s 95)

Slike kommentarer utvider erfaringsrommet i ettertid, og på samme tid har det overføringsverdi til leserne, og kan sette i gang lignende prosesser hos den enkelte. Historien

om Annie Dusesne blir da ikke bare en fortelling om en individuell jente, men en kollektiv historie, og en oppvekstroman som får betydning for flere generasjoner kvinner.

Fortellerens refleksjoner over skam

På samme vis kan bruken av en allegorisk referanse fra Johannesevangeliet, 8 kapittel, i Bibelen, fungere som innslag av akroni i romanen. Religionen preget samfunnet generelt i større grad på femtitallet i Frankrike enn hva den gjør i dag, og den 17-årige Annie Dusesne, hadde som en tidligere elev på en religiøs internatskole, ett ben i den katolske tro og ett ben i den moderne sekulære verdenen. Den voksne fortelleren tenker tilbake på feriekolonien i 58, og de moralske sanksjonene hun opplevde: «Hver dag og alle steder i verden finnes det menn som står i en sirkel rundt en kvinne, rede til å *kaste stein* på henne» (Ernaux, 2021, s. 67). Motivet er like gammelt som historien selv, er det som om fortelleren slår fast, og i dette ligger det kritikk mot kjønnsstrukturer, som har endret seg vesentlig siden hun var ung på femti-tallet i Frankrike, og til hun skrev romanen i 2014. Leseren kan identifisere seg med dette på sitt vis, i og med at endringer på samfunnsnivået skjer langsomt, og oppveksten til den enkelte, og erfaringene dette gir, preger en gjennom hele livet.

Ernaux er opptatt av temaet skam i sitt forfatterskap, fordi det gir gode muligheter til å utforske menneskesinnet nærmere: «The effect of shame is certainly one of the most difficult feelings to express» (Louisiana Channel, 2023, 18:15), sier hun selv om det å skrive om skambelagt tematikk. Hun kaller det mytestoff, og sier at skildringen av skamfulle erfaringer er komplekse og krever en spesiell form for granskning av seg selv og omgivelsene. Bøker som i varierende grad skildrer selvopplevde og vanskelige hendelser, er gjerne utfordrende for leseren også, fordi man kan bli konfrontert med ubehag eller følelsen av skam, som igjen kan aktivere egne ubearbeide følelser. I *Sommeren 58*, konfronteres fortelleren med minnet om følelsen av skam underveis i skrivingen, og konkluderer: «Det spesielle ved den seksuelle opplevelsen blir værende uforandret, og skammen over den går ikke i oppløsning som følge av det nye århundrets dominerende tankesett» (Ernaux, 2021, s. 104). Svaret synes å være at reaksjonene som følger av skamfulle opplevelser, alltid må bearbeides på et individuelt plan, uavhengig av samfunnets sanksjoner ellers. Den eksterne fortelleren stiller seg selv spørsmål underveis i teksten om hvorfor hun har gått i gang med å skrive om det hun opplevde i feriekolonien sommeren 58 og de påfølgende årene, og hvilke konsekvenser dette kan få. Skrivingen bringer ubehagelige minner opp i lyset, som hun ikke klarer å fortrenge, og dette ubehaget er hennes individuelle skam, men tilhører også tiden og de andre ungdommene i feriekolonien, som tok del i det som skjedde. Fortelleren er nysgjerrig på hva de husker om

henne og vil stille dem spørsmål om jenta fra den gang, for å grave opp håndfaste bevis fra fortiden om hvem hun var. Hun har:

Behov for å skrive om noe levende, under trusselen fra det levende, ikke i den roen man får når folk er døde og like immaterielle som fiktive skikkelser. Jeg hadde behov for å gjøre skrivingen til en uutholdelig virksomhet. For å unngjelde for min evne til å skrive – ikke lett, for ingen skriver mindre lett enn meg – med fantasiens skrekk for konsekvensene. (Ernaux, 2021, s. 36)

Det uutholdelige i å skrive, kan her være et dobbelt dilemma; med selve skildringen av skammen hun opplevde, og den etiske balansen hun må foreta, når hun gjengir noe flere kan kjenne seg igjen i. Skrekken for konsekvensene kan være redselen for at selve fremstillingen av hendelsen, ikke er gjenkjennbar for andre enn henne selv, og dermed mister en del av troverdigheten. Samtidig vil den individuelle posisjonen, hvorfra en opplever skam, nettopp være en individuell opplevelse, der en ofte støtes ut fra et fellesskap i form av ulike sanksjoner. Ernaux' nærmest objektive skildring av ubehaget ved skamfulle opplevelser og effekten dette har på den enkeltes karakter, er selve nerven og nullpunktet i *Sommeren 58*.

Fortellerens refleksjoner over selvframstilling og skriving

Noen av de mest interessante heterodiegetiske passasjene, tar for seg selve skrivingen av boken og valgene man tar som forfatter, om hvordan man framstiller seg selv. De flettes inn i handlingen, som når fortelleren gjør seg synlig i teksten med kommentarer som «Mens jeg skriver, ser jeg at jeg hittil aldri har tenkt» (Ernaux, 2021, s. 55). Påminnelser om avveiningene fortelleren tar underveis i skriveprosessen, gjør leserne mer oppmerksomme og fremstillingen av hendelsene oppleves som mer ekte. Arne Melberg skriver om den litterære selvframstillingens både-og, og kaller det: «jegets fordobling i skrivende jeg og beskrevet jeg» (Melberg, 2007, s. 15). Det foregår en sammensmelting mellom virkelighetsbeskrivelse og fiksjon, og det stilles dermed krav til større årvåkenhet hos leserne. De parallelle lagene av heterodiegetiske segmenter i *Sommeren 58*, gjør at det er flere samtaler på gang samtidig i teksten. En av disse samtalene fortelleren igangsetter, handler om skriveprosessen og tankeprosessen til fortelleren, om hennes egen analyse av seg selv:

Etter hvert som jeg beveger meg fremover, forsvinner den slags forenklinger som tidligere preget den fortellingen som er arkivert i mitt minne. Å komme til bunns i 1958 er å akseptere at de tolkningene som har hopet seg opp i årenes løp, blir pulverisert. [...] Jeg dekonstruerer den jenta jeg var. (Ernaux, 2021, s. 56)

Her reflekterer den teksteksterne fortelleren igjen over selve bokprosjektet. Leseren aner at målet er å nå frem til hvem Annie Duchesne var den gang, og at en disseksjon av hele

identiteten kanskje er løsningen, hvis det er det som må til for å finne frem til essensen. Det er mye som står på spill:

Kanskje har jeg også villet problematisere den oppfatningen folk har av meg som forfatter, ødelegge den, gjøre alt jeg kan for å avsløre et hykleri, av typen «jeg er ikke den dere tror», som her lyder som et ekko av «jeg er ikke den jomfruen dere tror», som de andre aktivitetslederne snart sa med et hånlige flir når jeg gikk forbi (Ernaux, 2021, s. 56),

nemlig selve definisjonen om hvem hun dypest sett er som forfatter og som menneske. Her ser vi dette tolket som en følelse av å være en svindler eller uverdige, som igjen har sitt utspring i hvordan hun ble mottatt og fremstilt som et individ for de andre i feriekolonien. Hvis tolkningen av den hun en gang var som hun har båret på, blir pulverisert gjennom skrivingen av romanen, så kan også hennes selvbylde, både som forfatter og individ, endres.

Melberg skriver om hvordan de fleste selvframstillinger klarer å pendle mellom det uferdige selvet og det ferdige selvet, og koordinere dette med jegets fordobling: «Det skrivende jeget er som oftest det ferdige jeget, mens det beskrevne jeget er det uferdige; men beskrivelsen leder til oppdagelser, forandringer, tolkningsproblemer, justeringer av alle forhåndsbilder og alle fortellinger vi har om oss selv» (Melberg, 2007, s. 16). I jakten på egen retrospektiv identitet gjennom skriving, kan noen forestillinger endres og nye dannes. I hvor stor grad Ernaux rekonstruerer sin egen oppvekst og identitet, gjennom å styre narrativet om seg selv, er vanskelig å si. Hun har også i tidligere utgivelser kretset rundt emnet, og som forfatter har hun ikke blitt ferdig med seg selv og sin litterære selvframstilling. Kanskje *Sommeren 58* setter et slags punktum, ved at boken så tydelig peker frem mot den skrivende forfatteren som fødes i slutten av sommeren 60, og som blir til forfatteren Ernaux som vi kjenner henne i dag. Selvbiografisk litteratur kan på denne måten få en transformativ funksjon utover den rent litterære, og Annie Ernaux har selv understreket betydningen av å skrive om fortiden for å redde nåtiden (Louisiana Channel, 2023, 15:25).

Fortelleren åpner også opp for en samtale med leseren om hvilken modus *Sommeren 58* bør skrives i, for å oppnå mest mulig ønsket effekt. For eksempel når det kommenteres rundt de ulike modusene i skrivingen, så handler det om hvilken stemning som skal få dominere: «I hvilken modus- tragisk, lyrisk, romantisk, til og med humoristisk, det ville ikke være så vanskelig, skal jeg fortelle om det hun opplevde i S?» (Ernaux, 2021, s. 57). De ulike inngangene en forfatter velger når en historie skal fortelles er avgjørende for hvordan den blir oppfattet, og i tilfellet Annie Duchesne, ser fortelleren mange muligheter. Denne tilsynelatende desinteresserte innsikten i sin egen selvframstilling styrker teksten og løfter den opp til mer allmenn interesse. Metanivået å kommentere framstilling fra, gjør noe med

leseren, fordi vi skjønner at Annies historie kan fortelles på mange måter og fra ulike synsvinkler, og at en slik oppvekstroman kan være både tragisk og komisk. Jean Starobinski skriver i «The Interpreter's Progress» om valg av stil i selvbiografier: «Style is here the sign of the scriptor's relation to his own past, but at the same time it manifests a specific way of revealing oneself to others, which is a project directed toward the future » (Starobinski, 1989, s. 172). Historien som formidles til leseren er rettet mot nåtiden, der skrivingen også foregår, og dette kan medføre at sannhetsgehalten i hendelsene som skildres, blir noe relativ. Valg av form og modus som Ernaux åpner opp for i romanen, gir ulike fremstillinger av virkeligheten, og ulik bevisstgjøring og identifikasjon opp imot handlingen for leseren også, selv om det er den samme virkeligheten som blir fremstilt.

Starobinski beskriver hvordan Rousseau i *Les Confessions*, veksler mellom «elegisk og ironisk», og hvordan valget av den ene måten å betrakte fortiden på fremfor den andre, sier noe om hvordan man forholder seg til denne (Starobinski, 1989, s. 192). Når Rousseau beskriver hvordan han som tjener i huset de Breil, har overskredet sin rolle når han søker Mademoiselle de Breils oppmerksomhet, bruker han ironi som virkemiddel, for å fremkalle distansen mellom fremstillingen av den han var den gang som tjener, og den han er nå som forteller. Det samme kan man se når den eksterne fortelleren i *Sommeren 58*, kommenterer Annie Duchesne slik hun var da hun ankom feriekolonien: «som en ung hoppe som er sluppet løs, alene og fri for første gang, litt engstelig. Grådig etter å møte sine likesinnede, dem hun tror er hennes likesinnede» (Ernaux, 2021, s. 26). Dette er fra en betrakters perspektiv, hvor fortelleren ser tilbake på seg selv fra et tidsspenn på over femti år, der mye har endret seg. Fremstillingen av hvordan endringen foregår, blir skildret fra nåtiden, med en ironisk distanse, som igjen kan bidra til en mer nøytral selvframstilling av protagonisten. Fortellerens refleksjoner over tilsynelatende valgfrihet av modus i *Sommeren 58*, kan kanskje ha en fremmedgjørende effekt på leseren, fordi historien får et konstruert og oppstykket preg. På den andre siden kan det åpne opp for en mer nyansert og sammensatt tolkning av Annies oppvekst, og samfunnet hun var en del av i 1958:

Burde jeg kanskje stadig veksle mellom de to måtene å se verden på – den i 1958 og den i 2014? Jeg drømmer om en setning som kunne inneholde dem begge, uten at de kolliderte, ganske enkelt ved at jeg lekte med en ny syntaks. (Ernaux, 2021, s. 58)

Hvis formen rent hypotetisk kan romme både tragiske, lyriske, romantiske eller humoristiske element, eller endre syntaks, så skjønner vi at fortelleren ikke gjør krav på å skildre sannheten som en absolutt størrelse, fordi det kan være rom for ulike tolkninger og nyanser. Rousseau,

på sin side, skriver både nostalgisk og ironisk i *Les Confessions*, for på den måten å vise hvordan han som forteller kan både identifisere seg med protagonisten, for så å frigjøre seg og ta avstand fra han i fremstillingen av seg selv (Starobinski, 1989, s. 194). Ernaux' memoarer åpner opp for flere løsninger i stil og modus, og fortelleren er i konstant dialog med seg selv og leseren om egen selvfremstilling og identitet. Det refereres til Annie som lever seg inn i romanene hun leser: «Hun har ikke et bestemt jeg, men flere «jeg» som varierer fra den ene boken til den andre» (Ernaux, 2021, s. 26). Jenta fra feriekolonien i 58, er i konstant konstruksjon, og danner nye identiteter som hun lever seg inn i, i takt med at hun leser om litterære karakterer som hun relaterer til. Slike eksterne fortellerkommentarer om skrivning, form og identitet, er med på å gjøre leseropplevelsen mer interessant og allmenn, fordi leseren forstår at fortelleren selv skriver frem sin egen tekstlige fremstilling, og leter ved hjelp av denne, etter svar som gir mening.

Frekvens

Den repetitive frekvensformen dominerer fortellingen i *Sommeren 58*. Det berettes om hendelsene i feriekolonien flere ganger, og det sirkles også inn mot den aktuelle hendelsen på ulike måter i teksten, både direkte og indirekte, slik det innledningsvis i romanen henvises til at man blir forlatt av sin elskede som en «skitten truse» (Ernaux, 2021, s. 8). Et annet eksempel der det henvises til Annies usunne forhold til H er: «Hennes behov for ham, for å la ham være herre over kroppen hennes» (Ernaux, 2021, s. 55), og igjen mot slutten av romanen, hvor den voksne fortelleren innser hvor lite denne gamle hendelsen egentlig har hatt å si for H: «Det er et utrolig misforhold mellom den innflytelsen to netter med denne mannen har hatt på mitt liv og mitt totale fravær i hans» (Ernaux, 2021, s. 98). Disse eksemplene er spredt utover i handlingsforløpet i memoaren, men har alle samme dreiningspunkt og tema. Aaslestad gjør et poeng av at «Fortelleren kan føle på behovet for på ny og på ny å gjenta hvordan «det skrekkelige» fant sted, inntil for eksempel en psykologisk bearbeiding gjør det mulig å legge begivenheten bak seg» (Aaslestad, 1999, s. 78). Virkningen av repetisjon har imidlertid flere dimensjoner enn eventuelt traumelindring, og grepet er med på å intensivere drivet i fortellingen og klargjøre hva tematikken i romanen er.

Spenningskurven bygges opp gjennom rytmiske sløyfer av anakronier, i form av både frempek og tilbakeblikk, der nerven i fortellingen ligger i hendelsen i feriekolonien i løpet av sommeren 58. Selve hendelsen røpes i første del av teksten, og skiftet av intensitet i fortellingen etter dette, kan minne om et slags antiklimaks. Resten av fortellingen går over til å kommentere de påfølgende årene til hovedpersonen, før hun igjen besøker feriekolonien i

1962, for å ta et symbolsk oppgjør og komme seg videre i livet. Del to av memoaren er rettet mot nåtiden, og hennes identitet som tenkende kvinne, intellektuell og forfatter:

Jeg vet med sikkerhet at filosofieleven gjorde Simone de Beauvoirs appell på siste side om å velge til sin: «Vi tror at hun [kvinnen] må velge mellom å bekrefte sin egen transcendens og bli fremmedgjort som objekt.» Hun fikk her svaret på sitt spørsmål – som ble stilt av nesten alle jenter på den tiden: Hvordan skal man *oppføre seg*? Som et fritt subjekt (Ernaux, 2021, s. 115.)

Studenten Annie Duchesne får et annet perspektiv på sitt eget liv og sine handlinger, og endrer også sin «drømmevirkelighet» (Ernaux, 2021, s. 76), i takt med den nye bevisstheten.

Samtidig blir det tydelig at hovedpersonen blir påvist andre regler for hvordan kvinner skal og bør oppføre seg, enn de hun tidligere har vokst opp med og visst om. Hun har byttet ut sin barndoms katolisisme med filosofien, og med det følger mer sekulære regler for moral og etikk, i tråd med hvordan samfunnets forventninger til kvinner har endret seg, over samme tidsrom som bokens handling blir beskrevet.

Fokalisering

For å finne ut hvem som ser og hvem som snakker i en tekst, kan det være nyttig å spørre hvor «sansningssenteret» er (Aaslestad, 1999, s. 84). I *Sommeren 58* er den sentrale bevisstheten hos fortelleren, som veksler mellom å være seg selv som 17 åring og seg selv som voksen forfatter. Starobinski argumenterer med at formen i seg selv kan være med på å lure leserne til å tro på sannhetsgehalten i fremstillingen. Til tross for at man ønsker å skildre hendelser oppriktig, så går innholdet i selvbiografiske fortellinger over i fiksjon, og det kan være vanskelig å hindre disse nivåovergangene fra en genre til en annen, eller med sikkerhet si når vi har med den ene eller den andre type fortelling å gjøre. Starobinski skriver videre at ved å fremheve nåtiden i skrivehandlingen, kan det virke som om man oppmuntrer til vilkårlighet i fortellingen, snarere enn troskap til erindringen, og da blir stilen en kilde til forvrengning og forfalskning, og en hindring for det som skal berettes (Starobinski, 1989, s. 173). Selv om fortelleren er situert i nåtid, kan formen i *Sommeren 58* være med på å løfte den estetiske kvaliteten til memoaren, og flytte fokuset fra erindringen, og troskapen til denne, og over til en pågående metalitterær refleksjon over selvets konstruksjon. Graden av selverkjennelse og selvinnsett varierer fra forfatter til forfatter, og elementer som tid og falske minner påvirker resultatet. Vekslingen av pronomen i fokaliseringen i *Sommeren 58*, åpner opp for muligheter til å definere og skrive om historien til protagonisten og nåtidsfortelleren, og når erindringen er kilden for fremstillingen, blir verifiseringen en subjektiv øvelse.

Fortelleren har en dialog på gang med leseren, i tillegg til å veksle mellom de ulike perspektivene. Det går fra å variere mellom bruk av det personlige pronomenet *hun* og *jeg* selv i samme avsnitt. Dette ser vi blant annet i en scene fra oppholdet på Annies andre feriekoloni, sommeren 59, der trangen til overspising skildres:

En ettermiddag hun var alene på sovesalen, stjal hun sukkertøy i skapet til en av småjentene. [...] Jeg har bevart bildet av en handling begått av en annen, en jente underlagt en uimotståelig drift, men det er den jeg er i dag som ennå ser treskapet over sengen, og som husker stillheten i sovesalen (Ernaux, 2021, s. 120).

Her brukes tredje person entalls form om Annie Duchesne som 17 åring, og første person entalls form om fortelleren i nåtid, samtidig som det åpnes opp for at den nåtidige fortelleren også er i sovesalen og ser over skapet, og faktisk kan høre stillheten der. Minnet utvides og forsterkes gjennom sansene, og fortelleren er på nytt til stede i handlingen gjennom blikket og hørselen. Overgangen mellom identitetene er glidende, og gjennomgående i hele romanen.

Den variable fokaliseringen skaper en dynamikk i teksten og en ulik grad av nærhet og relevans ovenfor fortellerens identiteter. Fortelleren i *Sommeren 58* reflekterer over dilemmaet i den opplevde avstanden mellom den hun engang var og den hun er nå, og hvor fremmedgjort man kan føle seg ovenfor seg selv: «Jenta på fotografiet er ikke meg, men hun er heller ingen fiksjon. Det finnes ingen annen person i hele verden jeg har så omfattende kunnskaper om, uuttømmelige kunnskaper» (Ernaux, 2021, s. 16). Når hun ser på fotoet fra karakterboken fra pensjonatskolen Saint Michel i Yvetot, så er dette en annen person fra en annen tid, men: «Det er altså ingen annen mitt minne er så overfylt av, for å si det slik» (Ernaux, 2021, s. 17). For Ernaux blir jenta fra 1958 virkelig, fordi hun til stadighet dukker opp i bevisstheten, og «er virkelig i meg» (Ernaux, 2021, s. 18).

Forfatteren reflekterer videre over hvordan bruken av pronomen definerer stemmene i teksten og gir ulike tolkningsperspektiv:

Når det forholder seg slik, må jeg da smelte jenta fra 58 og kvinnen fra 2014 sammen i et «jeg»? Eller må jeg, noe som ikke forekommer meg å være det mest korrekte – det er en subjektiv vurdering – men det dristigste, skille den første fra den andre ved å skifte mellom å bruke «hun» og «jeg», for at fremstillingen skal komme så nær de faktiske omstendighetene som mulig? (Ernaux, 2021, s. 19)

Den varierende bruken av pronomen kan se ut som en valgt strategi for å øke graden av realisme i teksten. De faktiske hendelsene og historiske detaljene som skildres, samt fortellerens nærvær i både den homodiegetiske og heterodiegetiske handlingen, gjør at det fiksjonelle preget får en tilleggsdimensjon. Førstehåndsintrykket, som preger formidlingen i

memoarformen, tilfører teksten en dobbelthet i uttrykket, og boken oppleves både som en historisk beretning om ei jentes oppvekst og en fiksjonstekst.

Starobinski problematiserer imidlertid bruken av stilistiske virkemidler, som fiksjonens jeg og det oppriktige jeget i selvbiografiene, og mener de kan gå på bekostning av en sannferdig fremstilling av erindringen. Han hevder i «The Interpreter's Progress»: «Style of self-reference relates to the writer at the moment of writing, to the present “self”. This “presentness” of self-referentiality may in fact impede accurate understanding and precise reproduction of past events» (Starobinski, 1989, s. 172). Vil det ikke alltid være lag av minner som legger seg i veien for tolkningen av den opprinnelige erfaringen, slik at forfatteren av selvopplevde hendelser ser verden gjennom disse? Fortelleren i *Sommeren 58* er klar over dette paradokset, og reflekterer over at skriveprosjektet handler vel så mye om å finne ut hvem hun er som forfatter og menneske:

Men hva skulle det være godt for å skrive om det ikke var for å grave frem omstendigheter, [...] omstendigheter som kommer fra de skjulte stedene som er spredd utover i fortellingen, og som kan hjelpe til å forstå- og til å holde ut- det som skjer og det man gjør. (Ernaux, 2021, s. 100)

Det selvbiografiske prosjektet handler i sin essens om å forstå seg selv, og det kan også virke som om dette er Ernaux' prosjekt med *Sommeren 58*. Samtidig så kan memoarer eller verk med selvopplevde fortellinger, hvor fortelleren skriver i første person, skape en illusjon om sannhet for leseren, selv om den ikke alltid er reell.

Oppsummering

Skildringer gjennom genren memoarer kan med Philippe Lejeunes ord «dreie seg om en “kollektiv historie”» (sitert i Miraux, 1996 s. 16), og overføringsverdien til leseren kan være reell, særlig hvis den kulturelle og historiske konteksten ikke er utenfor umiddelbar rekkevidde. Spørsmålet om i hvor stor grad Ernaux er et pålitelig vitne når hun skildrer minnene sine fra så mange år etter, og hvorvidt hun evner å forstå seg selv og sine handlinger, så lenge etterpå, er relevant med tanke på i hvor stor grad erindringen er konstruert eller ikke. Det vil man ikke vite sikkert, men den beste kvalitetssikringen leserne kan få, er den konstante refleksjonen som fortelleren foretar underveis i skriveprosessen. Den tematiske leserinngangen, synliggjort gjennom innlevelse og identifikasjon gjennom virkelighetsnær litteratur, er sterkt til stede i memoaren. Hvorvidt skildringene til Ernaux kan bidra til å endre holdninger og oppfatninger leseren har, når det kommer til erfaringer om identitet og skam, er imidlertid et åpent spørsmål. Teksten skildrer samfunnet og normene i 1958 på en virkelighetsnær måte, og referansene til de historiske, kulturelle og politiske hendelsene setter konteksten og bidrar til å skape innlevelse og aktivere egne erfaringer i leseren.

Ernaux lykkes i å skape en estetisk lesererfaring ved å føre samtaler med det fortellende og det fortalte jeget, og korrigerer dermed sin egen selvframstilling fortløpende. Memoaren bekrefter ikke bare det leseren allerede vet, men stiller spørsmålstegn ved hva man egentlig kan huske fra så langt tilbake i tid. *Sommeren 58* utvides fra å være en skildring av en oppvekst, til å bli en utforsking av fortellerens egen prosess mot å bli et skrivende menneske, og en utforsking av selvet gjennom metalitterære grep i teksten.

I og med at Ernaux' tekst kan sies å være en memoar som har likhetstrekk med en roman med autofiksjonelle trekk, får man en klar biografisk leserinngang. De biografiske referansene er allestedsnærværende i teksten, og de fokale instansene er preget av forfatterens biografi. Et ungdomsbilde av Annie Ernaux preger coveret av den norske oversettelsen, og navnelikhet mellom forfatter og protagonist, samt dokumentariske spor som fotografi og brev dominerer teksten. Samtidig skygger ikke forfatteren over verket i seg selv, eller dominerer formuttrykket i negativ grad. Det er memoaren *Sommeren 58* som er den primære varen her, for å bruke Johanssons ord, og ikke Ernaux selv.

Kap. 3: Analyse av *Jente 1983*, av Linn Ullmann

Jente 1983, av Linn Ullmann, ble gitt ut i 2021, seks år etter *De urolige*, den første romanen i det som er en planlagt triologi. De planlagte temaene i romanene er, ifølge Ullmann selv, glemsel, begjær og raseri (Vik, 2021), og alle disse følelsene kommer samlet til uttrykk på forskjellig vis i *Jente 1983*. Forfatteren skriver om sine opplevelser i Paris i januar 1983, da hun som 16-åring angivelig har reist mot morens vilje, for å bli fotografert av A, for franske *Vogue*. Fortelleren i romanen beskriver teksten som vanskelig å sette ord på, å få ned på en så presis og etterrettelig måte som mulig, og gjør det klart at det er denne historien hun har forsøkt å skildre før, men ikke lyktes med:

Hver gang jeg har begynt å skrive en ny bok, har jeg tenkt at den skal handle om fotografiet A tok av meg i januar 1983, jeg har villet skrive om tiden før det ble tatt, dagene i Paris, og tiden etter, men så skrev jeg meg inn i andre fortellinger i stedet. Jeg blir kvalm av å tenke på historien om bildet, det er en dritthistorie som jeg har forkastet tusen og en gang av tusen og en grunner. (Ullmann, 2021, s. 51)

Når fotografiet blir nevnt, beskrives en fysisk kvalme, men likevel forsøker fortelleren å skildre historien så troverdig som hukommelsen hennes tillater det. I romanen følger vi protagonisten Karen, fra ungdomsårene i New York, sammen med skuespillermoren og sin fraværende filmregissør av en far, og ser hvordan hun vokser til og danner sin identitet. Hun ønsker å bli beundret som sin verdensberømte mor, en uoppnåelig standard for en ung jente:

«Når jeg fylte seksten, ville alt løse seg. Det var bare å se på mamma. Måten hun gikk fra rom til rom og blikkene som fulgte henne.» (Ullmann, 2021, s. 129). En mulig tolkning, hvis man som leser tar med biografisk kunnskap om forfatteren inn i lesningen, er at hovedpersonens forsøk på å kopiere morens livsstil, var en av årsakene til et prematurt møte med en kynisk underholdningsbransje, som etterlot varige spor. Man kan tenke seg at en forfatter som skriver selvbiografisk, reflekterer over egen oppvekst, for å undersøke om hun kunne tatt andre valg, eller kanskje blitt til en annen. Kanskje skrives *Jente 1983* for å bekjenne noe, eller for å ta et oppgjør med noe eller noen, eller som Michel Foucault foreslo; at vi skriver for å bli noen andre enn den vi er eller var? Det som uansett er sikkert, er at fortellerens ulike erfaringer fra oppveksten utforskes i teksten, og utforskningen skjer fra forskjellige tiår og ståsted, med vekt på hvordan dette har påvirket hovedpersonens identitet.

3 a) Genre

Jente 1983 er en fiksjonstekst, selv om historien som Ullmann skildrer er basert på selvopplevde hendelser, og har flere likheter med genren autofiksjon. Det er navneidentitet mellom forfatter, hovedperson og forteller i boken. På SNL står navnet Karin Beate Ullmann oppført under Linn Ullmann, sammen med hennes fødselsdato, og man forstår av dette at «Linn» er navnet hun trer inn i fortellerrollen med, mens protagonisten derimot får navnet «Karen», som ikke er en del av Ullmanns offentlige identitet som forfatter. Navneidentiteten kan bidra til at man leser teksten biografisk og ser bort fra de fiksjonelle innslagene. Hvis man derimot er en oppmerksom leser, legger man merke til de ulike fiksjonsmarkørene i teksten, og vekslingen mellom navnene som representerer ulike historier og identiteter, som igjen bryter det selvbiografiske preget. Ullmann velger heller ikke Serge Dubrovskys løsning med å skrive roman på tittelbladet, og autofiksjon på baksiden av boken. *Jente 1983* kan sies å ha en tydelig romanstruktur, og det er første persons forteller til stede i store deler av teksten. Videre er det fiktive karakterer med i plottet, og handlingsstrukturen har en høy fiksjonsgrad, selv om romanen hovedsakelig bygger på forfatterens biografi og levde liv.

Tone Selboe skriver om det å genrestemme teksten man skriver roman, fremfor å bruke termene selvbiografi eller bekjennelse: «Romanen har denne enorme fleksibiliteten som gjør det mulig å fortelle utelukkende fra sitt eget perspektiv og samtidig få andre til å kunne se at dette også er typisk og allment» (Selboe, 2015, s. 110). I *Jente 1983* fremstilles riktignok selvopplevde hendelser i ettertid, men andre heterodiegetiske tekstsegmenter spiller også en stor rolle for romanens helhet og form. Videre skjer fremstillingen i en fiksjonalisert form, gjennom ulike lag av temporale brudd og fokale innganger, og det stilles gjennomgående

spørsmål ved hendelsenes realitet fra fortellerens perspektiv. Nettopp på grunn av variasjonen i fokalisering, og rollen den eksterne fortelleren har i teksten, blir det som har hendt gjenfortalt på nytt og stilt spørsmålstegn ved. Kanskje kan man si at det skaper tvil og usikkerhet hos leseren, over i hvor stor grad man kan stole på sin egen hukommelse og om den faktiske fremstillingen er sann? Når fortelleren selv spør seg om glemselen hindrer henne i å huske rett, åpner det seg muligheter for alternative tolkinger. Dette vises når ulike fortellerinstanser møter hverandre i teksten: «Du skrev da *jeg var seksten år* [...] *kjente jeg en kort stund en førtifire år gammel mann*, det er feil. Det handler ikke om å bli kjent, om å kjenne. Vær nøyaktig» (Ullmann, 2021, s. 37). I dette metafiktive grepet, er det Karin fra ungdommen, som korrigerer den voksne fortelleren som går under navnet Linn, og ber om større grad av etterrettelighet. Hun krever språklig presisjon, for relasjonen som Karin og A hadde, var ikke av en vennskapelig art. På denne måten pirker de ulike fortellerstemmene i romanen, på hverandres fremstilling av virkeligheten helt ned på verbalnivå, for å få full språklig presisjon i fremstillingen. I tillegg kommer avstanden mellom de ulike identitetene over tid til syne i fortellerinstansene, gjennom ulikhetene i alder og i navn og pronomen. Fortellergrepet synliggjør illusjonen i fremstillingen, og bryter med realismen. Man kan si at denne passasjen insisterer på at handlingen er fiksjon og dermed ikke helt troverdig, med sin utforskende dialog mellom ulike fortellerinstanser og karakterer, på tvers av tidsepokene.

Selvframstilling

Fortelleren i *Jente 1983* reflekterer over selvframstillingens natur, og hva hun kan genrestemme teksten hun skriver. Hun får tekstmelding fra en journalist som vil vite hvilken genre hun bruker: «Jeg skulle gjerne snakket med deg om hva som er sant og hva som er fiksjon i den siste boka di? Har du tre minutter til en prat?» (Ullmann, 2021, s. 73). Det fortelleren henger seg opp i, er hvor mye eller lite hun kan få gjort på tre minutter, et uttrykk for det absurde i å avklare noe så komplisert og sammensatt på så kort tid. Som om man i en litterær utgivelse kan peke på et tekstavsnitt, og si at dette er direkte sannhet, dette er konstruert og oppdiktet. Dagens debatt om virkelighetslitteratur er ofte tabloid og forenklet, og handler mer om sensasjonelle avsløringer enn litteratur. Et slikt ensidig søkelys på de biografiske elementene i tekstene, tar oppmerksomheten bort fra selve verket, og over på selvframstilling som ytring. Da glemmer man at «Romanen er historien sett gjennom enkeltmennesker; romanens emne er først og fremst menneskets historie» (Selboe, 2023). I *Jente 1983* er det en ung jentes historie vi får høre, retrospektivt fortalt av en voksen kvinne, som skildrer sin egen oppvekst i noe som kan minne om en psykoterapeutisk skriveprosess.

Den unge hovedpersonen Karins opplevelser skildres gjennom hennes blikk, parallelt med at den voksne fortelleren Ullmann erindrer tilbake i tid, og denne doble versjonen av «dritthistorien» leser vi om. Fortelleren i *Jente 1983* er opptatt av form, mens debatten ellers i samfunnet synes å gå på innhold: «Noen sa det var galt å kalle den forrige boka mi en roman når den var basert på virkelige hendelser» (Ullmann, 2021, s. 72). Fortelleren synes å tenke at en riktig oppbygging av teksten, og at «hvilken rekkefølge jeg skulle plassere hendelsene i» (Ullmann, 2021, s. 72), er av mer avgjørende betydning. Det er hvordan skildringene blir satt sammen, som avgjør om det får en vellykket form og om plottet formes til en god roman. Diktningen forteller oss om det som *kan* hende eller *kunne* ha hendt (Selboe, 2024), og hvorvidt Ullmanns romanprosjekt er et forsøk på ubevisst historieskriving eller en mer bevisst selvfremstilling, vet hun tilsynelatende ikke selv heller. Kanskje hun er mer opptatt av å holde spørsmålet om genre åpent, og minne leserne på leserkontrakten som følger ved romanen, slik at de kan gjøre seg opp en mening selv?

Performativ biografisme

Jon Helt Haarder ser i *Performativ biografisme* (2014), nærmere på, hvordan litteraturen i økende grad i de siste tiårene kretser rundt individet i søken på seg selv, og at blandingen av fiksjon og selvbiografi er en voksende genre. Haarder hevder at det kunstnerisk interessante er «*hvordan* denne litteratur er biografisk» (Haarder, 2014, s. 9), ikke primært hva den handler om, og at det dreier seg om hvordan litteraturen samhandler med virkeligheten: «Performativ biografisme er forsøg på at interagere diskursivt med virkeligheten og læseren gjennom brugen af en diskurs der traditionelt har en empirisk og direkte forankring i den – den biografiske» (Haarder, 2014, s. 9). I sin fremstilling legger Haarder mer vekt på forhold utenfor den litterære teksten enn de mer tradisjonelle tekstbaserte poetiske og fiksjonelle virkemidlene, og fremhever «en æstetisk betonet interaksjon med læseren og offentlighedens reaksjoner» (Haarder, 2014, s. 9). Når fortelleren i *Jente 1983* åpner opp for en refleksjon med leseren over hvorvidt boken skal kalles en roman eller ikke, inviteres leseren til å ta stilling til dette. Dette gjøres gjennom intertekstuelle referanser til andre forfatteres kreative skriveprosesser, som bidrar til å flytte perspektivet bort fra den selvbiografiske skildringen.

Metakommentarene fra fortelleren som reflekter over andres og egne litteraturestetiske fortellergrep, har som virkning at forfatteren trer inn i teksten, med sin litterære stemme. I tillegg kan virkningen være at karakterene svarer tilbake fra «fiksjonen», og at skillet mellom historie og narrasjon viskes ut, og i samme stund; skillet mellom denne fiksjonen og andre fiksjoner også. Linn Ullmann er en offentlig person, og hennes verdensberømte foreldre kan trenge seg frem i hennes formidling. Fortelleren i *Jente 1983*, synes ikke å ta endelig stilling

til genrediskusjonen, selv om den nevnes ved flere ulike anledninger i løpet av romanen. En rekke metakommentarer i teksten, handler som sagt om form, og om hvor absurd det er å skulle forklare bokens struktur for en nysgjerrig journalist. Denne litteraturestetiske håndteringen av spørsmålet om genre, kan være et uttrykk for flere ting. Én slik ting kan være motviljen mot å tre inn i den noe forenklede samfunnsdebatten, som har skapt overskrifter som «Virkelighetslitteratur» og «Manglende etiske retningslinjer» i litterære debatter. Det kan også være et uttrykk for et genuint ønske hos forfatteren om å få konsentrere seg om det estetiske prosjektet som det er å forsøke å skrive en roman med biografisk innhold og selvstendig estetisk verdi. Forfølger man den siste tanken, leser man *Jente 1983* i større grad som en roman, fremfor en selvbiografisk tekst.

Haarder beskriver problemer som kan oppstå i kjølvannet av performativ biografisme, og ett av dem er hvordan dobbeltkontraktbegrepet potensielt kan låse fast analysen i en «konstativ logik» (Haarder, 2014, s. 122). Ser man på *Jente 1983*, blir det i denne forbindelse viktig for leseren å slå fast, at det er Linn Ullmanns oppvekst man leser om, og at hun faktisk ble fotografert for franske *Vogue*. Historien som skildres i romanen, får dermed en biografisk karakter, og det er overenstemmelse mellom liv og skrift. Haarder mener at det oppstår en forskyvning og at noe av fokuset blir flyttet bort fra selve formidlingen av erindringen og over på virkningen det gir:

Performativ biografisme handler imidlertid også om en performativ forskyvning af de biografiske problemstillinger, herunder en bevægelse væk fra erindringen som den eneste motor. Det handler i højere grad (men bestemt ikke kun) om *at* man begår biografiske sproghandlinger, og *hvordan*, end om hvorvidt det nu er sandt *hvad* man henviser til. (Haarder, 2014, s. 122)

Den performative forskyvningen går fra å kretse om sannferdigheten i det som formidles, og over på de biografiske språkhandlingene, og hvordan de virker på leseren. Leseren av biografiske tekster, får presentert nye biografiske begivenheter og saksforhold, som man må ta fortløpende stilling til. I *Jente 1983* dukker det opp flere tekstsegment av biografisk karakter. Noen av elementene virker direkte inn på den homodiegetiske fortellingen, mens andre kommenteres og bearbeides av nåtidsfortelleren. Enkelte lesere vil også støtte seg på biografisk informasjon fra bok nummer en i den planlagte trilogien, *De Urolige*, som *Jente 1983* har en tematisk sammenheng med. I møte med denne teksten har det allerede oppstått en leserrespons, og man ser derfor en performativ forskyvning forut for *Jente 1983*. Fordi *Jente 1983* er en del av en triologi, er det klart at lesere som allerede kjenner til *De Urolige*, møter teksten på en annen måte, enn om den hadde vært en frittstående roman.

Den seksten år gamle Karin svarer på spørsmålet om hvorfor hun dro til Paris i en dialog med fortelleren i teksten: «Jeg vil være objektet, midtpunktet, målet for en annens begjær» (Ullmann, 2021, s. 25). Den sekstenårige jenta bekjenner sine motiver for seg selv og for leseren, i en fiktiv samtale med sitt eldre selv, fortellerjeget fra 2019. Hvis vi velger å stole på romankarakterens fremstilling, så er dette en sentral tilståelse, og hvis boken hadde vært en rent selvbiografisk tekst, så hadde det vært avgjørende å la slike innsikter få enda større tematisk plass. Det er derimot ikke bekjennelsen som får det sentrale fokuset i *Jente 1983*, men heller en utforskende veksling mellom historie og narrasjon. I dette tilfellet kan den fiktive dialogen mellom Karin og fortelleren ses på som en performativ forskyvning fra formidlingen av hendelsene på åttitallet, og over mot en vridning på formen og virkningen som formidlingen skaper? Der funksjonen med dialogene mellom de ulike fortellerinstansene er å grave dypere ned i underbevisstheten og finne psykologiske svar? Da kan de metalitterære aspektene ved teksten som roman få tre frem, og ta noe av oppmerksomheten bort fra det som er mer etisk problematisk i skildringen, og som kan gjøre lesningen til en vanskelig øvelse for mange.

Aspekt knyttet til biografisk performativitet i romanen

Det gis en del informasjon om karakterer i romanen, der grenseoverskridende oppførsel knyttet til rus, sex og håndtering av maktrelasjoner, forteller leserne at de tilhører en annen tid. Mye av det Karin ser og opplever i motemiljøet på 80-tallet, både i New York og Paris, er preget av andre etiske standarder enn i dag. Samtidig oppleves det nedtonet, med tanke på generelle etiske standarder før Me-Too, og kunne nok ha vært beskrevet enda mere eksplisitt, uten at det nødvendigvis hadde vært overdrivelser involvert. I *Jente 1983* blir ikke fotografen A nevnt ved fullt navn, og kan derfor ikke navne-identifiseres av leseren. Når den voksne fortelleren googler ham underveis i skrivingen, og ser et bilde av ham og familien, der de feirer 80-års dagen hans, får vi kun generell informasjon: «gammel mann som har flyttet fra New York til et helt annet sted i USA [...] legger ut bilder på sosiale medier av seg selv, barna, barnebarna og den tretti år yngre kona» (Ullmann 2021, s. 35). Gitt at dette er en reell person, kan de som kjenner miljøet, muligens finne ut av hvem det skrives om, ut ifra beskrivelsen og referansene fra 1983, «*førtifire år gammel mann*» (Ullmann, 2021, s. 37), og adressen hans i Paris: «hva om jeg for en gangs skyld husker riktig- - at han faktisk bodde i 4 rue des Anglais, da ville jeg jo nærme meg As egentlige identitet?» (Ullmann, 2021, s. 57).

Fortelleren stiller spørsmål ved sin egen hukommelse og hvor viktig den er for resultatet. For hvis hun husker rett, så røper hun As egentlige identitet for andre mulige lesere, som kjente ham den gangen. Hun gir leserne en mulighet til å finne ut av hvem A er, ved hjelp

av en konkret adresse. Hvis leserne googler adressen i dag, så finner man en seks-etasjes leiegård med blant annet en bokhandel. Samtidig stiller fortelleren seg også litt tvilende til sin egen hukommelse, og tør ikke å stole helt på at hun husker rett. Den upålitelige fortelleren dukker opp igjen, ved at hun kaller seg selv et lite troverdig vitne, hvis det skulle vise seg at minnet om adressen ikke stemmer. Hun skaper ved dette en mulighet for retrett, kanskje var det ikke helt slik som hun skildret det likevel, og fiksjonspreget blir enda tydeligere. Dette grepet åpner opp for alternative tolkninger i romanen. Det gjør også at det etiske og juridiske ansvaret over fremstillingen av A, blir noe redusert for Ullmann som forfatter, fordi vi ikke kan være sikre på informasjonen, og at den faktisk stemmer.

En konkret referanse til samtiden i 1983, som er relevant opp imot handlingen i romanen, er passasjen som handler om *rettferdighetens hender* (Ullmann, 2021, s. 137), og den tidligere franske forsvarsministeren Charles Hernu. Ullmann tar på mange måter et oppgjør med sin samtid når hun skriver romanen, i tillegg til å utforske sin egen identitet. Den voksne fortelleren i *Jente 1983* kommenterer hvordan en av aktørene i moteindustrien senere måtte stå til strafferettslig ansvar for sine handlinger på åtti-tallet: «innhentet av fortiden når et titalls kvinner anklager ham for seksuell trakassering, voldtekt og trafficking. At noe sånt – *rettferdighetens hender* – kan komme til å ramme ham en dag, faller ham ikke inn» (Ullmann, 2021, s. 136). Miljøet protagonisten Karin befant seg i på åttitallet var ikke ulikt dette. I ettertid, vil en tolkning av ens egen samtid, kunne bli en krevende øvelse, på grunn av ulike standarder. Dette gjelder for leseren også, som kanskje er vokst opp i en annen tid med andre regler og normer. Når fortelleren skriver om førsteamanuensis ved Colombia Business School, Michael L. Slepian, og hans forskning på hemmeligholdelse og dens effekter, fungerer det som direkte frempek inn mot den homodiegetiske fortellingen som er lagt til 1983: «Idet intensjonen om å holde på en hemmelighet oppstår, begynner den å virke i oss. Som uro, som ensomhet, som melankoli» (Ullmann, 2021, s. 62). Fortellerens referanse til Slepians forskning om hemmeligholdelse, og hvilke reaksjoner som kan oppstå av fortrenge hemmeligheter, kan tolkes som psykoanalytisk innsikt i egne fortrenge minner.

Prosjektet med å skrive *Jente 1983*, kan virke som et forsøk på å åpne opp for å la historien få utfolde seg slik den tilsynelatende skjedde for hovedpersonen på det aktuelle tidspunktet, samtidig som den voksne fortelleren fremstiller dette via hukommelsen så godt det lar seg gjøre, i fiksjonalisert form. Dialogen mellom Karin fra 1983 og den voksne fortelleren fra 2019 inviterer også leseren til å reflektere over fremstillingen av hendelsene og hvor troverdige de virker: «Hva skjedde med jenta i Paris, og hvordan har dette virket i meg

og hvordan fortsetter det å virke i meg?» (Ullmann, 2021, s. 189). Ved å skrive om sine hemmeligheter, kan det være lettere å forstå og håndtere de konkrete hendelsene som skildres, både for forfatteren selv og for lesere med lignende erfaringer. Kanskje kan man tenke seg en performativ forskyvning fra de biografiske detaljene som skildres, og over mot en terapeutisk lesning av *Jente 1983*, der det terapeutiske arbeidet nå har flyttet seg fra hovedpersonen og over til leserne? Da kan romanformen, med sin evne til å skildre den individuelle historien, ut ifra sitt eget perspektiv og over mot de mer allmenne erfaringene, slik Selboe formulerer det, løfte frem lesernes egne fortrenkte minner parallelt.

3 b) Form

Romanen er delt inn i tre deler, der del én har tittelen *Blått*, og går fra side 11-76, del to har tittelen *Rødt*, og går fra side 79-167 og del tre, *Hvitt*, varer fra side 171-254. Det er lett å få assosiasjoner til den polske regissøren Krzysztof Kieslowskis tre-farger triologi, på grunn av ulike hint som gis til leseren om protagonistens kjennskap til filmmediet, gjennom eksempler og referanser til forfatterens far, Ingmar Bergman. I Kieslowskis filmer lekes det med synergien mellom de ulike filmene, og handlingen i de tre filmene veves delvis inn i hverandre og krysser spor, i flere små scener (Brooke, 2023). På samme måte kan man si at Ullmann vever handlingen i *De urolige* og *Jente 1983* inn i hverandre, fordi det skrives om barndommen i begge romanene, og minner knyttet til farens og morens tilstedeværelse. Både filmene til Kieslowski og de to nevnte romanene til Ullmann, kretser om en felles tematikk. Ullmanns egen tre-delning av teksten i blått, rødt og hvitt, er ikke uten gjenklang i tematikken glemsel, raseri og begjær, som er trilogiens planlagte underliggende tema, men kan også sies å vise til fargene i det franske, det amerikanske og det norske flagget, noe som peker både på identitet og tilhørighet, og på hvor handlingen utspiller seg. Det kommer, via den eksterne fortelleren i *Jente 1983* frem, at hun ikke helt vet hvor hun hører hjemme: «Men hvilket språk snakker du når du drømmer? [...] Du hører til i det språket du drømmer på, sa han» (Ullmann, 2021, s. 200). Karin på sytten år er ikke sikker på hva hun kan kalle hjem; Oslo eller New York, og rotløsheten og usikkerheten knyttet til egen identitet preger henne.

Intertekstualitet

Kieslowski bruker fargene i det franske flagget og symbolikken i mottoet frihet, likhet og brorskap i sine filmer. I filmen *Rød*, for eksempel, er hovedpersonen en fotomodell, som etter at hun har kjørt over hunden hans, danner et komplekst vennskap med en eldre dommer, og her det flere paralleller til *Jente 1983*. I romanen prøver protagonisten seg som fotomodell, har et forhold til en eldre mann og senere, som voksen forteller, hører vi om hunden og at den

er en viktig del av livet hennes. Man finner ingen direkte spor i romanen i form av sitat eller allusjoner til film-trilogien, men likhetene er kanskje for mange til at det er tilfeldig?

Referansene kan være ment mer overført: «Intertekstualitet viser ikke til påvirkning eller lån i tradisjonell forstand, men snarere til det uunngåelige i at tekster forholder seg til andre tekster og til den meningsproduksjonen som dermed oppstår» (Skei, 2019). Ullmann nevner selv hvordan hun er: «en stemme i et kor» (2022, 13:55), når hun skriver, og som forfatter er man alle en del av sin samtid og lar seg farge av de ulike kulturelle impulsene som omgir en.

Det er mange slike eksempler på intertekstuelle referanser gjennom romanen, og de tilfører i ulik grad noe nytt til det homodiegetiske tekstsegmentet. Hva er det så Ullmann ønsker å oppnå med slike referanser? Prøver hun, bevisst eller ubevisst, å kanonisere egen tekst ved hjelp av andres verk, og låne autoriteten til andre etablerte forfattere og filmskapere på veien? I «Litterær kvalitet 2. Nyere utfordringer», diskuter Erik Bjerck Hagen, Frode Helmich Pedersen, Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden, blant annet skillene mellom såkalt høy og lavkultur og hvilke kriterier som bestemmer god eller dårlig kvalitet innenfor litteraturen. Her nevnes Harold Blooms definisjon av den kanoniske litteraturen, og at den gir: «high unpleasure or more difficult pleasure than a lesser text will provide» (sitert i Hovden & Prytz, 2018). Tanken er at en tekst må gi motstand, og by på noe mer enn bare underholdning, og kanskje være ubehagelig, men på en estetisk og opphøyd måte. I Ullmanns tekst er det en rekke referanser til andre kjente kanoniserte verk, samt sitater fra anerkjente forfattere og kunstnere, noe som kan låne autoritet til hennes eget verk og løfte det opp i smakshierarkiet.

Innledningsvis i romanen, som et forord, er det et utdrag fra eventyret *Kvitebjørn Kong Valemon*: «Da hun våknet, var hun i en stor skog, og så la hun av sted igjen; men visste ikke hvor det bar hen.» (Ullmann, 2021, s. x). Fordi sitatet er hentet fra et kjent folkeeventyr, ville man kanskje ha plassert det i mellomsjiktet i smakshierarkiet. Samtidig har det likhetstrekk med det mer kjente sagnet «Amor og Psyke», av den romerske dikteren Lucius Apuleius, fra romanen *Metamorphoses*, utgitt rundt 175 evt., noe som styrker referansen. Man kan se på den intertekstuelle referansen til eventyret som en åpning inn mot psykoanalysen, der drømmer og prosesser i det ubevisste skrives frem av fortelleren, parallelt med at hun konfronteres med sin «skyggesøster» og sin angst, og går til psykologer for behandling. Eventyret er en hyppig brukt referanse innfor norsk psykoanalytisk litteratur, der blant annet Bruno Bettelheim har skrevet om norske folkeeventyr og *Kvitebjørn Kong Valemon* spesielt. Den kan her leses som en allegori over «asymetriske forhold», der en nærmest paternalisk mannskikkelse innvier en yngre og uskyldig kvinne i seksualitetens voksenverden.

Sitatet som innleder romanen, refererer til det som skjedde etter at kongsdatteren, som hadde tent lys om natten og kikket på Valemon mens han sov, prøver å oppheve trolldommen som har blitt kastet over prinsen og skapt ham om til en kvitebjørn. Stedvillheten som prinsessen føler på, kan leses som en indirekte sammenligning med Karins måte å gå uforberedt gjennom livet på, både i New York og Paris. Når Karin ikke finner hotellet sitt den første natten i Paris, blir det på et vis forsterket gjennom referansen til eventyret, for Karin visste ikke heller «hvor det bar hen» (Ullmann, 2012). En annen referanse til eventyret kan man se i Karins måte å betrakte A på, der han intetanende sover om natten: «De mørke krøllene var matte [...] den åpne munnen var slapp, nesa var smal, veik, full av bitte små røde prikker [...] A åpnet øynene [...] møtte blikket mitt. *Fuck*, sa han» (Ullmann, 2021, s. 212). Forskjellene i hvordan den sovende blir betraktet, slik man husker det fra eventyret og i romanen, understreker for leseren at for Karin handler ikke dette om kjærlighet, slik man får det presentert i eventyrene. Her får man en realistisk fremstilling fra en ironisk ekstern forteller, av en eldre mann som blir observert og gjennomskuet i et øyeblikk av klarhet, og som selv skjønner det idet han våkner.

I det opprinnelige sagnet «Amor og Psyke», som *Kvitebjørn Kong Valemon* er inspirert av, gir Venus sønnen Amor i oppgave å sørge for at Psyke bare kan forelske seg i en foraktelig mann. Fotografen A fremstilles som både veik og uskjønn, og dette ser Karin i lyset fra vintersola når han sover. Samtidig kan man se på referansen til folkeeventyret som et bidrag til å tydeliggjøre fremstillingen av den gryende seksualiteten som skildres på flere måter i *Jente 1983*, selv om det er en kontrast til *Kvitebjørn Kong Valemon*, i forskjellen mellom åttitallets realiteter for protagonisten, og den mer lykkelige slutten i den moderniserte utgaven av eventyret. En ytterligere referanse til folkeeventyret, er lignelsen om de uforberedte jomfruene, som gjentatte ganger dukker opp i teksten. Sammen med eventyret, kan man se på bruken av denne referansen som en parallell historie, som følger handlingen og løfter frem tematikken i *Jente 1983* på flere plan.

Fiksjonsmarkører

Enkelte passasjer er tydelig preget av fiksjonsmarkører, som den intertekstuelle lignelsen om de ti jomfruer, fra Matteus tjuefem, en til tretten: «Fem er kloke og fem er uforstandige, sier Claus. [...] Fem klarer seg og fem klarer seg ikke. De kloke gjør alt riktig, de uforstandige er ... *uforberedt*» (Ullmann, 2021, s. 50). Lignelsen går igjen i ulike varianter og handler om hvorvidt man er forberedt eller ikke, og konnotasjonene dette gir, kan igjen sies å prege inntrykket man får av hovedpersonen på en negativ måte. Litteraturprofessoren Claus, en annen slik markør som Karin møter på flyet på vei til Paris, skriver en bok om lignelsen om

verdens ende, og samtalen de har, tjener som et frempek på hva som kan skje om man ikke oppfører seg forstandig. Budskapet får en overtydelighet, ikke bare møter den unge Karin en eldre litteraturprofessor på flyet som representerer fagfeltet hun senere skal studere, men han skriver også på en bok som omhandler unge kvinner og hvorvidt de er forberedt på livet.

Samtidig blir denne sammenligningen, der Karin kan tolkes som en uforberedt jomfru, forsterket av den intertekstuelle referansen til *Kvitebjørn Kong Valemon*, og konnotasjonene gjennom dette. Leseren kan lese dette som hint fra fortelleren om at hovedpersonen ikke er fullt på høyde med situasjonen, og dermed mister hun som karakter også noe av troverdigheten. Virkningen det kan gi, er å hinte om at Karen ikke bare var en delvis upålitelig aktør som ung, men at forfatteren Linn også har glemt så mye av det hun opplevde at hun ikke kan bli tatt seriøst som formidler av historien. I tillegg skinner det igjennom at hun som forteller har vansker med å holde litteraturen utenfor skildringene av seg selv.

Gjennom å sette søkelys på hukommelse og glemsel, og hvordan litteraturen hun kjenner til griper inn i erindringen, kan man si at Ullmann iscenesetter seg selv som en delvis upålitelig forteller i romanen. Glemselen trekkes frem i flere heterodiegetiske tekstsegmenter, blant annet når fortelleren ikke kjenner igjen en av lærerne sine: «Det jeg ikke husker, er: fransklæreren Monsieur O» (Ullmann, 2021, s. 31), selv om han har skrevet brev hjem til moren om hennes manglende faglige deltagelse. I brevet, som blir delvis gjengitt i romanen, skriver han: «Å være bedre forberedt vil, tror jeg, redusere en stor del av uroen i livet hennes» (Ullmann, 2021, s. 32). Ifølge brevet kan han se at eleven Karin ikke er godt nok forberedt, og han feller en dom over hennes rolle som elev i New York. Fransklæreren får rollen som et tidsvitne fra tiden i New York, en voksen som ser hvordan det egentlig står til, og rapporterer om dette. Det føyer seg inn i rekken av mulige fiksjonsmarkører på linje med litteraturprofessoren, der hensikten er å lede hovedpersonen i riktig retning. Det er som om fortelleren spør leseren om hun kan være i stand til å fremstille sine erfaringer på en troverdig måte, hvis hun gikk seg vill i oppveksten og fortsatt går seg vill i hukommelsen. Jenta fra 1983 blander seg inn i nåtidsfortellerens fremstilling når hun skriver, og krever nøyaktighet: «Presisjon er et minstekrav. Ikke bare for forfattere og kunstnere, men også for jenter som påstår at de er gamle nok til å reise over Atlanteren og bli tatt bilde av» (Ullmann, 2021, s. 58). Slik blir diskusjonen om hvorvidt hendelsene blir fremstilt historisk korrekt eller ikke korrigert mellom de ulike fortellerinstansene, og det veksler mellom hvilken fokaliseringsinstans som har størst troverdighet i ulike situasjonene. Det blir en flytende linje mellom sannhet og fiksjon, der glemselen og fiktive karakterer deler på narrativet.

Man ser konturene av konstruert fiksjon i fremstillingen, der litteraturprofessoren spiller rollen som den kloke eldre som overbringer livsvisdom i form av mytestoff, og den unge protagonisten hører på, men er ute av stand til å skjønne rådene før det er for sent. Det blir en advarsel om hennes egen manglende retning i livet, men Karen nyttiggjør seg ikke av den overførbare symbolverdien i lignelsen. Det ser ut som om den biografiske historien ikke inneholder nok kausalitet for fortelleren, slik at en årsakssammenheng må diktes inn i ettertid.

Fortellerens revisjon av fortiden er på det tydeligste i passasjen om gutten i tjueårene, som sminker Karin, før hun skal bli tatt bilde av for franske *Vogue*. Her er dialogen litt for god til å være sann, og gir skinn av fiksjon: «Målet er at du skal se ut som en tjueåring som ser ut som en fjorten – eller femtenåring. De drømmer om lovlig barnerov» (Ullmann, 2021, s. 210). Bransjens problem blir oppsummert i to setninger, og det hele skjer på sminkestolen av en ung mann. Det er selvfølgelig mulig at hun møtte en slik allvitende og kynisk observatør av en make-up artist, men det kan også være et eksempel på at fortellerens eget språk har entret romankarakteren til sminkøren, både i innhold og tone.

Dialogene med professoren og sminkøren bærer preg av en erfaring og livsvisdom man sjelden har før man når en voksen alder. Det er tydelig hvorfra fortellerposisjonen er satt, gjennom refleksjonene som preger både de selvopplevde hendelsene og dialogene.

Det fremgår klart at den voksne fortelleren aktivt søker etter sammenhenger og rekkefølge, som historien hennes kan formidles gjennom. I et lydopptak av Virginia Woolf fra BBC i 1937, hører Ullmann forfatterens tanker om skriving: «*Å skrive*, sier hun, *er bare et spørsmål om å finne de riktige ordene og sette dem i riktig rekkefølge.*» (Ullmann, 2021, s. 55). Så enkelt og så vanskelig kan det være på samme tid. Hvis Ullmann hovedsakelig skriver terapeutisk, ved å skrive seg ut av angsten, er det kanskje også snakk om å finne de riktige årsakene, og å se sammenhengene i den veven som utgjør hennes liv? Da kan man være fristet til å legge på fiksjonsmarkører til handlingen i ettertid, i form av samtaler som forsterker og aktualiserer temaet. Hvis målet er å favne bredere, og hun gransker egen identitetsdannelse, og hvordan foreldrene hennes spiller en avgjørende rolle i oppveksten på ulikt vis, så er det kanskje enda verre å få helheten til å passe sammen, uten å konstruere og styre fiksjonen i en bestemt retning? Fortelleren spiller tilsynelatende med åpne kort om sin jakt på sammenheng for leseren: «Igjen denne ideen om kausalitet som jeg ikke engang vet om jeg tror på, men som jeg likevel innretter meg etter, nesten motvillig» (Ullmann, 2021, s. 190), og slik kan man se på fiksjonsmarkørene som estetiske grep i en utprøvende erindringsøvelse.

3 c) Narratologisk analyse

I *Jente 1983* ser vi hvordan angsten dukker opp og setter fortelleren ut av spill, og virkningen angsten har på hovedpersonen, preger fremstillingen og skriveprosessen. Fordi det refereres til andre forfattere og kunstnere som har erfart det samme gjennom romanen, via sitat og tekstfragment, blir det derimot ikke bare en individuell erfaring hos fortelleren, men også i større grad en kollektiv opplevelse, som kan ramme flere. Dette kan bidra til å heve statusen til verket og hjelpe leserne å se forbi en reduksjonistisk lesning som kun handler om psykisk helse. Vi leser om fortellerjeget, som er hos psykolog ved flere anledninger, og beskriver sin egen kliniske tilstand både assosiert og dissosiert. Fortellerens åpenhet rundt egen psykisk sykdom, kan både styrke graden av pålitelighet knyttet til fortelleren, og svekke den. Rådet hun får hos en av psykologene, om å la være å skrive nå når hun er så dårlig, liker hun ikke: «Jeg tenkte på alle innesperrede, forrykte, deprimerte, redde kvinner gjennom tidene som er blitt ordinert en kur bestående av ikke-ytring, ikke-skriving, ikke-si-et-ord-om-raseriet-ogfortvilelsen» (Ullmann, 2021, s. 83). Fortelleren er bevisst hvordan kvinnelige forfattere før henne, som blant annet Virginia Woolf og Emily Dickinson, har hatt lignende utfordringer, og angsten blir selve drivkraften og kilden inn til minnene og kreativiteten, ikke hindringen.

Homodiegetisk og heterodiegetisk tekstsegment

Det homodiegetiske elementet i romanen kan sies å utgjøre hendelsene i 1983, primært oppholdet i Paris under fotograferingen for franske *Vogue*, men også tiden før og etter i New York. Tidsspennet strekker seg fra 1982 til 1984: «Noen måneder etter at A og jeg traff hverandre i heisen, tilbrakte vi flere dager sammen i Paris. I leiligheten hans, i sengen, i det hvite sengetøyet, i den røde jeepen, i det bunkerslignende fotostudioet» (Ullmann, 2021, s. 37). Hendelsesforløpet nøstes opp i repetitive sløyfer gjennom romanen, der de samme hendelsene skildres fra ulike ståsted og innganger. Fremstillingen av hendelsene utgjør en vedvarende spenningskurve i romanen, og leserne tas med på bearbeidingen av hukommelsen og letingen etter hva som kjennes sant og virkelig for fortelleren. På samme tid leser vi om fortellerens samtid i 2019 til 2021, og fremstillingen av denne, er direkte forbundet med den retrospektive erindringen tilbake til 1983. Denne heterodiegetiske nåtidsfortellingen er delvis flettet inn i den homodiegetiske fortellingen, og avhenger av hovedfortellingen, som det hele tiden refereres til. Hvilke brikker som først faller på plass i det puslespillet som hukommelsen hennes er, kan man tenke seg er delvis tilfeldig. Her kan man få inntrykk av at dialogen som føres internt mellom de ulike fokaliseringsinstansene er avgjørende. Noen ganger fører den unge Karin ordet, og korrigerer den voksne fortelleren i hennes fremstilling, andre ganger kan vi ane at den voksne fortelleren gjerne skulle veiledet den unge Karin, men at nå er det for

sent. Dette meta-diegetiske grepet oppløser skillet mellom homo- og heterodiegesen som det organiserende prinsippet i teksten. Man kan åpne opp for at tekstsegmentene der nåtidsfortelleren reflekterer, også fungerer homodiegetisk, fordi det kan sies å utgjøre et selvstendig plot der en tilstedeværende forteller utforsker sin egen identitet slik den har blitt nå. Videre kan man tenke seg at dette har selvstendig relevans fordi romanen er en del av en triologi, og at den peker frem mot en fortsettelse på et tema som ikke er ferdig utforsket, og at man derfor kan diskutere hva som egentlig er det homodiegetiske tekstsegmentet i romanen.

Rekkefølge

Det er to tydelige tidslinjer i romanen, og forholdet mellom disse to, og vektleggingen av deres betydning, virker inn på fremstillingen. Fortelleren er situert i nåtid, over en periode fra høsten 2019 til våren 2021: «Denne våren svever det almenøtter over Oslo» (Ullmann, 2021, s. 12), og skal skildre en historie som har skjedd for over tretti år siden: «fotografiet jeg skal fortelle om, ble tatt av A i et fotostudio i Paris vinteren 1983» (Ullmann, 2021, s. 13). En slik kontinuerlig veksling mellom tidslinjer, og tiden fortelleren skildrer fra, skjer gjennom hele teksten. De temporale bruddene synliggjøres gjennom markører i teksten, som referanser til hendelser av politisk og historisk art, samt gjennom bruk av ulike fokaliseringsinstanser, som hovedpersonen framstilles gjennom. Hvis man leter etter tekstens nullpunkt, «hvor det er fullt tidsmessig sammenfall mellom fortelling og historie» (Aaslestad, 1999, s. 34), så kan dette kanskje være nettopp høsten 2019, da en av protagonistens gestaltninger i form av karakteren *du* dukker opp, og nærmest krever at historien fra 1983 skal formidles. Fortellerposisjonen etableres, leseren vet at skriveprosessen er i startfasen, og at det sannsynligvis er bok nummer to i trilogien som skal skrives: «Det var da, høsten 2019, at du dukket opp under almetreet. Først bare som et altfor sterkt lys. Jeg strevde med å skrive -» (Ullmann, 2021, s. 80). På det litterære planet kan tilsynekomsten av *du* representere en fordobling av det fortellende og det fortalte jeg, og hjelpe fortelleren i rollen med å navigere seg mellom ulike fokale og temporale grep. På et mer psykologisk plan, kan man se på gestaltningen av *du* som en strategi og som en dissosiering fra vanskelige opplevelser som presser seg frem. Angsten plasseres hos *du*, som kommer og går i ulike skikkelser, og utfordrer og diskuterer med fortelleren underveis i teksten. At *du* lever sitt eget liv, parallelt med fortelleren og det fortalte jeget, får leseren vite etter hvert, for *du* har vært der siden barndommen som en skyggesøster.

Akronier

Det er flere tekstpassasjer som gir uttrykk for ulik grad av refleksjon eller forfatterens livsvisdom, og som fungerer som utvidende kommentarer til fortellingen. Disse akroniene har ingen tidsreferanse knyttet til fortellingen. Fortelleren fra nåtiden, sammenligner erfaringer

knyttet til skrivesituasjonen der erindringen kommenteres og hva man egentlig husker: «*et portrett av en eller annen person, men en du likevel ville gjenkjenne hvis du konsentrerte deg – og mens du gransker det nøye, ser du, der hvor ansiktet burde vært, en klatt hvit maling*» (Ullmann, 2021, s. 23). Her låner fortelleren ordene til poeten og oversetteren Anne Carson, i en intertekstuell referanse, og tematiserer det man kan se på som kjernen i romanprosjektet *Jente 1983*; nemlig hvordan sette ord på hendelser fra langt tilbake i tid, og hvordan fremstille personene som troverdige karakterer ved hjelp av en vilkårlig hukommelse. Beskrivelsen av den hvite klatten med maling, som man kan tolke som glemsel og mangel på korrekt erindring, dukker opp gjentatte ganger i romanen. Man ser det igjen i bokens siste del, som har tittelen *hvit*, og som innledes med en telefon fra A i et snøstormrammet New York. Karin drar for å møte ham, men treffer Claude, som utnytter situasjonen og henne. Etter denne opplevelsen, skildres en destruktiv livsstil, med mye alkohol.

I en samtale om skriving i romanens siste del, vil moren vite, hvordan fortelleren kan være sikker på at hun husker riktig. Dialogen gjengis underveis i teksten, før fortelleren igjen løfter perspektivet over i en reflekterende modus og kommenterer handlingen på et metanivå: «Jeg sier ikke noe om glemselen. En hvit klatt maling der ansiktene våre skulle vært. Jeg sier ikke noe om drikkingen heller. *Å leve med alkoholen er å leve med døden i nærheten*, skrev Duras» (Ullmann, 2021, s. 226). *Jente 1983* kretser også om forholdet til moren, Liv Ullmann, og et tema som står sentralt, er jakten på bekreftelse og ønsket om å bli anerkjent. Dette forholdet kan minne om en usunn heltedyrkelse, der morens kjendisstatus setter en uoppnåelig standard for en ung jente. Hovedpersonen får en altfor tidlig inngang til en voksen verden hun ikke bør kjenne til: «Mamma og jeg snakker ikke om alt det. Ytterst forsiktig er vi sammen» (Ullmann, 2021, s. 226). Kjærligheten skildres som nær, men skjør, både fordi idealet moren representerte var umulig å strekke seg etter, men også fordi hun måtte dele moren med så mange andre. Når hun tenker på sin egen datter, mens de sitter ved bronsehodet i Torshovparken i 2019, er situasjonen reversert. Nå er det datteren Eva som må erfare livet selv: «Hun er seksten, hun er sytten, hun er snart atten år og det er så mye jeg vil si, så mye jeg vil forklare [...] om gatene som er som lange armer, om uroen» (Ullmann, 2021, s. 238). Fortellerjeget er ikke i posisjon til å gi råd, selv om hun har mye å formidle. Det paradoksale i å bytte roller på denne måten blir klart for leseren, da det nettopp var råd hun selv trengte da hun gikk seg vill som 16-åring i Paris.

At Duras blir nevnt i sitatet om den hvite klatten med maling, gjør at leserens tanker går til den franske forfatterens tekster og forhold til alkohol. Duras var innlagt fire ganger i

løpet av sitt liv for alkoholavvenning, og skrev selvbiografiske bøker der erindringsformen var sentral (Vagant, 2014). Fortelleren i *Jente 1983*, kan sies å forsterke fremstillingen av sitt eget skriveprosjekt som et være eller ikke være, ved å lene seg mot autoriteten til Duras, og myten som hennes forfatterskap utgjorde. Man ser at Ullmann konfigurerer seg selv som forfatter, ved å alludere til ulike kunstnere og forfatter, som på ulikt vis representerer en viss stil eller retning i kunsten. Og at hun videre prøver å si noe om hvem hun selv er som forfatter, ved å referere til andres tekster. Den tydelige oversikten i form av parateksten sist i boken, over alle referansene og sitatene som Ullmann har brukt underveis i *Jente 1983*, er med på å gi oversikt over den litterære inspirasjonen, samtidig som den kan bidra til et kvalitetsstempel på romanen ved å gi «more difficult pleasure», som i Blooms tidligere nevnte definisjon av kanonisk litteratur. Dette og de intertekstuelle referansene og akroniene i *Jente 1983*, underbygger tanken om inspirerte estetiske strategier og en bevisst forfatter.

Fraværet av et fysisk bevis i form av fotoet fra fotoseansen i Paris, gjør at fortelleren må stole på sin egen hukommelse i enda større grad enn om det hadde eksistert. Fortelleren tenker over hvordan Borges' fortelling «Fuenes, klisterhjernen», skildrer Ireneo Funes, som husker alt han har opplevd etter et fall fra hesteryggen: «Funes' minnerike verden er overfylt av detaljer – hva det vil si å ha en perfekt hukommelse uten en eneste mulighet til å søke ly (eller lys) i glemselens språklige og assosiative forestillingskraft» (Ullmann, 2021, s. 189). Her låner fortelleren både troverdigheten og autoriteten til Borges, som et sterkt krav på performativ autoritet. Hukommelsen alene er ikke nok når hun skal skildre egne opplevelser, og hun må ty til fantasien for å huske når hun skriver. «Jeg er en som glemmer og som skriver» (Ullmann, 2021, s. 189), skriver fortelleren, samtidig som hun ikke finner et eneste dagboknotat fra bildet som A tok av henne, eller fra dagene i Paris i 1983. Betyr det at det ikke har skjedd, tenker hun, eller er det ikke viktig likevel? Det finnes ingen fysiske spor lenger etter fotografiet som ble tatt i Paris: «Jeg husker at jeg klippet ut bildet, at jeg presset det mellom to sider i en hvit notatbok med harde permer. Jeg har lett og lett, men finner hverken den hvite notatboka eller bildet» (Ullmann, 2021, s. 250). Fraværet av håndfaste bevis, der bildet ikke lenger finnes, og der dagboksnotater heller ikke kan hjelpe til på et sviktende minne, gjør at fortelleren tviler på seg selv. Når hun reflekterer over om det er verdi i å formidle sin historie, bruker hun Annie Ernaux som eksempel:

Og samtidig: Hvis jeg ikke skriver om det, fordi jeg tviler; fordi tvilen skaper angst, fordi jeg gjør nesten hva som helst for å slippe å ha angst, fordi tvilen og angsten hensetter meg i den samme hjelpeløse tilstanden som da jeg var seksten år, så glemmer jeg, som Annie Ernaux skriver, at *dette hendte meg for at jeg skulle fortelle om det*. (Ullmann, 2021, s. 35)

Hun går i dialog med Ernaux' tekster om sin egen skriveprosess, og viser samtidig at hun er kjent med Ernaux' forfatterskap. Man kan være fristet til å lese Ullmanns roman som en forlengelse av den litterære tradisjonen som Ernaux er en representant for, der hun tar opp vanskelige erfaringer i virkelighetsnære skildringer. Ullmann låner kanskje i større grad troverdighet gjennom intertekstuelle referanser, for å underbygge identifikasjon og en opplevelse av allmenngyldighet i tematikken.

Frekvens

Jente 1983 har en blanding av frekvensformer, der den repetitive frekvensformen er den mest dominerende. Romanen innledes og avsluttes i det homodiegetiske tekstsegmentet som er satt til 1983, og vinteren og dagene i Paris. Fortellingen kretser om bildet som ble tatt av hovedpersonen, at hun gikk seg vill og ikke fant hotellet sitt, og rundt samværet med fotografen A i de påfølgende dagene. Disse høydepunktene i fortellingen berøres sprangvis utover i teksten, og vikles gradvis ut for leseren, slik at kompleksiteten i historien kommer frem. Det er lag av repetisjoner i romanen, som berører både form- og innholdsmessige aspekt. Flere av repetisjonene er av tematisk art, og handler om den dårlige hukommelsen, om angsten hun håndterer og besøkene hennes hos psykolog, om hverdagsscener med datteren og hunden og om minner fra barndommen, der særlig kjærligheten til moren er sentral. Videre ser man hvordan vekslingen mellom de ulike versjonene av hovedkarakteren, hvor fokaliseringen til enhver tid ligger, er det mest sentrale formgrepet. Variasjonen i skildringene og dialogene mellom de ulike karakterene i teksten, kan bidra til en mer nyansert fremstilling og en illusjon av å være i det aktuelle tidspunktet som skildres.

Et annet formmessig aspekt, er gjentakelsen av fargemotiver i løpet av romanens tre deler, som gjenspeiler strukturen til romanen og som samsvarer med tittelen på den aktuelle delen. I bokens første del, som har tittelen «Blått», går fargen blå mye igjen: Det blå badegulvet i Paris i leiligheten til A, blå maneter i en drøm, blå drinker, en blå hval på naturhistorisk museum i New York, en blå silkekjole, en blå sten i strassøredobbene og en blå hanskehånd. Det er en melankolsk undertone, der drømmer og det ubevisste får stor plass. Kapittel II, med tittelen «Rødt», innledes med at *du* kommer, i en rød fugls skikkelse (Ullmann, 2021, s. 79), og handler om forbrenningsskader, raseri og begjæret til hovedpersonen. Kanskje kommer fargene til uttrykk i overført form, gjennom fremstillingen av seksualiteten i sin ungdommelige og delvis destruktive utfoldelse. Kapittel III, med tittelen hvitt, innledes med en gigantisk whiteout i form av en snøstorm i New York, og tanker om glemselen til den voksne fortelleren. Dette ytrer seg som filosofering over farger og form: «Lenge så jeg for meg glemselen som [...] et vevet teppe – blått, rødt, hvitt og kanskje også

grønt. [...] hvis jeg bare var oppmerksom nok, ville jeg finne en riktig måte [...] skyve teppet til side på» (Ullmann, 2021, s. 193). Man ser hvordan glemselen blir visualisert gjennom farger, der de ulike fargene blir nøkler inn til minner som ligger gjemt. Dette kan igjen sies å komme til tematiske uttrykk i de ulike delene av boken, der hver del representerer en hovedvekt av minner symbolisert gjennom fargene blått, rødt og hvitt.

Fokalisering og fortellerinstanser: Karin fra oppveksten

Fremstillingen av hovedpersonen skjer på mange plan i romanen. Mest iøynefallende er skillet mellom navn og pronomen som brukes om karakteren fra oppveksten og den voksne fortelleren fra 2019 til 2021. Fortelleren er døpt Karin Beate Ullmann: «Det er den 24. mai 1981. [...] jenta som heter det samme som meg og som ble døpt Karin [...]» (Ullmann, 2021, s. 84). Det kommer frem av teksten at den voksne fortelleren ikke lenger bruker navnet, og at forfatteren av romanen er kjent som Linn. Det er imidlertid først gjennom en presisering av det personlige pronomenet, at leseren skjønner hvem det er tale om: «Jeg er ikke lenger så rasende på den seksten år gamle jenta som ble døpt Karin, selv om ingen kalte henne det, ikke lenger kaller henne det» (Ullmann, 2021, s. 36). Det brukes i hovedsak pronomenet *henne* og *hun* om den unge hovedpersonen, men enkelte ganger brytes mønsteret ved at pronomenet *jeg* brukes: «Jenta jeg var, hun som ble døpt Karin, snur seg og ser på meg. Øynene hennes er blå» (Ullmann, 2021, s. 75). Vekslingen av bruk av pronomen i fokaliseringen, kan forsterke illusjonen av at fortelleren trer ut av samtiden og inn i sin egen fortid. Fremstillingene av hendelsene oppleves mer virkelighetsnære, og effekten dette gir er et autentisk preg på skildringen. Dette grepet brukes ofte, og gjør at sansningssenteret flyttes bak i tiden, til Karin fra åtti-tallet. Andre ganger kan man se en mer aktiv dialog mellom de to karakterene fra oppveksten og nåtiden, på tvers av tiden som skiller dem: «Men hvorfor drar du til Paris? Hva er det du ønsker deg? Den seksten år gamle jenta ser på meg med trass i blikket. *Hva skal jeg svare på det?*» (Ullmann, 2021, s. 25). Spørsmålet stilles rett til karakteren, og er kompromissløst i sin søken på svar. Nå har fortelleren en dialog med seg selv slik hun var for over tretti år siden. Den direkte stilen i dialogen og vekslingen mellom hvilket pronomen som fremstiller de ulike karakterene, er et effektivt grep for å få frem kontrastene mellom tiden som har gått og utviklingen som har skjedd hos hovedpersonen.

Det er imidlertid mange politiske og historiske referanser i romanen, som minner leseren på den konkrete konteksten til *Jente 1983*, og at hennes opplevelser har funnet sted innenfor en gitt tid. Vi ser hvordan de ulike versjonene av Karin er en del av sin samtid, når fortelleren nevner ekstremt snøfylte vinterdager i New York i februar i 1983 (Ullmann, 2021,

s. 172), som gjør at Karin må holde seg inne og skolene er stengt. Når været omtales som storm, sier Karin til A, at dette ikke ville blitt snakket om på samme vis i Norge, noe som forsterker hennes fremmedhet ovenfor landskapet hun bor i, og kulturen der. Senere, den 23 februar, 1983, like før Karin har sitt møte med Claude i New York, leser vi om at «President Reagan har lagt fram en fredsplan for Midtøsten som PLO ikke kan akseptere» (Ullmann, 2021, s. 186), og dette historiske bakteppe, som går parallelt med erfaringene til Karin, har mange av leserne et kollektivt minne om. Det skildres flere slike minner fra vår felles vestlige fortid i romanen, som er med på å prege det forestilte fellesskapet, og «the nation's biography» som Benedict Andersson snakker om (Andersson, 2006, s. 205), men i en mer utvidet forstand enn å bare gjelde nasjonalstaten. Ett slikt kollektiv minne er hvordan HIVviruset med ett ble en dødelig trussel, representert gjennom medstudenten John, som plutselig ble borte. Slike referanser er med på å skape en felles kontekst og forståelseshorisont, og gjør at vi som norske eller vestlige lesere, lettere kan gå tilbake til åttitallet og identifisere oss med tiden deler av historien er satt i. Kanskje blir det også lettere å leve seg inn i Karins opplevelser, fordi mange lesere opplever seg som en del av dette forestilte fellesskapet.

Fokalisering og fortellerinstanser: nåtidsfortelleren

På omslaget av paperbackutgaven av romanen, ser man et bilde av forfatteren slik hun så ut i 1983. Det kommer frem av teksten at dette dreier seg om et bilde som ble tatt i etterkant av oppholdet i Paris, av en fransk fotograf: «Bildet som A tok av meg med øredobbene er borte, men det finnes et annet bilde fra 1983» (Ullmann, 2021, s. 25). Det er den voksne fortelleren som kommenterer, som er jeget i teksten og som fokaliseringen skjer fra ut ifra: «På bildet hun tok av meg, har jeg på meg en blå genser. Jeg ser rett i kamera» (Ullmann, 2021, s. 26). Dette bildet er et håndfast bevis fra hennes deltagelse i motebransjen, fordi fotografiet som ble tatt av franske *Vogue*, som historien i *Jente 1983* kretser rundt, skal vise seg å være sporløst forsvunnet. Fortellerens troverdighet er fra før av ikke den beste, blant annet fordi grensene mellom fantasi og virkelighet fremstilles som uklare, men også fordi det gjennom hele teksten har blitt sådd tvil om egen hukommelse: «Alt det jeg skriver om her, det som utspilte seg før og under og etter at A tok et bilde av meg i Paris, består mest av glemsel» (Ullmann, 2021, s. 17). Fortelleren kan ikke bruke fotografiet som en inngang inn til hukommelsen, fordi døren er stengt, og minnet blir ikke aktivert. Det gjøres et poeng ut av at hun ikke husker, det er fraværet av hukommelse det dreier seg om, og dette tas også med videre i framstillingen av egne opplevelser. Slik løftes fiksjonen mer tydelig frem og inn i teksten, og en dreining fra det selvbiografiske i framstillingen understrekes, ikke bare

gjennom nærværet av en konstruert tvillingsøster, men også gjennom insiteringen på glemselen i fremstillingen.

Den nåtidige fortelleren fremstilles i førsteperson entall: «Jeg lurte på om det var fordi jeg skulle dø nå, før boka var ferdigskrevet eller engang ordentlig påbegynt» (Ullmann, 2021, s. 83). Det er fra denne fokaliseringsinstansen at refleksjonen og erindringen finner sted, og det egentlige sansningscenteret ligger. Den voksne fortelleren lever i et samfunn preget av koronarestriksjoner, der redselen for smitte gjør at mennesker blir isolerte for hverandre og holder mer fysisk avstand enn før: «nye bilder av tomme bygater, tomme bortsett fra dyrene: en vaskebjørn i New York, en sjakal i Tel Aviv, en hjort i Nara, en sjøløve i Buenos Aires» (Ullmann, 2021, s. 153). I denne unntakstilstanden skriver hun samtidig på boken om sin egen oppvekst, der hun graver i fortiden, og i «uoversettelige livstemaer». Nåtidfortelleren konfronteres av en del av seg selv i form av *du* i dette tekstutdraget, og man lærer samtidig noe vesentlig om fokaliseringen: «Hvorfor kaller du det en roman når alle vet at det er deg? [...] Du maser [...] Hun som omtaler seg selv i første person, er meg og ikke meg. Akkurat som deg, sier jeg» (Ullmann, 2021, s. 95). Paradokset og motsetningen mellom fortelleren Ullmann, som går tur med hunden sin i Torshovparken, og jenta fra 1983 understrekes. Førstepersonen i romanen er både fortelleren og det fortalte jeg, akkurat slik *du* både er en del av henne og ikke er det. Hun både er en del av nåtidfortelleren og den unge protagonisten, og dette påminner *du* fortellerjeget.

Fokalisering og fortellerinstanser: skyggesøsteren

En tredje variant av hovedpersonen får sitt uttrykk i teksten gjennom pronomenet *du*, som et nærvær som melder sin ankomst for fortelleren i 2019, men som har fulgt hovedpersonen gjennom livet i ulike former tidligere. Angsten hun bærer på, utvikler seg til fulle, den dagen *du* dukker opp igjen: «Men så, høsten 2019, kom den tilbake, den samme fremmede ånden, kanskje det var deg» (Ullmann, 2021, s. 71). Fortelleren skriver på en ny bok, det skinner igjennom at det dreier seg om *Jente 1983*. Kan det være minnene fra oppveksten som presser seg frem og krever å bli hørt, som manifesterer seg i en fysisk tilstedeværelse fra fortiden, i skikkelsen av et *du*? Fortelleren mer enn antyder dette: «For det var omentrent på denne tiden, da den nye depresjonen kom for andre gang, at *du* dukket opp under en alm i Torshovparken» (Ullmann, 2021, s. 71). *Du* dukker opp parallelt med depresjonen, og referansene til psykisk uhelse er mange. Vi hører hvordan faren, i en samtale med hovedpersonen som ung, forteller henne at hun alltid vil klare seg, men at hun har et undefinerbart mørke hun må passe seg for: «du er en som klarer seg, men du har en skyggesøster som er redd, som fordufter bare noen puster på henne» (Ullmann, 2021, s. 236). Slike utsagn, fra en farsautoritet, kan ha forsterket

hovedpersonens følelse av å ha en engstelig sjelelig tvilling ved sin side, og bidratt til å normalisere tanken om at hun ikke er robust nok for dette livet. Samtidig kan tanken om en «redd skyggesøster» bidra til en sykeliggjøring av en selv, og en opprettholdelse av en idé om en sårbarhet og skjørhet som et fast karaktertrekk.

Du går under mange navn og skikkelser i teksten. Ett av dem stammer fra barndommen: «Da jeg var barn, kalte jeg deg Ylva-li som i boka av Astrid Lindgren» (Ullmann, 2021, s. 72). Det kommer frem at hun har hatt denne søsteren gjennom hele livet, og en tanke er at det er en kreativ strategi fra et barn som trenger en medsammensvoren for å håndtere sin egen ensomhet i livet. Protagonen vokser opp med en fraværende far, og en berømt og opptatt mor, og møter kun sine halvsøstre i ferier. *Du* får mye plass i teksten, og er jevnlig til stede gjennom oppveksten: «Du og jeg har lovet å være sammen hele livet, men nå som jeg er fjorten og bor i New York, kommer du ikke like ofte som før» (Ullmann, 2021, s. 134). Ofte kan det dreie seg om at *du* gir råd og veileder: «Det jeg mener, sa du, er at hvis du er *forberedt, og følger med*, så går det stort sett bra» (Ullmann, 2021, s. 134), og man ser at *du* er klokere enn hovedpersonen selv, og trer inn i en delvis allvitende posisjon. En virkning av dette, er å gi hint og frempek til leseren om hva som kan skje fremover i handlingen. I tillegg forsterker det tematikken som handler om å være forberedt, som Karin ikke tar hensyn til, og må ta konsekvensene av. Videre skildres ofte *du* fysisk, som et konkret nærvær som er synlig for hovedpersonen: «Du satt der lys levende» (Ullmann, 2021, s. 134), og «ansiktet ditt, den tynne kroppen og hendene (vingene?) så store og tørre at de minner om gammelt løv», (Ullmann, 2021, s. 35). Skyggesøsteren er ikke bare usynlig, men har en kropp, hender og vinger, og er: «Halvt insekt, halvt spøkelse, halvt fortvilede minne» (Ullmann, 2021, s. 29). Beskrivelsene løfter *du* ut av den rene psykologiske karakteristikken, og over i en mer mytisk dimensjon, mot skildringer som ligner magisk realisme. Det insisteres på et konkret nærvær, et eget uttrykk og en egen stemme, og *du* trer inn sammen med skildringene av Karin og fortellerens nåtidssituasjon, og følger sin egen erkjennelsesmodus. Slik blir *du* til en egen karakter i romanen med et fysisk uttrykk; noen ganger i en fugls skikkelse, andre ganger som et insekt, som en søster, som en lidenskap eller som en hissig gren.

Opplevelsen av og manifestasjonene av *du* oppleves ulikt hver gang det presser seg frem: «jeg får ikke puste når du er i nærheten. *Bakfra og forfra omgir du meg.*» (Ullmann, 2021, s. 43). Sitatet på slutten, fra Salmenes bok 139: 5, gir innholdet en religiøs dimensjon, og referansen gjør at assosiasjonene går til *du* i skikkelse av en skytsengel. Fortelleren merker *du* som et sjelelig nærvær, som noe som er større enn henne selv. *Du* transcenderer henne, er

allestedsnærværende, og på mange måter vanskelig å omgås. På samme vis som fortelleren fra 2019 går i dialog med protagonisten fra 1983, kan man se at fortelleren og *du* gjør det samme: «Og hva vil jeg med henne? Jeg vet ikke. *Hva vil du med henne?* Jeg vet ikke [...] Begrave henne, kanskje, eller vekke henne til live» (Ullmann, 2021, s. 107).

Denne indre monologen om jenta fra 1983, der fokaliseringen veksler, gir uttrykk for at det er mange stemmer og synspunkt som kjemper for å komme til ordet i teksten, med sin versjon av historien. Det er jenta fra ungdommen, den voksne fortelleren, og *du*, som kan være et uttrykk for en livsvisdom som fortelleren delvis har tilgang til, men ikke får artikulert selv. *Du* kan være et uttrykk for hovedpersonens indre kloke stemme, som er i posisjon til å kommentere de selvopplevde hendelsene samtidig som de skildres, og som gir førstehånds kunnskap til formidlingen. *Du* fungerer også som et hinder og blir kampen hovedpersonen må kjempe mot seg selv for å få skrevet fortellingen så presist som mulig. Det er «klør» og «nebb», og en «lidenskap» som overfaller henne, som gjør at hun må skrive boka, skrive «dritthistorien» hun har båret på så lenge.

Ullmanns grep med tre ulike fokaliseringsinstanser, gjør at *du* får rollen som en korrigerende samtalepartner, ved å blant annet aktivt stille spørsmål i dialogform. Det fortalte jeg og det fortellende jeg, suppleres av et kommenterende *du*, i dialoger underveis i teksten. En effekt dette kan gi er at karakterene i romanen blir fremstilt på en mer kompleks måte, gjennom å resonnerer seg frem til erkjennelser angående viktige valg og hendelser som skildres. En annen effekt dette kan ha er at leseren blir mer engasjert, både i den litterære fortellingen, men også på et mer personlig plan. *Dus* skikkelse kan minne om egen underbevissthet, og i den diffust beskrevne formen, kan det ligge fortrenkte minner og en lignende indre dialog hos leserne som kommer til overflaten, i gjenkjennbar form. I tillegg utvides perspektivet i romanen ved at det reflekteres over oppveksten og nåtidssituasjonen, gjennom *dus* perspektiv på enkelthendelser og fenomener: «Av og til setter du deg i vinduskarmen og utgir deg for å være moren vår. Du sier: Jeg fødte dere begge to. En av dere ble igjen, den andre dro sin vei» (Ullmann, 2021, s. 157). Ut ifra dette, kan man tolke at hovedpersonens doble natur har eksistert fra fødselen av, men at *du* har kommet og gått opp igjennom livet. *Du* kan slik leses som en fordobling av det fortalte og fortellende jeget, samtidig som det er en konstant utgave av hovedpersonen selv, fordi *du* har vært til stede i hovedpersonens liv helt fra barndommen, og har inngående kjennskap til alle detaljene i livet.

I *Jente 1983* kan *du* dermed fungere som en allvitende og korrigerende fortellerinstans, som trekker i trådene og styrer kursen i fortellingen, når den truer med å gå i

stå. Gjennom å utgjøre en spaltning av forteller jeget, får man ikke bare én korrigerende instans opp imot det fortalte jeget, men to, fordi det fortellende jeget og *du* er den samme. Det fortalte jeget og *du* smelter sammen, fordi *du* har vært en følgesvenn gjennom livet til hovedpersonen helt fra hun var ung, men i nullpunktet og skrivesituasjonen, utgjør fordoblingen hovedsakelig fortelleren og *du*. Romanen skal skrives, angsten og depresjonen dukker opp, og samtalene begynner. En virkning som denne fordoblingen av det fortellende og det fortalte jeget gir, er at perspektivet i teksten blir hevet, fra en ensidig fremstilling med vekt på bekjennelse og ren skildring, til en psykologisk og litterær interessant tekst med flere elementer av dobbeltgjengerproblematikk.

Mot slutten av fortellerens skriveprosess, ser man en endring i den noe negative tankestrømmen som *du* har bidratt til: «Den svarte, fuktige jorda i brystet ditt, sier du, den viltvoksende, kalde villvinen i lungene dine. Hva om jeg forteller deg at den forsvinner?» (Ullmann, 2021, s. 252). Parallelt med at romanen går mot slutten blir det håp om forandring og fortelleren har lyktes med å skildre historien hun så lenge gikk rundt og bar på. I en slik lesning kan skrivingen fungere terapeutisk og angsten bearbeides og reduseres ved at man skildrer hendelsene som har forårsaket dem.

Oppsummering

Genrebestemmelsen roman på tittelbladet, understreker fiksjonselementene ved *Jente 1983*. Genren har ingen krav om nøyaktig gjengivelse, annet enn kravene som fortelleren stiller til seg selv gjennom metakommentarer i framstillingen, der hukommelsen blir etterprøvd av fortelleren selv. Gjennom å skildre selvopplevde hendelser i ettertid i lys av den politiske og historiske konteksten som preget åttitallet og oppveksten til protagonisten i romanen, kan minnet aktiveres og styrkes både for fortelleren underveis i skriveprosessen, og for leseren, som referanser inn til egen samtid.

En tematisk leserinngang til *Jente 1983* er Karins erfaring av grenseoverskridende seksuelle opplevelser på åtti-tallet, der et utforskende voksent fortellerperspektiv nyanserer hendelsene som ikke hennes individuelle ansvar alene, men også som et uttrykk for en ukultur som fikk regjere. Ved å skildre dialogen som går på tvers av de ulike tidsepokene, mellom Karin, fortelleren og *du*, lykkes romanen langt på vei i å løfte fortellingen fra en personlig bekjennelsesmodus, til en mer allmenn refleksjon omkring normer og bearbeiding av fortrenge opplevelser. Litteratur som dette kan bidra til en mer nyansert debatt omkring ung identitet og egne grenser hos leseren, og når en litterær karakter bearbeider angsten gjennom skrivingen, så kan leseren få bearbeidet egne følelser også.

Ullmanns metalitterære grep, med en vekslning i flere fokaliseringsinstanser, og fiksjonsmarkører gjennom intertekstuelle referanser og parallelle historier, åpner opp for en estetisk leserinngang. Når de tre fokaliseringsinstansene Karin, nåtidsfortelleren og *du* nyanserer fremstillingen av erindringen og er i aktiv dialog med hverandre underveis i teksten, bidrar det til en virkelighetsnær og utforskende inngang, med et hint av magisk realisme. Genren rommer mange muligheter, og leseren kan åpne seg opp for tekstens strukturer på dens egne premisser.

Den biografiske referensialiteten er aktivt til stede som leserinngang til *Jente 1983*. Navneidentiteten mellom forfatter, forteller og hovedperson i boken er til stede, hvis man ser bort ifra det endrede fornavnet Linn, som er forfatterens navn i dagens offentlighet. På omslaget av den norske utgaven ser man et bilde av forfatteren som ung, og man leser at dette bildet ble tatt i 1983, etter hennes opphold i Paris. Man følger nåtidsfortellerens hverdag i et pandemipreget Oslo parallelt med fremstillingen av oppvekstskildringen, der hun fletter inn samtaler hun har med *du*, datteren, ektemannen, moren og psykologer, og der hunden blir hennes terapeutiske livbøye i tilværelsen. Ullmann er i høy grad synlig i *Jente 1983* gjennom virkelighetsnære skildringer, dog uten å fortrenge verkets autonome litterære kvaliteter.

Kap. 4: Analyse av *Femten år*, av Vigdis Hjorth

Hjorths forfatterskap knyttes gjerne til «litteraturens bruk av levende modeller» (Drangsholt, 2023), hovedsakelig på grunn av *Arv og miljø*, og debatten som oppstod ved utgivelsen. Performativ biografisme, i form av debatter, kronikker, intervju og øvrig sekundærlitteratur, som har oppstått i kjølvannet av denne romanen, vil nødvendigvis prege resepsjonen av hennes senere romaner, særlig hvis temaet er barndom, oppvekst og familiekonstellasjoner. *Femten år*, med undertittelen: *Den revolusjonerende våren*, av Vigdis Hjorth, som kom ut i 2022, er intet unntak. Når intervjueren Knut Gørvell spør om søsterens rolle i familien i *Femten år*, og hva Hjorth tenker om søskensjalousi, svarer Hjorth, «Ja, du vil ha meg dit» (Cappelen Damm, 2022, 12:28), men hun svarer i generelle ordelag, og unngår å bidra til selvbiografiske tolkninger. Når Gørvell peker på den dobbelte morsbindingen, mellom hovedpersonen Paula og moren, og mellom moren og mormoren, kan det virke som om han ønsker informasjon utover det selve teksten i seg selv gir. Hjorth svarer imidlertid prinsipielt, at dette er slekters gang og at man aldri blir fri (Cappelen Damm, 2022, 11:02). Det holdes åpent fra Hjorths side om det skildres selvopplevde hendelser på et bevisst eller ubevisst plan.

Haarder gjør oppmerksom på, at Gérard Genette hevdet, at om vi har biografisk

informasjon om en forfatter, så kan vi ikke la være å lese biografisk (etter Haarder, 2014, s. 19). I årenes løp har biografisk informasjon om Vigdis Hjorth, blitt en del av den offentlige debatten om hennes forfatterskap. Konsekvensen kan være at en forventning melder seg hos leseren om biografiske detaljer i romanene. Det er vanskelig å isolere en tekst fra resten av medievirkeligheten, og den offentlige eksponeringen av verket og forfatteren i samtiden vil farge tolkningen man gjør av selve verket. Man kan imidlertid begynne med å etablere *Femten år* som en roman om Paulas oppvekst og indre frigjøring, og undersøke hvorvidt den, gjennom enkelte tekstmarkører, også skriver seg inn i forlengelsen av genren autofiksjon.

4 a) Genre

Femten år. Den revolusjonerende våren har tittelen roman både på smussomslag og tittelblad. Genrebestemmelsen er klar; teksten er en prosafortelling. Forfatteren har løftet frem debatten om form i flere utgivelser, og i essayet «Å tale og å tie om sitt liv», skriver hun om forskjellen i fremstilling i selvbiografiske verk og romaner:

Når en forfatter bruker ordet roman om en tekst, også om elementer i den hentet fra eget liv, er det ikke av feighet for å unnsnippe faktasjekking eller moralske bebreidelser [...] 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 [...] Mens man i en roman ville kunne gi dem stort spillerom. (Hjorth, 2018, s. 88)

Romanen gir en større grad av frihet i fremstillingen enn hva en selvbiografi gir, mener Hjorth, og man har flere litterære virkemidler å benytte seg av i skrivingen. Når formen er fiksjon, åpner det også opp for flere perspektiv i skildringene av virkeligheten, og skaper et friere rom med tanke på etiske hensyn i fremstillingen. Dette gjelder også hvis forfatteren bruker råmateriale fra sitt eget liv, noe de fleste gjør i større eller mindre grad. Noe av problemet med Hjorths refleksjon over selvbiografiske skildringer, kan være, at til tross for at *Femten år* kan genrebestemmes som en roman, så leses den gjerne som en forlengelse av den autofiksjonelle tradisjonen, fordi man uvegerlig tar med seg Hjorths biografiske historie inn i tolkningen av karakteren Paula og hennes familie.

I essaysamlingen *Fryd og fare*, skriver hun detaljert om bøker og forfattere som har inspirert henne, og prøver blant annet å finne ut, i essayets form, hvorfor enkelte tekster setter i gang store følelses og tankeprosesser, mens andre etterlater oss uberørte (Hjorth, 2013, s. 68). I tråd med dette, takker Hjorth i etterordet til *Femten år*, en rekke forfattere, herunder filosofen Søren Kierkegaard, for inspirasjon. Ved å takke nevnte personer i en paratekst, viser hun, at hun har brukt intertekstuelle referanser og lånt inspirasjon fra andres tanker. Dermed

plasserer hun romanen i et tekstlig univers, snarere enn et privat, samtidig som hun sikrer seg mot beskyldninger om plagiat av andre forfatteres idéer i teksten.

Romanen har tilsynelatende ingen sensasjonelle avsløringer eller bekjennelser, som kan sette sinnene til pårørende i kok. Den har riktignok undertittelen *Den revolusjonerende våren*, men det revolusjonerende i handlingen skjer mer på et indre plan, og selv om det kan være dramatisk nok for protagonisten Paula, er det i liten grad ytre dramatisk. Knut Gørvell setter ord på dette i intervjuet med Hjorth, da han sier at han hadde forventet mer sensasjonelt stoff i romanen (2022, 6:25). Det etiske aspektet gjør seg gjeldende gjennom den performative biografismen som følger Hjorths forfatterskap og romanene hennes, i kjølvannet av *Arv og miljø*. Hvis man leser Hjorths tekster biografisk, og tolker familiemedlemmene i *Femten år* som Vigdis Hjorths familie, vil det oppstå en forskyvning av den biografiske informasjonen til den fiktive fortellingen. Leseren ender da opp med å ubevisst tillegge de ekte familiemedlemmene til Hjorth egenskaper de ikke har, overført fra det fiktive romanuniverset.

4 b) Form

Romanen tilegnes Mari, og den performative biografismen gjør seg gjeldende ved å forankre teksten i forfatterens private liv; gjennom å enten være tilegnet Hjorths yngste datter, eller barndomsvenninnen Mari. Boken er på 183 sider, uten klare kapittelinnledninger, og den innledende setningen: «Det var en rytme i tilværelsen» (Hjorth, 2021, s. 7), gir teksten et preg av distanse. Den frie indirekte diskursen i setningen, gjør at avstanden mellom protagonisten Paula og fortelleren krymper, og fortellerperspektivet blir på denne måten uklart videre i teksten. Romanens tredjepersonsfortelling kan på grunn av slike eksempler på fri indirekte diskurs, få trekk av første person, noe som de mange akronistiske tekstsegmentene i romanen også kan være et eksempel på.

Den innledende setningen i romanen, som viser til rytmen i tilværelsen, understrekes gjennom de faste gjøremålene som repeteres utover i teksten, og det rutinemessige ved hverdagen blir tydeliggjort gjennom repetisjonene som virkemiddel. Variasjonen gjennom året kommer til syne gjennom hvilken type søndagsmiddag som serveres: «Når de var ferdige med steik, og tyttebær, fårrikål, lammelår» (Hjorth, 2022, s. 12), for forberedelsene til middagene er den samme. Setningen understreker hvordan ritualet med søndagsmiddag gjentas som et tablå, der bare maten er variable komponenter i en satt regi.

Avsnittene videre i romanen innledes på en stort sett scenisk og oppramsende måte: «Hvis farfaren og farmoren skulle komme» (Hjorth, 2022, s. 10), «Om morgenen banket moren forsiktig på døra, åpnet den og tente lyset» (Hjorth, 2021, s. 13), og «Moren og

Elisabeth gikk tilbake til kjøkkenet» (Hjorth, 2022, s. 12). Setningene veksler mellom Paulas perspektiv, der utgangspunktet er i handlingen i fortellingen, og over mot et mer scenisk perspektiv, som beskriver en situasjon i fortellingen. Den refererende stilen, med sin repeterende effekt og virkning, understreker hvordan fortelleren fremstiller livet, slik det virker for Paula, over en periode på ca. fem år. Tilværelsen beskrives kronologisk, og vi tar del i den daglige rutinen i husholdet med dets realistiske detaljer.

Som en kontrast til den mer hverdagslige fremstillingen, har andre tekstavsnitt i romanen et mer lyrisk preg. Her skildres naturen og overganger i årstider, og endringer i hovedpersonens stemning og innsikt parallelt med dette: «Vinteren ble hvitere, snøen la seg som et lunende, glitrende teppe over verden så alle harde kanter ble glattet ut, lufta var frisk og ren, den svale, fredelige vinteren gjorde hjertet rolig» (Hjorth, 2022, s. 18). Passasjen er preget av distansen til en aural forteller, langt borte fra handlinga, fra et eksternt ståsted. Den evige naturen settes opp mot den mer prosaiske hverdagen, og minner leseren på tiden som går parallelt med at hovedpersonen vokser til.

Passasjer som dette, løfter teksten ut av det hverdagslige og monotone preget, som beskrivelsene av de alminnelige gjøremålene gir den, og tilfører en motvekt og påminnelse om at det eksisterer «en høyere himmel» utenfor den lille tilværelsen til familien. Leseren får, gjennom de lyriske innslagene, en pause fra de stadige oppramsingene av gjøremålene, og kan vende blikket opp og utover for en liten stund. I tillegg gir naturskildringene, og betraktningene over livet som gjerne følger disse, en dybde og ekstra mening til innholdet, i dette tilfellet hvordan rytmen i naturen også går sin gang, og har sitt faste mønster, og at det er en form for trøst og forsoning for hovedpersonen i dette.

Hjorths komposisjon av teksten, der oppramsingen av gjøremålene ser ut til å inngå i tekstens formelement, forsterker allerede i den innledende skildringen paradokset man kan ane konturene av. Forutsigbarheten gir trygghet og lykke, men tapet av barndommens uskyld skaper et savn for den fortalte karakteren. I karakteren Paulas univers, kan repetisjonene være et virkemiddel som understreker det monotone livet til protagonisten, og hvordan hun må ut av huset for å få inspirasjon og impulser. Kontrasten mellom trygghet og savn kan like gjerne være et uttrykk for fortellerens etterstilte perspektiv som det er karakteren Paulas. Den repeterende fremstilling av dagliglivets gjøremål, kan både speile en manglende horisont og utferdstrang hos karakterene i romanen, og peke mot en tilværelse i «småtingsskuffen» (2022, 5: 20), som Hjorth ga uttrykk for at Paulas familie var preget av.

Språk

Den refererende og gjentakende stilen som dominerer deler av diskursen, er i store trekk en gjengivelse av språket som brukes i familien til Paula, filtrert gjennom fortelleren. Setningene har et muntlig preg og er oppramsende i stilen, med innskutte leddsetninger, slik man gjerne har i muntlig tale: «Hjemme satt mormoren i gyngestolen, satt moren i sofaen, sa Paula at hun var trett og ville legge seg» (Hjorth, 2022, s. 87). Verbene vektlegges ved å utelate overflødige ordklasser, og setningene er tilsynelatende skrevet slik ordene faller. En effekt dette gir er en redusert poetisk tone, og teksten får et mer skildrende og oppramsende preg, der hendelser og karakterer beskrives på det ytre planet uten videre dybde.

Til tross for at den repetitive tonen dominerer store tekstpassasjer, kan man imidlertid også se at den varierte bruken av tegnsetting, retoriske spørsmål, og tankesprang driver teksten fremover og bidrar til å utvide stilen. De mange innslagene av brev i teksten, både mellom moren til mormoren og mellom Karen og Paula, bidrar også til et brudd fra de mer skildrende passasjene, og en overgang til mer innholdsrike karakterskildringer.

Bruken av ordtak preger språket til foreldrene, og mormorens, som bor på Rødøy, og dette påvirker også barna i familien. «Ordtaket formuleres vanligvis ikke som en oppfordring eller et påbud, men som en kommentar, eventuelt en lovmessighet som enten passivt må tåles eller som det er lurt å ta hensyn til» (Hilzinger, Zymner m.fl. 2002 s. 212). Slik ordtakene kommer til uttrykk i romanen, blir de en slags oppsummert livsvisdom som man ikke kan stille spørsmålstegn ved, og en måte å konkludere på når ting blir vanskelige og de voksne ikke har svar på spørsmål. Foreldrenes måte å snakke på har preget Paula, og selv om hun legger merke til at de bruker ordspråk i situasjoner der hun kanskje ønsker seg et annet innhold eller bedre forklaring, så er språkbruken internalisert: «sånn var rytmen deres og som tonefølge mormorens og morens språk og hva de kastet og hvorfor, hva de bevarte og hvorfor. Smuler er også brød» (Hjorth, 2022, s. 85).

Karakteren Paulas oppvekst fremstilles også gjennom hverdagsspråket, definert av dagligdagse rutiner. I begynnelsen er hun ikke vant med å sette ord på tankene sine: «Språket og rytmen til familien gjør at hun glir inn i tausheten» (Hjorth, 2022, s. 39), men etter hvert uttrykker hun seg mer muntlig, gjennom samtaler med Karen og presten. Det kan være den etterstilte fortellerens perspektiv vi ser, der språket representerer det konvensjonelle og småborgerlige livet til Paulas familie, som protagonisten reagerer på og vil ut av. Når moren og søsteren Elisabeth står på kjøkkenet sammen, og «bruker språket sitt», er det hverdagens situasjoner som dominerer, og samtalen understreker hvordan språket blir et uttrykk for noe instrumentelt og et middel for å bevare status quo, som karakteren Paula ikke er en del av.

Språket kan på denne måten illustrere en forskjell mellom Paula og resten av familien, og illustrere et savn etter en språkliggjøring av det som gradvis oppstår i henne.

Paula stiller spørsmål ved tilværelsen gjennom indre dialog, på samme måte som tekstpassasjene som skildrer naturen på lyrisk vis gjør. I skildringene der språket er mer poetisk, utvides perspektivet i fremstillingen av familielivet over mot den mer universelle rytmen som er til stede i naturen. Paula tenker over hva som kjennes sant i hennes liv: «hva om mauren hadde det sånn, at alt levende hadde det sånn, sukket og stønnet i lengsel etter forløsning, om moren og faren og Elisabeth hadde det sånn? [...] hun hadde ikke ord for tankene» (Hjorth, 2022, s. 25) I den noe høystemte framstilte passasjen kan karakteren Paula ennå ikke artikulere det hun tenker på, fordi hun er for ung til å sette ord på følelsene sine. Man ser fortellerens tilstedeværelse, gjennom metakommentaren om manglende tolkingskompetanse, som om fravær av gode samtaler i hjemmet er årsaken til forvirringen.

Andre patosfylte fremstillinger av karakteren Paula, skildrer øyeblikk av endring: «og hun satte seg på kne og bøyde seg fram og så det skimrende speilbildet av seg selv mens elvesuset som aldri opphørte, fylte ørene. Var det sånn hun så ut?» (Hjorth, 2022, s. 39). Man skimter en intertekstuell referanse til myten om Narcissus, i den noe klisjéfylte skildringen av hennes egen oppdagelse av seg selv. Elvesuset som aldri opphører kan være et symbol på påvirkningen fra familien i form av språket som omgir henne og påvirkningen det får, og en kontrast til det ukjente bildet hun ser av seg selv i vannspeilet. Referansen gjør at man som leser kan tenke at Paula har blitt forelsket og forført av sin gryende identitet og sin måte å erkjenne verden på, og at familiens grep, ikke lenger holder.

Fortelleren kommenterer også språket direkte, og forklarer vanskelige erkjennelser som protagonisten erfarer, men som hun ennå ikke kan uttrykke, fordi hun mangler språk: «hun var ambivalent til familien, selv om hun ennå ikke kunne dette ordet» (Hjorth, 2022, s. 83). Den etterstilte fortellerens kunnskap tas med inn i Paulas erfaring, og en utvidende tolkning av Paulas univers, gjennom et rikere språk og evne til å sette ord på erfaringene, gir henne økt selvinnsett. For å få det til, ser det ut som om hun må vikle seg gradvis ut av familiens språk og inn i sin egen måte å formulere seg på.

Starobinskis poeng om selvbiografiske tekster som et middel til selvfortolkning, kan overføres til den eksterne fortellerens rolle i romanen, når hun retrospektivt kommenterer den manglende språklige erkjennelsen hos protagonisten i handlingsøyeblikket. Den etterstilte fortellerens kunnskap er rikere enn det karakteren Paulas perspektiv rommer, og kan vitne om en førstehånds kunnskap som kommer til uttrykk. Den samme ironiske distansen som man

kan se hos fortelleren, når han bekjenner sine synder og problemer (Starobinski, 1995, s. 177), kan man se i kommentaren om ambivalensen til familien, som protagonisten kjenner på. Den ironiske betraktningen over manglende språkkompetanse og forståelse hos protagonisten Paula, formidler endringen og den nye identitetsforståelsen som er i ferd med å oppstå i Paula, sett gjennom den etterstilte fortellerens perspektiv.

Paulas egen formuleringsevne, våkner til live når hun skriver brev på skrivemaskinen hun får låne på Rødøy. Hun skriver i smug til Karen, og oppdager gleden over å ordlegge seg på denne måten: «ble forundret over hva hun skrev og hvordan hun ble skrevet med ord og ordsammensetninger hun aldri ville sagt, aldri tenkt, og likevel var det ikke skremmende, bare frydefullt og fritt» (Hjorth, 2022, s. 112). Den eksterne fortelleren kommenterer den språklige oppvåkningen, og den biografiske irreversibiliteten blir påtrengende og utfordrer romangenren. Man merker forfatteren Hjorths tilstedeværelse, som om det er hun og ikke Paula som blir forelsket i skrivemaskinen på Rødøy. Hovedpersonen bruker språket kreativt, er inspirert og i flyt når hun skriver. Tankene blir uttrykt uten redigering, og hun kjenner seg levende og fri. Dette står i motsetning til moren som rapporterer til mormoren i brevene, og redigerer på tilværelsen for å få hennes velsignelse: «morens indre liv var like flatt som skriften, at språket var dødt fordi moren var uforelsket i verden?» (Hjorth, 2022, s.122). Paulas evne til å merke om noen uttrykker seg autentisk, blir synlig når hun kjenner at det virkelige svinger i morens tekst, når moren bevisst lyver og skriver at det gikk fint på Elisabets eksamen. Det var der det virkelig sang i brevet, tenkte Paula, og når hun leste formuleringene til mormoren, forsto hun mer av moren sin, og hvordan hun følte seg tvunget til å lyve. Morens kunstneriske kreativitet kommer til syne gjennom formidlingen av løggen i teksten, og dette får Paula øye på.

Den eksterne fortelleren gjør seg igjen synlig gjennom metalitterære betraktninger, og farger fremstillingen av Paulas tolkningsunivers og oppfatning indirekte. Hun gjenkjenner noe kreativt i mormorens fortellinger om faren sin: «Når du snakker om dikterpresten, så føler jeg at du dikter ham opp, som om du er en slags dikterprest selv» (Hjorth, 2022, s. 171). Paulas lydhørhet ovenfor mormorens kreative språkevner, underbygger karakterens behov for et annet språk å erkjenne virkeligheten gjennom, men kan også tenkes å peke utover tekstens fiksjonsunivers, og frem mot Hjorths identitet som forfatter.

4 c) Narratologisk analyse

Analysen av *Femten år*, vil i likhet med foregående kapitler, være inspirert av Gérard Genettes narratologi. Den vil ta for seg diskursen i fortellingen til Hjorth, samt fokaliseringen og fortellerstemmen. Man ser en form for trippelstruktur i *Femten år*, hvor hovedpersonen Paula omtales i tredjeperson entall, og fortelleren er autorial, og veksler mellom å ligge internt og eksternt i skildringen av protagonisten og handlingen. Perspektivet i fremstillingen veksler mellom den unge romankarakteren Paula, som opplever familiestrukturen som hemmende for sin erkjennelse av seg selv og omverdenen, og den mer erfarne interne fortelleren som kommenterer Paulas hverdag og opplevelser, slik de fremstår, samt den eksterne fortelleren, som har sin posisjon utenfor handlinga, fra en posisjon der hun tilsynelatende bruker deler av erindring om egen oppvekst og levd liv, og skriver ut ifra dette.

Homodiegetisk og heterodiegetisk tekstsegment

Det homodiegetiske tekstsegmentet i romanen er protagonisten Paulas oppvekst, fra hun var elleve år til sommeren hun konfirmerer seg. Fortellerens ulike posisjoner utgjør det heterodiegetiske tekstsegmentet, og her veksles det mellom å være tett på og lengre vekk fra barnebevisstheten, i tillegg til akronistiske og intertekstuelle innslag av ulik filosofisk art.

Leser man fremstillingen av Paula som mimetisk, der fortelleren selv portretteres, via hennes fremstilling av seg selv som ung, kan årene bli gjenkalt i bevisstheten til fortelleren, i et forsøk på å mime virkeligheten slik den oppstår i minnet. Erindringen av oppveksten blir som en strøm av hendelser, som kan gå over i hverandre og blandes sammen. Slik ser man at enkelte minner fra oppveksten skildres i kronologisk rekkefølge, mens andre markerer tempusoverganger: «Mormoren ville ikke kaste dem for kanskje var det en gutt i morens mage, og det var det, og sommeren etter var Lasse med til Rødøy» (Hjorth, 2022, s. 26). Kronologien brytes ved at moren er gravid, for så å ha født lengre ned i samme avsnitt, alt skjer i en oppsummerende skildring av somrene generelt på Rødøy, snarere enn av en spesiell sommer. Grepet kan på ett vis sies å gjenscape hukommelsen, som med sin flyktige natur, noen ganger utelater detaljer fra skildringen av det helhetlige minnet av et sted og en tid.

Hjorths variasjon mellom brudd med tempus i kronologien, og den triple strukturen i fortellerinstansen, kan slik uttrykke mimesis, men samtidig kan det også skape en følelse av ambivalens hos leseren, mot nettopp måten erindringsprosessen fremstilles på gjennom protagonisten. Det er ikke bare i rytmen i familien at det etter hvert skurrer, men også i opplevelsen av at karakteren Paula ikke er i takt med sin egen fremstilling. Det kan være vanskelig for leseren å følge utviklingen og foranledningen til den plutselige følelsen av fremmedgjorthet Paula får ovenfor sin egen familie. Skildringen av at hun strekker seg mot

den høye himmelen og strever med det hun identifiserer som sin «indre vulkan» (Hjorth, 2021, s. 50), «feberen i blodet» og «raset i hjertet» (Hjorth, 2021, s. 24), fremstår som en balansegang mellom utilsiktet klisjé og eksistensialisme, og er tilnærmet didaktisk med sitt overtydelig budskap. Tekstens øvrige realismemarkører, som gjengir hverdagens rutiner og tidens gang, rommer ikke den filosofiske utviklingen i karakteren Paula på en fullgod måte, annet enn gjennom generell uro og stumme rop mot himmelen.

Akronier

Flere steder i romanen synes fortelleren ha ambisjon om å fremstille et bilde av virkeligheten, fra ulike fokaliseringsinstanser. Dette ser man i passasjer som mangler en definert tidsreferanse og som står noenlunde fritt fra fortellersituasjonen, eller ikke kan plasseres i forhold til de omkringliggende begivenheter (Aaslestad, 1999, s. 52). Den voksne fortelleren projiserer sin psyke på den unge protagonisten, som ifølge Hjorth selv: «har behov for Kierkegaard» (Cappelen Damm, 2022, 9: 54). Akronien fungerer som frempek på bruddet som kommer:

en overveldende følelse av dirrende eksistens falt over henne som et plagg som ikke kom nær, men som likevel beskyttet. Hun lukket øynene for å gi seg over til det sterke velbehaget som strømmet som bølger gjennom kroppen. [...] og håpet at det ikke syntes på henne for det var sikkert ikke lov siden det var deilig. (Hjorth, 2022, s. 20)

Under forberedelsene til en søndagsmiddag, beskrives en overskridende opplevelse av en utvidet bevissthetstilstand som kommer over Paula i kjelleren, som innevarsler noe mer med eksistensen enn det Paula har visst om før. Det blir et varsel for leseren om motsetningen karakteren skal kjenne på, der hennes følelser ikke får utfolde seg innenfor de konforme rammene som familiekonstellasjonen innebærer.

Dette leder frem til et annet frempek, som markerer bruddet med beskrivelsen av livet i barndommen som idyllisk, der Paulas nysgjerrighet fører til ubehagelige erkjennelser: «og når moren hentet Lasse i parken, kunne hun utforske morens og farens rom eller skatollet i stua, hvis det ikke var låst, men gjorde det ikke, en gang skulle hun gjøre det» (Hjorth, 2022, s. 24). Her varsles det om det dramatiske som skal skje senere i handlingen, og beretningen om den trygge barndommen har slått sprekker. Når hun en sommer senere leser om morens sterkt redigerte hverdagsskildring i et halvkrevet brev på feriestedet i Østfold, blir dette avgjørende: «Resten av livet skulle den minne henne om somrene i den røde stua i Østfold og morens brev til mormoren som om det ble skrevet hver sommer, det ble det nok (Hjorth, 2022, s. 45). Det voksne minnet, uttrykt gjennom: «det ble det nok», gjør at den etterstilte fortellerens perspektiv blir fremtredende i teksten, og gir uttrykk for meninger, vurderinger

eller følelser, (Lothe, Refsum, Solberg, 1997, s. 83). Det flytter igjen blikket over fra karakteren Paula med sitt ungdommelige perspektiv, og over på den voksne fortellerens livserfaring, og peker på samme tid ut over selve teksten og mot en større historie. Den narrative distansen oppleves mindre gjennom slike tekstpassasjer, når fortellerens stemme og perspektiv blir synlig både temporalt, men også holdningsmessig.

Når Paula lærer Lasse å skrive, trer den eksterne fortelleren tydelig inn i teksten, med en innskutt kommentar: «Men sendte de ikke også et bekymret blick til hverandre, for enkelte barn likte å skrive så godt at de kunne komme til å skrive sånt som ikke var bra?» (Hjorth, 2022, s. 91); Mormoren og moren blir bekymret, for når man kan ytre seg gjennom skriften, kan visstnok alt skje. Kommentaren om farene ved skrivingen peker utover fiksjonsuniverset og mot den biografiske konteksten ved *Femten år*.

Intertekstualitet

I essayet «Bedrag eller bidrag», fra *Fryd og fare*, setter Hjorth ord på hvordan hun forholder seg til tankegods som har blitt litterært felleseie, og hvorvidt man plagierer eller ikke når man låner inspirasjon fra andres tekster. «Tredje person entall, er som alt jeg har skrevet, påvirket av alle jeg har lest» (Hjorth, 2016, s. 79), skriver hun, som tilsvar på anklager om plagiat av W. G. Sebalds roman *Austerlitz*, i Stavanger Aftenblad, i 2012. «Mine læremestre står bak skulderen min og kommenterer, kritiserer og oppmuntrer [...] Men visjonen er min» (Hjorth, 2016, s. 82). Hjorths inspirasjon og lånte referanser dukker opp i intertekstuelle innslag og farger karakterenes handlinger og perspektiv underveis i romanen.

Livsløgner, slik den fremstilles i Henrik Ibsens *Vildanden*, blir gjenfortalt av presten: «Hjalmar levde lykkelig med sine løgner, men ble han kjent med sannheten om livet sitt, kunne ingen vite hva han ville finne på og hvilke konsekvenser det kunne få for den lille familien» (Hjorth, 2022, s. 145). Referansen fra Ibsens skuespill, gir tyngde til karakteren Paulas dilemma, for både hovedpersonen selv og leseren av *Femten år*. Fortelleren gir perspektiv på protagonistens liv gjennom referansen til Gregers Werle, selv om Ibsens karakter er både parodisk og selvisk, og etterlater seg mange skadelidende fordi han er så retthaversk. Tanken om verdien av sannheten hjelper Paula til å inngå et slags kompromiss, fordi hun ikke klarer å leve et liv i løgn. For leseren blir kanskje effekten av referansen dobbel; det er en fare for at begrepet livsløgn, og den litterære referansen er noe forslitt og dermed har mistet noe av sin opprinnelige kraft. Ikke når det gjelder det allmennmenneskelige aspektet og selvbedragets farer, som fortsatt er en aktuell og sterk referanse, men mer i form av at sammenligningen kan framstå klisjépreget, og på denne måten undergraver romankarakterens oppvåkning. På den andre siden, gis den intertekstuelle referansen ikke

avgjørende betydning videre i teksten, men er mer en av mange små historier som hjelper Paula med å ta selvstendige valg.

En intertekstuell referanse på historiens eget nivå, er et dikt av en kinesisk poet fra 300-tallet. Paula hører det i norsktimene, og det får henne til å tenke om hun skal skrive et anonymt brev til besteforeldrene, for å fortelle hvordan det egentlig står til bak den tilsynelatende perfekte fasaden i familien. Det handler om en som forteller naboen sin, som hadde bygget seg et nytt gjerde, at nabokona var en tyv, men at det egentlige problemet var at gjerdet hans var for solid bygget:

Hun stjeler fortsatt grønnsaker i kjøkkenhagen din. Hun er selvfølgelig fremdeles enke, barn vokser langsomt. Og som du vet har krigen gjort de fattige fattigere. Så kom det fine: Jeg synes ikke hun skal være så redd for deg når hun stjeler, jeg synes det nye gjerdet ditt er altfor solid. (Hjort, 2022, s. 75)

Diktets budskap er i hvilken grad man har makt til å endre en umulig situasjon og åpne opp for en løsning. Paula realiserer innsikten som historien gir på karakternivå, og i *Femten år* kan dette handle om Paulas vilje til å handle for seg selv. Hun forstår, ved hjelp av diktet, at hvis man endrer perspektivet i seg selv, så er alt mulig, og dette er et av mange intertekstuelle innslag i *Femten år*, som bidrar til å skape endring i karakterens utvikling.

De ulike intertekstuelle fortellingene rommer et mulig allegorisk fortolkningsnivå, og man kan ta utgangspunkt i to ulike fortolkningsmåter. Man kan betrakte dem fra et voksent fortellerperspektiv og vurdere fremstillingen og hvorvidt den skildres troverdig, eller se fortellingene som trinn i en forståelseshorisont hos protagonisten selv. Perspektivet man velger vil avgjøre om fortellingene fremstår som naive skildringer, eller om de blir en fortolkning av karakteren slik hun framstår for seg selv. Slik Paulus' første brev til Korinterne uttrykker det: Da jeg var barn, talte jeg som et barn, tenkte jeg som et barn, drømte jeg som et barn; men da jeg blev mann, la jeg av det barnslige.» (1 Kor, 13). Det barnlige er i overkant synlig fra protagonisten Paulas perspektiv, og bærer i for stor grad preg av en voksen fortellers retrospektive fremstilling til at skildringen oppleves troverdig.

Historiene om en musling i strandkanten og om en ensom villhest, virker som parabler med visdomsinnsikt på historiens nivå, og tilfører teksten et element av tolkning, med det samme naive preget. I Paulas konfirmasjon, holder venninnen Karen en tale, som viser en mer voksen forståelse, enn hva den jevnaldrende venninnen ville hatt:

En musling lå i strandkanten og hadde åpnet skallet sitt for å få mat og alger, men så var det et barn som lekte på stranden som stakk en pinne inn i det åpne skallet så muslingen ikke kunne lukke seg igjen. [...] At muslingen hadde en flis i seg, var det ingen som så [...] men

muslingen visste og kjente at flisen var der. Sånn var det med Paula, sa hun. (Hjorth, 2022, s. 176)

Muslingen som har blitt påført sår som ingen ser, blir en parallell historie, fra et eksternt perspektiv, som er direkte overførbart til karakteren Paulas univers. Kanskje fortelleren vil skildre Karens modenhet, som igjen skal representere den frie individualiteten Paula kunne ha hatt, hvis hun bare var i stand til å ta frie valg i livet? Karen har fulgt Paulas liv på nært hold, og sammenligningen med muslingen er en historie som behøver tolkningskompetanse. Det gjør det mindre risikabelt for Karen å formidle innsikten om henne, og uhindret kunne si at Paula har et problem. Hvis Paulas familie hadde vært mer vant til å sette ord på følelsene sine, ville kanskje Karens sammenligning blitt tolket og snakket om, men talen blir hengende i luften som et snodig innslag og oversett. Sannheten om Paula har blitt sagt, og samtidig ikke sagt, fordi parabelen kan være «gåtefull og vanskelig på en måte som krever tolkende aktivitet» (Lothe, Refsum & Solberg, 1997, s. 188).

På samme vis kan man betrakte historien Paula hørte fra presten som barneboklignende, ut ifra et voksent fortellerperspektiv: «Den ensomme unge villhesten fikk høre at de andre villhestene skulle samle seg til møte i kveldinga, og glad løp den ned til dem for å få vite noe om livet og hestenes vilkår» (Hjorth, 2022, s. 179). Historien hjelper karakteren Paula til å forstå sin egen plass i familien bedre, ved å sammenligne seg med den unge villhesten, som går bedrøvet bort etter hvert møte, og «Bedre og bedre skjønnte den hva de andre snakket om, men seg selv forsto den mindre og mindre, fordi de andre lukket den ute selv om den var med» (Hjorth, 2022, s. 179). Når hovedpersonen i *Femten år* endelig forstår at det er hennes egen vilje det kommer an på, og at det er hun selv som velger om hun vil gå på Kristelig Gymnasium, tenker hun på historien om villhesten: «og kjente seg som en hest som endelig hadde opplevd at det ble snakket om det som opptok den, selv om hun bare hadde snakket med seg selv» (Hjorth, 2022, s. 182). Leseren forstår at hovedpersonen har startet selvsamtalen, og karakteren Paula ser at frigjøring kan skje hvis man tar kloke valg.

Forbindelsen historiene har til karakteren Paula og hvordan de spiller inn på karakterens utvikling, virker noe kunstlete fremstilt, og får en nærmest ufrivillig parodisk virkning, uavhengig av hvilke fortolkningsmåter man velger. Den noe naive fremstillingen av Paulas erkjennelsesprosess, gjennom parablene om muslingen og villhesten, forsterker den allerede eksisterende kontrasten mellom framstillingen av Paulas romankarakter og fortellerens livsvisdom og oversikt. Selv om man legger til grunn at fortolkningsinstansen er hos karakteren Paula, så framstår de allegoriske skildringene som om de er konstruerte for å herme et barns språk og tolkningskompetanse, men at de til tross for dette bommer på tonen.

Den etterstilte fortellerens tydelige perspektiv i teksten, gjør at den fiktive karakteren Paula blir delvis skadelidende, gjennom litt for symboltunge akronier og barnlige fremstillinger.

Fokalisering

Man kan se en tredelt struktur i fokaliseringen i romanen, der vekslingen mellom ulike sansningsnivå skjer gjennomgående. Hovedpersonen Paula fremstilles gjennom tredje person entall, og den autorale fortelleren uttrykker seg hovedsakelig gjennom to ulike posisjoner, der en av dem er tettere på hovedpersonen og handlingen som skildres, og den andre er lengre unna, både temporalt og fokalt. Trippelstrukturen kan utvide tolkningsrommet, og bidra til en distanse til fremstillingen, og for leseren kan det skape større kompleksitet til karakterskildringene. Fortellerens to posisjoner, har gjenklang fra en levende forfatter, som trenger seg inn i teksten. Hjorth selv insisterer på tekstens rene romangenre, men fordi hun ikke utelukker at det er selvopplevde hendelser som skildres i *Femten år*, åpner det opp for å lese teksten som både roman og autofiksjon, på samme tid.

Karakteren Paula

Karakteren Paula fremstilles gjennom pronomenet *hun*, i tredje person entall: «Etter middag gikk Elisabet på rommet sitt for å gjøre lekser, det kostet penger å gå på Kristelig Gymnasium, Paula skulle også gå der når den tid kom» (Hjorth, 2022, s. 8). Fremstillingen av karakteren Paula skjer med en form for distanse, og den avgjørende informasjonen om at også hun skal gå på Kristelig Gymnasium, som senere skal føre til den store krisen for henne, nevnes her som et apropos. Det umerkelige frempeket lager en styrende ramme rundt Paulas eksistens, og fortellerkommentaren, som inneholder den skjebnesvangre informasjonen, blir førende for og gir forventninger om hvordan vi skal forstå Paulas muligheter for frigjøring.

Vi får gjennomgående ta del i Paulas tanker gjennom fortellerens indre monolog, om hva hun synes om innholdet i morens brev til mormoren: «Moren holdt virkeligheten ut bare fordi hun diktet den om i hemmelighet? [...] det måtte være kjedelig å være moren» (Hjorth, 2022, s. 77). Distansen til karakteren reduseres, gjennom hennes refleksjoner over hvordan moren velger å forholde seg til sin egen tilværelse på, og fordi vi får ta del i tankene, kan hovedpersonen bli mer komplekst fremstilt. Den unge Paula tenker at moren lever et kjedelig liv som hjemmeværende husmor, men den mer voksne betraktningen om å holde virkeligheten ut, er trolig en rest fra fortellerens ståsted, som inntar en ungdoms perspektiv med sine formuleringer. Man leser videre hvordan Paula ønsker: «å oftere oppleve den inderlige følelsen av tilstedeværelse, av nærvær og nåde som fulgte når hun klarte å sprengte øyeblikket, [...] av å være levende som fulgte da» (Hjorth, 2022, s. 77). Det utvidede emosjonelle øyeblikket i skildringen av Paulas ønsker, med beskrivelser av følelsen av

tilstedeværelse, blir en tydelig kontrast til familiens jevne rytme, både når det gjelder utfoldelse i livet og hvordan de uttrykker seg gjennom språket generelt.

Paulas ord, tanker og handlinger, utvider universet til romankarakteren i større grad, og skildres på en mer språklig kompleks måte, enn skildringen av den øvrige familiens univers. De symboltunge språklige bildene kan kontrastere de etter hvert forskjellige ståstedene i livet mellom karakterene i romanen, og bidrar til å understreke Paulas utvikling som karakter:

Var det sent, mørkt, sen høst eller vinter, løp hun til den store eika på jordet og løp rundt den mens hun sang taust. Ordene steg opp til pannen og laget brann. Hun fortsatte til hun nesten veltet, så stoppet hun, brannen slukket og det prikket i stedet voldsomt. Etterpå var hun helt rolig, helt kald. (Hjorth, 2022, s. 13)

De utvidede øyeblikkene brukes for å beskrive Paulas følelser, og «den indre brannen» hun opplever, gjentas ved å sammenligne med andre ladete symboler, som «vulkan» og «feber», utover i teksten. Mot slutten av romanen er hun rundt femten år, og *Den revolusjonære våren*, som romanens undertittel lyder, henviser hovedsakelig til konfirmasjonen, men også til puberteten og endringene dette medfører, både mentalt og fysisk. Det følelsesfylte språket som karakteren Paula blir framstilt gjennom, er hennes vilje, pubertet og oppvåkning, og skildrer hvordan hun er annerledes enn de andre i familien. Den noe svulstige og høystemte tonen kan imidlertid virke mot sin hensikt, når fremstillingen gis tydelig fra den voksne fortelleren. Tonen forsterker kontrasten mellom Paula og familien, og man kan ende opp med å se på fremstillingen av Paula som overdrevet.

Fortelleren kommenterer

Det er først og fremst via fortellerens tilstedeværelse, tett opp mot skildringene av livet til karakteren Paula og familien, at man får innsyn i hvordan de ulike hendelsene påvirker hovedkarakteren. Når det kommenteres tett på, gjennom indre monolog, inviteres leserne til å forstå hvordan Paula reagerer på familiens vaner. Når hovedpersonen for første gang har opplevd en kreativ tilstand gjennom skriveingen hos mormoren på Rødøy, er dette en privat erfaring som hun holder for seg selv: «Og mormoren spurte heldigvis ikke om noe, for hun brydde seg ikke, og da moren kom, spurte hun heller ikke om noe, for hun brydde seg ikke» (Hjorth, 2022, s. 114). Følelsen av manglende tilknytning til familien forsterkes av å bli oversett, og konklusjonen om at de ikke bryr seg, kan ligne et barns tanker. Likevel bærer de innskutte setningene, om at hverken moren eller mormoren bryr seg, preg av fortellerens oversikt over situasjonen, og bidrar til å etablere følelsen som en sannhet for leseren. Hverken moren eller mormoren bryr seg om Paula, får man høre, og følelsen av distanse til familien

generelt, er et gjentakende tema som dukker opp ved flere anledninger: «De var ikke interessert, for hun fikk de samme karakterene som før» (Hjorth, 2022, s. 133).

Selve årsaken til den desinteresserte holdningen som mormoren, moren og familien generelt viser ovenfor Paula, kommer ikke entydig fram av handlingen. Man ser hvordan hun faller utenfor hverdagspraten mellom moren og søsteren, og at hun blir kalt «ustadig» i et av morens brev, som hun smugleser, men årsaken til at mormoren «ikke liker henne», og hvorfor hun ikke deler familiens verdier, kan være karakteren Paulas egen tolkning av tilværelsen.

Perspektivet ligger ofte tett på opplevelsesnivået til den unge protagonisten, selv om fortelleren bidrar med en avstand i tid og en økt livserfaring som gir en ekstra dimensjon til fremstillingen av karakterens løsrivningsprosess. Det tegnes et svært subjektivt bilde av verden, og det vanskelige ønsket om tilhørighet og frigjøring på samme tid, slik den oppleves av en jente i puberteten:

Hver søndag det samme, det var at det ikke forandret seg, som var godt. At det ikke ville skje noe som ødela for hvordan de fem levde sammen, det ba hun til Gud om når det hendte hun ba til ham, at de alltid skulle være sammen og vokse like langsomt som de store trærne som varte og varte. (Hjorth, 2022, s. 8)

Paula kan ikke selv reflektere på denne måten midt i opplevelsen av endring, og fortellerens betraktninger fra avstand, gjør karakterens følelsesliv mer nyansert for den voksne leseren. Samtidig tilfører den et lag av modenhet som ikke tilhører den unge Paula, som kan føre til at leseren ikke tror på fremstillingen av karakterens utvikling. Fortellerens posisjon kan både oppleves som en forstyrrelse og et mislykket fremstillingsgrep, når karakteren Paula har et for voksent følelsesregister, og erkjennelsene hun kommer til, ikke stemmer overens med alderen hennes. Konsekvensen for leserne kan bli at man hindres i å leve seg inn i Paulas univers.

Nåtidsfortelleren presenterer egen forståelse, både språklig og erkjennelsesmessig, flere steder i teksten. Man ser spor av filosofiske referanser, som i passasjen om bladene som virket røde når de henger på et tre: «Så det vi kaller rødt og grønt er avhengig av, hun fant ikke ordet, om noen år skulle hun lære at det heter konteksten» (Hjorth, 2022, s. 57). Beretningen brytes opp av fortellerens kommentar, der situasjonen tolkes, og begreper, som protagonisten selv ikke kjenner til i handlingsøyeblikket, innføres. Dette grepet gjentas i teksten: «For å finne ut hvordan hun skulle være og handle og oppføre seg, men hun manglet adjektivet, senere skulle hun lære at det heter adekvat» (Hjorth, 2022, s. 67). Fortelleren tilfører et rikere begrepsapparat i beskrivelsen av protagonisten enn det Paula selv har på det aktuelle tidspunktet, og tydeliggjør med dette avstanden i tempus og grad av erkjennelse mellom forteller og protagonist. Iterasjonen som formgrep understreker hvordan subjektet Paula har

endret seg fra handlingsøyeblikket og frem i tid, og forsterker inntrykket av hvor omfattende endringsprosessen egentlig var.

Den ironiske tonen gjør seg gjeldende ved flere anledninger, og skaper avstand til naiviteten som hefter ved allegoriene om hestene og muslingen. Protagonistens møte med omverdenen, ses på med et skjevt blikk av den autorale fortelleren, som når Lasse ikke ville: «fiske mer for ikke å få Jesus på kroken» (Hjorth, 2022, s. 109). Den syrlige kommentaren på hvor langt den religiøse oppdragelsen har gått, blir en komisk vri på det kjente ordspillet: «få noen på kroken», som kan peke på hvordan karakterene har blitt preget av kristendommen, i fortellerens etterstilte perspektiv. Kommentaren: «mormoren takket Gud for kringlen selv om det var moren som hadde bakt den» (Hjorth, 2022, s. 112), viser hvordan man i sin iver etter å prise Gud, kan glemme enkeltindividene, i dette tilfellet å anerkjenne morens innsats og verdi.

Et annet innslag av ironi er når Paula er vitne til at Karen stiller religionslæreren kritiske spørsmål, og rektoren prøver å oppsummere for elevene at å: «undervise i kristendom ikke var som å undervise i andre fag, for kristendommen var ikke logisk som biologien, og Karen sa at det var fint at det ble sagt så tydelig at det var ulogisk» (Hjorth, 2022, s. 46). Funksjonen til karakteren Karen kan være en form for uuttalt mimetisk begjær, der Karen hjelper karakteren Paula å innse hvilke verdier som hun lengter etter, innerst inne. Dag Nordheim gjør rede for hvordan René Girard, som lanserte begrepet, sier: «at begjæret er begrunnet i en form for «værensmangel» i subjektet selv, og at subjektet i sine modellvalg søker å oppnå den «værensfylde» mediatoren tilsynelatende er i besittelse av» (etter Norheim, 2015). Karen representerer en motsats til Paula, og har egenskaper som Paula mangler selv. Hun tenker selvstendig og skriver kreative brev, og dette er kvaliteter Paula ønsker seg.

Det antydes at det er forbildet Karens verdier Paula strekker seg etter, når hun senere kritisk og ironisk betrakter konfirmasjonsundervisningen: «Studentene viste dem en film om sultende barn i Afrika akkompagnert av Janis Joplin som ba Gud om å få en Mercedes Benz» (Hjorth, 2022, s. 134). Paula vil ikke være med på det iscenesatte narrative, i regi av kirken, som skulle vekke følelsene deres ovenfor Gud og urettferdigheten i verden, i en og samme handling: «for verdenssituasjonen fantes ikke, bare Tofte, Kristelig Gymnasium og Audi super 90» (Hjorth, 2022, s. 135). På samme vis som Karen tar et oppgjør med ulogiske element i kristendomsundervisningen, finner Paula nå feil og mangler ved den tradisjonelle konfirmasjonsundervisningen. Det kan virke som hun ubevisst mimer Karens karakter, ved å stille spørsmål ved vedtatte sannheter og utøve kritisk tenkning.

Noen steder går de patosfylte beskrivelsene over til forslitte fraser, som når Paula «ikke lenger så alt med smertens briller» (Hjorth, 2022, s. 149), fordi hun hadde funnet en løsning på problemet med konfirmasjonen, og når hun endrer personlighet og ser tilbake på den hun engang var: «Hun tenkte at før hadde hun vært som den båten, fast fortøyd» (Hjorth, 2022, s. 97). Her påfører fortelleren språklige klisjéer til karakteren Paulas univers og lar tonen prege uttrykket og framstillingen av henne. Forsøket på å uttrykke en viss type innsikt, formidlet gjennom Paulas stemme ved bruk av språklige bilder og naivt språk, gjør karakteren mer karikert enn godt er. Fremstillingen med det følelsesmettede språket kan representere en kollisjon mellom de før nevnte innsiktsnivåene i perspektivene til den unge protagonisten Paula og den eldre fortelleren, som kanskje ville uttrykt seg mer modent og reflektert.

Fortellerens eksterne kommentarer

Man ser glimt av nåtidsfortelleren flere steder i romanen, i kommentarer fylt av livserfaring og refleksjoner. Noen ganger i form av akronier: «Sånn var livet i tiden. Det fantes ikke noe bestandig og varig, og det var nesten ikke til å forstå eller bære, og derfor hadde menneskene funnet opp noe uforanderlig og evig, Gud» (Hjorth, 2022, s. 96). Karakteren Paula får erkjennelser hentet fra filosofi som ligger forbi kunnskapen hun har i gjerningsøyeblikket.

En illustrasjon på hvordan konteksten til romanuniverset kan utvides gjennom media, er Hjorths intertekstuelle referanse om Brecht, om han som nedkjempet både haier og tigrer, for så å bli oppspist av veggelus (2022, 6: 50). Historien illustrerer at de små tingene i livet kan være avgjørende for å skape endringer. Hjorths parallell til Brecht, i et intervju om *Femten år*, illustrerer at det også kan være en tilsynelatende liten hendelse som skaper store konsekvenser. Undertittelen, *Den revolusjonerende våren*, kan vise til puberteten og dens endringer, men også til det faktum at karakteren Paula innser at ingenting er bestandig, og at Gud dermed, i hennes øyne, er en menneskeskapt konstruksjon. Slik kan man ytterligere utvide romanuniverset ved å låne Brechts historie, for å forklare hvilken effekt det har for Paula, at hun oppdager at moren lyver i brevene til mormoren, fordi det velter forestillingen hennes om en sann og forutsigbar verden. Det plutselige retoriske spørsmålet i *Femten år* om: «Hvorfor likte hun ikke tanken på at hun som gammel ville smile av somrene i Østfold?» (Hjorth, 2022, s. 38), der fortelleren fra nåtidssituasjonen griper inn i skildringen med et frempek i form av et direkte spørsmål, gjør at idyllen i fremstillingen av familielivet brytes og det forestående bruddet med trossystemet deres blir uunngåelig. Denne formen for biografisk performativitet hvor grensene mellom forfatterens medieopptredener og fortellerens intertekstuelle referanser i romanen krysser spor, er typiske for Hjorths forfatterskap, og åpner opp for en biografisk referensiell leserinngang, selv om genrebestemmelsen er roman.

Det er spor av biografisk irreversibilitet (Haarder, 2014, s. 26), når Hjorth i intervjuer har uklare svar på om romankarakterene hennes er basert på henne selv eller hennes familie. Et eksempel er når protagonisten i *Femten år* får en forståelse av menneskenes påvirkning på omgivelsene: «Ved å bare puste får vi ting til å bevege seg» (Hjorth, 2022, s. 22). Farmorens pust, under søndagsbønnen, påvirker blafringen på stearinlyset, og Paula erkjenner at alle kan påvirke tilværelsen, bare gjennom sin egen være, fordi man i kraft av sin eksistens virker inn på andre. Denne erkjennelsen har Hjorth selv kommet frem til, forteller hun, takket være lesningen av Søren Kierkegaard. Dette skjedde da hun tente lys i en armensk kirke og hun skjønnte etterpå hvilket ansvar man har, ved å eksistere: «Bare ved at jeg puster, lever, setter jeg ting i bevegelse» (2017, 9:54). Hjorth lar denne erkjennelsen gå inn i romanuniverset, og legger den til hovedpersonen, da hun ser at farmorens pust beveger stearinlyset, akkurat slik forfatterens egen pust for mange år siden beveget lyset inne i kirken. Transformerende personlige erkjennelser blir slik en del av romankarakterenes erkjennelser også.

En iøynefallende fortellerkommentar, som også skaper biografisk irreversibilitet for årvåkne lesere, dreier seg om faren til Paula: «og hun tenkte at nå måtte vel faren være over, og at faren og faren var samme ord og ble uttalt på helt samme måte» (Hjorth, 2022, s.168). Den er lagt til konfirmasjonsmiddagen, og Paula frykter at faren skal komme til å nevne at hun ikke ble riktig konfirmert av presten. Sammenligningen med faren, som noe truende og farlig, blir malplassert, og passer ikke med resten av konteksten i fortellingen. I *Femten år* blir Paulas far skildret som en desillusjonert revisor, som drømmer om en Audi super 90, og som: «kanskje en gang hadde hatt en vulkan i kroppen» (Hjort, 2022, s. 51), men som hadde lyktes i å drepe den. Han fremstår ikke som en farlig farsfigur, men kanskje mer som kuet av livet. Da er det mer nærliggende for leserne som kjenner Hjorths forfatterskap, å la tankene gå til faren til karakteren Bergljot, slik han skildres i *Arv og miljø*, og se på Paula og familien som en forlengelse av Bergljot og familien i denne romanen.

Oppsummering

Leserkontrakten slår fast at en roman er en fiksjonstekst som ikke formidler sannhet per definisjon, og at teksten i seg selv står i sentrum, slik man gjerne leser en tekst i Genettes tradisjon. *Femten år* skildrer en karakter som gjennomgår en utvikling fra barndom til ungdom, og som, uten at hun selv er klar over det, har behov for eksistensialistisk filosofi. Frigjøringsprosjektet fremstilles gjennom en mer eller mindre tydelig forteller som både er koblet til og fra teksten, og handlingen som skildres. Fortellerperspektivet bidrar med sin livsvisdom og ulike intertekstuelle referanser, som utdyper fortellingen. Den performative

biografismen kobles inn via forfatteren Hjorths medieopptredener og kommentarer og analyser knyttet til verket, som blir en ekstra kontekst som verket blir satt i.

Den tematiske leserinngangen i *Femten år* er Paulas oppvekst i fiksjonalisert form. Identifikasjonen blir skapt gjennom romanens leserkontrakt, der skildringen av oppvekst og frigjøring hos den fiksjonaliserte hovedpersonen definerer familiens fortelling. Selv om protagonisten Paula tar avstand fra løgner og hennes erkjennelse bærer preg av et mer voksent blikk fremstilt av en ekstern forfatters perspektiv, kan man ikke hevde at et moralsk eller didaktisk budskap i romanen overskygger selve fortellingen i for stor grad.

Den estetiske erfaringen, blir av Johansson beskrevet som vanskelig å sette ord på, men den kjennetegnes av at den: «äger rum i subjektet, som glömmar bort både sig själv och omvärlden» (Johansson, 2022, s. 89). Hvorvidt den estetiske erfaringen reduseres på grunn av spriket man opplever mellom romankarakteren Paulas univers og fortellerens perspektiv, både internt og eksternt, kan avhenge av om man opplever om hovedpersonen framstilles troverdig eller ikke. Det tydelige preget av etterstilt fortellerperspektiv, med et patosfylt og høystemt språk i enkelte tekstplasser, forsterker inntrykket av et voksent konstruert minne, og en manglende nærhet til det unge perspektivet. Romankarakteren risikerer å framstå som en klisjépreget figur, som gjør at man betrakter Paula mer som en type framfor et individ. Den ufrivillige effekten kan bli en antydning til ironisk distanse hos leseren, når Paula framstilles som sjablongpreget og sammenlignes med en musling i skallet sitt, eller en ung villhest, som kan gi assosiasjoner til *Black Beauty*. I tillegg kan den refererende stilen og hverdagspråket, selv om det er et virkemiddel med en tiltenkt funksjon, virke mot sin hensikt og gjøre teksten unødvendig repetitiv og oppramsende.

Noen av vanskelighetene med leserinngangen til *Femten år*, springer fra den performative biografismen som følger Hjorths forfatterskap. I lesningen av Hjorths tekster, er det i det hele tatt vanskelig å skille verk og forfatter, og Sven Anders Johanssons påstand om at «det litterära kretsloppets primära vara inte längre är *verket* utan *författaren*» (Johansson, 2022, s. 46), blir aktuell i denne sammenhengen. Argumentasjonen om at forfatterens liv og meninger kommer i veien for teksten i seg selv, og at dette kan være et problem, handler om hvorvidt forfatterne fremstår som troverdige og pålitelige for leserne. Argumentet brukes for å vise hvordan litteraturen dermed kan «reduseres til kampen om å ha rett» (Johansson, 2022, s. 46), blant annet i forbindelse med Peter Handkes omstridte tale i Slobodan Milosevics begravelse, og om overrekkelsen av Nobels litteraturpris i 2019 var berettiget.

Som en forlengelse av dette kan man se spor av debatten om *Arv og miljø* i handlingen i *Femten år*, som peker mot skrivningens frydefulle farer og Hjorth som forfatter. Man finner referanser til diskusjonen omkring virkelighetslitteratur, og grensene for hva en forfatter kan tillate seg å skrive fra selvopplevde hendelser og hvilke etiske regler i henhold til ytringsansvar man har. Fortelleren kommenterer at moren og mormoren i *Femten år* blir engstelige for at broren Lasse har lært å skrive. Man kan tolke at: «Enkelte barn (som) likte å skrive så godt» (Hjorth, 2021, s. 91), kan være Vigdis selv, og det som «ikke var bra» å skrive om, kan være ting man legger lokk på og fortier. I diskusjonen som pågikk i media, var det nettopp forfatterens ytringsansvar, og de etiske og juridiske problemene selvbiografisk litteratur kunne bringe med seg, som ble diskutert. I Hjorths tilfelle kan det ha vært den fiksjonaliserte Bergljots minne om overgrep, i *Arv og miljø*. Hjorths virkelige familie reagerte på innholdet i romanen, som om den var selvbiografisk, og søsteren Helga Hjorth ga motsvar gjennom romanen *Fri vilje*, i 2017.

Kap. 5. Sammenligning

Fellesnevneren for *Sommeren 58* av Annie Ernaux, *Jente 1983* av Linn Ullmann og *Femten år* av Vigdis Hjorth, er at temaet er oppvekst, der protagonisten i fortellingen er ei ung jente i førvoksen alder. De er alle en fremstilling av unge jenters møte med virkeligheten, og det er deres perspektiv hendelsene blir fremstilt gjennom. Den originale tittelen *Mémoire de fille*, slår fast at Ernaux' bok er en memoar. Et særtrekk ved genren, som kan betegnes som «litterær ikke-fiksjon» (Moi, 2016), er at fortelleren bruker egne erfaringer retrospektivt for å belyse hendelser i teksten, og dette preger fremstillingen av Annie på 17 år. Linn Ullmanns' *Jente 1983*, er en roman ifølge tittelbladet, der likhetene mellom protagonist og fortellerinstanser i romanen, gjør at biografiske detaljer fra forfatterens eget liv blandes inn i tekstens fiksjonsunivers, og smelter sammen med hovedpersonens karakter. Framstillingen av den sekstenårige jentas univers, skjer i en dialog med Karin fra oppveksten, nåtidsfortelleren og skyggesøsteren, ved hjelp av erindring bak i tid. Vigdis Hjorths *Femten år* er en roman, men spørsmålet er hvorvidt den performative biografismen som følger Hjorths utgivelser, skaper en ekstra kontekst og utvider og problematiserer romangenren. Framstillingen av Paula frem til hun er femten år, har hint av fortellerens biografi, og inviterer til en åpning mot genren autofiksjon. Sammenligningen skal forsøke å finne ut på hvilken måte de tre tekstene har lyktes i å skildre unge jenters oppveksterfaringer ved å ta i bruk autofiksjonelle grep i framstillingene sine på ulikt vis, og hvorvidt tekstene passer i eller utvider sitt eget

genrebegrep. For å komme nærmere et svar, ses det først på trekk ved form og innhold, så på kvalitetsbegrepet i et mer overordnet perspektiv, og til slutt på tre ulike former for leseforståelse.

a) Sammenfallende trekk ved form og innhold

Den norske oversetteren av *Sommeren 58* har unnlatt å bruke termen memoarer i oversettelsen av tittelen, og dette, samt ungdomsbildet av forfatteren på coveret, kan medføre at mange betrakter teksten som en autofiksjonell roman. Protagonen Annie har etternavnet Duchesne istedenfor Ernaux, og om dette er et grep for å villedde leserne, eller for å indikere endringen som har funnet sted fra hendelsen skjedde til den blir skildret, er usikkert. Fortellerens selvbiografiske referanser er naturlig til stede gjennom kommentarer i det homodiegetiske og de heterodiegetiske tekstsegmentene, og gjennom fokale vekslinger som forsterker førstehåndsintrykket, og låner troverdighet fra den etablerte memoar-genren.

I *Jente 1983* får leseren utfyllende informasjon via parateksten på omslaget: «Nesten fire tiår senere, mens både hennes eget liv og verden utenfor krakelerer, prøver den voksne kvinnen å forstå den unge jenta hun en gang var» (Ullmann, 2021). Den selvbiografiske informasjonen, og medieomtalen som fulgte lanseringen, bygger opp under den biografiske konteksten som romanen utgjør. At *Jente 1983* er bok nummer to i en trilogi som utforsker oppvekst og identitet, bidrar ytterligere. Fortellerinstansene i romanen bekrefter det virkelighetsnære preget, der navnelikheten til forfatterens eget liv vises hos protagonisten Karin, som var Linn Ullmanns navn ved dåpen, men som hun ikke lenger bruker offentlig.

Hjorth understreker formens betydning for formidlingen av historien i en samtale med Hans Olav Brenner: «Noe av det største og viktigste arbeidet en forfatter gjør er å finne form til stoffet. Selve formgrepet fjerner litteraturen fra «livet» (Brenner, 2011, s. 87). Hvorvidt romanen *Femten år* har selvbiografiske trekk eller ikke, er ikke åpenbart, og det krever en forutgående kjennskap til Hjorths forfatterskap, og til tidligere medieomtaler og kronikker om selvbiografisk litteratur, for å oppdage referansene. Dagens digitaliserte mediesamfunn, tilfører imidlertid i større grad enn før, en uunngåelig utvidet kontekst inn i lesningen, og tekstene leses sjelden isolert fra denne.

Protagonistene i *Sommeren 58*, *Jente 1983* og *Femten år* er henholdsvis 17, 16 og 15 år i tekstenes homodiegetiske tekstsegmenter, og oppvekst og dannelse av identitet er det sentrale i fortellingene. De fokale inngangene har likhetstrekk i tekstene, gjennom en ekstern forteller som i varierende grad gjør seg synlig gjennom deltagelse og kommentarer i handlingen underveis. Sansningssenteret i *Sommeren 58* er hos fortelleren, som veksler mellom sin plassering i nåtiden og hos seg selv som 17 – åring, over femti år tilbake i tid.

Framstillingen av minnene gjennom å skildre ytre historiske hendelser, der fotografi og brev blir brukt for å vekke sansene, legitimerer realismen i skildringene. At fortelleren reflekterer over erindringens natur, og hensikten med å skildre egen oppvekst, gir en distanse til det emosjonelle som fortellingen handler om, og åpner opp for en estetisk leseerfaring, utover å berøre følelsene.

I *Jente 1983* varieres det mellom tre ulike sansningssenter, der bruk av pronomen synliggjør hvilken fokaliseringsinstans det skildres fra. Den unge Karin omtales i hovedsak som *henne* eller *hun*, og enkelte ganger *jeg*. Skyggesøsteren omtales som *du* og nåtidsfortelleren i første person entall, *jeg*. Det skjer en fordobling av det fortellende og det fortalte jeg, som bidrar til å utvide fiksjonsrommet og peker mot mulige tolkninger som rommer mer enn virkelighetslitteraturens sensasjonelle gjengivelse av faktiske hendelser, og mot en lesning som åpner opp for en dobbeltgjengerproblematikk som skildrer den komplekse psyken i menneskesinnet. Nåtidsfortellerens ironiske blikk på Ms aldrende sovende ansikt kontrastert av en skarp vårsol, blir en ironisk kommentar der den yngre utgaven av henne selv blir betrakter, og henter om at protagonisten inntar et metaperspektiv allerede i handlingsøyeblikket.

I *Femten år* bidrar den tredelte strukturen i fokaliseringsinstansen til at fortelleren i varierende grad kan kommentere protagonistens liv og tanker i selve handlingsforløpet og i et mer overordnet perspektiv. Hovedpersonen fremstilles mer komplekst når fortelleren kommenterer, og korrigerer barnebevisstheten med kunnskap og et mer voksent perspektiv. Det veksles mellom bruk av patos og ironi i fortellerinstansen, som gjør at tolkningsperspektivet flyttes fra protagonisten til fortelleren. Elementer av for tydelig ironi og patos kan rokke ved troverdigheten til karakteren Paula. Samtidig kan nåtidsfortellerens biografiske referanser gjøre seg gjeldende og påvirke framstillingen av protagonisten.

Både *Sommeren 58* og *Jente 1983* bruker fotografi som innganger til erindringen, og ekfrasen blir et sanseutvidende virkemiddel. Den eksterne fortelleren aktiverer hukommelsen ved hjelp av fotoet og skaper en illusjon av å tolke hendelsen parallelt med leserne, og det åpnes opp for en utvidet narrativ beskrivelse (Lothe, Refsum & Solberg, 1997, s. 56). Handlingsprogresjonen stopper opp et øyeblikk, for å gi en mer sammensatt beskrivelse av hovedpersonen eller omgivelsene slik de fremstod tilbake i tid. I *Sommeren 58* legitimerer fortellerens tilsynelatende dokumentariske tilnærming i erindringsarbeidet memoarformen, og bygger troverdighet i framstillingen av minnene som skildres. Det nevnes flere fotografier av Annie som ung, som spiller en rolle i gjengivelsen av erindringen, og fortelleren dveler ved

fotografiene for å vekke opp sansene slik at erindringsarbeidet kan begynne. Fotografiene blir en påminnelse om den virkelige verdens tilstedeværelse i fiksjonen, fordi de dokumenterer faktiske hendelser, samtidig som man er i fiksjonen, på grunn av fortellerens sanseutvidende fantasi. Det refereres i tillegg til brev som er skrevet av protagonisten Annie som ung, så vel som senere da hun er eldre. Innholdet i disse brevene bidrar også til en utvidet kontekst, og fungerer som tidsvitner fra en tid langt tilbake. Fortelleren lar sitt tidligere selv komme usensurert til ordet i brevene, tilsynelatende uten å styre framstillingen av sitt yngre selv. Selvfremstillingen av Annie blir en blanding av biografiske spor i form av fotografier og personlig brev og et mer tilfeldig bearbeidet hukommelsesarbeid.

Særlig fotografiet, men også brev, spiller på lignende vis en rolle for handlingen i *Jente 1983*. Fortelleren kan ikke finne det avgjørende fotografiet som diegesen kretser rundt, og får, på grunn av dette, et forklaringsbehov overfor seg selv og leseren. Fotoet av den unge hovedpersonen finnes, leser man, og handlingen har skjedd, selv om minnet til fortelleren ikke er helt til å stole på. Den upålitelige fortelleren trer frem, både gjennom fotografiet som ble borte, men også gjennom kommentarer om minnets flyktige natur. Arne Melbergs to eksempler på å skildre et selv på, gjennom det ferdige selvet og det uferdige selvet (Melberg, 2007, s. 161), kan i Ullmanns tilfelle være den uferdige forfatteren som stadig har nye varianter av litterær selvfremstilling, og som tilsynelatende ikke blir ferdig med den. I *Jente 1983*, der selve romanprosjektet synes å være en innsirkling av egen identitet og oppvekst, er det kanskje ekstra utfordrende for leseren å skille mellom det fortalte og det fortellende jegets univers, i fortellerens veksling mellom selvfremstilling og konstruksjon, når fortelleren i tillegg sår tvil om egen pålitelighet.

De mange innslagene av brev i Hjorths roman, er avgjørende for utviklingen av handlingen i fortellingen, men på en annen måte. Selv om man bør foreta et skille mellom forfatter og forteller når man analyserer en roman, fristes man til å projisere noe av den tidligere diskusjonen om form til *Femten år*. Som tidligere vist, kan spor som minner om biografiske referanser finnes i romanen. Man ser imidlertid ikke en tilstedeværende forteller som aktivt reflekterer over genrebegrepet gjennom metakommentarer om formen i teksten hun skriver ut ifra. I brevene som gjengis utover i handlingen, skimtes tematisk likhet med tidligere romaner, som når moren til hovedpersonen opprettholder fasaden ved å lyve om tilværelsen. Videre tegnes det et bilde av en ung kvinne som «blir forelsket i språket» gjennom karakteren Paulas brevskrivning, og den frigjørende følelsen av flyt hun har i skrivningen, kan åpne opp for en tolkning om at det er en oppvåkning til forfattergjerningen

som skildres, som i en kunstnerroman. Spor som dette peker ut av teksten og setter Hjorth i en særstilling når det gjelder biografisk irreversibilitet.

Fraser og ordtak kjennetegner språket i *Sommeren 58* og i *Femten år*. I begge tekstene er språket et middel til å erkjenne virkeligheten, og noe protagonistene bruker til å definere verden rundt seg med. I *Sommeren 58* hermer Annie etter språklige uttrykk som kan definere henne bort fra arbeiderklassen og inn i øvre del av middelklassen, som hun vil være en del av: «Skammen over foreldrene mine- faren min som bruker gale verb-ender, og moren min som skriker til ham når han gjør det» (Ernaux, 2021, s. 152). Hun ønsker seg et annet vokabular enn det hun har fra sin lavere middelklassebakgrunn, med foreldrenes manglende skolegang og kolonialhandel, og på sin vei mot en høyere utdanning, må hun omskape seg selv for å passe inn. Paula i *Femten år* velger på samme vis bort familiens hverdagsfraser: Det håper jeg, sa hun og ville legge til at det er lov å håpe, men stanset seg selv for det kunne moren eller faren sagt, som man reder så ligger man» (Hjorth, 2022, s. 82). Hun har samtaler med seg selv som er rikere og mer komplekse enn hun kunne hatt muntlig med foreldrene. Begge karakterene kan sies å foreta sine egne klassereiser, og når Annie aktivt prøver å klatre i hierarkiet, innebærer dette også en endring av personlighet og språk.

Jente 1983 har i motsetning til *Sommeren 58*, hyppige innslag av intertekstuelle referanser og små delhistorier som gir ufyllende kontekst til diegesen. Slik blir enkelte karakterer tydelige fiksjonsmarkører i romanen, og markerer at det er et fiksjonsunivers i tydeligere grad enn hva tilfellet er med memoaren. *Femten år* har også parabler og historier med allegorisk funksjon, som utvider tolkningshorisonten og styrker fiksjonsuniverset. Ullmanns beskrivelse av sin forfattergjerning som en stemme i et kor, blir en parallell til Hjorths indirekte referanser til andre forfattere og tankegods. *Jente 1983* har riktignok mer detaljerte kildeførte sitater, mens Hjorth i større grad skriver om på sitatene og inkorporerer andres tanker inn i karakterenes liv og refleksjoner.

b) Kvalitetsbegrepet

Når fortelleren i *Jente 1983* åpner opp for en diskusjon om form i romanen, og drøfter spørsmålet om hvorfor hun ikke kaller teksten for en selvbiografi når den er basert på selvopplevde hendelser, plasserer hun teksten i en pågående debatt om hvor grensen mellom det etiske og det estetiske i litteraturen går. Hva man kan regne som en estetisk opplevelse innen litteraturen, forsøker Sven Anders Johansson å sette ord på, gjennom å trekke inn Kants idé om det interesseløse velbehaget: «Givetvis har varje subjekt sina anledningar, identiteter, bindingar, preferenser och övertygelser, men i den estetiska erfarenheten – den händelse där

allt vänds ut och in, där subjektet glömmet vad det är och var det kommer ifrån, och ogarderat möter något löftesrikt, öppet – är intressena oviktiga, *blir oviktiga*» (Johansson, 2022, s. 89). Når leseren skal gjøre en vurdering av litteratur med selvbiografiske element, er det vanskelig å se for seg at det er det interesseløse velbehaget som styrer smaksdommen, og ikke følelsene, og diskusjonen om estetisk kvalitet tvinger seg fram. Johansson er opptatt av at vi tenker over hva litteraturen eller et verk egentlig handler om, og om det primært skal være en estetisk erfaring eller en tematisk bearbeiding av politisk korrekte holdninger eller følelser.

I kjølvannet av den performative biografismen som følger forfatterne av *Sommeren 58*, *Jente 1983* og *Femten år*, kan tekstene og lesernes tolkning av disse, bli preget av hva forfatterne selv sier om verket. I litteratur med selvopplevde hendelser, er det ikke uvanlig at forfatterne foretar refleksjoner over både genrens innhold og skrivingens natur, i intervju og medieopptredener. I *Sommeren 58* og *Jente 1983*, finner denne refleksjonen også sted i tekstene, og røper en bevisst stillingtagen til vekslingen mellom fiksjonsuniverset og den virkelige verdens hendelser. Oppgaven med å styre unna «den intensjonelle feilslutningen» (Lothe, et al. 1997), der forfatterens hensikt med verket blir sett på som relevant inn i tolkningen, kan bli vanskelig, når forfatterens tolkninger enkelte ganger kommer forut for leseropplevelsen, og når forfatterens biografi blir mer interessant enn selve boken.

Om intervjuere velger å sette søkelys på spørsmål som dreier seg om hva som er sant eller virkelig i teksten, så bidrar dette til en biografisk og tematisk lesning, heller enn en fokusering på tekstens fiksjonelle og autonome verdi i seg selv. Hvorvidt man som leser vil klare å styre unna velmenende tolkninger, eller om man leser autofiksjonelle verk som beskrivelser av en faktisk virkelighet eller ikke, vil avhenge av i hvor stor grad man er trent lesere eller ikke. Johansson skriver om hvordan man i dag ofte behandler virkelighet og sannhet som synonyme størrelser og at problemet med dette er at: «Det reduserer «sanning» till ett efterliknande av det som redan existerar, vilket i sin tur leder till att litteraturen begränsas till att bekräfta det som finns» (Johansson, 2022, s. 113). Konsekvensen av et slikt syn er å betrakte litteratur som mimetisk, at man skal forsøke å beskrive virkeligheten så langt det lar seg gjøre i en fiktiv form, men også at litteraturen må følge visse etiske og moralske spilleregler, og som ytterste konsekvens, være politisk korrekt.

Virkelighetsnære verks popularitet, bunner i at de gjerne vekker følelser, og når man blir berørt av skildringene, kjenner mange på en form for identifikasjon gjennom litteraturen. I noen tilfeller er identifikasjonen av didaktisk og politisk art, der målet med litteraturen blir å berøre leserne og bekrefte politiske overbevisninger. Johansson beskriver fremveksten av

pedagogisk litteratur, der: «personerna i fiktionen måste agera korrekt, tänka rätt, och ha identiteter som stämmer överens med de normer och identiteter som efterfrågas» (Johansson, 2022, s. 136). Innholdet i samtidens litteratur som unge lesere møter i skolen, understreker tendensen til å være politisk korrekt, gjennom tematikk som berører og skaper innlevelse og identifikasjon.

Johanssons fremste innvending mot litteratur med autofiksjonelle trekk er nettopp dens moralske og etiske karakter: «Litteratur blir viktig for fler än litteraturvetarna, eftersom det är i den, och i andra kulturella uttryck, vår tids kontroverser utspelar sig» (Johansson, 2022, s. 50). Litteraturen mister i større og større grad sin egenverdi, ifølge Johansson, og blir en arena for aktivisme og politiske meningsytringer. Den stigende graden av økolitteratur, postkolonial litteratur og verdenslitteratur kan tjene som eksempler på dette, samt en økende medialisering av den tradisjonelle boken publisert i alternative format. Samtidig er litteraturen i stadig endring, og uttrykkene og premissene likeså, og man kan kanskje heller snakke om et utvidet litteraturbegrep enn en krise i litteraturen som helhet. Når Ernaux, Ullmann og Hjorth skriver bøker som på forskjellig vis handler om en ung jentes oppvekst, viser det på sitt vis en endring mot en øket representasjon av unge jenters identitetserfaring i litteraturen, og som konsekvens en naturlig utvidelse av representasjonen i skildringer av oppvekst generelt.

c) Tre former for leseropplevelse

Analysene åpner opp for tre ulike leseinn ganger til *Sommeren 58*, *Jente 1983* og *Femten år*, som gir ulike perspektiv på tekstene. Den tematiske leseinn gangen ser på i hvilken grad skildringen av temaet i boken preger innlevelsen til leseren, og hvorvidt temaet står i veien for verkets autonomi. Den estetiske erfaringen ser på hvorvidt teksten kan legitimeres uavhengig av sitt emosjonelle og identitetsskapende tema og gi en selvstendig estetisk erfaring i seg selv. Den biografiske referensialiteten som inngang, ser på om det er forfatteren mer enn verket som blir produktet i det litterære markedet i dag. Johansson deler hovedsakelig inn litteraturen i to ulike lese måter; en etisk eller politisk lesning og en estetisk lesning. Den tredje lese måten introduseres i hovedsak av Haarder, med hans teori om performativ biografisme, noe Johansson også er inne på når han påstår at i dagens bokmarked er det forfatterne i all hovedsak som har blitt produktet.

Tematisk inngang til leseropplevelsen

I både *Sommeren 58* og *Jente 1983* bearbeider forfatterne vanskelige erfaringer gjennom skrivingen, der fortelleren gjør seg metalitterære betraktninger om formidlingen av dette gjennom tekst. Det skildres grenseoverskridende erfaringer knyttet til seksualitet, der konsekvensene for fortelleren blir kroppsliggjort gjennom uteblivelse av menstruasjon,

destruktiv adferd og fortrenning på ulikt vis. Bøkene blir på denne måten både en tematisk inngang til den vanskelige erfaringen, der resultatet blir varierende grad av innlevelse, og en estetisk erfaring for leserne på grunn av formgrepet. I *Femten år* skildres også et dilemma av eksistensialistisk art, riktignok ikke en grenseoverskridende opplevelse, men mer i form av et verdivalg som tvinger seg frem og som protagonisten må ta stilling til.

Johanssons syn på en etisk eller politisk lese måte er at den: «implicerar en läsare som redan *vet* och som baserat på dette vetande tar ställning. Problemet med denna läsart är att litteraturen egentligen inte tillför något, mer än att bekräfta en viss ideologi eller moral» (Johansson, 2022, s. 97). Om man prøver ut resonnementet mot Ernaux' tekst, som i oversetter Buviks ord kan kalles feministisk, så impliserer en etisk og politisk lese måte at leseren av *Sommeren 58* allerede er kjent med feminismens ideologi, og på bakgrunn av denne kunnskapen tar stilling til fremstillingen av protagonisten Annies seksuelle erfaringer på femtitallet i Frankrike. Ved siden av å bekrefte det åpenbare, at en endring av kjønnsrollene kan føre til en mindre skambelagt seksuell debut for en ung jente, så er også *Sommeren 58* et individuelt portrett av en oppvekst i et samfunn som speiler en overgang fra en tradisjonsbunden katolisisme til et mer moderne sekulært levesett. Den videre påstanden om at: "litteraturen egentligen inte tillför något, mer än att bekräfta en viss ideologi eller moral", markerer hvor diskusjonen om kvalitet kan begynne. Litteraturen bør også tilføre en estetisk erfaring, som kommer av den autonome verdien av verket selv, utover det teksten gir av innlevelse, identifikasjon og endring i ens eget liv. Buvik reduserer ikke Ernaux' forfatterskap til et forfatterskap som kun bekrefter en feministisk ideologi eller moral, men betegner beretningen i *Sommeren 58* som av «allmenn interesse» (Ernaux, 2021, s. 161), i tillegg til å understreke de litterære kvalitetene ved teksten. Han forsøker ikke å innsnevre *Sommeren 58* og andre tekster av Ernaux, når han kaller dem feministiske, men: «understreke at det alltid er noe som står på spill i dette forfatterskapet» (Ernaux, 2021, s. 161).

Den vanskelige erfaringen som Ernaux forsøker å sette ord på gjennom skrivingen av *Sommeren 58* er skam. Hun kaller det en ur - følelse, som har utspring i de fleste myter, og som resonnerer et sted i de fleste av oss. Hun har forsøkt å skildre erfaringen før, men ikke lyktes, både på grunn av vanskeligheter med å finne formuttrykket, men også på grunn av selve opplevelsens uoversettelige natur, så langt tilbake i tid:

I så fall ville jeg betrakte jenta i S med mitt blikk av i dag, når ikke noe seksuelt, unntatt incest og voldtekt, blir fordømt [...] Eller skal jeg si stedet anlegge perspektivet til det franske samfunnet i 1958, der alle mente at hele verdien til en jente lå i hennes «oppførsel [...] Burde

jeg kanskje stadig veksle mellom de to måtene å se verden på – den i 1958 og den i 2014?
(Ernaux, 2021, s. 57)

Opplevelsen av skam er uavhengig av tid og sted, men det Ernaux skildrer tilhører primært en annen tidsepoke og kvinnerolle, og fortelleren kan, ved hjelp av tiden som har gått, og endringer i henne selv og samfunnet, se på hendelsen med et annet blikk, og være i stand til å skildre mer distansert. Det nøkterne og objektive blikket som blir brukt når hun skildrer hendelsene som hun selv har tatt del i, forhindrer at teksten framstår som moraliserende, og heller har som mål å undersøke mekanismene i samfunnet og ens egen psyke.

Ullmanns erindringsroman *Jente 1983*, er mindre politisk i uttrykket, selv om det ytre miljøet rundt protagonisten har endret seg siden 1983, og normer som etikk og moral likeså. Felles for *Sommeren 58* og *Jente 1983*, er at det har foregått en bevissthetsendring i samfunnet, der synet på kvinnelig seksualitet, med MeToo- bevegelsen, som den siste i rekken, har endret kjønnsrollene, og leserens identifikasjon og innlevelse med protagonisten, er etablert gjennom dette. *Jente 1983*'s hovedanliggende som tekst er ikke å moralisere, men mer å utforske hvordan glemsel og erindring kan inneholde nøkler til å forstå egne valg og identitet. Slik blir ikke Ullmanns prosjekt å bekrefte et ideologisk budskap eller moral, slik Johanssons etiske og politiske lese måte åpner for, men mer å finne ut av psykologiske beveggrunner og mønstre i egen psyke.

Fortelleren i *Jente 1983* bearbeider angst på grunn av fortrenge hendelser fra ungdommen. Perspektivet på hva hun opplevde har endret seg i voksen alder, og normene i samfunnet har endret seg på samme vis. Man kan se en psykoanalytisk inngang til teksten gjennom det doble blikket hun har på seg selv som seksten år og sin egen datter, som er på rundt samme alder som hun var selv da hun opplevde det hun skildrer. Fordoblingen av det fortellende og det fortalte jeget i *Jente 1983*, inviterer til en dobbeltgjengerproblematikk som tilfører karakteren ytterligere psykologiske dimensjoner. *Du* dukker opp når fortelleren skal gå i gang med å skrive romanen, og man forstår at *du* er en spaltning av *jeget* til protagonisten som har fulgt henne fra barnsben av. Hvorvidt man skal betrakte *du* som en fysisk eller psykisk gestaltning kan det være ulike svar på, men det kommer frem at *du* representerer angsten som fortelleren har, og som presser seg på når hun skal skildre hendelsene fra oppveksten. Om man ser på *Jente 1983* som en terapeutisk skriveøvelse ut av angsten vil det kanskje redusere tekstens egenverdi som estetisk erfaring noe. Teksten handler imidlertid ikke om angsten alene, selv om det å skrive seg ut av angsten skildres som en heldig konsekvens for fortelleren mot slutten av romanen.

I Hjorths tilfelle, er Johanssons tanke om leseinnngang mer kompleks, på grunn av den biografiske irreversibiliteten som følger Hjorths forfatterskap. Om man forfølger denne tankegangen, vil man kunne åpne opp for at mange lesere har gjort seg opp et standpunkt på forhånd, angående Hjorths tekster, og er forutinntatte inn i lesningen. Antagelsen om at Hjorth igjen skriver om den samme tematikken fra *Arv og miljø*, og at hennes oppvekstromaner handler om henne og familien i en eller annen grad, kan komme forut for leseopplevelsen og gjøre at leseren danner en fordom om tekstene og henne som forfatter. Resultatet blir da at leseren *vet* (Johansson, 2022, s. 97) at *Femten år* handler om Hjorth selv, og at søsteren Elisabeth, som følger foreldrenes regler og ikke viser interesse for Paula, egentlig er hennes biologiske søster. Om man leser *Femten år* på denne måten, vil man, som Johansson hevder, ha problemer med å: «tilför något, mer än att bekräfta en viss ideologi eller moral» (Johansson, 2022, s. 97), og romanen blir en forlengelse av fortellingen i *Arv og miljø*.

Den vanskelige erfaringen til protagonisten i *Femten år*, er oppdagelsen av morens løgner, og at eksistensen handler om å opprettholde fasaden og følge konvensjonene. Man ser spor av et utvidet romanunivers, når Paula innser at moren lyver til mormoren, og at hun selv holder på å gjenta samme mønster med å lyve for Lasse: «Sånn var det, en arv, sånn holdt de på, sånn kunne de ikke holde på» (Hjorth, 2022, s.100). Ordet arv kan peke på tittelen i romanen *Arv og miljø*, som også delvis handler om å endre en familiedynamikk. Hensikten kan være å utvide konteksten til tematikken i *Femten år*. Referansen til faren i *Femten år*, kan peke på en mer truende farsfigur i *Arv og miljø*, og man kan tenke seg at Hjorth sirkler forfatterskapet sitt inn tematisk, over flere verk, og delvis gjentar samme tematikk. Denne hypotesen styrkes gjennom Hjorths utgivelse av romanen *Gjentagelsen* i 2023, som også handler om ei ung jente og hennes oppveksterfaringer, der tematikken fra en tidligere roman *Tredje person entall* tas opp igjen og videreføres.

Estetisk erfaring som inngang til leseropplevelsen

Johanssons syn på den estetiske lesemåten, er en opplevelse som ikke forutsetter noen kunnskap om et tema eller noen form for politisk overbevisning. Det beskrives som en leseopplevelse som ikke er planlagt, men som skjer: «Läsaren öppnar sig, tappar kontrollen, blir» (Johansson, 2022, s. 97). Det skjer en endring i leseren på grunn av leseopplevelsen, og det er dette som er den estetiske erfaringen. Man får en overskridende opplevelse gjennom litteraturen, som ikke er knyttet til egne erfaringer eller overbevisninger, men som er knyttet til det litterære verkets autonomi. Utfordringen med å vekke den overskridende opplevelsen som den individuelle leseren eventuelt får, er åpenbar, og et verks estetiske erfaring synliggjøres kanskje best gjennom å vise til eksempler på formgrep og stil i framstillingen.

Når de eksterne fortellerne løfter blikket fra de skildrede begivenhetene og reflekterer over formen i *Sommeren 58* og *Jente 1983*, gjør dette at leseren må ta stilling til de ulike modusene for framstilling i tekstene:

«All autobiography, even that which purports to limit itself to pure narration, is selfinterpretation. Style is here the sign of the scriptor's relation to his own past, but at the same time it manifests a specific way of revealing oneself to others, which is a project directed toward the future». (Starobinski, 1989, s. 172)

Stilen med de metalitterære betraktningene gjør grensene mellom selvopplevde hendelser og fiksjonselementer uklare, og fortellerens tilstedeværelse i tekstene styrker det litterære perspektivet, og flytter fokus fra det mer virkelighetsorienterte blikket hos leseren. Man kan si at gjennom fortellernes refleksjon over form i de to verkene, skjer det et skifte fra å betrakte temaet i den autofiksjonelle litteraturen som det viktigste, til en vektlegging på fiksjonen.

Sommeren 58s egenverdi som estetisk erfaring vil avhenge av om forfatterens stilvalg i teksten blir oppfattet som vellykket eller ikke av leseren. Stilen, som kan beskrives som nøktern og objektiv, kontrasterer de sterke skildringene i teksten, og slik hjelper språket til med å holde følelsene i sjakk. I memoaren kommenterer den eksterne fortelleren den yngre utgaven av seg selv fra et gap på over femti år. I tiden som har gått har samfunnet endret seg, men også fortelleren selv. Starobinski problematiserer hvordan fortelleren har endret seg fra det jeg han engang var, slik at «jeget» i fortellingen fremstår som en annen (Starobinski, 1989, s. 177). Ernaux synliggjør dette gjennom bruk av fortellerens delvis umerkelige ironiske kommentarer over egne valg og handlinger, og framstiller sin yngre utgave slik hun var på femtitallet, tilsynelatende uten redigering: «Hun er stolt over å være et begjærsobjekt, og kvantiteten forekommer henne å være beviset på hennes verdi som forførrerske» (Ernaux, 2012, s. 60). Fortelleren slår fast de faktiske forholdene, og det noe kliniske blikk på seg selv som ung kan minne om en fotolense, som zoomer inn på objektet, for å få alle detaljene med. Måten protagonisten framstilles på gjennom *Sommeren 58* markerer en forskjell mellom fortelleren og den yngre utgaven av henne selv, og viser den individuelle modningen i karakteren som har pågått over de femti årene. På samme måte som den individuelle endringen synliggjøres, kommer endringen i samfunnet frem, og man ser hvordan utdanning i kjønnssegregerte katolske franske skoler på femtitallet, kan føre til urealistiske oppfatninger om seksuallivet, egne grenser og kjønnsroller generelt.

De litterære ambisjonene i *Jente 1983* vises blant annet gjennom delfortellingene, der parallelle historier med varierte fokale innganger, samt ulike intertekstuelle referanser bidrar til å utvide handlingsrommet i romanen. Den eksterne fortelleren trer hyppig frem i teksten,

og risikerer enkelte ganger å rykke leseren ut av fiksjonsuniverset. Man blir minnet på romanens autofiksjonelle trekk ved at protagonisten i romanuniverset møter skikkelser som framstår som klare fiksjonsmarkører, og som man derfor mistenker har en tiltenkt funksjon. Når Karin møter litteraturprofessoren om bord på flyet, på vei til Paris, og han forteller lignelsen om de fem uforberedte jomfruene, sirkles de ulike tekstsegmentene inn i hverandre, der tilfeldighetene går over i planmessighet. Det blir overtydelig hvorfra fortellerposisjonen er satt, og som leser blir man mer opptatt av om fortelleren skal klare å plassere alle brikkene korrekt i det store puslespillet som erindringsen er: «Mens jeg har skrevet dette, har jeg beskjeftiget meg med årsakssammenhenger [...] alt som står her er et utvalg av tilfeldige øyeblikk, og hvis jeg begynte et annet sted, ville historien sett helt annerledes ut?» (Ullmann, 2021, s. 245). Effekten er at leseren får inntrykk av å følge skriveprosessen i sanntid, og være tett på selve skapelsen av verket. Det viser at framstillingen av sannhet tross alt er en relativ og subjektiv skriveøvelse, og at i en slik fiksjonstekst, kunne fortellingen blitt annerledes, selv om hendelsene som skildres er virkelighetsnære.

Den estetiske egenverdien i Hjorths roman *Femten år* ligger i det etablerte fiksjonsuniverset, og erfaringen leseren får av å lese om protagonisten Paulas oppvekst. Karakteren Paula fremstilles gjennom pronomenet *hun*, i tredje person entall, og virkningen man oppnår gjennom dette er distanse og at man ikke kommer nært og tett på som gjennom det personlige pronomenet *jeg*, som protagonistene i *Sommeren 58* og *Jente 1983* blir fremstilt med. Dette bryter med de foregående tekstene til Ernaux og Ullmann, der hovedpersonen omtales i første person entall. Komposisjonen i romanen, og gjentakelsene av ord og uttrykk både forsterker og kontrasterer karakterenes erkjennelse og utvikling, og understreker tidens gang og modningsprosessen som foregår parallelt i protagonisten. Språket i familien skildrer rytmen de lever i, og dialogene mellom karakterene og de indre monologene til protagonisten, nyanserer og utdyper handlingen, og styrker graden av innlevelse og autentisitet. Fortellerens fortolkningshorisont skinner imidlertid enkelte steder igjennom, og skaper tvil hvorfra sansningssenteret ligger i framstillingen. Effekten av dette er at man tidvis blir rykket ut av fiksjonsuniverset, fordi tolkningshorisonten er hos den voksne fortelleren og ikke hos den unge protagonisten i fortellingen.

Biografisk referensialitet som inngang til leseerfaring

Haarders revurdering av forfatterens rolle i litteraturen, der den performative biografismen betegner en bevegelse bort fra mannen og kvinnen bak verket til mannen og kvinnen i og ved siden av verket (Haarder, 2014, s. 9), åpner opp for en tredje leseerfaring av litteratur. Hjorths *Femten år* kan leses som en frittstående fiksjonstekst, og genrebestemmelsen roman, med

fiktive karakterer og manglende navnelikhet styrker dette. Man aner imidlertid flere henvisninger til forfatterens egne selvbiografiske tendenser i litteraturen, gjennom blant annet samtalen som Paula har med presten under konfirmasjonsundervisningen. I det intertekstuelle innslaget fra *Vildanden* med Ibsen, forklarer presten hvilke følger som kan komme om man avslører løgner man vet om: «Det jeg vil si, sa han, er at det kan være skummelt å avsløre sannheten, at det kan koste dyrt» (Hjorth, 2022, s.145). Sitatet peker utover fiksjonskarakterens Paulas univers, og inn i fortellerens eget, der anmeldere, med Ingunn Økland i spissen, kritiserte det hun kalte «Hjorths metode», som hun mente bestod i grove overtramp ved å skrive tett på eget liv (Mollerin, 2017, s. 23). Hjorth selv kaller tematikken i *Arv og miljø* like mye «en intellektuell refleksjon over problemstillinger som angår mange, uavhengig om man har akkurat de samme erfaringene som Bergljot» (Mollerin, 2017, s. 39). Perspektivet til den eksterne fortelleren i *Femten år*, vises gjennom refleksjonen over hva løgner gjør med et menneske. Løgneren peker mot tematikken i både *Arv og miljø* og *Femten år*, og blir ikke kun karakteren Paulas dilemma, men også et universelt og filosofisk problem.

Johnssons påstand om at forfatteren mer enn bøkene har blitt produktet i dagens bokmarked (Johnsson, 2022, s. 46), kan rykke *Femten år* ytterligere vektlegging på en estetisk leseerfaring og mot en dreining utenfor tekstens fiksjonsunivers. Vigdis Hjorth er synlig i medievirkeligheten, og kommenterer gjerne egne tekster parallelt med utgivelsen. I lanseringen av *Femten år*, ble det i et intervju, reist tvil om hvorvidt hun skrev om sin biologiske familie i romanen, noe hun hverken bekreftet eller avkreftet. Da kan den intensjonelle feilslutningen hos leseren slå inn, når forfatterens egne tolkninger utenfor selve teksten tas med inn i lesningen. Om man i tillegg finner referanser til andre verk og biografiske spor i nærlesingen av romanen, kan dette åpne opp for en ytterligere dreining mot forhold utenfor verket, og tekstens autonomi risikerer å havne i andre rolle. Det kan også skapes usikkerhet hos leseren om hvilken type tekst de leser, og hva de kan forvente med tanke på genrebestemmelse. Utgangspunktet for å diskutere Johnssons påstand om at forfatteren skygger for den autonome teksten i seg selv, er delvis til stede i *Femten år*. Samtidig er de virkelighetsnære elementene ikke så mange, og så dominerende i teksten, at man kan hevde konsekvent at det bryter med genrebestemmelsen Hjorth har satt.

Litteratur med autofiksjonelle trekk har øket i popularitet over de siste ti-årene, samtidig som diskusjonen om estetisk kvalitet på den ene siden, og etisk og moralsk innhold på den andre siden, blir stilt opp som uforenelige dikotomier. Johansson oppsummere kritikken mot autofiksjonen med å slå fast at alle kan skrive ut ifra eget liv: «Att skriva om sig

själv kan hvem som helst; att hitta på är en svår konst” (Johansson, 2022, s. 121). Fortellerne i *Sommeren 58* og *Jente 1983*, reflekter over lignende problemstillinger i kommentarer om skrivning og form i tekstene. Den biografiske referensialiteten er en del av begge tekstene på grunn av det virkelighetsnære innholdet. De skriver om hvorvidt man kan konstruere sitt eget selv gjennom erindringen, og hva som motiverer dem til å skrive om oppveksten, så mange år tilbake i tid. Jeg vil anta at nettopp denne metarefleksjonen er med på å heve både *Sommeren 58* og *Jente 1983* til en estetisk leseerfaring for de aller fleste lesere. Tekstene løftes over fra å handle kun om følelser og forfatterens biografi, og begrunnes også i en estetisk analyse.

Sammenfatning

Johansson hevder at årsaken til at så mange skriver om seg selv i dagens litteratur i stedet for å dikte opp fortellinger er at: «subjekten har oppløsts» (Johansson, 2022, s. 121), og at grunnen til at man skriver frem sine selv er at de ikke lenger er den de en gang var.

Mennesket har til alle tider lengtet etter det som ikke lenger finnes, eller i dette tilfellet; til det selv et man ikke lenger er, og slik kan virkelighetsnær litteratur holde på en fasinasjon for leseren i å identifisere seg med noe som har gått tapt i en selv.

Både Ernaux og Ullmann, og til en viss grad Hjorth, kan sies å skrive frem sine yngre selv, og reflekterer gjennom det eksterne fortellerperspektivet underveis i teksten over hva de vil med selve skrivingen av boken og med formidlingen av historien i seg selv. Det historiske perspektivet i fremstillingen, som utfordrer og vekker opp erindringen, gjør at skildringen av oppveksterfaringene favner både subjektive og kollektive oppveksterfaringer, der kvinner spesielt kan relatere, og samtidig bidra til allmenngyldig identifikasjon og beskrivelse.

Sammendrag

«Oppvekstkildringer i den performative biografismens tid» undersøker den litterære fremstillingen av oppveksterfaringer til tre jenter på 17, 16 og 15 år, slik de skrives frem i hhv. Annie Ernaux' *Sommeren 58*, Linn Ullmanns *Jente 1983* og Vigdis Hjorths *Femten år*. Formidlingen av selve erindringsarbeidet og dets utfordringer er et sentralt fortellergrep i alle tre tekstene, likeledes refleksjonen over egne handlinger og identitet slik den fremstår i den modne fortellerens tilbakeblikk. Jeg har undersøkt hvorvidt og hvordan genrebestemmelsen til de tre tekstene, en memoar og to romaner, plasseres dem i den autofiksjonelle tradisjonen. Jeg har i analysen søkt støtte i Gerard Genettes narratologi for å identifisere formtrekk og tekstenes estetiske kommunikasjon. Jeg har sett på hvordan de tre i egenskap av å være «virkelighetsnære» verk flytter grensene mellom virkelighet og fiksjon når verk og forfatter er tett forbundet, og i forlengelsen av dette, i hvor stor grad den performative biografismen spiller inn på leseropplevelsen. Ved hjelp av en sammenligning i lys av en tematisk, estetisk eller biografisk leserinngang til de tre verkene, kan man se hvordan genrebearbeidelsen kan åpne opp for en nyansert fremstilling av både subjektive og kollektive oppveksterfaringer. Oppvekstkildringene inviterer slik mer allment til identifikasjon utover at de på forskjellige måter som litteratur tilbyr ulike estetiske erfaringer.

Summary

“Portraits of growing up in the age of performative biography” examines the literary representation of the growing up experiences of three girls aged 17, 16 and 15, as they are depicted in respectively Annie Ernaux's *Sommeren 58*, Linn Ullmann's *Jente 1983* and Vigdis Hjorth's *Femten år*. The literary presentation of the work of remembering and its challenges is central both to the narrative and the narrative techniques in the texts, as is the reflection on protagonist's actions as they appear in the mature narrator's retrospect. I have focused on how the genre determination of the three texts, a memoir and two novels, places them in the auto-fictional tradition. The analysis draws on Gerard Genette's narratology to identify form features and the text's aesthetic communication. I have looked at how the three works, in the capacity of being “close to reality”, as the work and the author are closely connected, explore the boundaries between reality and fiction, and the extent to which the performative biography draws on the reader's knowledge. By means of a comparison in the light of respectively a thematic, aesthetic, or biographical reader's approach to the three works, one can see how the genre processing can open a nuanced representation of both subjective and collective growing up experiences. The descriptions of growing up thus invite identification

more generally, beyond the fact that they offer different aesthetic experiences in different ways as literary fictions.

Kilder:

Referansestil: APA 7'th

Primærlitteratur:

- Ernaux, Annie. (2016). *MÈMOIRE DE FILLE*. Gallimard.
- Ernaux, Annie. (2016). *A girl's story*. Fitzcarraldo Editions.
- Ernaux, Annie. (2021). *Sommeren 58*. Gyldendal.
- Hjorth, V. (2022). *Femten år. Den revolusjonerende våren*. Cappelen Damm.
- Ullmann, L. (2021). *Jente 1983*. Forlaget Oktober

Sekundærlitteratur:

- Aaslestad, Petter. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Cappelen Damm Akademisk.
- Andersson, B. (2006). *Imagined Communities*. New Left Books.
- Arnold, H. L. & Sinemus, V. (Herausgeber). (1983). *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Behrendt, Poul. (2019). *Fra skyggerne af det vi ved. Kunst som virkelighedsproduktion*. Rosinante
- Benjamin, Walter. (2014). *Walter Benjamin I utvalg (II)*, Vidarforlaget.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag A/S
- Brooke, M. (2024, 24. februar). Where to Begin with Krzysztof Kieslowski. *British Film Institute*. [Where to begin with Krzysztof Kieslowski | BFI](#)
- Cappelen Damm. (2022, 4. oktober). *Vigdis Hjorth - Femten år. Den revolusjonære våren*. [video]. YouTube. [Vigdis Hjorth - Femten år. Den revolusjonære våren | Boktips LIVE 2022 \(youtube.com\)](#)
- Haarder, J. H. (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Gyldendal.
- Louisiana Channel. (2017, 24. august) *Vigdis Hjorth Interview: I am not a Pretty Postcard*. [video] YouTube. [Vigdis Hjorth Interview: I am not a Pretty Postcard \(youtube.com\)](#) -Hjorth, V. (2016). *Fryd og fare. Essay om diktning og eksistens*. Cappelen Damm.
- Hjorth, V. (2019). *Å tale og å tie. Essay om litteratur*. Cappelen Damm.
- Brenner, H. O. (2011). «Det tredje øret». *Om å skrive*. Kurér forlag.
- Johansson, S. A. (2022). *Litteraturens slut*. Glänta production.
- Kjældgaard, L. H, Møller, L., Ringaard, D., Røsing, L. M, Simonsen, P., & Thomsen, M, R., (2017), *Literature: An Introduction to Theory and Analysis* – Bloomsbury Academic.
- «Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur», av Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz, 2018, Fagbokforlaget
- Lammers, P. & Twellmann, M. (2023). *Comparative Critical Studies, Volume 20, Issue 1*. Autosociobiography: A travelling Form. British Comparative Literature Association.
- Litteraturvitenskapelig leksikon, 1997
- Louisiana Channel. (2023, 28 mars). *You can't write well until you've written badly*. [video].

YouTube. ["You can't write well until you've written badly." | Writer Linn Ullmann | Louisiana Channel \(youtube.com\)](#)

-Louisiana Channel, (2023, 12. desember). *Writer Annie Ernaux: "I'm nobody when I write"*. [video] YouTube. [Writer Annie Ernaux: "I'm nobody when I write." | Louisiana Channel - YouTube](#)

-Louisiana Channel, (2023, 12. desember). "I'm not trying to make it beautiful, I'm trying to make it right". [video]. YouTube. [Writer Annie Ernaux: "I'm not trying to make it beautiful; I'm trying to make it right." - YouTube](#)

-Melberg, Arne. (2007). *Selvskrevet*. Spartacus Forlag

-Melberg, Arne: *selvbiografi* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 7. januar 2024 fra <https://snl.no/selvbiografi>

-Miraux, J.-P. (1996). *L'autobiographie: Écriture de soi et sincérité*. Paris: Éditions Nathan.

-Mollerin, K. S. (2017). *Vigdis, del for del*. Gyldendal.

-Nobel Prize in Literature, (2022, 12. desember). *Annie Ernaux*, [video]. YouTube. [Annie Ernaux, Nobel Prize in Literature 2022: Official Interview - YouTube](#)

-Norheim, D. (2015, 22. november). *Om romantikken og det mimetiske begjær i litteraturen. René Girard | Om romantikken og det mimetiske begjær (vagant.no)*

-Ridderstrøm, H. (16.02. 2024). Ordtak. *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. [Microsoft Word - ordtak.docx \(litteraturogmedieleksikon.no\)](#)

-Ridderstrøm, H. (2024, 24. februar). Folkeeventyr. *I Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. [Microsoft Word - folkeeventyr.docx \(litteraturogmedieleksikon.no\)](#) -

Selboe, Tone: *roman* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 24. januar 2024 fra <https://snl.no/roman>

-Skei, Hans H.: *intertekstualitet* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 25. januar 2024 fra <https://snl.no/intertekstualitet>

-Starobinski, J. (1995) *The Living Eye*. The Interpreter's Progress. Harvard University Press.

-Venuti, I. (2021). Thick Translation, Appiah, K. A. *The Translation Studies Reader*. Newgen Publishing UK.

-Vik, S. (2021). *-Jeg har prøvd å skrive denne romanen siden jeg begynte som forfatter*.

NRK. [Linn Ullmann om sin roman «Jente, 1983» – NRK Kultur og underholdning](#)

-Villa Albertine, (2023, 14. oktober). *The Art of Capturing Life in Writing: Annie Ernaux and Kate Zambreno*, [video]. YouTube, [The Art of Capturing Life in Writing: Annie Ernaux and Kate Zambreno - YouTube](#)

