

# Historien, estetikken og etikken

Tre lesninger av Sara Stridsbergs *Happy Sally*

## History, Aesthetics and Ethics

Three Readings of Sara Stridsberg's *Happy Sally*

Mads B. Claudi

Ph.D., førsteamanuensis ved Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap, Høgskolen i Sørøst-Norge

[mads.b.claudi@usn.no](mailto:mads.b.claudi@usn.no)

Blant Claudis siste utgivelser er «Forvirring, forlis og folkeopplysning. Naturvitenskap og teknologi i fortolkningen av *Titanic*-ulykken» (Roos og Tønnesson (red.): *Sann opplysning?* 2017), «'et sus bak skranken / om videnskapens kongelige lund'. Om naturvitenskap, erkjennelse og kunst i Olaf Bulls 'Ignis Ardens'» (*Sakprosa*, 2016) og «Dikteren i den globale nedkjølingens tid. Om ånd, geografi og diktning i Kristofer Uppdals lyrikk» (*Edda*, 2015). Han har også skrevet lærebøkene *Litteraturteori* (Fagbokforlaget, 2013) og *Litterære grunnbegreper* (Fagbokforlaget, 2010).

### SAMMENDRAG

I artikkelen diskuteres Sara Stridsbergs debutroman *Happy Sally* (2004) med utgangspunkt i de tre begrepene historie, estetikk og etikk. Teoretisk fundert i narrativ psykologi og estetisk teori viser artikkelens to første deler henholdsvis hvordan historien og historiefortellingen spiller en sentral tematisk rolle i romanen, og hvordan romanen kan leses som en tematisering av vilkårene for å gripe og forstå fortiden, og av kunstens privilegerte rolle i så henseende. I siste del låner jeg perspektiver fra den såkalt etiske kritikken idet jeg diskuterer etiske aspekter ved romanens egen bruk av historiske elementer, og forholdet mellom begrepene estetikk og etikk.

### Nøkkelord

Sara Stridsberg, estetikk, litteratur og etikk, virkelighetslitteratur

### ABSTRACT

In the article I discuss Sara Stridsberg's debut novel *Happy Sally* (2004) using the three concepts history, aesthetics and ethics as points of departure. Theoretically guided by narrative psychology and aesthetic theory, the first two sections display, respectively, how history and the telling of (hi)stories play a thematically important part in the novel, and how the novel reads as a reflection upon the conditions for conceiving of the past, and upon art's

privileged position in this regard. The final section draws on perspectives from ethical criticism as it discusses the ethical aspects of the novel's own use of historical elements and the relationship between the concepts "aesthetics" and "ethics".

#### Keywords

Sara Stridsberg, Aesthetics, Literature and Ethics, Literature and Reality

Inkorporeringen av historiske elementer er et estetisk grep som setter sitt klare preg på Sara Stridsbergs prisbelønte forfatterskap. «Stridsberg blander dokumentarmateriale og fri fiksjon i en febril, vibrerende prosa», het det i begrunnelsen da hun fikk Nordisk Råds litteraturpris for sin andre roman *Drömfakulteten* i 2007.<sup>1</sup> En slik blandingsteknikk er ikke mindre framtreddende i debutromanen *Happy Sally* (2004), som på flere måter kan sies å rette søkelyset mot forholdet mellom virkeligheten og kunsten, mellom historien og estetikken. I denne artikkelen vil jeg diskutere denne romanen med disse begrepene for øye. Ved hjelp av perspektiver først og fremst fra narrativ psykologi og estetisk teori vil jeg forsøke å vise hvordan Stridsberg plasserer historien og historiefortellingen i romanens tematiske og romanfigurenes eksistensielle sentrum, og hvordan hun gjør forholdet mellom historien og kunsten estetisk produktiv idet hun både overskrider og problematiserer skillet mellom dem. Men jeg vil også spørre hvordan den estetiske utnyttelsen av historien, og av noens historie, reiser spørsmål av etisk art. Slik vil jeg vise hvordan det man kunne kalle eksistensielle og estetiske lesninger, utfordres og utvides idet man betrakter teksten med etikken som prisme.<sup>2</sup>

## I – HISTORIEN

*Happy Sally* kom ut i 2004. Da var det tre år siden Sally døde. Jeg skal komme tilbake til henne. Men året 2001, som altså er året Sally dør, er også året romanen tar til, med en kort nedtegnelse datert «*Dover, dag I*», i parentes «*maj, 2001*». Første setning lyder: «Når jeg kom hit igår kände jag genast igen mig» (Stridsberg 2004, 11).<sup>3</sup> Setningen er tvetydig: Å kjenne seg igjen kan bety å gjenkjenne omgivelsene sine, men det kan også bety å gjenkjenne seg selv, det vil si å gjenkjenne et bilde av seg selv som seg selv. Den tvetydige åpningssetningen trekker oss rett inn i romanens sentrale prosjekt: den navnløse fortellerens forsøk på å gjenkjenne sin egen historie, og dermed også på å etablere et bilde av seg selv som hun kan kjenne seg igjen i, og som hun kan kjennes ved. «Kanalen är som framkallningsvätska», heter det senere (61). Det som skal framkalles, er et bilde av fortiden, og derigjennom også et selvbylde.

Nedtegnelsen fra «*Dover, dag I*» er den første av i alt 32 korte dagboklignende tekstbrokker som rammer inn romanens nåtidsplan, som altså er lagt til året 2001. Men romanens historiske brennpunkt er en spesifikk hendelse som finner sted 18 år tidligere: det at moren til fortelleren forsvinner under en seiltur med familien på Atlanteren. Det mer enn

1. <http://www.norden.org/no/aktuelt/nyheter/sara-stridsberg-faar-nordisk-raads-litteraturpris>, lest 13.03.2017.
2. Jeg bruker betegnelsen «roman» selv om boka ikke er utstyrt med sjangerbetegnelse. Kanskje kan dette fraværet tolkes som et uttrykk for en intensjon om å utydeliggjøre skillet mellom fiksjon og ikke-fiksjon.
3. I de øvrige henvisningene til romanteksten oppgir jeg bare sidetall.

antydtes at det dreier seg om et selvmord. Det skjer altså i 1983, og beretninger herfra utgjør det andre tidsplanet i boka. Ved hjelp av postkort som moren skrev under seilturen, får fortelleren fra sitt ståsted i 2001 innblikk i tankene hennes mor gjorde seg om sitt eget liv og sitt forhold til familien kort tid før begge deler tok slutt. Ved siden av disse to tidsplanene rommer romanen også et tredje, lagt til årene 1938 og 1939. Og det er her Sally kommer inn. For historien til fortellerens mor er tett knyttet til historien om Sally Bauer. Og Sally Bauer er en historisk person; hun var en svensk langdistansesvømmer som ble folkehelt gjennom sine svømmebragder. I 1938 svømte hun over Kattegat, og året etter svømte hun som første skandinav over Den engelske kanal, fra Calais til Dover. Både i form av henvisninger til den faktiske Sally Bauer og gjennom passasjer fra hennes (ikke helt) fiktive dagbok fra disse to årene er Sally Bauer selv til stede i romanen. Det er hun som er *Happy Sally*.

Boka rommer altså tre tidslag, tre forskjellige fortellinger og tre forskjellige fortellere. Men først og fremst inviteres leseren til å identifisere seg med den fortelleren som i 2001 ser tilbake på de to andre fortellingene og de to andre fortellerne, og som fungerer som en slags rammeforteller omkring de andres fortellinger. (Det er også henne jeg sikter til når jeg i det følgende bruker begrepet «fortelleren».) At det er hennes fortelling som står i sentrum, understrekes av en fjerde teksttype, den eneste som ikke er datert. Den består av denne hovedfortellerens erindringer fra tiden omkring den sentrale hendelsen i 1983. Disse erindringene, som også slår inn i hennes dagboknedtegnelser, er stilet til et «du», som vi forstår er Ellen, som moren heter.

Ellen drømmer om å gjenta Sally Bauers kanalkryssing. Det er hennes store selvrealiseringsprosjekt og romanens motiviske omdreiningspunkt.<sup>4</sup> Men dette prosjektet står i motstrid med mannens tilsvarende, som er å seile over Atlanteren. De inngår en avtale: Hvis hun lykkes, skal hun få vie livet sitt til svømmingen. Hvis hun mislykkes, skal hun oppgi den og bli med over Atlanteren sammen med mannen Viktor og deres to barn, det vil si fortelleren og hennes lillebror, som bare kalles H. Ellen mislykkes, og mannen vinner. Et sted på havet går Ellen fra borde. Gjennom sin fortelling, som altså også rommer de to andre kvinnenes fortellinger, prøver fortelleren å kalle fram igjen fortiden i et forsøk på å forstå dette.

Ellen setter sitt prosjekt i sentrum for både sitt eget og familiens liv. Bildet som avtegner seg i fortellerens erindring, er av en mor som vender seg bort fra sine barn, slik vi for eksempel ser det i en av erindringpassasjene fra forut for forsøket:

Det är natt. Jag håller fast dig när du är på väg ut, jag hänger mig i dina tröjarmar, jag släpper inte.

– Gå inte, ropar jag och jag vet att jag är som H, klängande klistrande desperat, men jag kan inte sluta. Jag vill inte att du ska gå härifrån, jag vill att du ska stanna hos mig.

– Snälla!

– Släpp. Mig. Nu.

Din röst är helt lugn. Sedan ålar du dig ur tröjan och springer nedför trapporna. Jag vet inte varför jag håller fast dig, mitt ansikte är i den tomma tröjan sedan, stickigt och vått. (40-41)

4. Dette aspektet har vært sterkt vektlagt i kritikernes resepsjon av romanen: «Stridsberg undersöker besatthetens pris», skriver Eva Johansson i *Svenska Dagbladet* (2004); hun «pirker i konsekvensen av en besettelse», hevder Ellen Sofie Lauritzen i *Aftenposten* (2014). Ifølge Nina Björk i *Dagens Nyheter* handler romanen om «två kvinner besatta av fysisk prestasjon, stålvilja och storslagna projekt» (2004), mens *Dagens Näringslivs* Susanne Hede-mann Hiorth omtaler dem som «kvinner med stormannsgale prosjekter» (2014).

En scene fra selve kanalkryssingsforsøket illustrerer Ellens forhold til familien: Viktor, fortelleren og lillebroren befinner seg i en robåt ved siden av den svømmende Ellen. Fortelleren erindrer: «Når vi ska ge dig att dricka måste vi hålla muggen långt ut från båten, att ens komma nära den kan diskvalificera dig». Og straks etter: «Jag är noga med att hänga överkroppen en bit ut över relingen och sedan sträcka ut armen så att du inte kommer för nära» (66). Symbolikken er tydelig: I forsøket på å gjenta Sally Bauers bragd må Ellen hindre at hennes nærmeste kommer nær henne.

Det handler om frihet kontra forpliktelse. Havet forstås gjerne som frihetssymbol, og både for Sally Bauer og Ellen er havet en frihetens arena.<sup>5</sup> Det er det også for Viktor, men der han er tilfreds med å befinne seg *på* havet, forstås vi etter hvert at Ellen ikke er fri før hun kan senke seg ned *i* det. Begrensningene som familiens fellesskap innebærer, blir uutholdelige når hun tvinges opp av vannet. I sin frihetstrang går hun i oppløsning, i overført mening, selvfølgelig, men muligens også rent konkret: Når vi i en av nedtegnelsene fra Dover leser at fortelleren bærer med seg et sett røntgenbilder av tennene hennes (107), antydes det at man har måttet ty til de mest bestandige delene av menneskekroppen for å identifisere et individ som også helt bokstavelig har fått sine særtrekk visket ut.

Uten at det er helt klart hvordan det har gått til, har Ellen fått fatt i dagboka til Sally Bauer, og med den som utgangspunkt prøver hun å forme seg selv i Sally Bauers bilde. Derfor er dagboka også en viktig kilde i fortellerens prosjekt. Og også her står konflikten mellom personlig nærhet og selvrealisering sentralt: Først handler dagboka mest om forholdet til Marguerite, som en stund er Sally Bauers kjæreste, men gradvis tar det til å handle mer om svømmingen. «Hår i Dover har Marguerite hamnat på ett så märkligt avstånd, det enda jag egentligen bryr mig om är Kanalen», heter det for eksempel i en passasje fra august 1939 (188). Også Sally Bauer velger svømmingen framfor sine nærmeste.

### Skriveren og leseren

Sally Bauer skriver sin historie i dagboka, og det er en historie om det å sette seg store mål og å sette alt inn på å nå dem. Men når Ellen modellerer sitt eget prosjekt – og sitt eget selv-bilde – etter sitt store idol, gjør hun det på sviktende grunnlag. Og dette bringer oss til historiebegrepet. Det kan brukes på to ulike, om enn nær beslektede måter: Vi kan snakke om historie i betydningen fortid, og da snakker vi ofte om *historien* i bestemt form entall. Men vi kan også bruke begrepet historie i betydningen en fortelling, en mer eller mindre kunstferdig og mer eller mindre sannferdig framstilling av et hendelsesforløp. Man kunne si at Ellens skjebnesvangre feil, hennes *hamartia*, er at hun ikke ser denne dobbeltheten: Hun gjennomskuer ikke at Sally Bauers dagbok ikke er en avbildning av *historien*, men fortellingen av *en historie*. Glimtvis røpes det også at dagboka neppe kan forstås som en dagbok i vanlig forstand, det vil si som en serie nedtegnelser gjort etter hverandre med korte mellomrom, der narrasjonen er interkalert, som det heter i narratologiens begrepsapparat (jf. f.eks. Aaslestad 1999, 116). Det ser nemlig ut til å være større avstand mellom tidspunktet det fortelles om, og tidspunktet det fortelles fra, enn det man ville vente i en dagbok. «Det skulle jag aldrig lyckas förklara för Marguerite, att ingen kunde vara mer betydelslös för mig än redaktör Eidmark», heter det for eksempel mot slutten av Sally Bauers tekst

5. Marie Steller (2016, 37–40) diskuterer de symbolske aspektene ved havmotivet i romanen.

(190). Utsagnet må forstås som en form for etterstilt narrasjon; vi må mistenke at Sally Bauer overskuer hele historien idet hun forteller den. Dermed må vi også mistenke at hun iscenesetter og dramatiserer den som en fortelling om den strabasiøse veien fram mot sin store bragd.

«[T]he Self as protagonist is always, as it were, pointing to the future», skriver Jerome Bruner (1990, 121) når han i *Acts of Meaning* diskuterer hvordan individet konstruerer sitt eget selv og fyller sitt liv og sin verden med mening ved hjelp av kulturelt bestemte narrative mønstre. Hans poeng er her av høyeste relevans. Det blir klart ikke minst i en viktig passasje fra den siste delen av Sally Bauers store svømmetur: «Valet mellom att sjunka eller bäras upp av livräddarna på det skamligsta vis är sedan länge avgjort», skriver hun (198–199), og gir med det en nøkkel til forståelsen av Ellens valg: Ufrihet og avhengighet forbindes med en uutholdelig skam. Ellen holder det heller ikke ut, men trekker konsekvensen av Sally Bauers nådeløse enten–eller. Men det hun ikke ser, er at dette er seierskvinnens retrospektive fortolkning og iscenesettelse av sin egen historie. Hun intensiverer det heroiske ved sin bragd når hun innsetter døden som triumfens alternativ, i stedet for det å bli løftet ombord i en båt, ikledd tørre klær og fraktet til land. Mangelen på anerkjennelse av at historien om Sally Bauer også er *en* historie av Sally Bauer, blir fatal for Ellen.

Romanen inviterer således til refleksjon omkring hvordan vi orienterer oss i verden ved hjelp av historien og historier. Den tematiserer hvordan historien rommer et forråd av betydning og et forråd av fortellinger som kan gi mål eller mening til våre liv eller gi svar på våre livs gåter, men den viser også hvordan historien(e) vi forstår oss selv i lys av, må betraktes og fortolkes med kritisk bevissthet og distanse. Og den handler om selve historiefortellingens betydning for oss, om hvordan vi former vår selvforståelse gjennom de fortellingene vi forteller om oss selv. Ved å kontrastere de tre hovedpersonenes forsøk på å innskrive seg i en sammenhengende historie – og i en historisk sammenheng – viser romanen oss viktigheten av det å kunne fortelle sin egen historie, og farene ved å mislykkes. Det selvet som klarest trer fram for oss i romanen, er Sally Bauers. Hennes fortelling er en klar og sammenhengende beretning, og hennes avklarte identitet understrekes av at hun som den eneste av de tre personene trer fram med fullt navn, med de symbolske betydningene det innebærer knyttet til språklig representasjon av selvet eller identiteten. For Ellen fører derimot den ukritiske identifikasjonen med det historiske forbildet til isolasjon, oppløsning og død. Ellen får aldri fortalt sin egen historie, bare formulert bruddstykker og episoder på enkeltstående postkort. I stedet spør hun stadig barna om hun skal «berätta om Sally» (29). For fortelleren er det nettopp gjennom å fortelle historien om seg selv at hun kan konstruere en fortelling som hun kan forstå seg selv i lys av. Når erindringspassasjene blir stadig flere og lengre gjennom boka, må det tolkes som et uttrykk for at hun er i ferd med å lykkes med dette i bokstavelig forstand autobiografiske prosjektet. Sent i romanen, i en av disse passasjene, forstår vi alvoret som hviler over hennes anstrengelser: Idet fortelleren som 12-åring sitter i følgebåten på vei til Dover ved siden av sin svømmende mor, ser hun et stjerneskudd. I en sekvens som bryter med romanens øvrige prosaoppsett, der ordene er satt uregelmessig på hver sin linje, leser vi hva hun ønsker seg: «jag önskar att du inte klarar det» (228). Fortellerens prosjekt er å etablere en historie som fritar henne for skyld i morens selvmord.

## 2 – ESTETIKKEN

Det er altså klart at begrepet historie – i begge de skisserte betydningene – utgjør et tematisk omdreiningspunkt i romanen og et eksistensielt omdreiningspunkt for romanens hovedpersoner. Men ved siden av disse tematiske hovedmomentene rommer romanen også et annet sentralt aspekt, som bæres fram først og fremst gjennom formen. Formelt sett insisterer nemlig romanen tydelig på sin egen status som kunst, og slik innbyr den leseren til å reflektere omkring de erkjennelsesmulighetene som oppstår gjennom kunsten, forstått som alternativ til fornuftsmessig erkjennelse.

Dermed inviterer romanen oss også inn i estetikkens historie, hvor betingelsene for en slik lesning finnes formulert. Ideen om en sanselig tilveiebrakt erkjennelse etableres i og med Alexander Baumgartens *Aesthetica* (1750/58), hvor estetikken defineres nettopp som «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (Baumgarten 2008, 11). Med sin *Kritikk av dømmekraften* (1790) knesatte Kant interesseløsheten og formålsløsheten som nøkkelaspekter i den estetiske erfaringen; mens det behagelige er et velbehag som er av kroppslig art, og det gode behager fordi det vurderes som godt i lys av et formål, er det bare i møtet med det skjønne at «ingen interesse, hverken sansenes eller fornuftens, avkrever [...] vårt bifall» (Kant 1995, 79). Slik kan det skjønne gi opphav til «et desinteressert og *fritt* velbehag» (ibid.). Schiller, som i *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* (1795) bygger videre på Kant (jf. f.eks. Dahl 2001), vil innrømme fantasikraften en «egen absolutt lovgivende funksjon» (Schiller 2001, 119); det han kaller «den estetiske stat», er et sted der mennesket er løst «fra alt som heter tvang, både i det fysiske og det moralske» (125). Kunsten, som kan frambringe slike estetiske erfaringer, kan verken vurderes eller produseres med utgangspunkt i fysiske, begrepelige eller moralske formål. Tvert imot er det gjennom friheten fra ytre hensyn at den kan frambringe sin særegne estetiske form for sannhet og erkjennelse.

I litteraturteorien gjenfinner vi beslektede forestillinger i en lang rekke forsøk på å sirkle inn skjønnlitteraturens særegne erkjennelsespotensial. Et tidlig og viktig bidrag ga Viktor Sjklovskij med sin slitesterke forestilling om at kunsten gjennom underliggjøring, gjennom «den vanskeliggjorte forms virkemiddel», kan besørge «[t]ingens befrielse fra persepsjonens automatisme» (2003, 18, 19). Og nettopp *form* er et viktig stikkord i et litteraturspesifikt estetikkbegrep: Litteraturens «spesifikke differens», skriver Atle Kittang idet han kritiserer det han oppfatter som en anti-estetisk «trend» i litteraturforskningen, «ligg ikkje i kunstens og litteraturens material eller innhold, men nettopp i formgjevinga av stoffet» (2012, 15). For *Happy Sallys* del kan man si at den formmessige behandlingen av romanens historiske aspekter gir anledning til å relativisere betydningen av historien – i betydningen fortiden – i romanen og til å oppvurdere estetikken – og kunsten – som middel til erkjennelse og formidling av historien, i begge ordets betydninger.

### Fortiden som opplevelse

Med dette som utgangspunkt kan vi koble lesningen av *Happy Sally* fri fra spørsmålet om historisk presisjon eller kritikk og i stedet nærme oss romanen som en tematisering ikke av historien selv eller vår bruk eller misbruk av den, men av selve opplevelsen av historien og fortiden, og av vilkårene som vårt forhold til historien er underlagt. For man kan si at romanen i selve sin form anskueliggjør disse vilkårene. Som allerede antydnet er det klare

diskrepanser mellom historie og diskurs i romanen, mellom begivenhetene slik de må tenkes å ha utspilt seg i tekstens «virkelighet», og den tekstlige framstillingen av de samme begivenhetene.<sup>6</sup> Når Astrid Erll i en diskusjon av forholdet mellom narrasjon og minne peker på sammenhengen mellom minnets prosesser og den narratologiske taksonomien som Gerard Genette presenterer i sin innflytelsesrike *Narrative Discourse*, peker hun derfor også i retning av en mer allmenn tematikk i romanen. «[R]emembering is always an ‘anachronic process’», skriver hun: «While reconstructing the past we never proceed chronologically but jump from here to there, creating ‘prolepses’ and ‘analepses’». «Important events», heter det videre, «and especially those which have a traumatic quality, tend to be remembered in a ‘repeating’ way» (2009, 214). Nettopp en slik anakronistisk erindringsprosess er det som utspiller seg i *Happy Sally*, der sprang mellom fortellerens dagboknotegnelser, Ellens postkort og Sally Bauers dagbok gir opphav til sprang også i den erindrede historien, og der vi også finner at én og samme begivenhet fortelles flere ganger, fra ulike stadier i erindringsprosessen. Det er ikke «the past» i og for seg som står i oppmerksomhetens sentrum, signaliseres det, men fortellerens «reconstructing».

Under henvisning til Michael Basseler og Dorothee Birke tar Erll også til orde for å supplere narratologiens begreper om fortellende jeg og fortalt jeg med et tredje begrep, det erindrede jeg eller «remembered I» (223). Fortellerens prosjekt kan forstås nettopp som et forsøk på å skape sammenheng mellom disse tre: Idet hun som fortellende jeg skaper en fortelling der hun er til stede som fortalt jeg, konstruerer hun samtidig et erindret jeg: Dette jeget er, som Erll skriver, til stede på tekstens fabel-nivå, men samtidig er det «clearly an identity-based construct of a past Self made by the present narrator [...]: The past Self perceives the world, but at the same time, this perception is clearly shaped (and probably even retrospectively altered) by the discourse of the present Self» (ibid.).

Slik kan man si at romanen i selve formen «mimer» og synliggjør måten minnet virker på, at den handler like mye om det å erindre som den handler om det som erindres. Når fortelleren oppsøker Dover og går tilbake til Ellens og Sally Bauers skrifter, forsøker hun å sette i gang en erindringsprosess. Men til tross for det eksistensielle alvoret som knytter seg til de erindringene hun på denne måten lykkes med å provosere fram, demonstrerer romanen samtidig, om enn kanskje subtilt, at det som gjennom denne prosessen settes i fokus, nettopp ikke er historien «wie es eigentlich gewesen», som det heter, men selve rekonstrueringsprosessen og vilkårene for den. Vi ser det for eksempel når fortelleren husker tilbake til en episode der lynet slår ned i eiketreet familien hadde i hagen. «Blixten ska slå ner idag, jag vet det», heter det i den første setningen (43). Utsagnet er åpenbart urimelig; på det tidspunktet det fortelles om, kan hun – som fortalt jeg – ikke vite dette. Bildet av fortiden – og av den fortidige utgaven av jeget – er formet av ettertiden, helt i tråd med Erlls antakelse. Det samme gjelder også språket historien fortelles med: «Idag är det brand i luften, löven brinner omkring mig», heter det i samme sekvens: «Träden brinner omkring oss, det är kallt och soligt, det är eldarna i trädgårderna, lövlågorna i träden» (43). På dette tidspunktet i historien vet ikke fortelleren – igjen som fortalt jeg eller «past Self» – at lynet har slått ned, og at treet har tatt fyr. Men når hun gjenskaper sin egen historie, er språket hun gjenskaper den med, så å si kolonisert av ettertiden. Igjen framhever romanen at det ikke

6. Se også Steller 2016, 4–7.

er historien som faktisk fortid det handler om, men opplevelsen av den, erindringen av den. På denne måten understreker romanen den gadamerske innsikten at hendelser fra fortiden bare kan ses med ettertidens blikk og fortelles i ettertidens språk, at ettertiden på fundamentalt vis legger rammene for forståelsen av og fortellingen om fortiden. Og den understreker forbindelsen mellom erindringen, fortellingen og identiteten. I den identitetsdannende fortellingen er spørsmålet om «narrativ sannhet» viktigere enn spørsmålet om historisk sannhet, slik Bruner også framhever når han skisserer muligheten for analytisk å nærme seg et individs selv gjennom individets retrospektive selvframstilling. «Our interest», skriver han, «is only in what the person *thought he did*, what he *thought he was doing it for*, what kinds of plights he *thought he was in*, and so on» (1990, 120, min uth.).<sup>7</sup>

### Kunsten og den historiske erkjennelsen

Slik gjør romanen oss oppmerksom på at språket slett ikke er noe nøytralt medium som fortelleren kan fortelle sin historie gjennom, men at det derimot både formes av historien som fortelles, og selv er med på å forme den samme historien. Poenget underbygges ved at enkeltmotiver og -begreper endrer mening gjennom romanen. Klarest ser vi det i de gjenstandene som fortelleren lister opp under overskriften «Inventering av väskan», som er ting hun har med seg til Dover. Ved første øyekast forteller de oss lite: Her er det blant annet to par svømmebriller, en saltvannsluktende badekåpe, en badehette, og dessuten de nevnte røntgenbildene. Men disse ordene, som tilsynelatende opptrer med klar og entydig referanse til et sett med fysiske gjenstander, antar etter hvert en mening som går langt ut over den leksikalske eller denotative, som vi først stilles overfor. Dermed framheves også et poeng som har vært hevdet i mange varianter siden Sjklovskijs skille mellom det praktiske og det kunstneriske språket: Litteraturens språk peker ikke først og fremst mot en virkelighet utenfor kunsten og utenfor språket, men mot språket selv, det vil si ikke først og fremst mot verden, men mot vår persepsjon av den, og mot betingelsene for å gripe den i språket.

Romanen stiller også spørsmål ved påliteligheten til den som frambringer dette språket: Kan vi stole på fortellingen vi presenteres for? Særlig i én av de erindrede episodene blir spørsmålet påtrengende, der fortelleren og lillebroren på åpent hav setter seg i livbåten og ror av gårde fra seilbåten de befinner seg i. I flere dager er de helt alene på havet, der de også opplever en voldsom storm. Det hele, og ikke minst det at Viktor skulle kunne klare å finne dem igjen midt på Atlanteren, framstår som usannsynlig. Og når denne tvilen først er etablert, framstår også andre elementer i fortellerens historie som usikre. Effekten er en utheving av et vilkår som prinsipielt gjelder for alle historier, nemlig at vi som lesere er prisgitt fortellerens versjon av historien som fortelles.

Når forholdet mellom selve fortellingen og det det fortelles om, på denne måten destabiliseres, gjøres språkets og fortellingens begrensninger til en estetisk ressurs. Romanen

7. Begrepet «narrative truth» tilhører psykoanalytikerens Donald P. Spence, som presenterer det i boka *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis* (1984). Det synes treffende i herværende sammenheng når han f.eks. skriver at «associations and interpretations, as they are inserted into the developing narrative, become true as they become familiar and lend meaning to otherwise disconnected pieces of the patient's life», en prosess som «enables the patient gradually to see his life as continuous, coherent, and, therefore, meaningful» (280). Mindre treffende er imidlertid Spences forestilling om at denne narrative sannheten eksisterer ved siden av, og potensielt til fortrenghet for, «virkelige» drømmer og minner (jf. også Bruner 1990, 112).



framhever sin egen kunststatus, kunne man si, den framhever at formen er viktigere enn innholdet, for å si det med Kittang, at spørsmålet om *hvordan* innholdet er framstilt, er viktigere enn spørsmålet om *hva* innholdet er. I sentrum står fortellerens forsøk på å kjede sammen fortidige begivenheter til en historie og dermed, som Bruner skriver, å konstruere «a longitudinal version of Self» (1990, 120). At denne historien er formet av det nåtidige selvets ønsker, behov og perspektiver, går ut over dens troverdighet som framstilling av et faktisk historisk forløp, men ikke over dens gyldighet som eksistensiell selvframstilling. «The Self as narrator not only recounts but justifies», hevder Bruner (121), og det er nettopp en slik rettferdiggjøring som står i sentrum for fortelleren. Jeg nevnte innledningsvis sammenligningen av kanalen med framkallingsvæske. Den gjentas senere i romanen, hvor den følges opp av en metafor: «Ljuset slår in i mig, jag kan inte hindra det» (61): Grunnleggende sett kan romanen sies å handle om hvordan dette lyset fra fortiden gjennom en aldri avsluttet eksponering setter avtrykk i oss, hvordan vi hele tiden påvirkes av fortiden, og hvordan bildet av fortiden hele tiden forandrer seg. Og det er, lar romanen oss ane, gjennom historiefortellingen – det vil si framfor alt gjennom kunsten – at opplevelsen av denne alltid uavsluttede historien kan gripes.

Slik kan man si at romanen viser oss en sannhet som bare kunsten kan vise oss, nemlig den subjektive opplevelsen av hvordan fortiden virker i oss og på oss. Med Baumgarten kunne man kalle det en estetisk sannhet, «sannheten for såvidt [sic] som den er sanselig erkjennbar» (2008, 15). Men kanskje kan også langt nyere estetisk teori la oss gripe det som her er i sving. For når vi i *Happy Sally* stilles overfor et språk og en historie som insisterer på sin egen upålitelighet, og som dessuten framstiller historien som subjektiv erfaring, kan det forstås som et forsøk på det Jacques Rancière kaller å «oppheve sanseerfaringens alminnelige referansepunkter», som det heter i *Malaise dans l'esthétique* (2004, her gjengitt fra Rancière 2008, 537). «Litteraturens estetiske suverenitet er [...] ikke fiksjonens rike», skriver han i *Sanselighetens politikk*. «Snarere er det et regime hvor forskjellen mellom fiksjonens deskriptive og narrative ordningsmåte og ordningsmåten for beskrivelse og fortolkning av den historiske og sosiale verden tenderer mot å opphøre» (Rancière 2012, 53). Gjennom betoningen av historiens subjektive og narrative karakter, og ikke minst gjennom inkorporeringen av den virkelige personen Sally Bauer i det fiktive romanuniverset, utdyper *Happy Sally* skillet mellom kunsten og virkeligheten. Man kunne si at romanen underliggjør begge deler når den utfordrer oss til å spørre: Hvor går grensen mellom kunsten og virkeligheten, mellom det estetiske og det historiske? Hvordan er historien virksom i kunsten, og hvordan formes vår forståelse av historien av vår kunstneriske bearbeiding av den?<sup>8</sup> Sånn kunne man si at romanen er med på «å rekonfigurere delingen av det sansbare», som Rancière skriver (2008, 537), det vil si på å utfordre etablerte forståelsesrammer og begrepsinndelinger, subjekts- og objektsposisjoner, og derigjennom også etablerte samfunns- og maktstrukturer. «Normalspråket, eller det vitenskapelige språket, er kvelende fordi det reduserer», sier Stridsberg selv i et intervju med Finn Skårderud, og

8. Elisabeth Hjorth anfører et lignende poeng når hun i sin avhandling *Förtvivlade läsningar. Litteratur som motstånd & läsning som etik* blant annet behandler Stridsbergs *Drömfakulteten*, som stilistisk har mye til felles med *Happy Sally*: «Genom den kontinuerliga dekonstruktionen av fiktionen skapas en friktion som komplicerar tilläggnelsen av texten», skriver hun om en stilistisk framgangsmåte hun finner i alle de fire romanene hun diskuterer (2015, 15).

tilkjennegir ambisjoner av nettopp et slikt kaliber. «Vi lager raskt kategorier, som høy, lav, vakker, grotesk. [...] Vi stenger mennesker inn i språklige bur». Frigjøringen går gjennom kunsten: «Skjønnlitteraturen er muligheten til å skape menneskelige møter bortenfor de reduserende kategoriene. Det er å komme seg hinsides, sparke seg fri og vrenge seg ut» (Skårderud 2015). I den estetiske erfaringsformen, som bygger ned slike begreplige grenser ved å avvise «enhver motsetning mellom en autonom kunst og en heteronom kunst, en kunst for kunstens skyld og en kunst som står i politikkenes tjeneste», ligger ifølge Rancièrè intet mindre enn «spiren til en ny menneskelighet» (2008, 542).

### 3 – ETIKKEN

Begrepene historie og estetikk utgjør altså viktige innganger til *Happy Sally*. Men også et tredje begrep melder seg i lesningen med krav på å bli tatt i betraktning. Det er begrepet etikk.

Det synes opplagt at romanen reiser noen etiske eller moralske spørsmål, slik resepsjonens betoning av boka som en utforskning av «besatthetens pris» (Johansson 2004) også viser.<sup>9</sup> I romanens sentrum står nettopp de mellommenneskelige og emosjonelle konsekvensene av ærgjerrighet, altoverskyggende målbevissthet eller altså besatthet. I tilfellet Sally Bauer er det først og fremst Marguerite som bærer disse konsekvensene, mens Ellens valg belyses gjennom de følgene de har for fortelleren og for resten av familien. Disse er overveldende, lar romanen oss med all tydelighet erfare; de kaster fortelleren ut i et eksistensielt tomrom og en form for emosjonelt fangenskap som hun først 18 år senere kan begynne å fri seg fra. Vi tvinges til å spørre: Med hvilken rett er det disse kvinnene forfølger sine mål? Kan deres personlige prosjekter rettferdiggjøres? Kan den enes brennende ambisjoner rettferdiggjøre tilsidesettelsen av den andres like brennende behov for nærhet? Og det er ikke bare de to svømmernes valg som inviterer til moralsk overveielse; også fortellerens framferd reiser etiske spørsmål. Med hvilken rett er det hun gjør bruk av de to andre kvinnes liv og tekst i sitt eget frigjøringsprosjekt? Kan vi forsvare at hun bretter ut de to andre kvinnes private nedtegnelser for sin leser eller tilhører i forsøket på å komme til bunns i sitt eget traume?

#### Den andres historie

Det synes klart at romanen inviterer leseren til å reflektere omkring etiske spørsmål, og at verket er «designed to awaken, to stir up and to engage our moral powers of recognition and judgement», som Noël Carroll hevder at narrativ kunst er kjennetegnet ved å gjøre når han i artikkelen «Moderate Moralism» diskuterer forholdet mellom kunst og moral (Carroll 1996, 228–229). Men om romanen krever at vi tar moralsk stilling til de fiktive personenes framferd, reiser den også etiske spørsmål som peker ut over fiksjonens (allerede utdeliggjorte) grense. For slik fortelleren gjør bruk av andre personer når hun forteller i sin fortelling, forsyner også forfatteren seg av et annet menneskes liv når hun skriver sin

9. I tråd med Arne Johan Vetlesen (2007, 9) bruker jeg her de to begrepene etikk og moral om hverandre uten hensyn til filosofiens skille mellom dem, det vil si som betegnelser for (teorier eller tenkning rundt) de sett av verdier, normer og holdninger som styrer (hva vi anser som idealene for) menneskelig handling.

roman. Av denne grunn stilles leseren også overfor etiske spørsmål som angår forholdet mellom kunsten og verden, mellom estetikken og historien. Som jeg nevnte innledningsvis, dør den faktiske Sally Bauer tre år før boka kommer ut. Det er altså et forholdsvis nylig avdødd menneske som figurerer som ledemotiv og tittelfigur i romanen. Forfatter eller forlag er åpenbart klar over det potensielt problematiske ved dette, for på kolofonsiden finner vi en slags disclaimer: «*Happy Sally bygger delvis på Sally Bauers liv. Sally Bauer var kanalsimmerska och hyllades som en hjältinna. Däremot är många händelser och karaktärer – till exempel Sally Bauers egen – fiktiva*». Men så enkelt er det neppe. Like mye som den etablerer et skille mellom historiens og romanens Sally Bauer, synes erklæringen å stille opp en variant av det Poul Behrendt har kalt dobbelkontrakten: Mens den siste setningen ber leseren om å akseptere premisset at «alt i denne bog er digt, intet af det er foregået i virkeligheden, det kan ikke bevidnes af nogen andre i verden, og det er under alle omstændigheder irrelevant at sammenligne», signaliserer de to første «at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af værket» (Behrendt 2006, 19, 23), idet de nettopp gjør oppmerksom på romanens ikke-fiktive forelegg.<sup>10</sup> Slik forsyner romanen – allerede før den har begynt – sin tittelfigur med «kopplinger till den historiska personen med samma namn», som Elisabeth Hjorth skriver om *Drömfakultetens* Valerie Solanas i avhandlingen *Förtvivilade läsningar. Litteratur som motstånd & läsning som etik* (2015, 108). Hjorth diskuterer eller problematiserer ikke disse koblingene mellom fiksjonens og virkelighetens personer, men ser dem som bidrag til at «identiteter osäkras», som hun anfører som et viktig moment i sin etiske lesning. Slik kan man si at de også fungerer i *Happy Sally*, skjønt det neppe bare er leserens og de fiktive personenes identitet som utfordres. Det gjelder i høyeste grad også de(n) som tjener som historisk modell for romanen(e). Sally Bauer – den ikke-fiktive – er helt klart til stede i *Happy Sally*, som referanse for de andre og helt fiktive personene, og ikke minst i form av sine dagboknotiser. Disse er oppdiktet, skjønner vi, men helt fiktive er de likevel ikke, for dagboka rommer også faktiske historiske innslag. De klareste av disse er bruken av personer og hendelser fra den virkelige Sally Bauers liv: søstera Carla, avisredaktør Eidmark, kryssingen av Kattegat og senere av Den engelske kanal. Men omkring disse faktiske hendelsene og personene oppstår det uklare soner. Var Marguerite en faktisk person? Hadde Sally Bauer i så fall et forhold til henne? Og stod hun også i seksuell forbindelse med Eidmark? Som lesere blir vi usikre. Satte Sally Bauer virkelig svømmingen over forholdet til sine nærmeste? Fikk hun virkelig et gratulasjonstelegram fra Hitler da hun hadde krysset Kattegat? Og reagerte hun i så fall som hun gjør i romanen: «[D]et enda som grämer mig är att Jenny Kammersgaard fick ett likadant den gången hon simmade» (139)? Den danske svømmeren Jenny Kammersgaard krysset faktisk samme havområde året før, altså i 1937. Hun ble omfavnet av regimet i Berlin og senere oppfattet som nazi-sympatisør (Bonde 2009, 77–80).<sup>11</sup>

10. I sin utlegning av dobbelkontrakt-begrepet betoner Behrendt riktignok «tidsforskydningen» mellom de to kontraktsinngåelsene, det vil si at kontraktene «hverken tilbydes eller tegnes samtidig» (2006, 26). På dette (for forfatteren vesentlige) punktet forholder jeg meg uærbødig til opphavsmannens intensjon (slik også mange andre har gjort, jf. Behrendt 2006, 25).

11. Jf. også <http://horsensidraetsarkiv.dk/wp-content/uploads/2013/11/2013.06.22-Frikendt-for-nazi-sympatier-Jenny-Kammersgaard.pdf>, lest 18.08.2016.

Noe av dette får vi svar på om vi leser Sally Bauers egen beretning *Kattegatt, Ålands hav, Kanalen* fra 1939, som også finnes på listen over tingene fortelleren har i reiseveska si. Vesentlige deler av Sally Bauers fiktive dagbok er faktisk hentet nokså direkte herfra.<sup>12</sup> Men dette bidrar bare til ytterligere å fordunkle skillet mellom den historiske og den fiktive Sally Bauer. Når vi vet at den fiktive personen låner mange av det virkelige menneskets formuleringer, betraktninger og synspunkter, låner hun for eksempel også av hennes politiske preferanser? Bildet som tegnes i dagboka gir faktisk anledning til å spørre om Sally Bauer nærte den samme slags sympatier som hennes danske kollega. Det er en antihuman holdning som kommer til uttrykk i hennes gjentatte skildringer av sin kropp – og av idealkroppen – som en maskin, som «bara ett redskap, en motor» (98). Men verre er det at det framstilles som om hun nærmest vemmes av menneskelige relasjoner som rommer noe som helst slags element av avhengighet. «[D]et værsta jag vet är att stå i skuld til människor», skriver hun for eksempel (136). Og ingen skal være avhengig av henne heller. Når hun er gravid, omtaler hun barnet som «främlingen» (98), og etter å ha fått utført en abort, er hun «berusad av glädje» (101). «– Nu finns inte din pojke mer», sier han som foretar inngrepet. «Han skulle bara veta att ingenting hade kunnat beröra mig mindre när främlingen äntligen var ur kroppen på mig», responderer hun. «Pojke eller inte, ovälkommen var han» (102). «Jag har alltid hatat det svaga i mig, i människor», heter det senere (144). Det er vanskelig å tenke seg at den virkelige Sally Bauer ikke ville ha reagert om hun hadde kunnet. Man må vel ellers også tenke seg at romanens Sally Bauer, i lys av sin forakt for egen og andres svakhet, sterkt ville mislikt å få sine egne svakheter brettet ut på denne måten. Men heller ikke hun kan ta til motmæle, for hun dør mens fortelleren befinner seg i Dover, får vi vite, den 15. juni 2001, samme dag som sitt virkelige alter ego.

### Kunstneren, svømmeren og friheten

Men romanens Sally Bauer er altså fiktiv, heter det, og kanskje tjener det også som en subtil understreking av ikke-identiteten de to Sally Bauerene imellom når den fiktive av dem sover inn som nittiåring, mens hennes virkelige motpart nesten rekker å fylle 93: Vi må, slik fiksjonalitetserklæringen foreskriver, betrakte og forstå den virkelige og den fiktive Sally Bauer som to forskjellige personer. Det er på grunnlag av denne forskjellen man kan hevde at framstillingen av sistnevnte kan (eller bør) vurderes etter estetikkens parametere, uten hensyn til formål utenfor kunstverket selv og uanfektet av «lysten ved det behagelige, som oppstår av patologiske grunner, [og av] den intellektuelt motiverte lysten ved det gode» (Kant 1995, 92). Spørsmålet om hvorvidt framstillingen av den fiktive personen skulle kunne lede til at den virkelige Sally Bauer eller hennes etterkommere kunne føle seg krenket, som er opplevelsen Arne Johan Vetlesen i sin *Hva er etikk* (2007) innsetter som selve etikkens «startsted», kan med utgangspunkt i den samme forskjellen erklæres ugyldig: Slike spørsmål handler jo nettopp om «interesser», og skulle være den estetiske vurderingen uvedkommende. «En forfatters plikt er å være sann mot seg selv, sine egne følelser, tanker og innsikter», uttalte Knausgård et intervju med *Morgenbladet* mens den såkalte Handke-debatten sto på (Lunde 2014). Moralske plikter – i betydningen plikt til å behandle sine medmennesker i tråd med aksepterte normer og verdier – har forfatteren ikke. «Litte-

12. Dette har jeg skrevet om annetsteds, se Claudi 2016.

raturen har en forpliktelse, og det er å være sann», slår han fast i et essay to år senere (Knausgård 2016). Det er denne plikten vi som lesere må vurdere litteraturen i lys av.

Faktisk kan man forstå Ellens prosjekt som et bilde på – eller i hvert fall som en parallell til – en slik holdning til kunsten og til forfattergjerningen, styrt som det må sies å være av det Kant kaller «Zweckmässigkeit ohne Zweck», altså formålstjenlighet uten formål. Svømmingen er, kunne man si med et begrep fra Schiller, «den *frie bevegelse* som er mål og middel i seg selv» (Schiller 2001, 121). Det er ifølge ham forstadiet til den frie eller estetiske lek, et begrep som Rancière for øvrig tar opp igjen. Ellens kompromissløse krav om frihet kan ses som en parallell til den friheten kunstneren i Knausgårds og mange andres bilde må kreve for seg selv for å kunne nå fram til sin egen subjektive sannhet, og dermed skape stor kunst. Og når hun går under som følge av sin kompromissløshet, oppstår det et tomt rom, et ukjent punkt, som kunsten i neste omgang kan springe ut fra, i form av fortellerens fortelling og forfatterens roman.

Men om man forstår det slik, må romanen også oppfattes å problematisere dette frihetskravet. For som den gjør klart, innebærer et slikt krav om frihet for den ene at den andres frihet begrenses. Ett av mange uttrykk for dette finner vi når fortelleren husker tilbake til situasjonen umiddelbart etter det mislykkede forsøket: «Baddråksryggen är trött där framme, du går lite före och du är den enda som inte bär på något», skriver hun (63). Viktor bærer lillebroren og ei veske med kompass, kart og klær; fortelleren bærer en fruktpose, en vådrakt og et tidtagerur. Det er familien som metonymisk bærer vekten av Ellens prosjekt. Hun bærer bare sin egen frihetsdrøm, sin egen ambisjon, og nå også sin egen skuffelse.

Det kan tolkes som et metalitterært signal også når Sally Bauer i en passasje fra *Dover* skriver om sitt prosjekt og sin ambisjon: «Saken var att mitt synfält hade krympt och att jag inte visste om jag orkade ta mig ur det» (190). Setningen rommer to momenter som er interessante i denne sammenheng: Det ene er at konsentrasjonen om den store prestasjonen omtales som en innsnevring, en begrensning. Den innebærer en form for sneversyntet som ekskluderer alt annet enn det ene fra blikkfeltet. Det andre er at denne innsnevringen knyttes til en form for svakhet: Det er noe det krever anstrengelse å bringe seg ut av. Det antydes dermed at konsentrasjonen om en selv og ens egen store bragd vel så mye er en lettelse som et offer. Å gi seg selv ett eneste mål, ett eneste altoverskyggende hensyn, er en utvei som lar en slippe å forholde seg til den virkelige verdens komplekse nettverk av ulike og motstridende ønsker, behov, perspektiver og – ja – interesser. Man lukker seg om seg selv, sitt eget prosjekt, sin egen sannhet.

Forfølger vi analogien mellom svømmingen og skrivingen, kan man også si at den historiske Sally Bauer bærer omkostningene av romanens og forfatterens prosjekt. Ser vi på resepsjonen av romanen, er det lite som tyder på at skillet mellom den historiske og den fiktive Sally Bauer, som skulle ugyldiggjøre en moralsk ansvarliggjøring av romanen og forfatteren, fungerer i praksis: Boka «handler om svensken Sally Bauer, som i 1939 svømte over Den engelske kanal som første skandinav», skriver Ingmar Lemhagen i *Morgenbladet* (Lemhagen 2004). «Hennes porträtt av den legendariska Sally Bauer formligen glöder av nyansrik tidskänsla och inlevelse i pionjärens tävlingslust, högmod och utanförskap», skriver Barbro Westling i *Aftonbladet* (Westling 2004). Stridsberg lar «Sally Bauers liv interfolieras med en annan, mindre lyckad simmerskas öde», heter det

i et forfatterintervju.<sup>13</sup> Eksemplene er flere. Det kan derfor virke som en lettvent utvei når vi i samme intervju leser at boka er «ingen biografi, utan en helt fiktiv berättelse». Det framstår som et forsøk på å gripe verden gjennom den type raske eller reduserende kategorier som forfatteren selv kritiserer i intervjuet med Skårderud (Skårderud 2015). Det synes opplagt misvisende når hun erklærer: «Min bok är helt fiktiv.» Kan hende tyder fortsettelsen på at hun likevel anerkjenner at fiksjonskontrakten neppe er helt ut gyldig: «Förutsättningen för att man ska kunna göra så är att personen man skriver om är död. Jag skulle nog inte vilja att någon skrev en fiktiv roman baserad på mitt liv».

Det vil kanskje ikke de tre hovedpersonene heller. På ulikt vis gir de alle uttrykk for at de ser fortellingen om sitt eget liv som noe privat, som en historie som de selv krever råderett over. Som påpekt ovenfor ligger jo fortellerens frigjøringsprosjekt nettopp i det å kunne fortelle sin egen historie. Sally Bauer noterer på sin side to ganger at hun burde brenne dagboka si (97, 140), og signaliserer med det at også hun ser sin egen fortelling som noe hun vil holde for seg selv. Ellen skriver i et postkort at en uopprettelig avstand mellom henne og Viktor oppsto da han «gick igenom mina anteckningsblock» (129). Det oppleves tydeligvis som et grovt tillitsbrudd. Dagen før hun drar fra Dover, tilintetgjør fortelleren sporene etter de to andre når hun brenner både postkortene etter moren og dagboka til Sally Bauer (231), og dermed på et vis oppfyller Sally Bauers eget ønske.

### Litteratur og etikk

«Et godt menneske er et menneske som er fullt ut selvtilstrekkelig», skriver Martha Nussbaum når hun analyserer premissene i argumentasjonen som har blitt brukt for å gi den følelseløse fornuften forrang framfor følelsene i vestlig tekning (Nussbaum 2016, 171). «Imidlertid viser det seg at flere følelsesbaserte reaksjoner gir grunnlag for å vurdere en situasjon riktig», framholder hun, «for eksempel når vi er i stand til å vurdere betydningen av barn eller andre nære personer i et menneskes liv» (183). «Adekvate følelser», heter det videre, «har en moralsk verdi i seg selv fordi de gir oss forståelse for den andres situasjon» (191). En slik forståelse mangler romanens to svømmersker. Begge handler de som selvtilstrekkelige individer, om enn ikke i den følelsesfrie betydningen av begrepet selvtilstrekkelighet som Nussbaum omtaler, men likevel på lignende vis uten vilje eller evne til å sette seg i andre menneskers sted, «til levende å forestille seg hvordan det er å være et av de menneskene hvis situasjon [man] forestiller seg» (190). Her, signaliserer romanen, ligger deres moralske brist. Og mens Ellen ikke evner å forestille seg hvordan det er å være hennes egen datter, er det nettopp dette perspektivet vi som lesere av romanen inviteres til å innta. Slik er det romanen gjør oss klar over prisen hun betaler for morens selvtilstrekkelighet, og blant annet slik blir det også tydelig at romanen tematisk hviler på «the activation of the moral powers – the moral judgements and the moral emotions – of audiences», som Carroll skriver (1996, 228). Sally Bauers egen beretning gir oss også innblikk i hennes situasjon anno 1938/1939, og den lar oss forestille oss de omkostningene hennes prosjekt har for Marguerite, en identifikasjon som styrkes av parallellen mellom Marguerite og fortelleren, som begge tilsidesettes av noen som står dem svært nær. Men når fortelleren forfølger sitt eget prosjekt, synes hun like låst til sitt eget perspektiv som hennes mor var til sitt. Her lig-

13. *Corren.se*, 14.01.2004: «Mellan utopi och verklighet» (*Pressens Mediaservice*), lest 13.03.2017.

ger en slags etisk blindsoner i romanen. *Happy Sally* ber oss innta perspektivet til de som er ofre for andres selvrealiseringsprosjekter, men uten samtidig å se at romanen selv etterlater seg et slikt offer. Den inviterer oss inn i Sally Bauers liv – sågar inn i hennes skrift, i hennes fiktive fortalte selv – uten samtidig å tematisere konsekvensene av fortellerens prosjekt for den fiktive Sally Bauer. Ei heller, jamfør romanens utydeliggjøring av grensen mellom fiksjon og virkelighet, tematiseres omkostningene av forfatterens prosjekt for den virkelige Sally Bauer eller hennes etterlatte. På dette punktet synes forteller og forfatter like blinde for «den andres situasjon» som fiksjonens Sally Bauer og Ellen.

Forsøket på å forestille seg en slik annens situasjon var det muligens som ledet kritiker Gro Jørstad Nilsen til å endre syn på *Min kamp* gjennom verkets lange utgivelsesprosess. I sin anmeldelse av det andre bindet klargjør hun at hun ser det som sitt anmelderoppdrag «å vurdere de estetiske kvalitetene ved litterære verk og ikke de moralske sidene ved forfatterens prosjekt» (Nilsen 2009). Men så får hun høre radiodokumentaren «Tonjes versjon», der ekskona til Knausgård forteller om opplevelsen av å bli utlevert og, i Marianne Egelands ord, om «følelsen av å miste kontrollen over sin egen historie» (2015a, 38). Når Nilsen senere skulle anmelde det sjette *Min kamp*-bindet, kunne hun ikke lenger gjøre vurderingen uten å se hen til etiske aspekter ved romanen knyttet til nettopp spørsmålet om hvilke omkostninger andre måtte bære for romanens og forfatterens prosjekt: «[I]ngenting forsvaret Knausgårds krenkelse av de mange 'du'-ene han har møtt på sin vei», konkluderer hun (Nilsen 2011). Dette kan man selvfølgelig se som uttrykk for at en utenomestetisk målestokk kommer i veien for den estetiske, men som Carroll overbevisende har argumentert, blant annet under henvisning til Aristoteles' utlegning av tragedien i *Poetikken*, er et slikt skille ugyldig: En vellykket tragedie fordrer at publikum kan identifisere seg moralsk med den tragiske helten; er den tragiske helten for god eller for ond (Carrolls eksempler er mor Theresa og Hitler), vil tragedien være *estetisk* mislykket (Carroll 1996, 232). Endringene i Jørstad Nilsens vurderinger kan i stedet forstås som uttrykk for at den estetiske vurderingen har blitt åpnet opp til også å omfatte de moralske forutsetningene som «play a structural role in the design of many artworks», som Carroll hevder (233), og som diskusjonen ovenfor også har indikert. Det er i så fall ingen innsnevring av den estetiske vurderingen eller avgrensning av den estetiske erfaringen, men en utvidelse av begge, og dessuten en anerkjennelse av at forståelsen av et narrativt kunstverk er «inextricably bound up with moral understanding», som Carroll skriver (228).

Man kan se Nilsens endrede vurdering som uttrykk for en horisontforandring. En estetisk vurdering krever alltid at leseren eller betrakteren blir medskaper og bidrar med sitt «Aufbauarbeit», hevder Hans-Georg Gadamer i «Die Aktualität des Schönen» (1993, 128). Denne medoppbyggingen skjer på bakgrunn av fortolkerens horisont, hans eller hennes kunnskaper og erfaringer, «mit dem Ganzen der eigenen Welterfahrung», som det heter i «Ästhetik und Hermeneutik» (1). I dette ligger det både et individuelt og et kollektivt element. Personlige erfaringer inngår som viktige bestanddeler i fortolkerens horisont, og en slik personlig erfaring kan anføres som forklaring på Nilsens endrede syn på *Min kamp*. Men estetiske vurderinger skjer også alltid innenfor rammene av en mer allmenn og historisk betinget «smaksinteresse», som Gadamer kaller det. Både Knausgårds og Stridsbergs forfatterskap plasserer seg trygt innenfor rammene av det som i de siste par tiårene gjerne har blitt hetende «virkelighetslitteraturen». Her er nettopp utydeliggjøring eller overskri-

delse av grensene mellom virkelighet og fiksjon et bærende kunstnerisk grep,<sup>14</sup> og et grep som har brakt sine eksponenter både oppmerksomhet og anerkjennelse, jf. f.eks. den innledningsvis siterte passasjen fra Nordisk Råds juryuttalelse og de mange utmerkelsene som har blitt Knausgårds *Min kamp*-serie til del. Videre er det, som Egeland har påpekt i flere artikler,<sup>15</sup> og som Handke-debatten vitnet om, fortsatt en utbredt forestilling i Skandinavia at kunsten er en sfære som er hevet over både etiske hensyn og andre «interesser». Men det som på engelsk gjerne kalles «ethical criticism», er ikke lenger noe nytt, og noen snakker til og med om en etisk vending i litteraturstudiet (Davis og Womack 2001).<sup>16</sup> Kanskje kan Nilsens tilfelle forstås som uttrykk for en begynnende endring i den allmenne «smaksinteressen», der autentisitet og virkelighetsnærhet, som i et par tiår har stått høyt i kurs,<sup>17</sup> får sin status utfordret gjennom etiske refleksjoner omkring litteraturens og kunstens forpliktelser overfor historien og de faktiske menneskene som befolker den. Det samme kan sies om kontroversene rundt Vigdis Hjorts *Arv og miljø* høsten 2016, som høsten 2017 fikk en ny omdreining med utgivelsen av søsteren Helga Hjorts *Fri vilje*.

Det er i så fall grunner til å ønske en slik endring velkommen. Ikke bare medfører en utelukking av spørsmål om moral og etikk i vurderingen og analysen av litteratur at man ser bort fra vesentlige aspekter ved litteraturen selv, slik Carroll påpeker. Men i en tid der (kvalitets-)litteraturen ofte oppfattes å befinne seg i en utsatt posisjon, ligger det også i anerkjennelsen av litteraturens etiske aspekter potensielt svært tungtveiende argumenter for å hevde litteraturens plass i utdanningsvesenet, i offentligheten og i våre liv som mennesker og som medmennesker. Idet vi lar estetikken omfatte også diskusjoner av «The Company We Keep», som Wayne Booth (1988) skriver, åpner vi også muligheten for å diskutere litteraturen ikke bare ut fra dens estetiske sannhetsgehalt, men også ut fra hvordan den påvirker, engasjerer, utfordrer eller opprører oss, hvordan den griper inn i vår verden og vår samtid. Ifølge Nussbaum stimulerer litteraturen til etisk refleksjon fordi den lar oss se andre mennesker ikke som kropper eller objekter som vi kan utnytte til egne formål, men som «spacious and deep, having thoughts, spiritual longings, and emotions» (2010, 102). Litteraturen rommer, hevder hun, et potensial for å «gjøre vår ofte sløve og avstumpede forestillingsevne mer mottakelig for mennesker som er annerledes enn oss selv, både når det gjelder konkrete livsvilkår og når det gjelder tanker og følelser» (2016, 56–57). Carroll mener litteraturen kan fungere moralsk oppdragende og utviklende fordi den tilbyr et rom for moralsk øvelse. Å anvende moralske forestillinger og begreper «requires practice, and narrative artworks provide opportunities to develop, to deepen and to enlarge the moral understanding through practice» (1996, 230). Og hans «moderate moralism» åpner ikke bare for moralske vurderinger av menneskenes gjøren og laden i teksten, men også for refleksjon omkring forholdet mellom teksten og virkeligheten utenfor den. Vurderingen av teksten utvides til også å kunne omfatte spørsmålet om hva teksten gjør i den virkelige ver-

14. Jf. f.eks. Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten* (2006), Arne Melbergs *Selvskrevet* (2007); Jon Helt Haarders *Performativ biografisme* (2014).

15. Se f.eks. Egeland 2012, 2015a og 2015b.

16. Man kan dessuten si at etiske spørsmål har spilt en vesentlig rolle i litteraturforskningen det siste halve århundret gjennom for eksempel feministiske, postkoloniale, marxistiske og etter hvert også økokritiske tilnærminger til litteraturen (jf. f.eks. Booth 1988, 5).

17. Jf. f.eks. Kittang 2010; Farsethås 2012, 7–40.



den, hvilke moralske forutsetninger den hviler på, hvordan den virker, hva den bevirker etc. Moralisme er i denne sammenheng ikke det å heve moralske pekefinger, men det å åpne for å diskutere de moralske spørsmålene, betingelsene og implikasjonene som et litterært verk aktiviserer.<sup>18</sup>

Med et slikt utgangspunkt kunne man også stille andre spørsmål til *Happy Sally*: Impliserer romanen en leser som aksepterer inntrengningen i andres privatliv, eller inviteres vi til å stille oss kritisk til de ulike personenes bruk av andre mennesker og deres private tekster til egne formål? Konstruerer fortelleren – og romanen – en etisk horisont der det å sette seg i stand til å definere seg selv er et formål som rettferdiggjør krenkelsen av andres tilsvarende rett? Eller er jeg selv som leser hensynsløs når jeg – i min lykkelige mangel på egne traumeerfaringer – problematiserer den eksistensielle frigjøringen som romanen knytter til det å få fortelle sin historie? Og videre: Om det ligger en lesningens etikk i anstrengelsen for å «föreställa sig den andre på nytt och på nytt», som Hjorth hevder når hun diskuterer lesning som «etisk praktik» (2015, 97), hvem er det vi lar opptre i rollen som den andre? Hvis romanen utfordrer vår oppfatning av forholdet mellom kunst og virkelighet, hvilke konsekvenser har denne utfordringen, og for hvem? Om et kunstverk kan destabilisere rådende inndelinger av «det sanselige» og de maktforholdene og hierarkiene som bestemmer denne inndelingen, som Rancière mener det kan gjøre, innsetter det i stedet andre maktforhold og andre hierarkier? Hvem er det som her «er i besittelse av ordet», som Rancière spør (2008, 537)? Er den estetiske leken like «fri» for alle involverte parter?

Hjemmel for å stille slike og andre spørsmål til kunstverket finner vi også i estetikken egen historie. «Utvikling av innfølgelse», skriver Schiller i sitt 8. brev *Om menneskets estetiske oppdragelse*, er «et [...] påtrengende behov i tiden, ikke bare fordi den er et middel til å gjøre bedre innsikt virksom for livet, men fordi den til og med vekker til forbedring av innsikten» (2001, 40). Redskapet til en slik forbedring både av det politiske liv og av individets karakter er «de skjønne kunster» (41). Når han avslutter sitt 27. og siste brev med å skildre de «få utvalgte kretser» hvor «den estetiske illusjons rike» er virkeliggjort, beskriver han derfor ikke steder befolket av individer som kompromissløst forfølger sine egne ambisjoner på kunstens vegne. Snarere tvert imot: Det er steder «hvor menneskets egen skjønne natur styrer dets vandel, hvor mennesket med dristig enfold og rolig uskyld går gjennom de mest innviklede forhold og hverken behøver krenke andres frihet for å hevde sin egen eller gi avkall på sin verdighet for å innnynde seg» (128). Kan hende behøver avstanden mellom den estetiske og den etiske oppdragelsen slett ikke å være så stor?

## LITTERATUR

- Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 2008. «Fra Aesthetica (1750)». I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 11–16. Oslo: Universitetsforlaget.
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Björk, Nina. 2004. «Sara Stridsberg: 'Happy Sally'». *Dagens Nyheter*, 10.01.2004.
- Bonde, Hans. 2009. «Dansk idræt og den nazistiske utfordring i 1930'erne». *Forum for Idræt*, 25 (1): 67–85.

18. Carroll er påpasselig med å bemerke at hans moderate moralisme ikke innebærer at tekster nødvendigvis skal betraktes i moralsk perspektiv, eller at det finnes moralske dimensjoner ved ethvert kunstverk.

- Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Bruner, Jerome S. 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Carroll, Noël. 1996. «Moderate Moralism». *British Journal of Aesthetics*, 36 (3): 223–239. DOI: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/36.3.223>.
- Claudi, Mads Breckan. 2016. «Fortellingen, fiksjonen og friheten. Fiksjon og 'fiksjon' i Sara Stridsbergs *Happy Sally*». *Vinduet*, 70 (4): 94–105.
- Dahl, Sverre. 2001. «Innledning». I Friedrich Schiller, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oversatt og med innledning av Sverre Dahl, 7–14. Oslo: Solum.
- Davis, Todd F. og Kenneth Womack. 2001. *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Egeland, Marianne. 2012. «Litterære personer slår tilbake. Tilfellet Sylvia Plath». *Nytt Norsk Tidsskrift*, 29 (3): 271–284.
- . 2015a. «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 17 (1): 34–48.
- . 2015b. «Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen». *Edda*, (3): 227–242.
- Erl, Astrid. 2009. «Narratology and Cultural Memory Studies». I *Narratologia. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, redigert av Sandra Heinen og Roy Sommer, 212–227. Berlin: Walter de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110222432.212>.
- Farsethås, Ane. 2012. *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Gesammelte Werke*. Bind: 8: *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr.
- Hiorth, Susanne Hedemann. 2014. «Stridsbergs metode». *Dagens Næringsliv*, 26.09.2014.
- Hjorth, Elisabeth. 2015. *Förtvivilade läsningar. Litteratur som motstånd & läsning som etik*. Göteborg: Glänta Produktion.
- Johansson, Eva. 2004. «Stridsberg undersöker besatthetens pris». *Svenska Dagbladet*, 09.01.2004.
- Kant, Immanuel. 1995. *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax.
- Kittang, Atle. 2010. «Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyriske voldskunst». *Edda*, 97 (4): 368–385.
- . 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Bergen: LNU/Fagbokforlaget.
- Knausgård, Karl Ove. 2016. «Om sannhet». *Klassekampen*, 03.12.2016.
- Lauritzen, Ellen Sofie. 2014. «Sara Stridsbergs debutroman er beretningen om noe stort». *Aftenposten*, 11.10.2014.
- Lemhagen, Ingmar. 2004. «Alt dette kvinnelige». *Morgenbladet*, 13.02.2004.
- Lunde, Anders Firing. 2014. «Knausgårds forsvar for Handke». *Morgenbladet*, 19.09.2014.
- Nilsen, Gro Jørstad. 2009. «Besettende roman». *Bergens Tidende*, 06.11.2009.
- . 2011. «Grand finale». *Bergens Tidende*, 17.11.2011.
- Nussbaum, Martha C. 2010. *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- . 2016. *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Utvalg og innledning av Irene Engelstad. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Rancière, Jacques. 2008. «'Estetikken som politikk' fra *Malaise dans l'esthétique* (2004)». I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 533–550. Oslo: Universitetsforlaget.
- . 2012. *Sanselighetens politikk*. Oversatt og med etterord av Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm.
- Schiller, Friedrich. 2001. *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oversatt og med innledning av Sverre Dahl. Oslo: Solum.

- Sjklovskij, Viktor. 2003. «Kunsten som grep». Oversatt av Sigurd Fasting. I *Moderne litteraturteori. En antologi*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 13–28. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårderud, Finn. 2015. «Kan vi redde et menneske?». *Aftenposten*, 07.02.2015.
- Spence, Donald P. 1984. *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Company.
- Steller, Marie. 2016. «Skrikefuglen», *stengte rom og mødre som svinner hen. En lesning av Sara Stridsbergs Happy Sally (2004) og Inger Bråtveits Siss og Unn (2008) i lys av traumeteori*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Stridsberg, Sara. 2004. *Happy Sally*. Stockholm: Bonnier.
- Vetlesen, Arne Johan. 2007. *Hva er etikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Westling, Barbro. 2004. «Hon simmar vart? Varför?». *Aftonbladet*, 08.01.2004.
- Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi. En innføring i anvendt fortellesteori*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk.