

# «En mosaikk av virkelighet og diktning»

Gaute Heivolls litterære selvframstilling i  
romanen *Før jeg brenner ned* (2010)

**Sigurd Myhre**



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i Lektor- og  
adjunktprogrammet (Nor4090)

Institutt for nordiske og lingvistiske studier  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2012

© Sigurd Myhre

2012

«En mosaikk av virkelighet og diktning». Gaute Heivolls litterære selvfremstilling i romanen  
*Før jeg brenner ned* (2010)

Sigurd Myhre

<http://www.duo.uio.no/>

# Sammendrag

Oppgaven undersøker Gaute Heivolls roman *Før jeg brenner ned* (2010) med utgangspunkt i hva Jon Helt Haarder kaller performativ biografisme. Det innebærer blant annet at verket er et terskelestetisk verk, det vil si at det skaper en terskeltilstand mellom fiksjon og virkelighet. Teoretiske perspektiver fra Poul Behrendts begrep *dobbeltkontrakten* og Arne Melbergs forståelse av den litterære selvfremstillingen fungerer som supplerende innfallsvinkler. Heivoll investerer sin egen biografi i verket, og verkets eksplisitte nærhet til et virkelig forelegg åpner for en heteronom lesning. Jeg viser hvordan forfatteren Gaute Heivoll etablerer og befester sin identitet som forfatter i verket, gjennom å skrive seg selv inn som forteller. Verket peker utover seg selv, og med utgangspunkt i Austins språkhandlingsteori, undersøkes forholdet mellom verkets språkhandling som konstativer og performativer, og hvordan de fungerer i verden utenfor verket. Heivolls bekjennelse og den bekjennende språkhandlingen står sentralt i selvfremstilling, da Heivolls fullbyrdelse av egen identitetsforvandling lar seg gjøre ved å bekjenne. Hvorvidt verkets blanding av fiksjon og virkelighet kan sies å være etisk forsvarlig, diskuteres ut fra den danske filosofen Knud Eiljer Løgstrups fenomenologiske etikk, hvis grunnvilkår er tilliten. Dette kombineres med Behrendts forståelse av den implisitte kontrakten mellom forfatter og leser. Heivolls erkjennelse av egen identitet perspektiveres ut fra Martin Heideggers begreper om egentlighet og uegentlighet, og tildekket kontra avdekket væren. Dette settes i sammenheng med Melbergs påstand om at litterær selvfremstilling dreier seg om å skjule, søke og vise et selv. Heivoll avdekker sin egentlighet, seg selv og sin egentlige væren, gjennom erkjennelse av døden som mulighet, ved farens død. Ved å avdekke sin egen dikteridentitet som noe som har ligget latent i ham, etablerer Heivoll seg selv som forfatter gjennom foreliggende roman.

# Forord

I arbeidet med masteroppgaven har jeg fått solid støtte. Først og fremst vil jeg gjerne rette en stor takk til veilederen min, Thorstein Norheim. Takk for fruktbare samtaler, for at du har hatt tro på prosjektet mitt og for å ha bidratt betydelig til å utvide min faglige horisont. Det har vært en glede å ha deg som veileder. Takk for samarbeidet!

Jeg vil også takke foreldrene mine for velvillig å ha stilt opp som lesere og samtalepartnere – ikke bare i arbeidet med denne oppgaven, men gjennom hele min studietid. Takk!

*Oslo, mai 2012*

*Sigurd Myhre*

<b>KAPITTEL 1</b>	<b>1</b>
<b>Innledning</b>	<b>1</b>
Problemstilling	3
«En mosaikk av virkelighet og diktning»	4
Heivolls forfatterskap 2002 – 2012	5
Resepsjonen og den etterfølgende debatten høsten 2010	8
<b>Teoretisk bakgrunn – Litterær selvfremstilling</b>	<b>11</b>
Performativ biografisme	15
Metode	19
Oppgavens oppbygning	20
<b>KAPITTEL 2</b>	<b>21</b>
<b>Narrative strukturer</b>	<b>21</b>
Romanens tittel	25
<b>Biografiske språkhandlinger</b>	<b>28</b>
Biografiske ytringer	29
Heivolls selvbiografiske referanser og deres formbarhet	32
Terskelestetikken	36
<b>Bekjennelsen</b>	<b>38</b>
Erkjennelsen	41
Faren	46
Skammen	49
Hvorfor bekjenne?	52
<b>KAPITTEL 3</b>	<b>55</b>
<b>Det etiske</b>	<b>55</b>
Tillit og kontrakt	56
Leserens tillit	58
Krav og utlevering	60
<b>Sannhet og fiksjon</b>	<b>67</b>
Ikke-biografiske referanser	69
Heivolls litterære sannhet	73
Konstruksjon og rekonstruksjon	76
Motivasjonen for den litterære selvfremstillingen	79
Selvets identitet	81
Heivolls forfatteridentitet	82
<b>AVSLUTNING</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAFI</b>	<b>89</b>

# Kapittel 1

## **Innledning**

I norsk litteratur er det en tendens som har gjort seg særlig gjeldende de siste årene. Forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og grensene mellom det offentlige og det private overskrides og utfordres. Dette har blitt kalt ved forskjellige navn, som autofiksjon, faksjon, hybridlitteratur eller litterær selvframstilling. Å framstille seg selv i skrift er ikke noe nytt: en kan trekke linjen tilbake til blant andre Augustin, Montaigne og Rousseau. Men den litterære selvframstillingen har fått ny aktualitet, og synes å foregå på nye premisser. Dette nye synes å være at det iverksettes et spill og en eksperimentering med grensene mellom offentlighet og det private, og mellom fiksjon og virkelighet. En lignende tendens finner en også i andre deler av kulturen og samfunnet. Atle Kittang skriver i artikkelen «Kunsten og det røynelege» (2010): «Mykje tyder på at vi i dag lever i ein generalisert «reality-kultur»» (Kittang 2010: 368). Han peker på tendensen i både fjernsyn og i media generelt, der interessen for offentlig framstilling av det private er stor. Dette viser seg blant annet i virkelighetsfjernsyn og i internettmedier, slik som Facebook og Twitter, så vel som ukebladene og tabloidavisenes snoking i kjendisers privatliv. For eksempel er deltakerne i virkelighetsfjernsynsserien *Paradise Hotel* 'seg selv' i en konstruert og iscenesatt virkelighet. De er private, men i full offentlighet. Den digitale verden gir selvframstillingen nye muligheter. På Facebook kan en vise frem akkurat det en vil, og framstille det selv som en vil at andre skal se. Hvilke bilder en legger ut av seg selv, hvilke interesser en sier at en har, hva en deltar på og hva en kommuniserer i skrift – alt sammen gjør det mulig å skape seg en versjon av selv. Det er muligheter for å framstille seg selv slik en helst vil være og slik en helst vil at andre skal oppfatte en. Den digitale tidsalder og all den mulighet til selvscenesettelse og selvframstilling som følger med, gjør identitetsspørsmålet nok en gang påtrengende. Spørsmålene om hvem man er, hvem man *egentlig* er, og om det er noe *egentlig* selv, får ny aktualitet.

Flere litterære samtidsverker inviterer til biografisk lesning, der forfatteren skriver seg selv inn i teksten. Dette er synlig også i dansk litteratur, med forfattere som Claus Beck-Nielsen, Jørgen Leth og Peter Høegh. De utfordrer sjangerkonvensjoner og overskrider grensene for fiksjonen. Blant norske forfattere kan en trekke frem Tomas Espedal, Karl Ove Knausgård, Dag Solstad og Nikolaj Frobenius som representanter for den nye tendensen. I norsk sammenheng er det antakelig Karl Ove Knausgård som har fått mest oppmerksomhet for sitt selvframstillende litterære verk, *Min kamp* (2009–2011), et seksbindsverk der

fortelleren, som åpenbart er en litterær utgave av forfatteren selv, forteller om seg selv: Karl Ove Knausgård. Figurene i romanen er hentet fra Knausgårds eget liv og navngis med autentiske navn. Knausgård har fått enorm oppmerksomhet for dette verket, særlig på grunn av utleverende skildringer av virkelige personer, inkludert seg selv. Også Dag Solstad, Nikolaj Frobenius og Tomas Espedal har markert seg med litterære selvframstillinger og det som tilsynelatende er blandingen av virkelighet og fiksjon, med henholdsvis *16.07.41* (2002), *Teori og praksis* (2004) og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv.* (2006). Hos alle tre markeres det tydelig identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson. For eksempel markeres det i Solstads roman ved at den har forfatterens egen fødselsdato som tittel, og at fortellingen dreier seg om personen Dag Solstad. Typisk er at mange av de selvframstillende tekstene har leseinstruksjonen *roman* i parateksten, samtidig som invitasjonen til å lese biografisk er tydelig til stede. Så skal det også nevnes at de siste tre års Bragepris-vinnere nettopp er Karl Ove Knausgård, Gaute Heivoll og Tomas Espedal, litterære selvframstillere som arbeider i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet.

Kjersti Bale hevder i artikkelen «Tendenser i nyere norsk litteratur» (2004) at 80-tallets selvreflekterende språkesperimentering og 90-årenes vending mot virkeligheten «avløses og videreføres på 2000-tallet av en tendens til utforskning av den litterære institusjonen» (Bale 2004: 444). Dette er et aspekt ved den biografiske vendingen som gjør seg gjeldende hos eksempelvis Claus Beck-Nielsen og Dag Solstad. Til den litterære institusjonens grunnleggende instanser regner Bale forfatter, verk og mottakelse, og det er grensene mellom disse som overskrides. Spørsmålene denne litteraturen reiser, handler for eksempel om hvor grensen mellom forfatter og verk går, eller hvor grensen (om det er noen grense) mellom kunst(verk) og offentlighet går. Bale viser hvordan forfatterrollen problematiseres hos enkelte norske samtidsforfattere, slik som hos Thure Erik Lund og Henrik Langeland. I artikkelen «Hva er «samtidslitteratur», og hvorfor leser vi den? – Noen begrephistoriske og fagkritiske bemerkninger» peker også Eirik Vassenden på at fokuset på teksten alene har endret seg mot et nytt fokus på «tekstens interaksjon med sine kontekster» (Vassenden 2007: 365). Det dreier seg om tekstens spill med offentligheten og utfordringen av den litterære institusjonen.

At identitetsproblematikk står sentralt i den nye tendensen, er klart nok. Samtidig er ikke identitet noe nytt tema i litteraturen, men synes å ha fått ny form med de siste års selvframstillinger og blanding av fiksjon og virkelighet. Kanskje er det økende antallet litterære selvframstillinger en reaksjon på postmodernismens identitetsoppløsning og fragmentering av selvet. Per Thomas Andersen skriver at «fortellingen kan være en brukbar

metafor for identitetsdannelse» (2003: 14). Fortellingen strukturerer og skaper sammenheng, men Andersen påpeker at dette ikke betyr at identitet og fortelling er det samme. Å skrive sitt liv, er fremstille seg selv i skrift. Det kan foregå i form av både biografi og roman, eller som tendensen ser ut til å være i dag: en blanding.

## **Problemstilling**

Gaute Heivoll er en av flere norske forfattere som i løpet av de siste årene har skrevet selvframstillende litteratur. Så vidt jeg kjenner til, er det foreløpig ikke publisert forskning om Heivolls utgivelser og forfatterskap. I analysen vil jeg se nærmere på Gaute Heivolls selvframstilling, og hvordan han bruker seg selv, andre autentiske personer og virkelige hendelser i romanen *Før jeg brenner ned* (2010). Romanen *Himmelarkivet* (2008) vil ikke være gjenstand for analyse, men vil brukes til å sette momenter i *Før jeg brenner ned* i perspektiv. Utgangspunktet er at selvbiografiske referanser er en sentral del av verket, og at det er en opplagt sammenheng mellom forfatter og forteller. At Heivoll skriver seg selv inn i teksten, skaper et sterkt inntrykk av autenticitet. Nærheten mellom forfatter og forteller, og mellom verket og virkeligheten, gjør at teksten tilsynelatende ikke bare refererer til seg selv. Romanen synes altså å problematisere sannhetsbegrepet, i det at det er en roman som er skrevet tett opp til det virkelige forelegget. Heivolls egen rolle som forteller i verket, gjør at han konstruerer og slår fast sin egen forfatteridentitet i selve utsigelsen. Problemstillingen er følgende: *Hvordan fungerer det selvbiografiske og det biografiske som litterære virkemidler i Før jeg brenner ned (2010), og hva oppnår Heivoll med å skrive om seg selv?* Hensikten er å belyse virkningen av Heivolls blanding av fiksjon og virkelighet, med særlig vekt på Heivolls innskriving av seg selv i verket. Analysen vil vise hvordan forholdet mellom virkelighet og fiksjon fungerer estetisk, om blandingen av virkelighet og fiksjon kan forsvares etisk og hvordan verkets sannhet kan forstås.

Biskop Olav Skjevesland skrev om *Før jeg brenner ned* i en kronikk i *Fædrelandsvennen* i august 2010. Skjevesland peker på de nærgående, eksistensielle spørsmålene som han mener romanen stiller: «Hvorfor gikk det som det gikk? Hvordan ble jeg den jeg ble?» (Skjevesland 2010). Disse spørsmålene stilles ikke direkte i romanen, men ligger like under overflaten. Lignende spørsmål stilles direkte: «Hvem var jeg?» (Heivoll 2010: 109),<sup>1</sup> og «Hvem er det vi ser når vi ser oss selv?» (s. 78). Preteritumsformen i det første spørsmålet tyder på at Heivoll beskjefter seg med en forgangen identitet, som i sin tur

---

<sup>1</sup> Heretter vil alle referanser til *Før jeg brenner ned* bare stå som sidetall i parentes.



peker på en forskjell og en distanse mellom det skrivende selvet og det beskrevne selvet. Identitetsproblematikken viser seg ved navneidentiteten mellom forfatter, forteller og hovedperson, og gjennom påfallende biografiske likheter mellom forfatter og forteller. Identitetsspørsmålet er et sentralt punkt i analysen av romanen. Det skrivende jeget forsøker å besvare identitetsspørsmålet ved å fortelle sin egen og andres historie. Dette innebærer en form for bekjennelse. Fortelleren ser tilbake på tidligere synder, der han finner utgangspunktet for sin identitet som forfatter. Forfatteridentiteten fullbyrdes gjennom erkjennelsen og bekjennelsen av hva som gjorde at han begynte å skrive og ble forfatter. Det innebærer også at forfatteren skaper en sammenheng mellom selvet som er splittet i det skrivende og det beskrevne selvet, og forholdet mellom et ferdig og et uferdig selv.

Heivoll skriver om ting som *faktisk* har hendt, og om ting som godt *kan* ha hendt. Heivoll skildrer også hendelser som han, eller leseren, i prinsippet ikke har forutsetninger for å avgjøre om er sant, for eksempel folks tanker, eller samtaler ingen har overhørt eller situasjoner ingen har vært vitne til. Følgelig er det er mulig å avvise det som fiksjon, men det er også mulig å ta det for sant. Å gi en nøyaktig undersøkelse av hva som er oppdiktet og hva som er virkelighet i *Før jeg brenner ned*, er ikke nødvendigvis det mest interessante her. Det er heller ikke målet med analysen. Likevel kan det være fruktbart å se nærmere på *hvorfor* det ikke er så interessant, og samtidig peke på noen autentiske referanser som godt kan nevnes uten at analysen av den grunn blir en undersøkelse av fortellingens konkrete fordeling mellom virkelighet og fiksjon. Dette vil belyse hvordan det autentiske settes i spill med det som *fremstår* autentisk, og hvordan det fungerer litterært. Heivoll skriver seg dessuten inn i en bestemt sammenheng. Fremstillingen av selvet henger sammen med fremstillingen av andre figurer i romanen. Det dreier seg også om forholdet mellom del og helhet, blant annet med henblikk på forholdet mellom bygda og individet, og forholdet mellom helhet og fragmenter i fortellingen.

### «En mosaikk av virkelighet og diktning»

I et intervju i Verdens Gang høsten 2010 uttalte Heivoll følgende: «Men det er en mosaikk av virkelighet og diktning – og disse to dimensjonene går sammen og fungerer i romanens univers.» (Storvand 2010). Heivolls mosaikk består i så måte av eksplisitte referanser til virkeligheten. Det vil si, verket peker utover seg selv. Den danske litteraturteoretikeren Jon Helt Haarder forsøker å beskrive nettopp denne blandingen av fiksjon og virkelighet med begrepet *performativ biografisme*. Haarder argumenterer for at en konstativ logikk ikke er

tilstrekkelig for å undersøke verk som befinner seg i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet. Det vil si at performativt biografiske yringer ikke kan leses bare som konstative språkhandlinger, men også som performative språkhandlinger. En konstativ logikk gjør spørsmålet om hva som er virkelig og hva som er fiksjon til det sentrale. Å sammenligne tekstens saksforhold med de faktiske saksforhold utenfor teksten, er å flytte fokus fra det sentrale: den estetiske virkningen av de performativt biografiske språkhandlingene. At den konstative logikken ikke er tilstrekkelig for en forståelse av verket, gjør ikke at spørsmålet om sannhet og troverdighet ikke spiller noen rolle. Tekstens troverdighet spiller en rolle. Fiksjonen må fortsatt være troverdig i den forstand at det *kunne* ha foregått slik og slik for at performativet skal kunne være virksomt. Det betyr heller ikke at autentiske referanser ikke skal kunne leses som konstativer, men de må samtidig leses som performativer. Virkelighetsreferansens virkning fordrer også en viss troverdighet hos forfatteren, særlig når forfatteren opptrer som figur i teksten. Det er forfatteren som ved å plassere seg selv i teksten som tilsynelatende gir det tydeligste tegnet på at fortellingen ikke er fiktiv. Samtidig er det også ved forfatterens opptreden som forteller i verket, at en blir usikker på forholdet mellom forfatteren og fortelleren, fordi en ikke vet om en skal forholde seg til en *reell* sammenheng mellom de to. Som leser vil en raskt befinne seg i en sone der en er usikker på forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Dersom fortelleren serverer en åpenbar løgn, vil kanskje koblingen til forfatteren svekkes, og gjøre en biografisk lesning mindre relevant. Atle Kittang (2010) spør hvorfor det skulle være relevant å avgjøre hva som er virkelig og hva som er oppdiktet. Han skriver at det er umulig å avgjøre nøyaktig hva som er fakta og hva som er fiksjon, og derfor reises spørsmålet om tekstens mening i forbindelse med usikkerheten i det Kittang kaller «det autofiksjonelle grenselandet» (Kittang 2010: 370). Teksten i grenselandet mellom virkelighet og fiksjon utydeliggjør fremfor å tydeliggjøre, og det tvinger leseren til å tolke, hevder han. Tolkingsmuligheten og tekstens eksistensielle mening blir derfor viktigere enn spørsmålet om hva som er virkelighet og hva som er fiksjon.

### **Heivolls forfatterskap 2002 – 2012**

Gaute Heivoll (f. 1978) er oppvokst i Finsland i Vest-Agder, og debuterte i 2002 med korttekstsamlingen *Liten dansende gutt*. I 2003 kom hans første roman, *Omars siste dager*, og i 2005 romanen *Ungdomssangen*. Debutromanens rammefortelling er hovedpersonen Adrians kjøretur fra sykehuset i Kristiansand og til barndomshjemmet. Han har besøkt sin døende far, og i løpet av bilturen dukker det opp fortellinger og barndomsminner. Det er brokker av den

lokale originalen Omars dagbok og hans UFO-observasjoner, det er en tur til Berlin med faren, og det er barndomsminner med den jevnaldrende Maria. Enkelte andre småtekster inngår også, blant annet en brevveksling fra tidlig 1800-tall angående bygging av ny kirke i Finsland. I *Ungdomssangen* er den ikke-fiktive Friedrich Jürgensen en av hovedpersonene. Foruten bruken av hans navn og enkelte faktiske, enkelt etterprøvbare fakta om ham, er det ingenting som gjør dette til en biografisk roman. Diktsamlingen *Kjærlighetsdikt på bunnen av elva* kom i 2006, og novellesamlingen *Doktor Gordeau og andre noveller* kom i 2007. Etter dette tok forfatterskapet en eksplisitt selvbiografisk vending da Heivoll begynte å skrive om seg selv og om virkelige hendelser. Romanen *Himmelarkivet* (2008) er en fortelling som tar utgangspunkt i reelle hendelser fra det området på Sørlandet som Heivoll vokste opp i. Den handler om Louis Hogganvik, som i januar 1945 ble tatt til fange av Gestapo, og begikk selvmord som følge av tortur på Arkivet i Kristiansand. I denne romanen synes det å være identitet mellom forteller og forfatter. Både Hogganvik og Heivoll er hovedpersoner i romanen. Gaute Heivoll forteller om Gaute Heivoll, som arbeider med å finne ut hva som hendte med Louis Hogganvik. Han forsøker å finne sammenheng og helhet i Hogganviks siste dager, og hva som drev ham til selvmord. Slik er også skriveprosessen og arbeidet med å finne fortellingen en viktig del av romanen. Det er to fortellinger som er vevd sammen innenfor samme verk. Jeg-fortelleren, det vil si Gaute Heivoll, er i første omgang på jakt etter sannheten, men han er også på leting etter fortellingen. *Før jeg brenner ned* kom ut i 2010, og Heivoll fikk Brageprisen for den. Boka kan sies å være Heivolls gjennombruddsroman. Den er også solgt til en rekke andre land, også utenfor Eurpoa. Heivoll har også gitt ut to barnebøker, *Himmelen bak huset* (2008) og *Båten mellom stjernene* (2010). I 2011 ga han ut den historiske romanen *Kongens hjerte*. Handlingen er lagt til 1775, og handler om 12 mennesker som lider av radesyke, og som reiser til København i håp om å bli friske der. Heivolls siste utgivelse er barneboka *Svalene under isen* (2012).

*Før jeg brenner ned* tar for seg hendelser fra området i og omkring Finsland, forfatterens hjembygd. Felles for *Himmelarkivet* og *Før jeg brenner ned*, er at fortelleren tilsynelatende er identisk med forfatteren Gaute Heivoll. Der det i *Himmelarkivet* dreier seg om jakten på Louis Hogganviks historie og om selve skriveprosessen, favner *Før jeg brenner ned* videre. Det er i *Før jeg brenner ned* at forholdet mellom virkelighet, fiksjon og selvfremstilling er mest fremtredende og komplekst. Sommeren 1978 ble en rekke branner påsatt i bygda Finsland i Vest-Agder. En pyroman satte fyr på flere hus, låver og uthus. Pyromanen viste seg å være en tjue år gammel mann, sønn av bygdas brannsjef. I romanen er pyromanen gitt det fiktive navnet Dag. Bruddstykker av jeg-fortellerens eget liv er skrevet inn

som både ramme- og sidefortelling, sammen med jeg-fortellerens utforsking av barndomsminner, utdrag av dagbøker og referanser til samtaler med folk i bygda. Den tydeligste markøren for blandingen av fiksjon og virkelighet er navneidentiteten mellom forteller og empirisk forfatter: Gaute Heivoll skriver om Gaute Heivoll. Mye tyder på at det ikke bare er navnet Gaute og Gaute deler, men også andre biografiske opplysninger. Handlingen kan sies å ha to hovedpersoner: jeg-fortelleren Gaute Heivoll, og Finslands-pyromanen Dag. Parallellen mellom de to guttenes identitetskrise i en alder av tjue år er et grunnleggende punkt som handlingen spinner rundt.

Spørsmålet om identitet, og om forholdet mellom fragment og helhet, tematiseres eksempelvis i den andre av to prologer i *Før jeg brenner ned*. Det er en kort fortelling om en mann som sprengte seg selv i lufta med dynamitt, og moren som forsøkte å samle sammen restene i forkleet sitt. Restene ble lagt i en nummerert grav, og en merknad om at mannen var sinnssyk ble notert i kirkegårdsprotokollen. Heivoll samler på sett og vis sammen deler og fragmenter fra tiden omkring Finslands-pyromanens herjinger og fra sitt eget liv, og setter det sammen til en helhet. Heivolls litterære prosjekt kan kanskje leses som en reaksjon på postmodernismens fragmentering, og er et forsøk på å skape sammenheng og en ny selvforståelse. Det er neppe tilfeldig at det er i en fortelling fra og om hjembygda at Heivoll skriver seg selv inn i teksten. Med globalisering og økende digital kommunikasjon av forskjellig art, er stedet, altså *hvor* en befinner seg eller kommer fra, tilsynelatende blitt mindre viktig. At Heivoll går tilbake til hjembygda og ser på sitt eget opphav, kan kanskje sees som en reaksjon på dette. I tillegg til stedet er også det biologiske opphavet en del av identitetsdannelsen, slik far-og-sønn-forholdet er et sentralt motiv i romanen.

Heivoll selv kaller romanen for en «sjelelig biografi» (Storvand 2010), og sier at han «skildrer menneskers tanker, men insisterer på at det er fiksjon og at jeg har skrevet en roman» (Henmo 2010). Å bruke begrepet biografi er ikke så unaturlig, fordi fortellingen ligger tett på figurenes virkelige forelegg. I det sjelelige ligger også det han har fått kritikk for: å skildre figurenes tanker og følelser. Fordi en tidlig i romanen vet hvem pyromanen er, er det heller fremstillingen av de mellommenneskelige forholdene fremfor oppklaringen av kriminalsaken som skaper romanens spenningsfelt. At Heivoll har diktet og ikke laget en ren dokumentarisk tekst, peker i retning av at det ikke er en tekst som søker objektiv dokumentasjon av hendelsene. Nettopp det subjektive synes å skape troverdighet.

Identitetsprosjektet er forfatterens eget forsøk på å etablere, og kanskje også forsvare, sin egen forfatteridentitet. Spørsmålet «hvem var jeg» antyder at det er tale om et tidligere, tapt selv. Identitetsprosjektet synes dermed å gå ut på å etablere et nytt selv, og å skape en

sammenheng mellom et tidligere selv og det nåværende selvet. I likhet med *Omars siste dager* henger identitetsproblematikken sammen med forholdet mellom fortelleren og en døende far. Fortellingen om pyromanen Dag er også et slags identitetsprosjekt, idet det er en undersøkelse av hvem pyromanen var. Heivoll fremstiller sammenhenger mellom Dags oppvekst og utvikling mot pyromani og sin egen utvikling.

### **Resepsjonen og den etterfølgende debatten høsten 2010**

For *Før jeg brenner ned* fikk Heivoll i tillegg til Brageprisen 2010, Sørlandets litteraturpris for romanen. Året etter mottok han Sult-prisen 2011. I tillegg har romanen vært nominert til både Bokhandlerprisen, Kritikerprisen og Ungdommens kritikerpris. Anmelderne var stort sett positive. *Dagbladets* anmelder var svært begeistret. Overskriften lød: «Bokhøstens sensasjon?» (Krøger 2010), og anmelderen avsluttet med: «Bedre kan det ikke gjøres.» (Krøger 2010). Det ble lagt vekt på med hvilken inderlighet og kjærlighet Heivoll hadde skildret den tragiske fortellingen om pyromanen. *Dagsavisens* anmelder skrev: «Og nettopp kjærlighet er en av de viktigste størrelsene i denne boka.» (Orre 2010). Pål Gerhard Olsen i *Bergens Tidende* la vekt på medfølelsen som sentralt moment i boka. Koblingen mellom fortelleren og forfatteren ble også lagt merke til. Olsen syntes begeistret for Heivolls selvframstilling: «Det ville være feil å si at Gaute Heivoll hiver seg på en trend når han nå gjør seg selv til et subjekt i fortellingen. Til det har han et altfor bevisst forhold til jeg-fikseringens farer.» (Olsen 2010). I *Vårt Land* skrev anmelderen at Heivoll har «skrive ei glødende historie om seg sjølv» (Walgermo 2010). *Dagens Næringslivs* anmelder skrev at det er en «jeg-fortelling der fortelleren ligger så tett på Heivoll selv at det er relevant å sammenligne med Karl Ove Knausgårds prosjekt» (Bulie 2010), men var ikke spesielt begeistret for selvframstillingsgrepet. Det var også andre som mente at selvframstillingen ikke var romanens sterkeste side. *Morgenbladets* anmelder skrev: «[...] man stusser over måten han [Heivoll] bruker en pyroman persons havari for å få fram sitt eget livsløp på.» (Stueland 2010). Samme anmelder kommenterte også Heivolls kildebruk, som han mente gikk utover fortellingens fremdrift. Konklusjonen hans var likevel at romanen er god nok.

Høsten 2010 fremkalte *Før jeg brenner ned* en debatt i *Klassekampen* vedrørende bokas etiske implikasjoner. Heivolls forfatterkollega Jon Michelets ankepunkt var følgende: «Det problematiske er at Heivoll blander dokumentasjon og fiksjon. Han går inn i hodene på mennesker som faktisk har eksistert i nær fortid, og dikter om deres følelser og reaksjoner» (Michelet 2010a). Michelets påstand favner antakelig videre enn han aner. Med påstanden

reises en rekke nye spørsmål. Hva er fiksjon? Hva er dokumentasjon? Hva er sannhet? Hvor går grensene? Og kan en forfatter gjøre noe annet enn å skrive ut fra egen erfaring, og vil det ikke dermed være en viss nærhet til virkeligheten uansett? Det er verdt å merke seg at Michelet ikke reagerer på Heivolls bruk av egen biografi og selvframstilling, bare på bruken av andre figurer med et virkelig forelegg. Men «det prinsipielle og det etiske i en forfatters omgang med virkelige personer» (Michelet 2010a) gjaldt tydeligvis ikke forfatterens omgang med seg selv. Michelets anliggende var hovedsakelig skildringene av hovedpersonen Dag og hans foreldre, som Heivoll har anonymisert ved å gi dem fiktive navn. Særlig skildringen av disse romanfigurenes tanker og følelser, at Heivoll dikter seg inn hodene deres, reagerer Michelet på. For hvordan kan Heivoll vite hva de tenkte og følte? Michelets bud er «at vi ikke bør dikte om virkelige personer i vår egen samtid.» (Michelet 2010a), og spørsmålet han stilte er om det ikke trengs en grense mellom dokumentasjon og fiksjon. Michelet poengterte også at avstanden i tid mellom hendelser og verk spiller en rolle, og mente at det i Heivolls tilfelle var gått for kort tid. Men hva er i så fall lang nok tid? Pussig nok synes ikke Michelet å ha latt seg provosere av Knausgårds utgivelse av *Min kamp*.

Michelet fikk svar, fra blant annet Heivolls redaktør og kollega Mattis Øybø, kollega Nikolaj Frobenius og professor i nordisk litteratur, Eivind Tjønneland. Øybø argumenterte med at «det nettopp er nærheten til stoffet som gjør Gaute Heivoll så egnet til å skrive denne historien.» Videre vektla han den varsomheten og den empatiske tilnærmingen Heivoll har utvist. Han påpekte også at det er merkelig at Michelet ikke reagerte på at Heivoll skriver seg selv inn i teksten. Øybø skrev dessuten: «I mine øyne demonstrerer han [Michelet] heller problemet med å lese en litterær tekst etter absolutte prinsipper.» (Øybø 2010), og han mener at det er nettopp i romanen det er mulig å utfordre prinsippene.

Med intervjuene av Frobenius og Tjønneland beveget debatten seg også i en mer generell retning, der spørsmålet om grensen mellom fiksjon og virkelighet ble den sentrale problemstillingen. Frobenius påpekte ettertrykkelig den kunstneriske friheten forfattere og kunstnere har til for eksempel å utfordre etikk og normer. Han hevdet også litteraturen i høyeste grad har med virkeligheten å gjøre, samtidig som: «Litteraturen er ikke virkelig, den er bare et speil, et simulakrum for virkeligheten. Dette må vi alltid huske når vi leser litteratur.» (Lillebø 2010a). Også Frobenius la vekt på det empatiske i Heivolls framstilling, blant annet at Heivoll selv identifiserer seg med Dag. Tjønneland anla en annen vinkling, da han sa at «litteraturen mimer et totalitært samfunn.» (Lillebø 2010b). Poenget syntes å være at når litteraturen handler om virkeligheten, tenderer det mot overvåking og angiveri. Samtidig

hevdet han at «vi er nødt til å akseptere den grunnleggende forskjellen på virkeligheten og litteraturen».

I et senere innlegg foreslo Michelet en løsning: «Jeg tror imidlertid at det kan være en god idé for fremtidige forfattere som beveger seg i grenselandet mellom dokumentasjon og fiksjon å nøye redegjøre for hva som er hva.» (Michelet 2010b). Og videre i samme artikkel: «En regel bør være at bare den som kjenner prinsippene for personvern til bunns kan tillate seg å overskride dem. En annen regel bør være at det i selve teksten, eller i merknader i teksten, blir uttømmende forklart hvilken arbeidsmetode som er brukt». Michelet synes altså å mene at det er helt greit å skrive skjønnlitterært om virkelige hendelser og folk, så lenge en sier hva som er fiksjon og hva som er virkelig.

Debattredaktør i *Klassekampen*, Tollef Mjaugedal, oppsummerte debatten to uker etter Michelets utfall. Han påpeker hvor mangslungent det selvbiografiske grepet kan være, og trekker frem både Heivolls redelighet og nærhet til stoffet som viktige, positive faktorer. Et viktig poeng for Mjaugedal er den manglende distansen til stoffet og den store distansen til det han kaller «begrepsføleriet» (Mjaugedal 2010). Med begrepsføleri sikter han til den teoretiske distansen til litteraturen, som han mener at blant annet Heivolls roman er en reaksjon på. Han mener også at det er noe med mangelen på befriende humor i boka. Heivoll skriver med en egen ekthet og uten ironisk distanse. Mjaugedal avslutter med en henvisning til Erlend Loe: «Et befriende fravær av humor? Tja. Det slår i alle fall bankebrettet.» (Mjaugedal 2010).

Heivoll involverte seg ikke i debatten, men lot seg intervjuet av blant annet *A-magasinet* fredag 12. november 2010. Intervjuet ble gjort i Finsland, og *A-magasinet*s journalist snakket også med flere av de som figurerer i romanen. Her forteller Heivoll om sitt eget verk, men heller ikke her er det tale om bruken av selvbiografiske opplysninger. *A-magasinet*s journalist synes mest opptatt av å finne romanfigurenes virkelige forelegg, og dermed å finne ut av hva som er fakta og hva som er fiksjon i verket. I intervjuet kommer det frem at Heivoll i stor grad har brukt folks virkelige navn, med unntak av blant annet pyromanen og foreldrene hans. Tittelen på intervjuet er «Gaute har diktet godt», og det er nettopp det de intervjuede finslendingene forteller: at romanen gir en god skildring av bygda, pyromanen og sommeren 1978. I intervjuet distanserer Heivoll seg fra Knausgård: «Jeg har stor respekt for Knausgård. Men han utsetter mennesker for sitt blikk, ser dem utenfra og sier at alt han skriver, er sant. Jeg skildrer menneskers tanker, men insisterer på at det er fiksjon og jeg har skrevet en roman.» (Henmo 2010). Hendelser som er skildret i romanen bekreftes som

sanne av flere av de som intervjues. Det levner liten tvil om sannhetsgehalten i de ytre omstendighetene, men samtidig er mye rom for diktning.

## **Teoretisk bakgrunn – Litterær selvframstilling**

Det finnes flere begreper som beskriver litterære selvframstillingsstrategier, og forholdet mellom fiksjon og virkelighet i litteraturen. Derfor er en begrepsavklaring nødvendig. I denne oppgaven er det primært nyere skandinavisk teoridannelse som vil legge grunnlaget for analysen. De siste årene har det kommet flere utgivelser i Skandinavia som beskriver den nye tendensen i litteratur og kunst, slik som *Virkelighetshunger* (2002), redigert av Brita Timm Knudsen og Bodhild Marie Thomsen, Rolf Sindøs *Hybrider* (2003), Eivind Røssaaks *Selviaktakelse* (2005) og *Selvskreven* (2006), redigert av Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. I tillegg til disse er det særlig tre litteraturteoretikere som har markert seg innenfor feltet: Arne Melberg, med blant annet *Selvskrevet* (2007), Poul Behrendt med *Dobbeltkontrakten* (2006) og Jon Helt Haarder med diverse artikler om det han kaller performativ biografisme. Disse tre har hver sin tilnærming til den litterære selvframstillingen og litteraturen i skjæringspunktet mellom fiksjon og virkelighet. Alle tre henter de fleste av analyseeksemplene fra skandinavisk litteratur. De tre har også det til felles at teoridannelsen de legger til grunn må sies å ha kommet i kjølvannet av et bestemt verk: Philippe Lejeunes *Le Pacte Autobiographique* (1975).

I *Le Pacte Autobiographique* forsøkte Philippe Lejeune å avgrense sjangeren selvbiografi. Som bilde på den grunnleggende, gjensidige forståelsen av verket som eksisterer mellom forfatter og leser, benyttet han begrepet pakt, eller kontrakt. Det er den gjensidige, stilltiende avtalen mellom forfatter og leser som sier hvordan leseren skal lese og forstå verket: en leseinstruks. Parateksten var i så måte et viktig moment. Sto det *roman* på bokens tittelblad eller forside, så var det fiksjon. Dette var kontraktens indirekte pakt. Kontraktens direkte pakt lå i utsigelsen. Dersom det var navneidentitet mellom hovedperson, forteller og empirisk forfatter, var det inngått en selvbiografisk pakt, og fiksjon kunne dermed utelukkes, ifølge Lejeune. Det var enten-eller. Uansett hvor mye det sto *roman* i parateksten, ville ikke det oppheve den selvbiografiske pakt inngått via utsigelsesforholdene. Dersom det skulle være opplysninger som ikke stemte overens med virkeligheten, måtte dette regnes som løgn, ikke fiksjon.

Lejeunes avgrensninger ble utfordret allerede i 1977, da Serge Doubrovsky utga romanen *Fils*. Muligheten Lejeune utelukket, en fiktiv fortelling med sammenfallende



identitet mellom hovedperson, forteller og forfatter under parateksten roman, forelå. Det var på bokens omslag det nye begrepet autofiksjon dukket opp og beskrev innholdet som verken autobiografi eller fiksjon, men autofiksjon. Begrepet ble ettervert tatt i bruk, og Lejeune var ikke den eneste som hadde definisjonsmakt. På 90-tallet tok også den franske teoretikeren Gérard Genette del i utviklingen av autofiksjonsbegrepet med blant annet *Fiction et Diction* (1993). Der Doubrovsky hevdet at det var navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson som konstituerte autofiksjon, mente Genette at det var tilstrekkelig med navneidentitet mellom forfatteren og en hvilken som helst figur i fiksjonen (Behrendt 2006: 56).

Selvframstilling i litteraturen er altså ikke en ny oppfinnelse. Arne Melberg viser i boka *Selvskrevet* (2007) mange eksempler på litterær selvframstilling fra Montaigne og frem til i dag. Det er ikke en sjangerdiskusjon Melberg innlater seg på, men en undersøkelse av selvframstilling som et litterært grep og en litterær funksjon. Melberg gjør det klart i første avsnitt at sentralt i litterære selvframstillinger står identitetsspørsmålet: «*Hvem er jeg?*» (Melberg 2007: 7). Selvframstillingen er grenseoverskridende, idet den ikke forholder seg til *ren* fiksjon eller *ren* virkelighet, men et blandingsforhold mellom disse. For Melberg dreier det seg ikke om enten–eller, men om både–og. Han avviser teoridannelse som sorterer verden i motsetninger, som han med negativt fortegn kaller metafysikk. Både–og regner han for «den litterære selvframstillingens mestertrope» (Melberg 2007: 20). Dette fordi han mener det kjennetegner den litterære selvframstillingen, ikke bare ved at de er *både* fiksjon og virkelighet, men også både konstruksjon og rekonstruksjon, både kontinuitet og fornyelse, og både diakrone og episodiske fortellinger.

Melberg spør etter motivasjonen for at selvframstillingen skal foregå i litterære former. Han hevder at de tradisjonelle selvframstillere lot seg motivere av døden. Det var ens egen forestående død som gjorde spørsmålet om hvem en *er*, eller *var*, presserende. For de moderne selvframstillere er det heller tapet som står sentralt. For dem er det gjerne tapet av identitet, som følge av eksil, oppbrudd, eller avbrudd, som er motivasjonen, hevder han.

Særlig to momenter ved selvet trekker Melberg frem som viktige. Det første er fordoblingen og splittelsen av selvet. Det oppstår en distanse mellom det skrivende jeg og det beskrevne jeg, idet at det skrivende jeg reflekterer over og beskriver et tidligere jeg. Det jeget som skriver er ikke det samme som det jeget det skrives om, og distansen mellom selvet den gang og selvet nå resulterer i en splittelse: «Det selvbiografiske prosjektet utmåler distanse til det selv som skal biografes, og det skaper samtidig det selv som [...] er «uendelig dyp[t]» og besitter et «uendelig, skiftende mangfold»» (Melberg 2007: 14ff). Det andre momentet er

forholdet mellom det ferdige og det uferdige selvet. Melberg trekker frem Strindberg som eksempel på det uferdige selvet, som stadig vender tilbake til seg selv og forskjellige former for litterære selvfremstillinger. Melberg skriver: «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: 16). I Selma Lagerlöf finner han det ferdige selvet, som ser tilbake og skriver seg frem til da hun ble den hun er, altså den skrivende, mens han mener Strindberg representerer den uferdige posisjonene som stadig vender tilbake til seg selv. Forholdet mellom et ferdig og et uferdig selv dreier seg om *avstand* mellom det skrivende og det beskrevne selvet. Selvfremstillingen dreier seg om både konstruksjon og rekonstruksjon av selvet. Melberg hevder at konstruksjonen innebærer å vise, å søke og å skjule et selv, men at moderne selvfremstillinger har fått et innslag av rekonstruksjon. Det vil si: «selvfremstillingen handler om å skape seg et jeg og et selv når en opprinnelig identitet har gått tapt.» (Melberg 2007: 18). Skrivningen er følgelig både en splittelse av selvet og en stabilisering, hevder Melberg. Videre hevder han at erindringen, den måten det ferdige selvet ser tilbake på, blir mindre viktig. Med utgangspunkt i det gryende 2000-tallets litterære og kunstneriske strømninger, hevder Melberg at det er tre stikkord som er beskrivende for en ny tendens: estetisering, stilisering og design. Dette setter han i sammenheng med digitaliseringen, og peker blant annet på *blogging* som konkret eksempel på dette. Dette gjør erindringen mindre viktig, mener Melberg, og «[r]ekonstruksjon gir plass til konstruksjon» (Melberg 2007: 151ff). Konstruksjonen har alltid vært en del av den litterære selvfremstillingen, men den ser ut til å ta større plass enn tidligere, og erindringen blir dermed mindre sentral enn den tradisjonelt har vært, mener Melberg. Med andre ord: erindringen lar seg forme, slik at noe kan skjules, mens annet vises, og benyttes til konstruksjonen av selvet. Melberg er altså opptatt av selvets mulighet til å forme og konstruere seg selv litterært, og mener det er eksistensielt motivert ut fra identitetsspørsmålet. Melberg markerer ikke selvfremstillingen som noen sjanger, men som en litterær funksjon, som grep og virkemiddel.

Poul Behrendt (2006) presenterer det han kaller en estetisk nydannelse, nemlig dobbeltkontrakten i boka ved samme navn. Som Philippe Lejeune gjorde før ham, hevder Behrendt at det forut for et verk inngås en kontrakt mellom leser og forfatter, som en forutsetning for hvordan verket skal leses og forstås. Lesekontrakten forholder seg tradisjonelt som enten en fiksjonskontrakt, eller som en virkelighetskontrakt. Det vil si, enten er alt som står i boka ren fiksjon, eller så er alt sammen sant, ut fra et korrespondanseteoretisk syn på sannhet. Problemet oppstår når leseren må forholde seg til begge de to tradisjonelle

lesekontraktene overfor samme verk. Behrendt eksemplifiserer dette med Peter Høegs *De måske egnede* (1993), og hvordan boken først ble antatt å være selvbiografisk. Forfatteren avviste på et senere tidspunkt at fortellingen hadde noe som helst med ham selv å gjøre, og at stort sett det eneste forfatteren Peter Høeg hadde til felles med hovedpersonen Peter Høeg var navn og fødselsdag. Behrendt trekker frem to varianter av dobbelkontraktlige forhold, og gir hva han kaller en pragmatisk definisjon. Den første varianten går ut i fra en virkelighetskontrakt, men med forbeholdet: «*Det er falsk, hvis det kan forbedre historien*» (Behrendt 2006: 20). Motsatt kan det være fiksjonskontrakten som inngås, der «forbeholdet [udstedes] i en usynlig note: *Men du kan kun afkode den, hvis du kender virkeligheden.*» (Behrendt 2006: 20).

Den ene premisset for at dobbelkontrakten finner sted, er tidsforskyvningen. De to lesekontraktene gir seg ikke til kjenne på samme tid:

Det vil si, at der i værket *implicit* opereres ut fra den forudsætning, at læseren ved utgivelsen skal opfatte helheden under eksempelvis virkelighedskontraktens forudsætning, og først på et vilkårligt senere – eller forud bestemt – tidspunkt skal opdage fiksjonskontrakten som *anden* grunnleggende overenskomst. (Behrendt 2006: 20).

Den kontrakten som først inngås mellom forfatter og leser, blir siden tilbakevist, eller i alle fall sådd tvil om. Tilbakevisningen, eller den annen grunnleggende overenskomst, forekommer ved forfatterens offentlige ytring om sitt eget verk.

Det andre premisset for dobbelkontrakten er bedraget: «Mens begrebet 'upålitelig fortæller' forudsætter absolut pålidelighed hos forfatteren, er førstegangslæseren i dobbelkontraktens tilfælde kommet i hænderne på en reflekteret upålitelighed hos den implisitte forfatter.» (Behrendt 2006: 31). Leseren inngår først den ene kontrakten, og blir lur. Siden tiltrer dobbelkontrakten når leseren må revurdere sin første lesning i lys av de nye opplysningene som er kommet til. Kontrakten(e) inngås først med grunnlag i verket og den implisitte forfatter, og siden på grunnlag av hva den empiriske forfatteren uttaler om verket, for eksempel i intervjuer. Slik ligger tidsforskyvningen og bedraget til grunn for den dobbelkontraktlige lesning. Konsekvensene av Behrendts teori er for det første at verket i seg selv ikke lenger er tilstrekkelig for en full forståelse, og dermed ikke kan leses autonomt. Dobbeltkontrakten strekker seg utover verket og teksten selv, verkets kontekst blir en del av verket, og man må lese heteronomt. For det andre blir den empiriske forfatter del av sitt verk, og dermed reaktualiseres forfatterens intensjon i teksten.

## Performativ biografisme

En tredje skandinav som har vært opptatt av litterære selvfremstillingsstrategier, er Jon Helt Haarder. Han har redegjort for begrepet *performativ biografisme* i en rekke artikler på 2000-tallet. Begrepet er ikke fast definert, men heller en betegnelse på en strømning. Han betrakter det heller ikke som betegnelse for en egen sjanger, men som en litterær funksjon og som et estetisk virkemiddel. Haarder har redegjort for begrepet på forskjellige måter, og definert noen konstituerende elementer. I artikkelen «Hullet i nullerne» (2010) hevder Haarder at en tendens i århundrets første tiår, har vært at litteraturen har handlet om *Meg*. Blandingen av fiksjon og selvbiografi har vært en typisk form, som har tematisert identitet mellom essens og konstruksjon. Spørsmålet Haarder stiller er ikke nytt: «Er selvet som personlighetens kerne i krise – eller har kernen aldri eksisteret?» (Haarder 2005: 10). I den performative biografisme ser det ut til å være erindring og rekonstruksjon på den ene side, og konstruksjon/reduksjon på den andre. Haarder har belyst begrepets innhold fra noe forskjellig vinkel fra artikkel til artikkel. I 2004 lød det slik:

Hvad jeg kalder *performativ biografisme*, blotlægger ikke en latent og autentisk livshistorie som værkets oprindelse, men bruger selvbiografiske stumper som en kras realismeeffekt på et lærred spændt ud mellem kvinden bag værket, kvinden foran værket og fiktionen. (Haarder 2004: 28).

I 2010 definerte han det slik: «Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruker sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner.» (Haarder 2010: 25).

Det er særlig to trekk som er sentrale i den performative biografismen. For det første er det hva Haarder kaller den biografiske innsats, som er bruken av kunstnerens egne biografiske opplysninger. Det kan være bruken av egen kropp og eget navn, eller bekjennelser og hendelser fra eget liv. Haarder skriver at den biografiske innsats har: «en æstetisk betonet materialebevidsthed» (Haarder 2010: 25), hvilket innebærer at den biografiske referansen markeres som et virkemiddel, som et litterært grep. For det andre er den biografiske innsats en innsats i offentligheten, hvilket vil si at grensen mellom offentlig og privat overskrides. Dette har en potensielt provoserende autentisk virkning, som kan få moralske, epistemologiske og juridiske implikasjoner.

Den biografiske innsats innebærer også andre momenter. Haarder hevder i artikkelen «Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv» at «*den elektroniske kommunikasjons tidsalder er den biografiske tidsalder*» (Haarder 2004: 30). Haarder baserer

seg på blant annet Jürgen Habermas' modell som beskriver hvordan privat og offentlig sfære griper over i hverandre. Poenget er at overalt lekker det opplysninger om mer eller mindre kjente personers privatliv. Det gjelder også forfattere og kunstnere. Biografiske opplysninger om en forfatter kan vanskelig slettes fra hukommelsen i møte med forfatterens verk, for en kan ikke bestemme seg for å glemme det en allerede vet. Dette er utgangspunktet for det Haarder kaller «biografisk irreversibilitet» (Haarder 2004: 31), som innebærer at biografiske opplysninger som opptrer i teksten spiller på leserens viten om forfatteren. I en litterær analyse kan en av metodologiske hensyn velge å se bort fra biografiske elementer, men dette vil i seg selv være en biografisk problemstilling, hevder Haarder. Det biografiske lar seg ikke utelate fra tekstanalysen når det først er en del av teksten, da kan de ikke overses. Og hvis det overses, så er det ikke forsvunnet fra verket av den grunn. I den performative biografismen er det ikke først og fremst *hva*, men *hvordan* som er det interessante. Det er det *at* en begår biografiske språkhandlinger, og *hvordan* det gjøres. Haarder skriver at den biografiske referansen «fungerar som verklighetens återkomst i form av trovärdiga hål tvärs igenom varje representation» (Haarder 2007: 83). Det er dette han sikter til med «Thomas-funktionen» (Haarder 2004: 34), som gir et bilde på den effekten det som tilsynelatende virkelige i verket gir. Det er hentet fra Johannes-evangeliet, da disippelen Tomas ikke ville tro at Jesus hadde stått opp før han fikk stikke hendene sine i Jesu sår. At de andre disiplene sa de hadde sett ham, var ikke nok. Haarder skriver: «Den virkelighetseffekt opnås bedst med en veldokumenteret rekurs til det skandaløse, til kropsvædsker og traumer.» (Haarder 2004: 34). Virkelighetseffekten er mest virkningsfull når det dreier seg om sex, traumer og det skandaløse eller pinlige, og gjør altså at det virkelige, eller det tilsynelatende autentiske, finnes i verket, og fremstår som autentisk. Det er dette Haarder sikter til når han snakker om «en retorisk kropslighed» (Haarder 2010: 30). Altså, forfatterens kropp investeres i verket, ikke i fysisk, men i språklig form.

Dette henger sammen med et annet sentralt poeng, nemlig den biografiske referansens formbarhet (Haarder 2007: 84). Den autentiske referansen blir fremstilt og forsterket som autentisk, samtidig som den litterære formen gir den en viss form og setter den i en viss sammenheng. I selve formen og muligheten til å forme det autentiske synes performativiteten å ligge. Haarder legger J.L. Austins (1962) språkhandlingsteori til grunn for å forsøke å beskrive den biografiske referansen som en kommunikasjonshandling. Austin skiller mellom konstative og performative ytringer. Konstativer er ytringer av saksforhold som kan regnes som enten sanne eller falske, for eksempel ”bilen er rød”. Enten er det sant, ellers er det løgn, eller feilaktig. Performativer er ytringer som utfører en handling, gjør noe eller forandrer noe,

gjærne ved bruk av performative verb (Austin 1997: 63). Slik som ”jeg arresterer deg”, eller som når presten i en vielse erklærer brudeparet for rette ektefolk å være. Hva gjelder performativer er det virkningen som er det interessante, altså hvorvidt de virker eller ikke, og hvordan de virker. Samtidig kan konstative ytringer også være performativer, det vil si at de *gjør* noe. Slik utsagnet ”døren er låst” er en konstatering av at døren er låst, men kan samtidig være en oppfordring til å låse opp døren. Slik Haarder tenker seg det, dreier biografiske språkhandlinger seg om å ytre et saksforhold om en person som faktisk eksisterer, eller har eksistert: «*En biografisk sproghandling består i at ytre et saksforhold om en faktisk eksisterende person.*» (Haarder 2006: 117). Samtidig påpeker han: «I æstetiske sammenhænge skal man nok være lidt rummelig i opfattelsen af, hvad det vil sige at ytre et saksforhold...» (Haarder 2006: 117). Bestemmelsen av hva som kan regnes som biografiske språkhandlinger er relativt vid, og Haarder støtter seg på Jonathan Cullers (2007) utlegning av performativitetens historie, som favner videre enn Austin. Austin mente at begrepene ikke var anvendbare på litteratur, men bare på «seriøs» språkbruk, altså ikke fiksjon (Culler 2007: 146). Culler viser at det gir mening å snakke om performativer og konstativer i forbindelse med litteraturen. Nettopp det som er litteraturens skapende kraft, eller «world-making» (Culler 2007: 145), gjør at litteraturen også kan inneholde performativer. En litterær tekst skaper en verden i verket, eller en forståelse av verden. Ved å utelate kravet om et performativt verb, utvides forståelsen av hva som kan regnes som performativ, slik at det som tilsynelatende er konstativer, også kan være performativer. Da er det tale om implisitte performativer. Følgen blir at enhver ytring kan tolkes som performativ, noe som igjen gjør det interessant å se på *hvorfor* en sier eller skriver det en skriver, fremfor om det er sant eller ikke (Culler 2007: 142ff). Det er ved oppfattelsen av biografiske språkhandlinger som konstativer, til forskjell fra performativer, at spørsmålet om fiksjon og ikke-fiksjon blir påtrengende. For dersom det dreier seg om konstativer, er det sentralt å avgjøre hva som er sant eller falsk. For eksempel i sjangere som skal formidle fakta om forfatteren, vil dette være viktigst. Men dersom en har med et performativt utsagn å gjøre, er det performativiteten, selve benevnelsen av saksforholdet, hvordan det ytres og virkningen av det, som er det sentrale. Det er det performative ved den biografiske referansen, og språkhandlingens *perlokusjonære* kraft Haarder fokuserer på. Det perlokusjonære betegner «biografiske sproghandlingers mulighedsfelt» (Haarder 2006: 119), altså språkhandlingens virkning. Også dette er med på å konstituere performativet. Forholdet mellom sant og falsk, mellom virkelighet og fiksjon, spiller fremdeles en rolle, selv om det ikke er hovedrollen. For eksempel mister performativet ”jeg tilgir deg” kraften hvis det ikke er sant. Poenget synes å ligge i at det er forskjell på det

som i prinsippet *kunne* vært sant, og det som åpenbart ikke er sant. Virkningen vil arte seg på ulikt vis. De biografiske språkhandlingene er i første omgang konstative, idet det dreier seg om hevdelse av i prinsippet etterprøvbare saksforhold. Haarder mener at dersom alle biografiske språkhandling skal oppfattes som konstativer, så: «bliver spørsmålet om fiksjon og nonfiksjon tvingende, jf. Lejeune og Behrendt.» (Haarder 2006: 117). Biografiske språkhandling må med rette oppfattes som konstativer i sakprosa som oppslagsverk eller historieverk. Da er det snakk om løgn eller sannhet. I estetiske formers bruk av performativet er dette underordnet. I det biografiske performativet er selve hevdelsen og virkningen av saksforholdet som hevdes det interessante, og dets virkning avhenger av leserens resepsjon. En forutsetning for en vellykket biografisk språkhandling er at det utsagte i større eller mindre grad oppfattes som sant av leseren. Det betyr imidlertid ikke at saksforholdet faktisk må være sant, men at det kan oppfattes som sant, som er nødvendig for at det skal ha en virkning. Dersom det utvilsomt lar seg avfeie som fiksjon, så har det ingen virkning. Dersom det er oppstår en tvil, så oppstår også en spenning mellom virkelighet og fiksjon.

Forfatteren har gått fra å være bak, eller i verket, i den historisk-biografiske metode, via nykritikken der forfatteren var verket uvedkommende, til å stille seg foran verket med uttrykkelig bruk av egen biografi og eget navn. Dette leder til identitetsspørsmålet: hvem er jeg? For hvem er det som er den egentlige og ekte: forfatteren i, foran, eller bak verket? Det performative bringer frem et stilisert selv, et jeg som opptrer etter visse spilleregler. Det fragmenterte og iscenesatte, for ikke å si iskriftsatte selvet, kaller Haarder «det performativt, autentiske menneske» (Haarder 2005: 11). Han peker på kjendisen og deltakere i virkelighets-tv som eksempler. I en sone der de på en gang er dypt private og 'seg selv', er de samtidig offentlige og iscenesatte, slik en deltaker i *Paradise Hotel* er seg selv innenfor gitte rammer og regler. Det er tale om autenticitet i en eller annen utstrekning, men også om reduksjon av selvet. Det er denne sonen mellom offentlig og privat, der en ikke riktig er offentlig person eller privatperson, som oppstår når biografiske opplysninger settes i spill. Haarder peker på at det i litteraturen kan dreie seg om konstruksjon og avvikling av et selv, eller erindring av selvet. Uansett er det tale om et splittet selv, der forfatteren i verket og forfatteren utenfor ikke er helt den samme. Det er heller tale om en redusert utgave.

Den performative biografismen skiller seg fra Behrendts dobbeltkontrakt på flere måter. Haarder benytter seg for det første ikke av kontraktmetaforen, og dermed er ikke tidsforskyvningen relevant for ham. Han er derimot opptatt av at verket befinner seg i en usikker posisjon mellom fiksjon og virkelighet. Dette bringer leseren inn i en *terskeltilstand* (Haarder 2010: 30). Haarder kritiserer dessuten Behrendt for å legge for mye vekt på

«fakta/fiktion-dikotomin» (Haarder 2007: 80). Han mener at Behrendts teori ikke er anvendelig nok til å analysere den tendensen den søker å beskrive. Behrendts krav om en tidsforskyvning mellom inngåelsen av leserkontraktene, altså at de inngås suksessivt, er annerledes enn hva Haarder tenker seg i den performative biografismen. Haarders terskeltilstand forutsetter nærmest at det ikke er noen tidsforskyvning mellom kontraktene på den måten Behrendt tenker seg. At det er uvisshet om hvilken kontrakt som egentlig gjelder, er et kjernepunkt i det som konstituerer terskeltilstanden. En kan innvende at terskeltilstanden inntreffer først etter at begge kontraktene er gjort kjent for leseren. Men Haarder krever ingen tidsforskyvning, tvert imot er det et poeng at de to oppfattelsene av verket opptrer samtidig, og det er ikke slik at den ene kontrakten nødvendigvis avløser den andre. Haarder synes å plassere seg nærmere Melberg enn Behrendt i sitt forsøk på å forstå den nye strømmingen. Likevel er det markante forskjeller også mellom de to. Han skriver: «[...] for Melberg er det ikke tale om en genre, men et greb eller en funktion som han i lighed med en del danske forskere kalder selvfremstilling. Denne funktion har en historie med faser og perioder – og vi er altså i en ny fase i selvfremstillingens historie.» (Haarder 2010: 27). Melberg vektlegger det historiske perspektivet, det at selvfremstilling ikke er noe nytt, men antar nye former. Melberg synes dermed å gå glipp av det særegne ved moderne selvfremstillingen, det Haarder vil kalle performativ biografisme.

Hovedsakelig vil jeg diskutere verket ut fra Haarders tolkning og bruk av det performative, terskelestetikken han postulerer og hvordan den biografiske innsats gjør seg gjeldende i lys av den performative biografismen. Arne Melbergs undersøkelser av forholdet mellom erindring, rekonstruksjon og konstruksjon vil også være en måte å belyse Heivolls selvfremstilling på. Hvordan Melberg kobler det å skjule, vise og søke til selvfremstilling og identitet, er nyttig for å belyse identitets- og værensproblematikken.

## **Metode**

Analyseobjektet er altså *Før jeg brenner ned*, men *Himmelarkivet* vil benyttes til å understreke og utfylle sentrale momenter i Heivolls selvfremstilling. Teorien som danner grunnlaget for analysen er først og fremst Haarders dannelselse av begrepet performativ biografisme. Utgangspunktet er antakelsen om at det er en biografisk investering i verket, i form av Heivolls egen biografi og bruk av andres biografiske opplysninger. Den biografiske investeringen er videre en innsats i offentligheten, idet romanen er publisert. Verket peker utover seg selv, på forfatteren og inn i offentligheten ved de klare referansene til faktiske



personer og hendelser. Dette åpner for en heteronom lesning, slik at verket tillegges mening ut fra forholdet til omkringliggende faktorer. Om lesning av det heteronome verket skriver Erik Bjerck Hagen:

Teksten og dens elementer står fortsatt i sentrum av verket, men disse elementene får mening ikke bare i lys av hverandre, men også av deres plass i forfatterens liv, av deres forhold til andre tekster, av leserens behov, av deres kulturelle funksjon, kort sagt av alt som kan styrke deres rolle som bærer av en mest mulig interessant kulturell ytring. (Hagen 2004)

Det vil i Heivolls tilfelle åpne for å lese verket i lys av, og i sammenheng med, forfatteren selv og de virkelige hendelser verket refererer til. Verket analyseres ikke kronologisk, men ut fra tematiske sammenhenger. En tematisk lesning vil være gjennomgående i analysen. Med tematisk lesning mener jeg en integrerende lesning, som søker å fange inn tekstens meningsdannelse i teksten som helhet i sammenheng med en heteronom lesning, og som sikter mot teksten abstrakte nivå. Tematikk knyttet til konstruksjon og erindring av både fortellingen og av selvet, undersøkes gjennom nærlesning. Dette settes i sammenheng med Heivolls grep: bruken av virkelighet i fiksjonen, som virker inn på verkets performative funksjon.

### **Oppgavens oppbygning**

Analysedelen består av to hovedkapitler. En kort narratologisk analyse innleder analysedelen, for å klargjøre noen skiller og likheter mellom forfatter og forteller, men også for å klargjøre verkets oppdelte struktur. Her vil jeg også kort redegjøre for et grunnleggende og gjennomgående motiv: ilden. Heivolls motivasjon for å skrive om seg selv vil undersøkes i lys av verkets tematikk. Videre ser jeg de biografiske og selvbiografiske ytringene i lys av forholdet mellom konstater og performativer, og hvordan forholdet mellom dem gir rom for terskeestetikken. Dernest viser jeg hvordan Heivolls bekjennende språkhandling står i sammenheng med hans identitet som forfatter. I analysedelens andre kapittel diskuteres det etiske aspektet ved at den biografiske investering i verket er offentlig. Behrendts begrep om dobbelkontrakt og leserbedrag anvendes der, i kombinasjon med den danske filosofen Knud Eijler Løgstrups fenomenologiske etikk. Kapittelets siste del består av en diskusjon om verkets sannhet og sannhetsverdi, knyttet til verkets og selvets forhold mellom konstruksjon og rekonstruksjon. Dette munner ut i en diskusjon av hvordan Heivoll konstruerer egen identitet som forfatter.

## Kapittel 2

### **Narrative strukturer**

Med utgangspunkt i narratologien vil jeg kort redegjøre for romanens forteller og komposisjon. Først vil jeg se på hvordan romanen er satt sammen av forskjellige handlingsforløp. Deretter vil jeg redegjøre for fortelleren, og se på fortellerens plassering, delegering av synsvinkel, distanse og fokaliserings. Jeg vil også redegjøre for forholdet mellom forteller og empirisk forfatter.

Romanen er delt inn i sju kapitler i forskjellig lengde, og med forskjellig antall underkapitler. I tillegg er det to korte prologer og en epilog. Handlingen har et sentralt handlingsforløp. I tillegg er det en rammefortelling, og flere bifortellinger. Alle fortellingene har berøringspunkter seg i mellom som knytter dem sammen. Fortellingene er fragmentert, slik at de ikke blir fortalt sammenhengende hver for seg i sin helhet. Slik brytes handlingen opp. I det sentrale handlingsforløpet handler det om pyromanen Dag, og om hele hendelsesforløpet sommeren 1978 da brannene fant sted og Dag blir tatt. Som sentral bifortelling er historien om fortelleren selv, altså Gaute. Den kan deles i to kategorier. For det første er det de sentrale delene som handler om da Gaute flyttet fra Finland til Oslo for å studere, og om hvordan faren blir dødssyk mens Gaute er i Oslo. Mens Gaute studerer jus på første året, raser verden sammen da faren blir syk. Han greier ikke eksamen, og alt rakner. Den påfølgende sommeren med en stadig sykere far er opprivende og velter om på hele Gattes liv. Det er to viktige ting som skjer: han begynner å skrive, og han lyver for faren sin. For det andre er det brokker av barndoms- og ungdomsminner, slik som da han minnes en lærer som mente han hadde talent for å dikte, eller da han hjalp en overstadig beruset klassekamerat på en fest. Andre bifortellinger er små glimt av andre folks historier. Spesielt fremtredende er den om Kåre Vatneli, som var jevn gammel med Gattes far, men døde tidlig. Kåres kobling til fortellingen er i tillegg til parallellen til Gattes far, at huset til foreldrene hans brant ned til grunnen som følge av at pyromanen satte fyr på det. Gattes far er også tildelt plass i slike bifortellinger, gjerne i sammenheng med Kåre Vatneli. Det er disse fire karene, Dag, Kåre, Gattes far og Gaute selv, og deres historier som står frem som sentrale i romanen. Fortellingene til Gaute, Dag, Gattes far og Kåre knyttes sammen av både brannene, stedet og biografiske fellestrekk. Pianolærerinnen Teresa er også et slikt felles holdepunkt for de tre guttene. Alle tre var hennes elever.

Romanens rammefortelling er den om fortellerens arbeid med romanen, selve skriveprosessen foreliggende roman er et resultat av. I romanens første kapittel kan en se

hvordan det fragmenterte handlingsforløpet fungerer. Det åpner med en prolepse: skildringen av en av de siste brannene, 5. juni 1978, da det brenner hjemme hos det eldre ekteparet Johanna og Olav Vatneli. Deretter avbryter fortelleren for å forklare hvorfor han ville skrive om Finslands-pyromanen, før han gir et omriss av hele hendelsesforløpet sommeren 1978, fra brannene begynte til brannstifteren ble tatt. Beskrivelsen av stemningen i bygda den natta da pyromanen ble tatt, bringer fortellingen tilbake til skriveprosessen og fortelleren selv som forfatter av foreliggende roman, og videre til avslutningen av første kapittel. En slik struktur der fortelleren med jevne mellomrom avbryter fortellingen for å fortelle om noe annet, enten om seg selv eller andre som ikke er en direkte del av pyromanhistorien, er et gjennomgående trekk i romanen. Det er gjennom disse bruddene at disse bifortellingene kommer frem. Som dette eksempelet antyder, er handlingen ikke kronologisk, men anakron. Det er en jeg-forteller, og narrasjonen er overveiende etterstilt. Unntakene er tre korte passasjer i presens, der den narrative situasjonen kommer til uttrykk. Et eksempel:

Sitter noen timer hver dag og skriver. Høsten kommer glidende fra sørvest. Himmelen åpner seg og regnet gnistrer over Livannet. Etter ei natt med piskende kuling er alle blader revet av trærne. Så blir det igjen lange, stille dager. Det blir kaldere. En morgen ligger det rim i gresset. Vannet er som flytende glass og speiler himmelen perfekt. På sånne dager stanser skrivningen opp. Jeg reiser meg, går bort til vinduet, legger hånda på glasset og lener meg fram mot ansiktet mitt. Ingen fugler å se. (s. 57)

Jeg-fortelleren deler fornavn og en del biografiske opplysninger med forfatteren Gaute Heivoll. Identiteten mellom fortelleren og forfatteren kommer frem på andre måter enn bare i navnet. Fødselsåret er det samme, de er begge fra Finsland, de er begge forfattere, og de er begge forfattere av foreliggende roman. Gaute fremstilles altså som en litterær utgave av forfatteren Gaute Heivoll selv. Fortellerens plassering i romanen veksler mellom intern og ekstern. Det vil si, han veksler mellom å være deltaker i handlingen, altså intern, og å stå utenfor handlingen, altså ekstern (Gaasland 1999: 28). I skildringen av brannen hos ekteparet Vatneli i romanens innledning er fortelleren ekstern og anonym. Jeg-fortelleren gir seg først til kjenne da det eldre ekteparet som bor der kommer seg ut: «[...] de hørte flere dumpe smell og så et brøl idet flammene brøt gjennom golvet på loftet og straks slikket oppetter innsiden av loftsvinduene. Jeg har sett denne brannen for meg så mange ganger.» (s. 13ff). Fortellerens plassering i narrativet som omhandler sommeren 1978 er ekstern, til tross for at han er tilstede den sommeren. Men han er et spedbarn og kan ikke regnes som aktør:

Da det brant første gang hjemme i Finsland i begynnelsen av mai 1978, var jeg ennå ikke fylt to måneder. Noen dager etter fødselen kom faren min og hentet mamma og meg på fødestua [...]. Jeg ble lagt i den mørkeblå reisebagen og kjørt de fire milene hjem til Finsland. (s. 24)

Fortelleren er internt plassert i de delene der han forteller om seg selv i retrospekt, og når han forteller om skriveprosessen. For eksempel: «Da sommeren var over, hadde jeg ennå ikke kommet i gang med skrivingen om brannene» (s. 31). Denne rammefortellingen danner et metanivå. Det dreier seg om hvordan romanen og historien tar form hos forfatteren Gaute, om hvordan skriveprosessen fra idéen fødtes, via leting på det gamle skoleloftet og samtaler med folk i bygda, til selve skrivingen. Et annet eksempel: «Det var besøket hos Else og Alfred som førte meg videre til Aasta. [...] Vi ble sittende i flere timer. Vi snakket om brannen, og om pyromanen. Jeg spurte om Olav og Johanna. Og om Kåre. Noterte.» (s. 88). Slik refererer fortelleren fra selve stoffinnsamlingen. Så er det de delene som omhandler Gattes studieår i Oslo, som ligger lenger bak i tid, før han begynte å skrive i det hele tatt. Da er også fortelleren internt plassert, han tar del i handlingen: «Deretter slengte jeg på meg jakka og gikk ned til Underwater Pub, som lå like ved der jeg bodde, og bestilte en halvliter» (.s 136).

I det sentrale handlingsforløpet er fortelleren eksternt plassert, og synsvinkel og fokalobjekt er skiftende. Synsvinkelen, det vil si den en ser *med* (Gaasland 1999: 28), er gjerne hos fortelleren, men kan også være hos Dag, slik som da han sitter brannvakt på Kjevik flyplass: «Han kjente seg på en måte trøtt, samtidig var han forunderlig klar og våken. Han støttet panna mot glasset. Flyene kom. De sank. Landet. Han syntes han kunne se menneskene som satt der inne bak de små vinduene [...]» (s. 117). Synsvinkelen kan eksempelvis også være hos Dags mor, Alma: «Alma så lenge på ham [Dag]. Han virket sliten. Øynene var røde og hovne. Det ene øyet var litt mindre enn det andre. Det ble sånn når han ikke hadde sovet. Det smalnet. Sånn hadde han vært helt siden han var barn.» (s. 149). Dette gir et annet perspektiv på Dag enn fortellerens. Det er Alma som synes han ser sliten ut, og som vet øynene hans blir sånn når han ikke har sovet.

I det sentrale handlingsforløpet varierer den eksterne fortellerens distanse og fokus. Et eksempel på fortellerens distanse: «Natt til 20. mai skjedde det igjen. Ei skogløe i Hæråsen, helt nord i bygda, langt fra folk. [...] Ildhavet kunne ses flere kilometer unna. Det bølget rødt og oransje over himmelen [...]» (s. 97). Når fortellerens distanse kortes inn er det ofte Dag som er fokalobjektet, altså den en ser *med* (Gaasland 1999: 28). For eksempel da Dag akkurat har satt fyr på en låve og skal til å sette fyr på et uthus. I mørket inne i uthuset ser han faren sin, og hver gang han tenner en fyrstikk forsvinner han igjen:

Da fyrstikka sloknet, så han likevel faren der borte. Det så ut som om han satt og knelte.

– Pappa? Det blir ikke flere branner, pappa. Hører du?

Ingen svarte.

– Jeg sier at det ikke blir flere branner.

Han tente enda ei fyrstikk, faren forsvant og i de korte sekundene lyset varte, rakk han å se seg ut et passende sted. (s. 162)

Andre figurer i fortellingen kan også være fokalobjekt, slik som foreldrene hans eller brannofrene. For eksempel da Kasper og Helga at gården deres på Dynestøl brenner: «Kasper og Helga satte seg straks i bilen og kjørte av gårde for selv å se hva som hadde hendt. [...] Kasper var hele tida rolig. Han trodde ikke det kunne være sant. Husene på Dynestøl?» (s. 175). Dette er også et eksempel på indre fokusering (Gaasland 1999: 30). Ikke bare fokuseres det på Kasper og Helga, men en får også tilgang til hva Kasper tenker, uten at synsvinkelen er hos Kasper. At fokalobjektet skifter i det sentrale handlingsforløpet, gir fortellingen flere forskjellige vinklinger.

Fortellerens tydeligste distansering til fortellingen viser seg ved at han bryter inn i fortellingen ved å referere til et jeg, og dermed skape en temporal distanse mellom fortellesituasjon og det fortalte. Dette skjer i første kapittel, der brannen hos Olav og Johanna Vatneli først skildre med Johanna som fokalobjekt. Johanna skal til å gå til sengs da pyromanen setter fyr på huset: «[...] varmen presset henne i ryggen og skjøv henne flere meter bort fra huset. Hun fylte lungene med frisk, rein natteluft og sank ned på kne. Jeg har sett henne for meg, knelende i gresset [...]» (s. 16). Fortelleren bryter inn og skaper distanse med setningen: «Jeg har sett henne for meg». Forteller-jeget gir seg med jevne mellomrom til kjenne ved å referere til seg selv. Fortellerens viten er varierende, men det er bare ved én anledning at han er eksplisitt avstår fra å fortelle. Dette er da Alma og Ingemann, pyromanens foreldre, reiser opp til Olav og Johanna Vatneli etter at Dag er blitt arrestert: «Ingen vet hva de fire snakket om» (s. 276). Foruten denne samtalen får leseren innblikk både i flere private samtaler og pyromanens vrangforestillinger, men akkurat denne samtalen mellom to av brannofrene og pyromanens foreldre får leseren ikke del i.

Det er i rammefortellingen fortellerens eksplisitte begrunnelse for å skrive fortellingen om pyromanen kommer frem. Pyroman-historien har vært med ham gjennom oppveksten: «Helt fra jeg var liten har jeg hørt historien om brannene.» (s. 22). Det indikerer sammenheng mellom fortelling, opphav, identitet, og ild. Sommeren med pyromanen har satt sitt preg på bygda i den grad at fortelleren, og sannsynligvis flere med ham, er vokst opp med stadige

referanser til brannene. Slik som når faren pleide å peke bort på huset til organisten: «*Der brant det da du ble døpt*, sa han, og slik gikk det til at jeg på en eller annen måte har forbundet brannene med meg selv.» (s. 22). Ikke bare har pyromanhistorien preget oppveksten, men den synes også å ha satt sitt preg på fortelleren. For Gaute, som bare var et spedbarn da brannene fant sted, er fortellingen i realiteten bare noe han er blitt fortalt deler av. Fortellingen om å spore opp historien om brannene er en viktig del av romanen. «Historien har vært der som en skygge helt til jeg bestemte meg for å skrive den ned. Det skjedde plutselig våren 2009, etter at jeg hadde flyttet hjem.» (s. 23). Heivolls rammefortelling kan settes i sammenheng med den ene prologen. Et utdrag av denne:

En historie dukket opp under besøket hos Alfred. [...] Dette skjedde for litt over hundre år siden i bygda der jeg er født og oppvokst. En mann tok livet sitt ved å sprengte seg i luften med dynamitt. Etterpå ble det sagt at moren gikk omkring og samlet delene sammen i forkleet. Noen dager seinere, etter en kort seremoni, ble alt som var igjen lagt i grav nummer 35. Dette ifølge kirkegårdsprotokollen. Under merknader ble det tilføyd *sindsyg*. Jeg vet ikke om det er sant. Men likevel går det an å forstå. Hvis man bare setter seg ned og tenker etter, da forstår man langsomt. Til sist framstår det som det eneste rette. Det er jo det man gjør. Man har ikke noe valg. Man går omkring og samler delene sammen i forkleet. (s. 7).

Dette er et bilde på hvordan romanen er satt sammen. Det er nettopp å gå omkring og samle sammen deler og rester av historien for så å sette det hele sammen, Heivoll gjør i rammefortellingen. Samtidig er denne prologen på sett og vis del av rammefortellingen, idet den refererer til «besøket hos Alfred». Besøket viser seg senere i boka å være fortellerens, altså forfatterens, besøk hos en de fra det frivillige brannkorpset den gangen, i forbindelse med stoffinnsamlingen. Som prologen kan leses som et bilde på, er historiens forskjellige fragmenter er samlet inn fra notater, aviser og folkeminner, og blitt til en helhetlig sammenheng. Både fragmenter av egen historie, av pyromanens og av bygdas historier er samlet inn og lagt i denne romanen. Dette henger også sammen med identitetsspørsmålet. Heivoll søker å konstituere sin egen identitet, og det innebærer fragmentering og gjenoppbygging av identiteten.

## **Romanens tittel**

Ilden er, som en kan lese ut fra både tittel og handling, et sentralt motiv i romanen. Per Thomas Andersen skriver i sin bok om norsk 1990-talls litteratur, *Tankevaser* (2003), blant annet om ilden som metafor på livskraft. Andersen viser hvordan en selvrefleksiv psykologisering av selvet og det å leve livet uten ild, kan være typiske trekk i

postmoderniteten. Det er tale om en indre ild, som ofte er fraværende i postmodernitetens avmålte kjørlighet. I dagligspråket finner en velkjente metaforer for denne indre ilden. Noen blir utbrent, mens andre har mistet livsgnist. Eller en sier at noen brenner for noe og er glødende opptatt av det. Ilden er gjerne et bilde på livskraft og vitalitet. Andersen viser dessuten til Olav H. Hauges dikt «Elden», som handler om nettopp dette med livskraft og livsgnist. Første strofe lyder slik:

Heilag var elden  
som i ditt hjarte brann.  
Dåre, som ikkje forstod,  
men prøvde å sløkkja han.  
Vatn bar du på bålet,  
vatn og sand. (Hauge 1993: 24)

Og de to siste linjene i tredje og siste strofe:

Sløkkja kan du, men ikkje kveikja  
den heilage glo. (Hauge 1993: 24)

Ilden i hjertet er lett å slukke, men kan ikke uten videre tennes. Den er en flamme som må vernes og holdes brennende. En trenger bare å kaste et blick på Heivolls tittel for å tenke at ilden må spille en rolle i romanen. Ilden og livskraften har også med forfatterkallet hos Gaute å gjøre. På siste side kommer tittelen igjen i et gammelt, usendt brev skrevet av pianolærerinnen Teresa: «Kjære deg. La meg få skrevet dette før jeg brenner ned.» (s. 303). Hun brenner inne med noe hun er nødt til å fortelle noen, slik at skrivingen blir så påtrengende at den blir livsnødvendig. Nøyaktig hva som sto i det brevet får en ikke vite, bare at hun observerte Dag som trillet moren i rullestol. Når hun bruker formuleringen «før jeg brenner ned», synes det også å være et bilde på livet som nærmer seg slutten, hun er i ferd med å brenne ned. Dette berører et kjernepunkt i romanen, nemlig det å fortelle før en brenner ned, og før fortellingen og de som er i fred med å brenne ned, glemmes. Tittelen kan også vise til Dags galskap, som til slutt brenner ham ned. Alt dette peker mot balansegangen på grensen mellom destruksjon og skapelse: på den ene siden å brenne ned, på den andre siden den konstruktive og skapende glød.

Den første teksten i romanen, som kan kalles den første prologen, er et dikt av Per Lagerkvist fra samlingen *Aftonland* (1953). Det handler også om ild. I korte trekk dreier det seg om en ild som oppstår fra meningsløshetens ingenting, tar overhånd, fortærer alt og forvandler alt til aske:

Och du går bort genom alltings aska  
Och er själv aska (Lagerkvist 1953: 57)

Asken som er igjen etter at ilden har brent ut, er som spor etter det som har hendt i fortiden. Heivoll tematiserer dette blant annet gjennom en liten historie om en mentalpasient som ble kjørt til Gaustad rett etter krigen. Pasienten hadde bodd hos Olga på Dynestøl, men fordi hun ble sykere kunne de ikke ta seg av henne lenger. Hun tok da med seg litt aske: «[...] like før den kvinnelige pasienten satte seg inn, samlet hun aske fra ovnen i stua og fylte alt sammen i en hermetikkboks, og puttet boksen i veska.» (s. 171). Det var besteforeldrene til Gaute som kjørte henne, og faren hans var også med, fire år gammel, og fortelleren finner et bilde av sin far på en av løvene foran Stortinget. Huset på Dynestøl var dessuten et av husene pyromanen brente ned til grunnen. Denne lille passasjen bruker Heivoll til å illustrere to ting: «Historiene fletter seg i hverandre. [...] Man samler delene sammen, også asken.» (s. 173). Igjen et bilde på fortellingen og konstruksjonen av romanen

Det er primært til Dag og Gaute ilden knyttes i *Før jeg brenner ned*. I Dags tilfelle har ilden tatt overhånd. Dags oppvekst beskrives som normal, med foreldre som var glade i ham: «Han var sterkt ønsket, og da han endelig kom, var det som et under var skjedd.» (s. 49). Han beskrives som skoleflink, hjelpsom og generelt veldig godt likt av alle. Forandringen kommer da han dimitterer for tidlig fra militæret og plutselig kommer hjem. Det blir ikke fortalt om hvorfor han dimmet tidlig. Etter dette normaliserte det seg tilsynelatende, men oppførselen hans var tidvis merkelig. Han dimmet i mars 1977, og sommeren 1978 ble han pyroman. Ilden kommer tydeligst til uttrykk når det gjelder Dag, med ild i fysisk forstand, som de brannene han starter. Det fører ham ut i det (selv)destruktive. Kanskje kan en si at det er en form for hybris. Det er en galskap som driver ham, og som gjør at han tar større og større sjanser inntil han blir tatt. De første brannene er ikke så store, men etter hvert utarter det nesten til mordbranner. Dags galskap skildres tydelig gjennom bestemte hendelser. Et eksempel er da han kjøper grillpølser og brus da Dynestøl brenner. Mens mange av bygdas innbyggere står og betrakter branntomta, kommer Dag fra butikken med pølser han vil grille på ruinene:

- Hvem vil ha pølser! skralte gutten.

Han måtte bort i skogbrynet for å finne en egnet pinne. Så trådte han ei pølse på, og vaklet inn i ruinen, omtrent der dagligstua hadde vært. (s. 178)

I epilogen beskrives Dag etter at han slapp ut fra institusjonen Eg, der han satt etter at han ble tatt, og fikk jobb som søppeltømmer. Han kjører rundt i kommunal pick-up og henter søppel, som stadig faller av planet fordi han kjører for fort:



Han kjørte ruta stadig raskere, og mistet stadig mer søppel. Skrenset inn på tunet, hoppet ut, sprang og hentet sekken, slengte den opp, kom seg inn bak rattet, spant bortover veien. Videre. Videre. Neste hus. Og neste. Raskere. Raskere i en villere og villere spiral. Igjen var han helt øverst, helt alene. (s. 301)

Selv i en helt dagligdags jobb tar en ustyrlig indre kraft helt over, og sender ham til topps i en ukontrollerbar spiral. Dags indre ild brenner i overkant mye, og det manifesterer seg i den konkrete, fysiske ilden han står for som brannstifter. På samme måte som han dør tidlig (omtrent 50 år gammel), brenner ilden voldsomt og raskt i ham i alt han gjør. Heivoll forteller om en rastløs sjel, som forsøkte å karre seg på beina etter å ha sittet på Eg. Han utdanner seg til sykepleier i fengselet, drar til Nord-Norge og gifter seg, men alt ryker. Så kommer han til sist tilbake til Finsland. I epilogen flettes Gautes og Dags historier i hverandre da de tilfeldigvis sitter i det samme helikopteret over bygda august 2005. Med jeg-fortelleren Gaute går det annerledes. Han mister motet under jusstudiene i Oslo, og verden er i det hele tatt i ferd med å rase omkring ham. Så begynner han å dikte, og idet han er i ferd med å gå under, redder han seg ved å begynne å skrive. Han velger en helt ny retning, og følger et slags indre kall. Livskrisen får totalt forskjellige utfall hos de to guttene: den ene blir dikter, den andre pyroman.

Forholdet mellom destruksjon og opprettholdelse, fragment og helhet, er tydelige tematiske linjer gjennom hele romanen. Også romanens sammenheng med og referanser til virkeligheten er gjennomgående. Heivoll fremstiller seg selv og andre, og han er forfatter og redaktør av egen og andres fortelling. Sammenhengen mellom verket og virkeligheten utenfor verket kan forstås ut fra hvordan teksten oppfattes som handling med språk.

## **Biografiske språkhandlinger**

Virkeligheten griper over i verket, eller motsatt, verket griper over i virkeligheten. I en eller annen grad vil litteraturen alltid ha noe med virkeligheten å gjøre, men på forskjellige nivåer. Utgangspunktet her er Austins skille mellom konstativer og performativer. Å lese verkets biografiske språkhandlinger som konstativer fremfor performativer, synes å være lite fruktbart. Likevel er det interessant å si noe om de biografiske referansene og de virkelighetsreferansene som trer så tydelig frem i verket i en slik sammenheng. Verkets klare referanser til det virkelige forelegget, gjør at det å lese ut fra en konstativ logikk er kanskje ikke fullstendig uinteressant, men det er performativiteten som er hovedsaken. Det er et spørsmål om hva som er på tale når det gjelder Heivolls biografiske utsagn om andre, faktiske

personer. Videre er det et spørsmål om hvordan Heivolls biografiske språkhandlinger som angår ham selv fungerer.

### **Biografiske ytringer**

I *Før jeg brenner ned* er det selvbiografiske og biografiske språkhandlinger som ikke bare er knyttet til Gaute Heivoll som romanfigur, men også til andre figurer i romanen, for eksempel Dag, faren til Gaute og Kåre Vatneli. I tillegg er det flere navngitte finslendinger, noen utstyrt med fiktive navn, andre med sine faktiske navn, noen med fullt navn, atter andre med bare fornavn. I *A-magasinet*s intervju 12. november 2010 blir ekteparet Torstein og Liv Follerås, som har fått navnene Alfred og Else i romanen, intervjuet. Også organisten Bjarne Sløgedal, lensmann Knut Koland og brannofferet Helga Kristiansen, som alle har fått beholde sine navn i romanen, blir intervjuet. Historien om pyromanen bekreftees også gjennom disse intervjuene. Kåre Vatneli lar seg også oppspore. Et Google-søk viser vei til *Menighetsbladet for Søgne, Greipstad og Finsland* (2007), der en artikkel om 50-årskonfirmanter, altså de som ble konfirmert for 50 år siden, avslører at Kåre Vatneli døde som 17-åring. Også det en kan regne med er Gaute Heivolls far, Kjell Steinar Heivoll, står oppført blant avdøde fra samme konfirmantkull. Flere av romanfigurenes virkelige forelegg lar seg bekrefte, og dette viser at det godt kan være tale om biografiske språkhandlinger, fordi det er utsagn knyttet til faktiske personer. Det altså tale om både biografiske språkhandlinger og *selvbiografiske* språkhandlinger, som er knyttet til forfatteren selv. Selvbiografiske språkhandlinger kan regnes som en underavdeling av biografiske språkhandlingene (Haarder 2006: 117). Slik er det altså et skille mellom selvbiografiske ytringer som sier noe om Gaute, og biografiske ytringer som sier noe om de andre.

Verket inneholder særlig en del biografiske ytringer knyttet til pyromanen. Det er de saksforholdene det fortelles om, slik som pyromanens oppvekst og opphav, som kan oppfattes som konstativer. Samtidig er det selve den litterære fremstillingen som et performativ. Sistnevnte synes på et overordnet plan å fungere ved at Heivoll setter pyroman-saken og pyromanen i en sammenheng. Han gir ikke en forklaring på *hvorfor* det gikk som det gikk, men viser frem mer enn bare pyromanen, nemlig gutten Dag. Pyromanen gis et navn og en historie. Samtidig hviler den litterære skildringen av Dag tilsynelatende på reelle saksforhold. Dermed virker de biografiske konstative og de biografiske performativene på hverandre, en vekselvirkning. Det er nettopp den litterære fremstillingen av de biografiske referansene som skaper et performativt handlingsrom. Dag fremstilles som en litterær figur, men samtidig

knyttet det til den faktiske personen med det fiktive navnet Dag. En får i verket en del biografiske opplysninger om Dag. Først og fremst er han identisk med pyromanen, som var en høyst reell skikkelse i Finsland sommeren 1978. En får vite hvor gammel han var, hvordan han var og hvem som var foreldrene hans. Riktignok er foreldrene også utstyrt med fiktive navn, men deres sosiale sammenheng i bygda, slik som at faren var bygdas brannsjef, er biografiske opplysninger knyttet til konkrete, virkelige personer.

Det er forfatteren som legger ordene i Dags munn og fremstiller ham litterært. Heivoll er blitt fortalt historier om ham, og har også lest dagbøker og brev. Slik fremstilles opplysninger om Dag som konstativer, men det den litterære teksten er performativ. Fremstillingen av Dag demonstrerer den biografiske referansens formbarhet. Dag har et virkelig forelegg, og det virker som om Heivoll har lagt romanfiguren Dag tett opp til den faktiske pyromanen. Likevel er fortellingen formet av Heivolls hånd og med Heivolls ord. I dette ligger performativets mulighet. Heivoll lar Dag komme ut og frem i lyset, et lys Heivoll styrer. Haarder skriver: «Det at 'komme ud' i mediesammenheng kunne være en biografisk deklarasjon.» (Haarder 2006: 119).<sup>2</sup> Å komme ut i mediesammenheng er én ting, men det kan overføres til litteraturen. En kan se det slik at Heivoll lar Dag «komme ut» gjennom verket, og være mer enn bare Pyromanen. Potensialet for vellykkede performativer finnes i Heivolls fortelling om pyromanen, kanskje særlig på grunn av den tilsynelatende nærheten til virkeligheten. Forfatteren har samlet inn de forskjellige fragmentene i historien, og satt dem sammen til én historie. Romanen kan forandre, men også bevare, Dags historie. For når folkeminnet om sommeren 1978 først er skrevet ned, selv om det er i form av roman, så er historien dokumentert. Romanen kan dermed bli historien om Dag, og deri ligger det potensielt vellykkede performativ.

Ut fra *A-magasinet*s intervju å dømme synes romanen å ligge svært nær det virkelige forelegget: «- Du sa du at du ville gi oss fiktive navn for slik å kunne stå friere til å dikte. Men jeg opplever at alt du skriver er sant. Jeg har ikke lagt merke til noen diktning, sier Follerås» (Henmo 2010). Heivolls biografiske språkhandlinger kan, i tråd med Jonathan Culler, leses som et *implisitte* performativer som sier: slik var det, det var *slik* det foregikk. Dette kan identifiseres som et underliggende budskap i romanen, men uttales ikke eksplisitt. Å utgi boka

---

<sup>2</sup> Begrepet deklarasjon er hentet fra John Searles (1979) videreføring av Austins teori, der deklarasjon er en av fem illokusjonære språkhandlinger. De fire andre er direktiver (få andre til å gjøre noe), kommisiver (å love å gjøre noe), ekspressiver (følelesmessige utsagn), assertiver (svarer til Austins konstativer) og deklarasjoner (Searle 1979: 12ff). En deklarasjon endrer verden omtrent på samme måte som Austins utgangspunkt for performativet, og Searle kaller det også performativ. Performativet vurderes som vellykket eller mislykket, passende eller upassende. Utsagnet «Du er arrestert» endrer tilstanden fra fri til ufri, men bare dersom det utsies av rette vedkommende i rett situasjon. En uniformert politimann vil kunne utføre et vellykket performativ i så måte, mens det for en full student ville mislykkes. Med politiets ord er performativet umiddelbart virkningsfullt.

er i seg selv en handling (Haarder 2010: 29). Men det er ikke bare *at* det utgis en bok som er det interessante, men hva som står i den og dermed hva den gjør. Det Heivoll gjør med romanen, er å gi en versjon av fortellingen om pyromanen og fortellingen om Heivoll selv, og han fremsetter det som både fiksjon og virkelig. Men for at det skal være et vellykket performativ, må Heivoll bli trodd. Et performativ fungerer bare dersom det utføres av rette vedkommende. For Heivolls del betyr det at han må etablere et etos som gjør fortellingen og ham selv troverdig. Det autentiske spiller i så måte en rolle.

I tillegg til Dag er det særlig Heivolls far og Kåre Vatneli som får deler av sine historier fortalt i romanen. Det er viktig å sondre mellom disse to fortellingene. Distansen til Kåre er større enn distansen til Gantes far, fordi faren knyttes direkte til Gantes egen fortelling og dermed det selvbiografiske. Kåre knyttes til faren, og blir kanskje slik oppfattet som autentisk, men likevel som mindre autentisk enn det som fortelles om faren. Som nevnt over fantes faktisk Kåre, og det er sant at han døde som 17-åring. Likevel er det et spørsmål om det som fortelles om ham oppfattes som biografisk og autentisk stoff. Virkningen er en annen i det øyeblikk en vet at Kåre faktisk var en faktisk person, at han var jevngammel med Gantes far, og at han døde som 17-åring. Idet en *vet* at dette stemmer, får fortellingen et enda sterkere preg av autenticitet.

Nærheten mellom fortelleren og faren bidrar til å forsterke det autentiske preget i selvframstillingen. Historien om faren er en del av Gantes selvbiografiske fortelling, og består på en gang av både biografiske og selvbiografiske ytringer. Biografiske opplysninger om faren befinner seg slik i et grenseland mellom biografiske og selvbiografiske ytringer. Et eksempel er da Gaute besøker faren på Kvileheimen, med viten om at han er døende (s. 183ff.). Her veves biografiske ytringer, at faren er døende og ligger på Kvileheimen, og selvbiografiske ytringer, at Gantes far var døende og at Gaute besøkte ham. I tillegg gjengis samtalen mellom dem, en samtale som viser manglende evne til å kommunisere med hverandre om hverandres livssituasjon. Det vil si faren som døende, og Gaute som mislykket student, tilsynelatende som følge av farens situasjon. Virkningen av at biografiske opplysninger om faren settes direkte i kontakt med de selvbiografiske ytringene, er at det som fortelles om faren fremstår som autentisk.

Et annet grep som skaper en autentisk virkning er selve rammefortellingen, der det er selve skrivingen om brannene og stoffinnsamlingsprosessen som står i fokus. Dette befinner seg på et metanivå, der det handler om skrivingen av foreliggende roman. Stoffinnsamlingen innebærer samtaler med folk, deriblant samtalen med ekteparet Follerås. Dette metanivået

skaper et bilde av en åpen og ærlig forfatter, som forteller leserene det hele, om hvordan denne fortellingen ble til. Forfatteren trer inn i verket som autoritet, og forklarer:

Noen dager seinere ringer jeg Alfred. Ganske kort la jeg fram ærendet mitt. Fant ikke ordene, som alltid når jeg er nervøs. Han svarte med en stemme som var rolig og fjern og helt nær på samme tid. – Jeg husker alt som om det var i går, sa han. Vi snakket i kanskje to, tre minutter om brannene. (s. 41ff)

Når enkelte elementer faktisk stemmer overens med virkeligheten, leder dette videre til Haarders begrep om *biografisk irreversibilitet*. Det dreier seg om at det en allerede vet om saksforholdene og forfatteren på forhånd, kan en ikke bare 'glemme'. Slik som når en vet at det faktisk var en pyroman i Finsland sommeren 1978, eller vet at forfatteren, i likhet med fortelleren, er født i 1978, er fra Finsland, og at faren er død. Dersom en kjenner bokas virkelige forelegg, er det vanskelig å lese verket 'bare' som fiksjon. Virkeligheten stiller seg så å si foran verket, og gir en sterk autentisk virkning. Jo flere av de saksforholdene som beskrives i verket en får bekreftet, jo sterkere vil det autentiske preget være. *A-magasinet*s reportasje bidrar å skape den biografiske irreversibiliteten. Nettopp ved hjelp av reportasjen får en bekreftet en del av romanens handling. En del konkrete hendelser fra sommeren 1978 og om pyromanen bekreftes av flere av intervjuobjektene i reportasjen. Av hendelser som gjelder Heivoll selv, blir det ikke sagt noe mer konkret enn: «Også forfatteren hadde som ung student et sammenbrudd. Også han holdt på å miste kontrollen over tilværelsen.» (Henmo 2010).

### **Heivolls selvbiografiske referanser og deres formbarhet**

De selvbiografiske ytringene er de som sier noe om Gaute, og som knytter forfatteren Gaute Heivoll til fortelleren Gaute. Sammenhengen mellom fortelleren og forfatteren ble delvis beskrevet i delkapitlet om narrative strukturer. I lys av de selvbiografiske ytringer som performativer, kan dette diskuteres ytterligere. For at de selvbiografiske ytringene skal være vellykkede performativer, er det en forutsetning at sammenhengen mellom fortelleren Gaute og forfatteren Gaute Heivoll oppfattes som reell. Sammenhengen oppfattes gjennom bruken av navnet Gaute, men også gjennom andre selvbiografiske referanser. Navnligheten er det mest åpenbare. Allerede i første kapittel etableres fortelleren som forfatter av foreliggende roman, da han refererer til «skrivningen om brannene» (s.31) og stoffinnsamlingen til prosjektet. Navnligheten etableres ikke før det siteres fra det som angivelig er farmorens dagbok:

Fra farmors dagbok:

4. juni

*Dåpen til Gaute*.[...] (s. 195)

Først der nevnes navnet Gaute. Dette er knyttet til fortelleren, da han finner sin egen dåpsattest: «Jeg ble sittende med konvolutten der navnet mitt var skrevet med maskin utenpå. Inni var dåpsattesten underskrevet av res.kap. Trygve Omland, mine foreldres navn og datoen, søndag 4. juni 1978.» (s. 105). Det er en forskjell fra *Himmelarkivet*, der Gaute Heivolls fulle navn brukes flere ganger (Heivoll 2008: 45/83). I *Før jeg brenner ned* brukes bare fornavnet. Til gjengjeld er det i *Før jeg brenner ned* en god del andre selvbiografiske referanser som fremstilles. Eksempler på dette er opplysninger knyttet til hjemsted og opphav, slik som at forfatter og forteller kommer fra Finsland, og at begge er født og døpt der samme år. Allerede ved bruken av navnet, selv om det bare er fornavn, er det etablert tilstrekkelig med grunnlag for at leseren kan oppfatte enkelte deler av romanene som korresponderende med virkeligheten. At andre biografiske elementer også peker i retning av forfatteren, bidrar ytterligere til å skape en sammenheng mellom forteller og forfatter. Haarder påpeker at om ikke leseren oppfatter de selvbiografiske ytringene som sannheter om det virkelige forelegget, må det i det minste foreligge tilstrekkelig tvil hos leseren om hvorvidt det er fiksjon eller virkelig (Haarder 2006: 116). Leseren kan godt være usikker på sannhetsgehalten, eller motsatt, være usikker på hvor mye som egentlig er fiksjon. Det er tilstrekkelig for at de selvbiografiske og de biografiske opplysningene kan ha en virkning: en begynner å lure på om det faktisk er selvbiografisk og blir usikker på om hvorvidt det er fiksjon eller virkelig. De selvbiografiske ytringene og deres performative karakter kan altså sies å *gjøre noe*. Det er særlig to ting som utføres. For det første synes de å etablere Gaute Heivolls identitet og opphav som forfatter. For det andre er det tale om en form for bekjennelse. Begge deler dreier seg om nettopp det å «komme ut». Det foregår i offentligheten, i den publiserte skriften.

Etableringen av forfatteren i verket skjer i første kapittel, og fungerer som en rammefortelling: «Det var så mye jeg ikke visste, derfor hadde jeg aldri tenkt at jeg skulle skrive om brannene. [...] Historien har vært der som en skygge helt til jeg bestemte meg for å skrive den ned.» (s. 23). Rammefortellingen er den posisjonen der den allerede etablerte forfatteren søker bakover i erindringen for å finne ut hvem han er, og hvordan han kom dit han nå er:

Av og til denne følelsen av at jeg lever to parallelle liv. Den ene er det trygge, det enkle, det uten så mange ord. Det andre er det tilsynelatende virkelige livet, det jeg er midt inne i, der jeg sitter hver dag og skriver. Det første livet kan være fraværende i lange perioder, men av og til dukker det opp, det er som om jeg plutselig er nær ved å tre inn i det, jeg er like ved, og jeg får en følelse av at jeg når som helst vil få øye på han som kanskje egentlig er meg. (s. 77)

Like etterpå kommer historien fra barndommen om da læreren kalte ham for dikter da han antakelig ventet kjeft for å være en løgner: «For første gang hadde jeg gjort meg skyldig i en ulovlighet. [...] Nå visste jeg ikke hva som ventet meg.» (s. 79). Samtidig som en her kan se at fortelleren har en identitet som forfatter, søker han også etter bekreftelse på og opphavet til den identiteten. Et annet eksempel er når han stiller spørsmålet: «Hvem var jeg?» (s. 109). Preteritumsformen understreker at det ikke bare er tale om selvet som skriver, men også hvilket selv den skrivende utviklet seg fra. Allerede i det første kapittelet etablerer fortelleren forfatteridentiteten. Metaperspektivet viser seg i at fortelleren trer frem som forfatter, og forteller om den foreliggende romanen og prosjektets bakgrunn. Romanens tilblivelse er en del av romanen, slik også forfatteren er en del av romanen. På denne måten etablerer Gaute Heivoll seg selv som skrivende, som forfatter og som forteller. Romanen foreligger, og det selvet som har skrevet den er både i og utenfor verket. Referansene til skriveprosessen og jakten på fortellingen som han må fortelle, sirkler inn, eller danner en ramme for, forfatteridentitetens opphav og utvikling. Linjen trekkes tilbake til den sju-åtte år gamle Gaute, som trollbinder klassekameratene sine med en historie. Da han hadde fortalt historien, kom kravet fra de andre: «*Fortell mer!*» (s. 78). Gaute lar seg beruse av å ha tilhørernes fulle oppmerksomhet, og han må beherske seg for ikke å overdrive for mye. De avslører ham ikke. Samtidig tenker han at han står der og ljuger, at han forteller en løgn som de andre ukritisk kjøper. Den unge Gaute forstår ikke forskjellen mellom løgn og diktning, og da læreren lurte på hvor han har den historien fra, tør han ikke si at han har funnet den på selv. Men hun skjønner det, og sier: «*Du er jo dikter, du*» (s. 79), hvorpå Gaute lover aldri å dikte igjen. Med denne episoden forsøker Heivoll å vise at han som ung hadde en evne til å dikte og fortelle, at han hadde et talent. Han viser også hvordan dette talentet ble ham bevisst, men like fullt undertrykt av hans eget ønske om å være snill gutt: «[...] jeg ville jo bare være snill og gjøre det rette [...]» (s. 79). Fordi han ikke forsto at det er en forskjell på diktning og løgn, lot han være å fortsette med å fortelle historier. Episoden sier også noe om behovet for å fortelle: de andre vil at han skal fortelle, og han blir selv fascinert av egen evne til å trollbinde.

Den selvbiografiske referansens formbarhet viser seg på to måter i denne korte episoden, ut i fra sammenheng og ut i fra det rent språklige. For det første er det

sammenhengen den er plassert i. Episoden fortelles umiddelbart etter at spørsmålet om hvem vi ser når vi ser oss selv, er stilt, som igjen er plassert i en av de få passasjene i presens, der fortelleren er i selve skrivestuasjonen. Historien kan dermed sies å være direkte knyttet til forfatteren og identitetsspørsmålet. Dermed er det etablert en kontekst som påvirker forståelsen av episoden. Den danner en overgang mellom fortelleren, altså det som oppfattes som den skrivende forfatteren, og tilbake til narrativet om pyromanen. Sett i lys av fortellerens refleksjoner omkring hvem han selv er, er denne erindringen et forsøk på å svare på identitetsspørsmålet. Når han så går videre til pyromanhistorien, er det med et forsterket etos som forteller og forfatter. Han har nettopp vist at han er dikter av natur. I en helt annen sammenheng kunne historien kanskje vært brukt som en morsom anekdote om hvordan Gaute lurte medelevene sine, og attpåtil fikk skryt for det etterpå.

Dette bringer inn det andre momentet, det språklige, nemlig *hvordan* historien fortelles. Hvilke ord som brukes, hvilke følelser som benevnes og hva som utelates eller tas med, er med på å forme den. Gaute tillegges følelser og tanker, og det hele skildres som en skjellsettende opplevelse. Rene litterære virkemidler bidrar sterkt, særlig billedbruken: «[...] men ordene hennes slapp meg aldri, de var det umulig å løpe fra. Ruth hadde plantet dem, og stille, stille begynte de å vokse.» (s.79). Hendelsen er tydelig fremstilt som selve kimen til Heivolls forfatterskap, med velkjent romantisk metaforikk: ordene er en plante. Dessuten er det snakk om personifikasjon i det at ordene kan holde ham, at de ikke slipper. Forfatter-jeget forsøker å befeste sin posisjon som skrivende i noe som har ligget slumrende i ham hele tiden.

Det er ikke sikkert episoden er sann, men det er godt mulig den er det. Det spiller kanskje ikke så stor rolle, fordi forbindelsen mellom Gaute og Gaute Heivoll allerede er etablert. Dermed knyttes episoden til forfatteren selv og bygger oppunder forfatteridentiteten som etableres og bekreftes. Retningslinjene for at den skal forstås som noe som handler om Gaute Heivoll, er allerede lagt. Heivoll stiller seg selv opp som forfatter, men han *er* jo faktisk forfatter. *Før jeg brenner ned* var jo ikke hans første utgivelse. Men det gir kanskje en illusjon av åpenhet. Man får liksom være med på prosessen, og som leser får en selv se hvordan det hele henger sammen: Gaute *måtte* bli forfatter. Han åpner dørene og viser frem, slik var det.

Det er ikke første gang Heivoll skriver om seg selv. Også i *Himmelarkivet* (2008) er det en tydelig invitasjon til biografisk lesning, kanskje enda tydeligere enn i *Før jeg brenner ned*. Også i denne romanen er det en jeg-forteller som har tatt på seg å fortelle noen andres historie. Rammen dannes av fortellerens oppsporing av fortellingen, og av arbeidsprosessen med foreliggende romanen. Louis Hogganvik døde i Gestapo-fangenskap på Arkivet i Kristiansand under krigen. Fortelleren i romanen samtaler med familien hans om ham og om



bokprosjektet. Derfor skildres det ikke bare personer fra okkupasjonstiden, men også nålevende personer, det vil si Hogganviks etterkommere. Navnene er ikke fiksjonalisert, og fotografiet på bokens omslag viser sågar Louis Hogganvik og familien hans. I parateksten forklares det hvem som er hvem på bildet. Boken inneholder også sitater og parafraseringer fra aviser som *Fædrelandsvennen* og *Lindesnes avis*, og fra rettsaken mot nazistene på Arkivet etter krigen. Navneidentiteten mellom forfatter og forteller er tydeligere enn i *Før jeg brenner ned*. For eksempel underskriver fortelleren i romanen eposter med navnet Gaute Heivoll. Dessuten inneholder den et etterskrift. Her skriver Heivoll følgende:

Dette er en roman. Jeg har benyttet meg av dokumentarisk materiale så langt jeg har funnet det nødvendig for å skrive nettopp en roman. Resten er diktning både om levende og døde personer, virkelige og fiktive. Det finnes flere dører inn til historien om Louis Hogganvik, jeg har valgt noen få av dem. De som ennå måtte stå lukket, må det bli opp til andre å åpne. Historien lar seg rekonstruere, diktningen lar seg gjenfortelle. Min historie er en rekonstruert fortelling. Til sammen blir det et bilde, et bilde av det som er glemt, og av det som ennå så vidt erindres. Alt som er skrevet i dette lyset, er sant. (Heivoll 2008: 247)

Dette har direkte med den biografiske referansens formbarhet å gjøre. Sitatet forteller om hvordan Heivoll er seg bevisst denne muligheten til å velge hvordan en fortelling skal fremstilles. Denne passasjen kan leses som Heivolls litterære program, gjeldende for i alle fall *Himmelarkivet* og *Før jeg brenner ned*. Dette metafiktive nivået finnes ikke i *Før jeg brenner ned*. Med etterskriftet betoner Heivoll forholdet mellom diktning og sannhet, og forholdet mellom forskjellige innganger til den samme historien. Heivoll sier at rekonstruksjonen og gjenfortellingen spiller sammen i romanen, hvilket betyr at han blander virkelighet og fiksjon. Eller, sagt på en annen måte, han benytter seg av den (selv)biografiske referansens formbarhet.

### **Terskelestetikken**

Den performative biografismens mest fremtredende virkning, er det Haarder kaller terskelestetikken. Haarder bruker særlig to begreper når han navngir og beskriver denne særegne estetikken: *terskeltilstanden* og *Zwellenzustand*. Denne estetikken dreier seg om å viske ut grensene mellom fiksjon og virkelighet, og sette tilskueren eller leseren i en posisjon der vedkommende blir usikker på sin egen rolle. Hvem blir vi som tilskuere? Betraktere av kunst (fiksjon), eller tilskuere til en høyst reell persons utlevering og/eller misbruk av seg selv og andre reelle personer. Haarder skriver: «Som i en performance hensættes vi en besværlig

zone mellom æstetisk recepsjon, kanskje likefrem kontemplasjon, og en mere hverdagsagtig default-setting hvor vi reagerer som var det æstetiske 'objekt' en handling i verden uten for kunsten.» (Haarder 2010: 30). En blir usikker på om en skal betrakte verket æstetisk som autonomt kunstverk, eller som ren og skjær virkelighet. Hvordan skal en reagere? Haarders eksempel fra performance-kunsten er ekstremt:

Hvad skal man som tilskuer gøre mens Marina Abramovic skærer sin mave op: Gripe ind og måske ødelægge kunstværket, eller kynisk, evt. sadistisk, nyde showet? ”You don't have to do it again” råbte en anfægtet tilskuer ved genopførslen i 2005 af *The Lips of Thomas* da Abramovic atter hævdede kniven mod sin lemlæstede krop. Medfølelsen gjør det uudholdeligt at opholde sig i performancens terskeltilstand. (Haarder 2010: 30)

Det er nettopp investeringen av egen kropp i verket, som frembringer terskeltilstanden. Overført til en litterær selvbiografisk fremstilling er det tale om en retorisk kroppslighet (jf. s. 16),<sup>3</sup> som noe paradoksalt kan fremstilles slik: *jeg er ham, men han er ikke meg*. Dette synes også å beskrive Heivolls selvframstilling i noen grad. På den ene siden er det Gaute Heivoll som figurerer i romanen, på den annen side er det tale om en litterær figur som heter det samme som forfatteren og som deler hans biografi. Terskelestetikkens mest effektive middel er den (selv)biografiske investering. Hos Heivoll kommer den æstetiske slagkraften kanskje nettopp av at han syr sin egen fortelling sammen med historien om pyromanen. Romaner som i en eller annen grad benytter seg av et virkelig forelegg, finnes fra før av, blant annet i historiske romaner. En forfatter kan dessuten ikke annet enn å skrive ut fra egen erfaring, og slik har kanskje all litteratur i en eller annen grad virkelige forelegg. Det synes imidlertid å være en forskjell mellom å skrive fiksjon med virkelige forelegg i forskjellige grader av påviselighet, og det å skrive fiksjon der forfatteren eksplisitt skriver seg selv inn i verket, slik blant andre Heivoll har gjort. Den selvbiografiske investeringen utdydeliggjør skillet mellom fiksjon og virkelighet.

Terskeltilstanden leseren hensettes i, kan reise spørsmålet: hvordan skal jeg lese dette? En vellykket terskelestetikk har den virkningen, og en kommer i tvil om det er en roman, eller den sanne historien om Gaute Heivoll, eller begge deler. Det Haarder beskriver ved hjelp av begrepet *zwellenzustand*, er en tilstand der leseren, men også verket, beveger seg i et felt mellom to posisjoner, mellom virkelighet og fiksjon. Sammenfallet mellom forfatter og forteller, er i så måte en svært tydelig markering av den biografiske referansen. Den biografiske irreversibiliteten spiller i så måte en sentral rolle. Dersom en vet at Gaute Heivoll

---

<sup>3</sup> Oppgaveinterne referanser markeres med jf. og sidetall.

kommer fra Finland, er det vanskelig å late som om en ikke vet det. Ved å spille på leserens viten om forfatteren, eller hendelsene som er beskrevet i romanen, skapes det et inntrykk, eller kanskje snarere et avtrykk, av virkelighet. Samtidig er det skjønnlitteratur og fiksjon. Fortellingen er fortalt fra et visst ståsted, gitt en vinkling, og satt i en viss sammenheng. Heivolls egen fortelling synes å preges av pyromanens fortelling, og vice versa. De biografiske referansene kan gjøre det mulig for leseren å finne andre tilganger til verket enn verket i seg selv (Haarder 2007: 89). *A-magasinet*s intervju gjør bidrar til nettopp dette. I Heivolls tilfelle kan leseren vite noe om historien fra før av, kanskje fordi en husker sommeren 1978. Internett og databaser gir dessuten muligheter til å finne opplysninger om folk og hendelser i romanen, ikke minst opplysninger om forfatteren selv. En kan si at verket har en åpning til virkeligheten, slik at verk og virkelighet glir over i hverandre. Autentisitet og iscenesettelse, fiksjon og ikke-fiksjon, glir over i hverandre og skaper terskeltilstanden. Romanens bekjennende karakter synes i så måte å spille en viktig rolle som autentisitetsmarkør og selvframstillingsmulighet.

## Bekjennelsen

Hvordan kan en snakke om *Før jeg brenner ned* som bekjennelse? Selvfremstillende litteratur kan ha en bekjennende karakter. Dette gjelder også i *Før jeg brenner ned*, der Heivolls fortelling om seg selv kan leses som en form for bekjennelse: han bekjenner at han løy for sin døende far. I bekjennelseslitteraturen kan en trekke linjen tilbake til Augustin og hans hovedverk *Confessiones*,<sup>4</sup> som gjerne regnes som den første selvbiografiske bekjennesskrift i europeisk litteratur. Enkelte sentrale elementer fra Augustin synes å være gjenkjennelige hos Heivoll, til tross for at Heivolls bekjennelse ikke har den religiøse dimensjonen som er helt sentral i Augustins verk. Erkjennelsen i seg selv er et opplagt moment, det vil si erkjennelse og bekjennelse av synd og skyld. I likhet med Augustin viser og undersøker Heivoll en sammenheng i selvets utvikling, en sammenheng mellom en tidligere mislykket synder og et selv som har frigjort seg fra synden og skylden. Hos Augustin dreier det seg først om anger og skyld, deretter om «nådens nyskapelse av en elendig synder» (Eriksen 2000: 167). Anger, skyld og nyskapelse av selvet finner en igjen hos Heivoll – men ikke i et kristent perspektiv som innebærer nåde. Haarder trekker linjen mellom bekjennelsestradisjonen i litteraturen og den performative biografismen, men understreker samtidig at bekjennelsen i den performative biografismen skiller seg fra de tradisjonelle

---

<sup>4</sup> Verket var ferdigstilt i år 401. Se Eriksen 2000: 327.

religiøst motiverte litterære bekjennelser. Han skriver: «Det er den apologetiske teleologi, fx i form af et psykologisk utviklingsprosjekt eller en kristen tilgivelsesforhåbning, der synes at svækkes eller mangle helt i performativt biografiske bekendelser.» (Haarder 2010: 31). I den performative biografismen synes det for eksempel å være slik at den litterære «cutting» (Haarder 2010: 31) som bekjennelsen kan være, gir utløp for kunstnersjelens Sturm und Drang. Med «cutting» trekker Haarder en parallell til selvskading. Parallellen er at ved den litterære 'selvpiningen' er den biografiske referansen tydelig, på samme måte som psykisk smerte blir fysisk og konkret for selvskaderen. På den måten kan den litterære selvfremstillingen også gi utløp for noe en sperrer inne. På den annen side kan «cutting» knyttes til Tomas-funksjonen, at dreier seg om påtrengende ærlighet, utleveringen av kroppslige og pinlige detaljer som autentisitetsmarkør. Den litterære «cutting» skaper en autentisk virkning. Det er i så måte å knytte pinaktigheter, gjerne pinaktigheter som har med kropp å gjøre, til egen person, enten det er sant eller ei. Den eventuelt sjokkerende virkningen det har, ser ut til å være et poeng i seg selv. Performativt biografiske bekjennelser kan dermed også være en eksperimentering med selvet, og med identitetsspørsmålet. Det synes å dreie seg om utstilling av selvet, uten nåde, uten anger, og med en viss ironisk distanse. Men hvordan fungerer bekjennelsen hos Heivoll?

I *Før jeg brenner ned* er den bekjennende språkhandlingen som nevnt knyttet til forholdet til faren og farens død. Gattes livskrise utløses av farens kreftsykdom, og når sin fulle styrke like før faren dør. Gaute bekjenner: «Det siste jeg gjorde var å lyve for faren min.» (s. 204). To ganger lyver han. Den første løgningen består i at han lyver om karakterene etter det første året som student. Da han snakker med faren over telefon etter eksamen, sier han ikke egentlig noe om hvordan det gikk. Faren sier stolt: «Nå har du gjort det jeg alltid har drømt om» (s. 138). Senere, på besøk hjemme i Finsland september 1998, lyver Gaute igjen. Faren spør hvordan eksamen gikk, og Gaute svarer først unnvikende med at det gikk bra. Når faren så spør hva han fikk, svarer Gaute:

- Hva jeg fikk?
- Ja.
- Du mener karakter?
- Ja.
- Jeg fikk laud, sa jeg (s. 189)

Faren blir stolt, og sier: «Nå får jeg ro, for nå vet jeg at du er på rett vei.» (s. 189). Løgningen overfor den døende faren er et kjernepunkt i Gattes egen fortelling. Akkurat her er han i ferd med å nå bunnen. Problemet er ikke bare løgningen om hvordan eksamen gikk. Det er også det at

Gaute ikke makter å formidle den tilstanden av mislykkethet og retningsløshet han befinner seg i mens faren er døende. At farens respons på eksamensresultatet er at han kan dø i fred, fordi han vet at det går bra med sønnen hans, gjør løgnen ugjenkallelig. Gaute lyver for tredje gang den kvelden han stikker av til Danmark natta før faren dør, da han lover at han først skal kjøre bilen hjem, for så å komme tilbake og tilbringe natta på sjukeheimen sammen med moren og faren. I løpet av den korte turen til Danmark skriver Gaute for første gang noe han ikke skammer seg over: «Det var første gangen jeg leste igjennom noe jeg hadde skrevet uten at jeg skammet meg» (s. 237). Faren dør ikke før neste natt, da Gaute er tilbake fra Danmark. Da settes bekjennelsen i en annen sammenheng: «Det siste jeg gjorde var å lyve for ham, og jeg rakk ikke engang å fortelle at jeg var blitt dikter» (s. 238). En grunn til at Gaute lyver om hvordan det går på studiene, kan være at han ikke vil utsette faren for noe så opprivende som å fortelle hvor mislykket han egentlig er. Løgnen har en virkning som kan tyde på det: «Jeg hadde løyet for ham, det siste jeg gjorde var å lyve for faren min, og løgnen hadde gitt ham ro. Slik var det.» (s. 190).

Når han først har løyet, har Gaute tre muligheter. For det første ved å fortsette å lyve og si at alt går bra, og deretter sette alt inn på å gjøre løgnen til sannhet. Måten å gjøre det på er å fortsette på jussen, og slik bli noe annet enn det er meningen at han skal bli. Slik har han mulighet til å gjøre opp for løgnene ved å oppfylle det han har forespeilet faren: laud på eksamen og siden bli advokat. Dette er en mulighet som ikke vil sørge for reell forsoning, fordi løgnen vil bli stående som en løgn da den aldri oppklares og gjøres opp for overfor faren. En annen mulighet er å bekjenne alt overfor faren, og fortelle at han foreløpig har mislykkes som student. Problemet er at han ikke vil la faren dø i den tro at hans egen sønn er i ferd med å gå til grunne. På det tidspunktet han lyver, er følelsen av muligheten til gå til grunne reell for Gaute. Studiene har feilet fullstendig, og han har ikke noe å falle tilbake på: han står ikke på fast grunn, så å si. Det tredje alternativet består i å *fortelle* faren at han har bestemt seg for å bli dikter, og dermed vise ham at han har funnet en ny retning i livet. Gaute velger imidlertid ingen av mulighetene, og sitter dermed igjen med skylden og skyldfølelsen over å ha sviktet faren. Av disse alternativene er det det andre og tredje som er mulig å gjennomføre mens faren fortsatt er i live. Muligheten han har valgt, er å skrive. Men han fikk altså ikke fortalt faren at han var blitt dikter før han døde.

Søren Kierkegaard skrev: «Livet maa forstaaes baglænds. Men [...] det maa *laves forlænds*» (Kierkegaard 2001: 194). Heivolls fortelling og bekjennelse struktureres og gis en sammenheng i retrospekt. Når Heivoll forteller om episoden da læreren kalte ham dikter og som viser kimen til en dikteridentitet, henger selvforståelsen sammen med skrivingen av

foreliggende roman. Selvfølgelig konstitueres av den selvframstillende og bekjennende teksten. Bekjennelsen er tradisjonelt knyttet til synd og skyld, og en kan si at Heivoll bekjenner sine synder for å kunne kvitte seg med skylden. Begrepet synd er et kristent begrep og står helt sentralt i den kristne lære. Uten å gjøre Heivolls tekst til en religiøs tekst, eller å analysere bekjennelsen hans ut fra et teologisk perspektiv, kan begrepet være fruktbart for å analysere bekjennelsens virkning. Kierkegaard mente at det var det enkelte menneskets synd som skiller en fra andre mennesker, som gjør den enkelte til individ, ikke bare et ansikt i mengden. Han skriver i *Sygdommen til døden* (1849):

Læren om Slægtens Synd er ofte blevet misbrukt, fordi man ikke har været opmærksom paa, at Synden, hvor fælles den er for Alle, ikke samler Menneskene i et Fællesbegreb, i Selskab eller Compagni [...], men adsplitter Menneskene i Enkelte, og holder hver Enkelt fast som Synder, hvilken Adsplittelse i en anden Forstand baade er i Overeensstemmelse med og teleologisk i Retning af Tilværelsens Fuldkommenhed. (Kierkegaard 1994: 170).

Kierkegaard synes altså å mene at synden ikke er generell, men spesiell. Synden er den enkeltes mulighet til å gripe den bestemmelsen som er ens egen. Slik henger også bekjennelse og identitet sammen. Idet Heivoll bekjenner egen synd og skyld, finner han, i tråd med Kierkegaard, også seg selv og sin egen bestemmelse: å være dikter. Det er nettopp løgnen overfor faren som setter i gang skrivingen og som til sist får ham til å begynne å leve av å lyve, det vil si dikte. En kan nok ikke tale om synd i religiøs forstand hos Heivoll, men det er en viss sammenheng mellom synd, skyld og skyldfølelse. Heivolls skyld, skyldfølelse og bekjennelse er sterkt knyttet til hans identitet som skrivende.<sup>5</sup>

## Erkjennelsen

Bekjennelse og erkjennelse henger sammen, og erkjennelsen kan en i Heivolls tilfelle dele i tre nivåer. For det første er det erkjennelsen av skylden som gjør det mulig for Heivoll å komme videre og bli ferdig med det uoppgjorte. For det andre leder dette til erkjennelse av selvet, og gjør at Heivoll kommer nærmere svaret på spørsmålet om hvem han er, og hvem han var. For det tredje er det erkjennelse av den sammenhengen han står i, både i forholdet til slekt (særlig faren) og bygd, og i livet. Nærkontakten med døden fører Gaute til en ny selvforståelse og en ny livsanskuelse.

---

<sup>5</sup> I denne sammenhengen er det dessuten nødvendig å påpeke at det er forskjell mellom skyld og skyldfølelse. En kan godt ha skyldfølelse, uten at en faktisk er skyld i noe, og kan godt ha skyld i noe uten å ha skyldfølelse. Samvittighet og reell skyld står ikke alltid i forhold til hverandre.

Erkjennelsen kommer nødvendigvis forut for bekjennelsen. Før en bekjenner, er en jo nødt til å vite hva en skal bekjenne. I skrevne bekjennelser kan en tenke seg at det ligger en før-tekstlig erkjennelse til grunn for den skrevne erkjennelsen og bekjennelsen. Skriften er en beskrivelse av erkjennelsens resultat, men kan i seg selv også være del av en videre erkjennelsesprosess. I Heivolls tekst viser bekjennelsen seg som en følge av erkjennelse. Først forteller Gaute om hendelsesforløpet fra han flytter til byen for å studere og hvordan det hele skjærer seg. Deretter kommer bekjennelsen i sin rene form, da han skriver at det siste han gjorde var å lyve for faren sin. Det er først en bekjennelse idet Gaute gjør bekjennelsen eksplisitt og konkretiserer hva han har gjort, og på den måten viser forståelse av egne handlinger. I dette tilfellet: *jeg løy*. Samtidig fører bekjennelsen til en dypere erkjennelse. Idet Gaute bekjenner, kan han komme videre, og da legger han også grunnlaget for en dypere og videre erkjennelse. Dette betyr at Gattes erkjennelse av skyld og synd leder først til bekjennelse (foreliggende roman), som i sin tur leder videre til ny selvforståelse og et fornyet selv: forfatteridentiteten. Det synes å være et dialektisk forhold mellom erkjennelse og bekjennelse, idet erkjennelse fører til bekjennelse, som igjen leder til ny erkjennelse. Først og fremst erkjenner Gaute at han er skyldig i et svik overfor faren. Hvorvidt dette er en reell skyld, eller skyldfølelse, spiller liten rolle for behovet for å bekjenne. Behovet melder seg uansett. Bekjennelsen er nødvendig for forsoning, samtidig er erkjennelse og bekjennelse nødvendig for å bli kvitt følelsen av skyld, og oppnå balanse i selvet.

Erkjennelsen er en erkjennelse av selvet, og Heivoll søker å nærme seg svaret på spørsmålet om hvem han var, og hvem han er. Det dreier seg om både divergensen og sammenhengen mellom det 'gamle' selvet og det 'nye' selvet. Men bare ved forsoning med faren kan han komme seg videre. En gammel identitet settes i sammenheng med en ny, samtidig som den gamle identiteten erkjennes som grunnlag for den nye, og dermed likevel er en del av *forfatteren* Gaute Heivolls selv. Heivoll forteller om den nittenårige Gaute som flytter til Oslo for å studere jus, og hvordan han «var i ferd med å bli meg selv» (s. 122), altså *på vei mot* å utvikle seg til den han er. Frakken til bestefaren og et par briller (solv om han ikke trenger dem) er to viktige rekvisitter. Gutten er håpefull og lykkelig i møte nye omgivelser, men i april får Gaute vite at faren er dødssyk. En måned etter, i mai 1998, da det nærmer seg eksamen, greier ikke Gaute å foreta seg noe: «Jeg var i ferd med å miste kontrollen, men likevel var jeg helt rolig.» (s. 133). Herfra kjører det utforbakke for ham. Han glemmer å være kommende advokat med frakk og briller, takler ikke lenger sosial omgang og slutter å lese til eksamen. Istedenfor er det Deichmanske bibliotek og skjønnlitteraturen som tar over: Gaute blir en *leser*. Da han en dag passerer forlagshuset Gyldendal, minnes han at

barneskolelæreren Ruth hadde ment han hadde talent for å dikte. For unge Gaute er skrivingen ikke et alternativ, selv om han ikke har glemt hva læreren sa om at han hadde evne til å dikte. Han husket ordene hennes: «Men jeg hadde aldri våget å tro på dem.» (s. 134). Han «hadde ingenting til overs for såkalte kunstnere.» (s. 135). Heivoll viser at han som ung jusstudent ikke hadde en så klar retning i livet som han trodde. Det er en frykt for ikke å bli til noe som beskrives hos Gaute. Jussen er det trygge, solide alternativet, der det er orden som gjelder. For Gaute har det hele tiden dreid seg om å holde seg på livets solside: «Jeg visste at jeg hele livet skulle holde meg på livets solside [...]» (s. 110). Og videre: «Jeg ville være på solsidene, for alt i verden ville jeg være på solsidene» (s. 112). Skrivingen og kunsten forbinder han med folk som har havnet på «livets skyggeside» (s. 135). Men så hengir han seg til bøkene på Deichmanske fremfor pensumlitteraturen. Lesingen har vært viktig for ham i barndommen også, da han som tolvåring begynte å lese Mikkjel Fønhus' bøker «som alltid handlet om dyr eller ensomme menn som gikk til grunne. Det appellerte til meg som var så snill og alltid holdt meg på solsidene.» (s. 111). Dette viser en dragning mot livets skyggeside, og en nysgjerrighet overfor skyggesiden som Gaute får utløp for gjennom å lese: «Det var som å krysse ei usynlig grense.» (s. 111). Kvelden før eksamen går Gaute på pub og bestiller for første gang i sitt liv en øl. Det hele fremstår som et litt klønete forsøk på å bevege seg mot nettopp livets skyggeside. For den unge Gaute er nettopp ølet noe som representerer livets skyggeside. Usikkerheten i oppførselen hans, og frykten for å møte noen på vei hjem, viser skammen over å gjøre noe han vet han ikke burde. Det viser også at det finnes en motstand i ham, noe som vil holde livets skyggeside på avstand. På eksamen dagen etter skriver Gaute navnet sitt og går. Heivoll markerer dette som et viktig skille: «Jeg var nettopp fylt tjue år, livet skulle begynne, det virkelige livet. Jeg hadde forlatt alt det gamle, og skulle bli den jeg var» (s. 137). I retrospekt synes Heivoll å se det å slippe taket og havne på livets skyggeside som et famlende forsøk på å stå på egne bein. Han satte noe på spill, men fikk samtidig en mulighet. Det dobbelte i situasjonen vises slik: «Da banen forsvant ned under byen, stirret jeg inn i mitt eget uklare speilbilde, og da jeg kom opp i dagen like foran fontenen ved Nationaltheatret, skjønnte jeg at nå er du på livets skyggeside.» (s. 137). Gjennom tunnelen kommer han ut av mørket og inn i lyset, men han befinner seg likevel på livets skyggeside. Det er noe nytt og utrygt. Gautes eget uklare speilbilde kan leses som en understreking av identitetens begynnende endring. Han ser sitt eget speilbilde, men ser ikke tydelig hvem han er.

På eksamensfesten kvelden etter eksamen drikker han seg sanseløs, og roper ut i lokalet: «Jeg skrev ingenting til eksamen! [...] Jeg leverte blankt! Der har dere meg! Skål for



den!» (s. 151). Reaksjonen er et par sekunders stillhet, før latteren bryter løs. Festen ender på byen, og Gaute blir så full at det til slutt går i svart. På vei hjem forstår han at ut i fra et ømt kinn at noen har gitt ham en på tygga, men han husker ikke hvorfor. Til tross for sin overstadig berusede tilstand opplever han det han beskriver som en tilstand av klarhet og rasjonalitet. På vei opp til æreslunden på Vår Frelzers gravlund overtar selvestruktiviteten og blander seg med et slags selvmedlidende trass, idet han ønsker seg skikkelig juling: «Så ville noen finne meg dagen etter, og da kunne det egentlig være det samme om jeg var i live eller ikke.» (s. 154). Det ender med at han setter seg på en grav som han innbiller seg er farens, spyr, og sjangler opp til Bjørnsons grav for så å sovne på den. At det er nettopp Bjørnsons grav han sovner på, knytter ham til den slumrende dikteridentiteten som er i ferd med å trenge seg frem i ham.

Gautes problem er at han ikke greier å fortelle sin far om hva han har gjort. Den bevisste tanken på hva han holder på med når han ikke før eksamensdagen, da den bryter overflaten, og han innser at det er for sent å snu. Overfor den døende faren greier han ikke å fortelle hvordan han har det, at han er i voldsom forandring. Han er i ferd med å bryte ned et tidligere selv, for å nærme seg en ny identitet som forfatter. Trond Berg Eriksen skriver om Augustin: «*Confessiones* er en fortelling om hvordan det nye livet har brutt frem i et fordervet livsløp» (Eriksen 2000: 163). Å kalle Heivolls livsløp fordervet er en overdrivelse, men det er en parallell i det å vise hvordan en ny identitet er «brutt frem» fra det tidligere livet. Heivolls fremstilling av et fortidig selv avslører den Store Synden hans. Han fremstiller sitt eget fall fra uskyldig barn til mislykket løgner, og hvordan han senere reiser seg igjen. Heivoll har ikke det religiøse aspektet som Augustin har. Det som er sentralt hos Augustin, nemlig frelsen, eksisterer ikke hos Heivoll – i alle fall ikke i kristen eller religiøs forstand. Bekjennelsen har likevel et formål og en virkning. På den ene side innebærer bekjennelsen erkjennelse av selvet og å kunne rette blikket fremover med ren samvittighet, samtidig er den med på å gi livet nytt innhold.

Kierkegaard synes å mene at det er synden (og dermed også skylden) som skiller den enkelte fra mengden. Det er et Du og et Jeg som synder, ikke et Man, og det er et Du og et Jeg som har og kjenner skyld. I sitt hovedverk *Væren og tid* (2007) synes Martin Heidegger å hevde noe lignende hva gjelder døden: «Døden er (i den grad den «er») i hvert enkelt tilfelle vesentlig min egen. Døden innebærer en særegen værensmulighet der det dreier seg om den væren overhodet som i hvert enkelt tilfelle tilhører den egne derværen.» (Heidegger 2007: 254). *Man* dør ikke, men *du* og *jeg* dør. Det er nærliggende å tro at det er en slik form for erkjennelse Gaute kommer til, først da han møter døden på nært hold i farens bortgang,

deretter da han selv står ansikt til ansikt med døden i løpet av fergeturen til Danmark like før faren dør. Da balanserer han på ripa i fylla. Først henger han over rekka og spytter ut et glasskår han har puttet i munnen. Blodet renner mens han henger over kanten: «Jeg sto sånn lenge, helt til det ikke kom mer blod, helt til det var tomt, helt til alt var tomt. Så klatret jeg opp på rekkverket, lukket øynene, holdt meg fast, og slapp.» (s. 214ff). Gaute balanserer på kanten – bokstavelig talt. Møte med døden, eller erkjennelsen av at døden som mulighet, vekker Gaute. Heideggers begreper om egentlig og uegentlig eksistens er nyttige til å beskrive dette nærmere (Eriksen 1994). Den uegentlige væremåte er den hverdagslige, tildekkede væremåte, der en ikke tar livets endelighet inn over seg og heller ikke ens eget livs mulighet. Det er først med angsterfaringen og erkjennelsen av «væren til døden» (Heidegger 2007: 265), altså ved erkjennelsen av at døden er ens egen, at en tar inn over seg muligheten av ikke å være til. Heidegger skriver: «Døden er muligheten av umuligheten av enhver måte å forholde seg til... og enhver måte å eksistere på.» (Heidegger 2007: 274). Og videre: «Å holde døden for sann betyr å være viss på væren-i-verden. Å holde døden for sann krever dermed ikke at derværen skal forholde seg på en bestemt måte, men gjør derimot krav på derværen selv i den fulle og hele egentligheten som tilhører dens eksistens.» (Heidegger 2007: 277). Å erkjenne muligheten av ikke å være, døden, gjør at en erkjenner væren og derværens egentlighet og ens egen mulighet. Gattes nærkontakt med døden foregår i to faser. Først er det farens død, som vekker erkjennelsen av livets forgjengelighet. Deretter er det muligheten for egen død, som gjør at Gaute nærmer seg erkjennelsen av muligheten for *egentlig* eksistens.

Den tomheten Heivoll benevner i sitatet over, da blodet renner ut av ham til det ikke er mer igjen og «alt var tomt», kan leses i sammenheng med Lagerkvist-sitatet helt i begynnelsen av boka. Som den ene av to prologer peker diktet på bokas tematikk. Førstelinjen lyder slik: «Det mesta är så betydelselöst» (Lagerkvist 1953: 57), og diktet, som ikke har noen tittel, aksentuerer en følelse av meningsløshet i møte med døden og i erkjennelsen av livets forgjengelighet. Forgjengeligheten er et sentralt moment også i romanen *Himmelarkivet*, der følgende setning går igjen flere ganger: «Glemselen arbeider for oss alle» (Heivoll 2008: 252). Dette henger sammen med angsten, idet at det er en følelse av meningsløshet som følge av bevisstheten om egen og andres forgjengelighet som gjør seg gjeldende. Erkjennelsen av at faren snart skal dø, og at død innebærer ikke-væren, gjør at livet kommer fullstendig i skyggen av døden. For hva gir mening hvis en likevel skal dø? Da Gaute kjører om bord på båten til Danmark, er det denne følelsen av meningsløshet som driver ham.

Han har tilsynelatende ikke noe mål eller mening med å kjøre ned til kaia og kjøpe billett til båten. Likevel:

Jeg fulgte den langsomme køen innover i båten, og for første gang i livet føltes det som om jeg virkelig *gjorde noe*, at jeg foretok meg noe som ville få en eller annen betydning seinere, jeg satt der bak rattet og kjente at dette jeg nå gjorde ville komme til å prege meg, men jeg visste ikke på hvilken måte. (s. 205)

Følelsen av meningsløshet som følger av dødsangsten bærer i seg potensialet til å skape ny mening. Båtturen symboliserer en overgang for Gaute. Den kan nærmest karakteriseres som en dannelsesfortelling i miniatyr, der han reiser vekk og kommer tilbake med en ny selvforståelse og en ny forståelse av livet. Men det er en tilstand preget av skiftende posisjoner. At det første Gaute gjør etter å ha parkert bilen er å sette seg i baren og begynne å drikke, står i kontrast til følelsen av at han «gjorde noe». Det er det destruktive, representert ved rusen, side om side ved håpet om det er noe annet er i emning. Gaute er ikke sikker på *hvordan* denne fasen vil få betydning, bare *at* den kommer til å få betydning. Rusen fører først til selvskadning da han putter et glasskår i munnen og elter det rundt. Glasskåret er i bokstavelig forstand «cutting» à la Haarder, både ved at det er selvskadning involvert, og at han utleverer seg i skrift. Gaute står med kjeften full av blod og tenker: «Hvis jeg åpner munnen, vil blodet fosse» (s. 211ff). Deretter fører rusen nesten til selvmord. Han balanserer på båtrekka, og balanserer også mellom liv og død, og mellom å gi opp, eller greie seg. Denne tilstanden befinner Heivoll seg fortsatt i da båten når Hirtshals om morgenen. Han beskriver formiddagen som «grå og ørkesløs» (s. 236), og det er en vedvarende følelse: «alt var grått og ørkesløst» (s. 237). Det er et mentalt ingenmannsland han befinner seg i. Men så skjer det en forandring idet han begynner å skrive. Han setter seg i bilen og skriver på baksiden av gamle lottokuponger, mens han venter på ferga tilbake til Kristiansand. Selv om alt også er som før, innser han at det har skjedd en forvandling, og han lar seg sluke fullstendig av skrivingen. Angsterfaringen ser ut til å ha forløst noe i et øyeblikk av klarhet, og Gaute når en ny erkjennelse av hva livet skal dreie seg om, og dermed også av hvem han er.

## **Faren**

I likhet med andre mannlige, norske selvframstillere, er forholdet til en far en sentral del av Heivolls selvframstilling. En finner det igjen i både Solstads *16.07.41* (2002) og Knausgårds *Min kamp* (2009–2011). Slik er det også i *Før jeg brenner ned*. Gattes forhold til faren står sentralt i romanens tematikk. Bekjennelsen og erkjennelsen stikker dypere enn til

erkjennelsen av løgneren overfor den døende faren. Gautes erkjennelse er også på vei mot å finne et svar på *hvorfor* han svikter og lyver for faren. Faren skildres som en solid og stødig skikkelse, som er dyktig til alt han gjør.

Særlig to ting som fortelles om faren står sentralt i det bildet som males av ham. Det ene er talentet han hadde til skihopping, det andre skytterferdighetene. At faren var god til å hoppe på ski, er noe Gaute er blitt fortalt av faren, men det er ikke før han snakker med to gamle Finslands-karere, Tom og Willy, at han får greie på hvor god faren faktisk var. De forteller Gaute at han hadde hoppet til bunns i flere bakker, og var en «makeløs skihopper» (s. 143). Karakteristikken er videre: «[...] hemmeligheten var den sjeldne kombinasjonen av dristighet, mot, og en slags fandenivoldskhet, og at alt sammen bar ham lenger enn noen andre.» (s. 143). Samtidig får Gaute en følelse av at Tom og Willy i ettertid funderer på om det egentlig bare var flaks at det gikk bra med ham, og at ingen riktig forsto at faren kanskje egentlig balanserte helt på kanten mellom suksess og katastrofe hver gang. Parallellen til farens jevnaldrende, Kåre Vatneli, er klar. Han var også en glimrende skihopper, men døde som følge av en skade han pådro seg i et hopp. Det fortelles om et enestående hopp, der han hoppet svært langt, landet trygt, men falt like etterpå (s. 89). Fallet førte til et sår i beinet, som etter hvert utartet til at «beinet måtte settes av» (s. 90). Hva slags infeksjon som satte seg i beinet, går ikke klart frem, men det virker som om det å miste beinet gjorde Kåre gal. Til slutt døde han av sykdommen (s. 141). Kåre hadde ikke flaks, men feilberegnet i balansegangen mellom suksess og katastrofe, som til sist viste seg å være en balansegang mellom liv og død. På samme måte som han krysset «ei usynlig grense» (s. 141) da han kjørte moped i kirken, krysset han en usynlig grense med skihoppingen, og det gikk galt. Å utforske denne grensen betyr ikke at det *må* gå galt, men at det *kan* gå galt. Det er denne usynlige grensen mellom suksess og katastrofe, mellom liv og død, Gautes far balanserte på da han hoppet på ski, men han greide seg. Ved å balansere på denne grensen er ikke bare skadepotensialet stort, det gir også en mulighet til å få et omdømme som Gautes far: dristig, modig, en av de aller beste, og tilsynelatende med full kontroll. Det var også den usynlige grensen Gaute følte at han krysset, da han som tolvåring leste Mikkjel Fønhus: grensen over til det ukjente og farlige.

Det andre eksempelet på farens egenskaper er historiene om jegerprøven og jakten. Faren tok jegerprøven, og «han skjøt perfekt» (s. 132). Fortelleren gir uttrykk for at han ikke forstår hvorfor faren tok jegerprøven, for han var jo ikke interessert i jakt. Grunnen til at Gaute ikke forstår, ligger i farens væremåte slik han kjenner den: «Han var for mild, han var for mye av en drømmer. Han kunne kanskje ha drømt om å gjøre det, tenkt det, snakket om det. Men ikke gjennomføre det.» (s. 132). Avleggelsen av jegerprøven passer ikke inn i

Gautes bilde av faren, og skaper en følelse av at det også er noe fremmed og ukjent i ham. Senere i romanen, under Gautes overfart til Danmark, tenker han på selve jaktturen. Også her kommer det frem at det er noe som ikke helt stemmer overens med hvem han er i Gautes øyne: «[...] jeg fikk det ikke til å passe at han og jeg satt der ute i skogen med et ladd gevær og ventet.» (s. 207). Faren feller en elg, og Gaute forstår ikke helt at han greide det «med ei eneste kule, tvers gjennom hjertet» (s. 264), og at det er faren hans som har gjort det. Ikke bare skjøt han perfekt på jegerprøven, men også når det virkelig gjaldt.

Farens jegerevner og skihoppertalent er sider som Gaute ikke helt får til å passe i sitt bilde av faren. Særlig i jaktepisoden virker faren nesten fremmed for Gaute. Det forteller noe om farens dyktighet, at han tør å prøve og at han gjennomfører det han har satt seg fore. Når Gaute beskriver faren som en drømmer som lar det bli med tanken, stemmer det dårlig overens med den vågale skihopperen og den rolige, nøyaktige jegeren. Beskrivelsen av faren som en som ikke gjennomfører, men nøyer seg med å tenke på det og snakke om det, er et feilaktig inntrykk av faren. Det er en tredje episode som er knyttet til faren som jeger, nemlig fordelingen av kjøttet på låven til Olga Dynestøl (s. 262). Den som har skutt elgen får gjerne noe av det beste kjøttet når det fordeles innad i jaktlaget. Kjøttaugen som faren får utdelt er svært tung, og hele denne fordelingsprosessen på låven forteller noe om hvilken posisjon faren har inntatt: han er jegeren, ikke bare en del av et jaktlag. Han er høyt oppe i hierarkiet.

Faren er tilsynelatende flink til alt han foretar seg, men gjør ikke noe særlig ut av det. Rolig og solid gjennomfører han det han setter seg fore, i alle fall så vidt Gaute kan se. Gaute har vanskeligheter med å leve opp til det idealet faren representerer. Han forsøker å finne noe han er god til, noe som stiller ham i samme klasse som faren. Han fremstiller seg selv som flink gutt, slik som hos pianolærerinnen, Teresa. Han sier: «Jeg vet ikke om jeg var en god elev, men jeg gjorde i det minste det jeg ble fortalt. Det gjorde jeg jo alltid.» (s. 59). Gaute var flink, det vil si: han var et plikttoppfyllende barn. Men å være plikttoppfyllende er ikke det samme som å være talentfull eller ha en medfødt dyktighet og vilje til å satse i alt man gjør. Gaute kommer litt i skyggen av sin far, og føler seg kanskje mindreverdige i forhold til ham. Hvordan faren 'står i veien for' sønnen, og sønnens underbevisste forståelse av det, kan ellers leses ut fra en episode som omhandler Dag og faren hans, Ingemann. Episoden er hentet fra pianolærerinnen Teresas dagbok. Den beskriver Dag og faren som sammen driver skytetrening på jordet. De to skyter, deretter går de sammen over jordet for å se på blinkene. Da faren til slutt går over jordet for å se på blinkene alene, blir Dag liggende og sikte på ham. Dette observerer Teresa fra vinduet sitt: «Det varer kanskje femten sekunder. Ingenting skjer. Men hun er sikker. Han sikter på faren.» (s. 131). Det er mulig det bare er noe Dag gjør uten å

tenke over det. Men sett i lys av hvordan både Gaute og tilsynelatende også Dag, strever for å nå opp til sine fedre, kan det være uttrykk for hvordan fedrene billedlig talt står i veien for målet. Samtidig som dette ikke er en bevisst eller utviklet tanke hos sønnen.

## Skammen

*Store Norske Leksikons* nettutgave beskriver skam fra et personlighetspsykologisk perspektiv: «[...] sterkt ubehagelig følelse av å ha vist en nedverdiggende side av seg selv, og dermed avslørt seg selv som et mislykket, udugelig eller umoralsk individ. Skam er nært knyttet til selvfølelsen, og får en til å føle seg liten, med ønske om å skjule seg («synke i jorden»)» (Teigen 2012). En annen utlegning av begrepet finner en i kommentar i *Morgenbladet* 16. desember 2011. Der skriver Toril Moi om skam og åpenhet med utgangspunkt i Karl Ove Knausgård's *Min Kamp*. Hun skriver: «Skammen splitter selvet og fjerner friheten. Skammen utleverer meg til den andres dom. Dette kaller Sartre fremmedgjøring: jeg blir det den andre sier jeg er». Og videre: «Å være fremmedgjort er det motsatte av å være fri fordi det er å være prisgitt de andres bilde av en selv, å være uten kraft til selv å skape sin identitet.» (Moi 2011). Det synes å forholde seg slik at ved å ta skammen og vise den frem, kan en ta kontroll på selvet og identiteten. Dermed kan friheten vinnes tilbake, nettopp ved ikke å ta hensyn til andres bilde av en selv, og en kan «unnslippe splittelsen mellom selvet og identiteten, å bli fri til å gå helt og fullt opp i handlingen, altså livet» (Moi 2011). Det vil si, kvitte seg med selvbevisstheten, og leve som seg selv, upåvirket av det bildet andre måtte ha av en.

Skammen er et sentralt element i Gattes bekjennelse. Han skammer seg over egen utilstrekkelighet og mislykkethet, en utilstrekkelighet som er særlig tydelig hvis han måler seg mot faren. Følelsen av mislykkethet når sitt høydepunkt da studiene rakner, og han leverer blankt på eksamen. Det gjør det ikke bedre at faren gir uttrykk for at han er stolt, og at han sier Gaute har gjort det han drømte om: «– Jeg er stolt av deg, sa han [faren] så, og det kunne han aldri ha sagt hvis vi hadde vært i samme rom, det vet jeg. Jeg svarte ingenting.» (s. 138). Og videre: «– Jeg drømte om å bli noe, vet du.» (s. 138). Underforstått ligger det en forventning til Gaute om å «bli noe», en forventning faren tror han er i ferd med å oppfylle, men som han faktisk *ikke* oppfyller. Utsagnet om at faren ikke ville greid å si at han var stolt av Gaute hvis de var i samme rom, er tvetydig. På den ene siden sier det noe om forholdet mellom ham og faren, nemlig at det er dårlig kommunikasjon mellom dem. Gaut understreker skråsikkert at han *vet* faren ikke ville sagt han var stolt hvis de befant seg i samme rom. På den annen side greier ikke Gaute å forholde seg til farens stolthet, som er ekte nok fra farens

side, fordi premisset, at Gaute har gjennomført eksamen, er falskt. Grunnen til at han ikke svarer, er ikke at han ikke tror på faren, men at han skammer seg.

I skyggen av faren synes det som om Gaute ikke greier å finne frem til det han har talent for, nemlig å skrive og dikte. Det er først når faren skal dø at Gaute gjenoppdager, eller slipper fri, sin evne til å dikte. Sammenhengen er at farens død frigjør Gattes evner. Da Gaute drikker den første ølen i baren på båten til Danmark, fortelles det: «Jeg tenkte på bilen til pappa som sto låst et sted under meg, jeg så Oksøy fyr gli rolig forbi, straks etter begynte båten og gyngte og jeg visste at nå ventet det åpne havet.» (s. 206). Det åpne havet symboliserer frihet og mulighet. Han kjører farens bil, men den er parkert og ute av syne, og han forlater byen der faren befinner seg. Deretter forteller han om barndomsminnet av ham og faren på jakt. Gaute ønsker ikke at faren skal dø, likevel gir farens død plass til ham. Dette synes er en viktig årsak til at Gaute ikke makter å forholde seg til farens forestående død, og som gjør at han stikker av. Erkjennelsen av at det ligger frihet og mulighet i farens død, fremkaller antakelig en følelse av å være et «umoralsk individ». Samtidig skammer han seg kanskje også over farens forfall. Forfallet fremstår som helt tydelig for Gaute den dagen han er med faren og kjøper joggedress. Det var den samme typen joggedress som de røykende kreftpasientene utenfor sykehuset hadde, og Gaute innser plutselig at faren er blitt en av dem: «[...] først da gikk det opp for meg at de alle hadde de samme, store øynene som pappa» (s. 126). Senere markeres kontrasten mellom faren som vital skihopper med «dødsforakt som ingen skjønnte seg på» (s. 186), og den slunkne skikkelsen i gammel OL-jakke: «Jeg grøsset da jeg kjente hvor lett han var. Det var som å løfte nesten ingenting. Jeg kjente de harde ribbeina tvers gjennom OL-jakka [...]» (s. 190). Gattes skam synes også å være knyttet til nettopp det at han skammer seg over sin døende far, og at det også gjør at han ikke greier å forholde seg til ham. Han skriver om faren: «Han var blitt et slags irriterende ekko [...]. Jeg kjente meg tom og utenfor meg selv [...]» (s. 187ff). Videre er det skammen over å ha løyet for faren, og deretter skammen over å ha stukket av fra ham og dratt til Danmark. At han stikker av, har i seg selv sin årsak i at Gaute skammer seg slik over løgnen at han ikke greier å forholde seg til faren. Dermed rømmer han fra det hele.

Ved å bekjenne trosser Gaute skamfølelsens første innskytelse: ønsket om å skjule seg. Han møter det pinlige som har fremkalt skamfølelsen, og viser det frem. Skammen og det pinaktige ved bekjennelsen henger sammen. Detaljene i selvutleveringen er pinlige, intime og også i noen grad vulgære. Slik som eksamensfesten, da Gaute blottlegger sin mislykkethet offentlig. Noe av det mest intime i selvutleveringen er de gangene han er sammen med faren. Slik som da han lyver for faren og forteller at han fikk laud til eksamen. Da greier han ikke å

holde gråten tilbake, men skjuler det for faren (s. 189). Skammen hos Heivoll er først og fremst knyttet til mellommenneskelige forhold, og særlig til relasjonen mellom Gaute og faren, og i mindre grad til kvalmende detaljer om egen kropp og kroppsvæsker, eller andre grenseoverskridende og frastøtende pinligheter. Like fullt er det selvutleverende, idet skammens mange fasetter stilles åpent frem for leseren i forfatterens eget navn. Skammen over egen utilstrekkelighet er ett element. Sviket og skyldfølelsen overfor faren er et annet. Episoden om eksamensfesten da Gaute drikker seg sanseløs, og roper ut til hele lokalet at han leverte blankt og etterpå ender med å sovne på Bjørnsons grav, representerer en tredje fasett av skammen. Den episoden synes å være noe av det nærmeste en kommer skam og pinaktigheter knyttet til det kroppslige og det vulgære. Først pisser han på en av gravene: «Så stilte jeg meg opp og pissset. Jeg visste ikke hva som lå foran meg. Det vil si, jeg visste jo at det var en eller annen grav, men jeg ante jo ikke hvem som lå der» (s. 154). Deretter kaster han opp på en grav: «Så spydde jeg. Det rant over skoene og blomstene og plasket i den myke jorda. Jeg reiste meg og sjanglet noen meter vekk, så kastet jeg opp enda en gang, og ble stående krokboyd over enda en gravstein.» (s. 154).

Hos Heivoll synes det å forholde seg slik Haarder hevder det er i mer tradisjonelle bekjennelser: «I bekendelsens tradition overdøves pinagtighederne af ærligheden og angeren i selvudleveringen [...]» (Haarder 2010: 31). Men verket står heller ikke helt plantet i den tradisjonelle bekjennelsen slik den springer ut fra Augustin. Den religiøse dimensjonen mangler, og det synes heller ikke å være et pedagogisk siktemål. På den annen side er det komiske og ironiske, som en gjerne finner i den performative biografismen, fraværende. Skildringen av Gaute som utbasunerer sin mislykkethet foran sine medstudenter på eksamensfest bærer heller preg av å være trist enn komisk. Ironi kan være et grep som holder skammen på avstand. Heivolls ironiløse fremstilling synes å gjøre at leseren, så vel som Heivoll selv, er nødt til å forholde seg til skammen. Det er også den utilslørte og uironiske fremstillingen av skammen og handlingene som ligger til grunn for den, som gjør at bekjennelsen kan ha en virkning på leseren, samtidig som den synes å ha et formål for forfatteren. Det synes i så fall å være slik at Gaute Heivoll får mulighet til å gjøre opp for seg og frigjøre seg fra skylden og skyldfølelsen. Samtidig ser det ut til å ha den virkningen at det terskelestetiske forsterkes, altså det som kan kalles *uavgjørighetssonen*, et begrep som synes å stamme fra Claus Beck-Nielsen og Das Beckwerk (Christensen 2004: 49). Det virker som om det nettopp er ærligheten og ironiløsheten i Heivolls bekjennelse som setter leseren i *uavgjørighetssonen*.



## Hvorfor bekjenne?

Bekjennelsens formål i sin tradisjonelle form, slik det henger sammen med skriftemålet, er forsoning. Forsoning dreier seg om å gjøre opp for seg når en har forbrutt seg mot noe eller noen. Fanger i fengsel soner en dom, og da er det tale om tilbakebetaling og oppgjør. Etterpå er skylden gjort opp for, og de er skyldfrie. Men forsoning fordrer bekjennelse og erkjennelse. Gaute forsoner seg ikke med sin skyld, tvert imot, han tar det nødvendige oppgjøret og erkjenner sin skyld og sin skam. Å forsones med skylden er ikke det samme som å forsones med den en har forgått seg mot. Reell forsoning krever en unnskyldning overfor og et oppgjør med den det gjelder, og det synes å være nettopp det Heivoll forsøker å gjøre med foreliggende roman. Selv om faren er død, kan bekjennelsen og erkjennelsen fungere som en form forsoning med faren. Ved å vise frem skammen og skylden, det vil si å *møte* skammen og skylden, og konfrontere dem, ligger muligheten til forsoning. Men spørsmålet er fremdeles: Hvorfor bekjenner Heivoll? Hvorfor skal bekjennelsen offentliggjøres, og hvorfor i romans form?

Det finnes ikke noe entydig svar. Som skissert over, så synes det å være slik at performativt biografiske bekjennelser skiller seg fra den tradisjonelle litterære bekjennelsestradisjonen. I den performative biografismen synes det å være selve virkningen bekjennelsen har på leseren som er målet. Leseren settes i en uavgjørighetssone, eller en *zwellenzustand*, som skaper en usikkerhet overfor en type eksplisitte eller implisitte utsagn av typen: han er meg, men jeg er ikke ham. Slik som i performance-kunst, der den høyst reelle kroppen til kunsteren er en del av kunstverket. Det vil si denne blandingen av virkelighet (kunsterens kropp som den biografiske innsats) og kunst eller fiksjon. Haarder skriver:

Vores hjerne har to autonome systemer der analyserer andres kroppssprog: Et der omgående reagerer på en trussel eller lignende, og et andet der er i stand til at afgøre om denne trussel kommer fra fx et fiktionsprodukt. Vi mærker altså ganske kort en virkelig følelsesmessig reaktion i forbindelse med et mønster på film, men kan dog blive siddende fordi det er fiktion. I tærskelsituationen bliver vi imidlertid hensat i en form for kortslutning af dette system. (Haarder 2010: 31)

Det er eksperimenteringen med denne tilstanden som i seg selv synes å være poenget, det å sette tilskueren i «en aporetisk "Zwellenzustand"» (Haarder 2010: 30), der bruken av egen kropp er et effektivt virkemiddel. Dette til forskjell fra den tradisjonelle bekjennelsen, som gjerne har et eksistensielt, eventuelt pedagogisk-teologisk, siktemål, slik som hos Augustin. Bekjennelsen hos Heivoll kan ikke bare reduseres til et estetisk virkemiddel, men preger også verkets tematikk direkte. Det er nærliggende å spekulere på om Heivoll faktisk har personlige

grunner til å utgi en roman som inneholder det som tilsynelatende er hans egen bekjennelse. Men ved å stille spørsmålet, befinner jeg meg allerede i terskeltilstanden. Med utgivelsen av romanen er bekjennelsen blitt offentliggjort, og dermed også umulig å trekke tilbake. Faren er den som skulle mottatt unnskyldningen, men han er død og kan dermed ikke ta imot og akseptere bekjennelsen som unnskyldning. Ved å gjøre bekjennelsen offentlig, blir unnskyldningen likevel gyldig. Dette kan begrunnes med utgangspunkt i det kristne skriftemålet, der en står til rette overfor Gud. Når Heivolls bekjennelse ikke er en religiøst motivert bekjennelse, er det ikke Gud han må stå til rette overfor, men bare faren, som er den han har syndet mot. Men faren er jo død. En bekjennelse eller en unnskyldning kan ikke være gyldig før den er rettet mot noen: det må være noen å bekjenne seg til eller unnskyld seg overfor. Forsoningen kan heller ikke skje før unnskyldningen er gyldig. Heivoll trenger dermed en instans å henvende seg til istedenfor faren eller Gud. Ved å henvende seg til offentligheten får han det, og kan på den måten å frigjøre seg fra synden. Toril Moi (2011) viser Knausgårds bruk av Hölderlins strofe: «Kom ut i det åpne, min venn»<sup>6</sup>, og knytter den til forholdet mellom skam og åpenhet. Knausgårds prosjekt synes blant annet å dreie seg om nettopp å «komme ut». Heivoll følger også Hölderlins bud om å komme ut i det åpne. Han kommer ut i det åpne med sin bekjennelse og sin skam, og det er på den måten han kan frigjøre seg også fra skammen. Dette kan knyttes til det Haarder skriver om å komme ut (jf. s. 30), der det å komme ut i mediasammenheng, bøker inkludert, kan være en biografisk deklarasjon. Altså, en performativ språkhandling som endrer noe.

Av de tre mulighetene Gaute har hatt til å gjøre opp for seg overfor faren (jf. s. 40), er altså det tredje alternativet valgt: nemlig å skrive. På den måten bekrefter Heivoll sin identitet som dikter og forfatter overfor offentligheten, nettopp ved å gi ut romanen som forteller om hvorfor han ble dikter. Slik blir også Kierkegaards utsagn om den enkeltes synd som mulighet til individualisering aktualisert, fordi det er på grunn av synden og skylden, og bekjennelsen av disse, at Gaute blir forfatter. Han er blitt dikter, og er dermed blitt til noe, men kanskje ikke det faren hadde sett for seg, eller hva Gaute *trodde* faren hadde sett for seg.

Mens det i antikken var det offentlige som var alvorlig og det private som var useriøst, så hevder Trond Berg Eriksen: «I vår tid antar man gjerne at det private er seriøst og at det offentlige er uten alvor.» (Eriksen 2000: 165). Denne privatiseringen av offentlighet finner en igjen hos blant annet Habermas, som Haarder har tatt utgangspunkt i sin fremstilling av forholdet mellom privat og offentlig sfære (Haarder 2004). Fremstillingen av selvet har en

---

<sup>6</sup> Sitert i Moi 2011. Diktets originaltittel: «Der Gang aufs Land».

virkning i den personlige beretningens kraft. I Heivolls tilfelle er det for det første den referensielle kraften, og det som er knyttet til den performative biografismen og det terskelestetiske. For det andre er det det eksistensielle og litterære nivået, der det knytter an til universelle, mellommenneskelige forhold og problemstillinger.

## Kapittel 3

### Det etiske

Kan en skrive hva akkurat hva en vil om virkeligheten og faktiske personer, så lenge en kaller det fiksjon? Dette spørsmålet er kanskje blitt enda mer aktuelt med de siste års økende interesse for å skrive fiksjon om seg selv og andre faktiske personer. Det var spørsmål av denne typen Jon Michelet reiste med Heivoll-debatten høsten 2010. Michelets bud på hvordan forholdet mellom fiksjonslitteratur og virkelighet skulle være, førte ingensteds hen. Spørsmålet om hva en kan og ikke kan skrive, har tidligere vært oppe i rettsystemet i forbindelse med det som er blitt kalt usedelig litteratur, men nå nylig også i forbindelse med forholdet mellom fiksjon og virkelighet. I Danmark i mars 2011 ble Das Beckwerk, alias Helge Bille Nielsen, alias Claus Beck-Nielsen, frikjent for bruken av Thomas Skade-Rasmussen Strøbechs, alias Thomas Alheimers, alias Thomas van Brunts, biografi og privatliv i *Suverænen* (2008). Nielsen ble saksøkt for å ha brukt dette materialet uten Strøbechs vitende eller tillatelse i romanen som handler om en tur de to gjorde sammen til USA i 2004. I Norge har Karl Ove Knausgårds familie truet med rettsak og søksmål i forbindelse med utgivelsen av *Min kamp* (2009–2011). Knausgård har skrevet en roman med seg selv som forteller og hovedperson, og verket impliserer også en god del av de menneskene han har møtt på sin vei i livet. I *Klassekampen* den 3. oktober 2009 ble det trykket en kronikk signert «14 berørte familiemedlemmer», der familiemedlemmene hevdet sitt syn om at Knausgårds prosjekt er sakprosa, ikke skjønnlitteratur. De reagerte på det de kalte «den farlige blanding av virkelighet, fantasi og usannheter». Eksemplene viser at litteratur kan få juridiske implikasjoner, og at de juridiske implikasjonene har kommet som følge av moralske beskyldninger. Ingunn Økland (2012) hevder at de siste to års litterære kontroverser som har havnet i retten, har vist at de ikke har noe i en rettsal å gjøre. Hun nevner to eksempler: Strøbech mot Das Beckwerk, og familien Rais mot Åsne Seierstad i forbindelse med hennes utgivelse av *Bokhandleren i Kabul* (2002).<sup>7</sup> Økland skriver: «Men de havnet der fordi den litterære offentligheten ikke vet hvordan man svarer mennesker som trer ut av litterære universer og forteller om den nedverdiggelsen de kjenner seg utsatt for» (Økland 2012). Etisk tvilsomt eller forkastelig er ikke nødvendigvis det samme som straffbart. Etikk og jus er ikke alltid sammenfallende, selv om loven har sitt grunnlag i etikk og moral. Hvem utsettes for den etisk tvilsomme handling, er det leseren eller romanens figurer? Er det etisk

---

<sup>7</sup> Dommen i saken mot Seierstad ble avsagt 23. juli 2010 i saksøkers favør. Seierstad anket, og ble frikjent i 2012.

tvilsomt å innføre både fiksjonskontrakt og virkelighetskontrakt à la Behrendt? Er det etisk tvilsomt å skrive en historie fra virkeligheten, men å tilføye og trekke fra etter eget forgodtbefinnende? På den annen side er det vel slik at fiksjonslitteratur på en eller annen måte har sitt forelegg i verden. Ideen og innholdet må komme noen steds fra, og det må vel være innenfor forfatterens erfaring og horisont? *Før jeg brenner ned* utløste altså reaksjoner av moralsk art fra Jon Michelet, og satte i gang en debatt om forholdet mellom litteratur og virkelighet. I denne delen vil jeg diskutere etiske aspekter ved Heivolls roman. Med utgangspunkt i Poul Behrendts kontraktsbegrep og Knud Ejler Løgstrups etikk vil jeg se på forholdene mellom forfatter og leser, og mellom forfatteren og de han skriver om i romanen. Spørsmålet er hvorvidt Heivoll beveger seg innenfor etiske forsvarlige rammer i sitt forhold til leseren og overfor dem han skriver om.

### **Tillit og kontrakt**

I Behrendts kontraktsbegrep ligger en gjensidig tillit mellom leser og forfatter. Leseren stoler på forfatteren og godtar leseinstruksen, og forfatteren stoler på at leseren følger instruksen. Dette gjør at fortelleren ikke blir forvekslet med forfatteren selv, og at leseren forstår at boken ikke refererer direkte til virkeligheten. Slik er det som regel med fiksjonsverk som ikke inviterer til biografisk lesning. Heivolls verk inviterer til selvbiografisk lesning blant annet gjennom bruken av eget navn og egen biografi, men også til biografisk lesning, fordi han dikter om noe som faktisk har hendt. Det betyr ikke at saksforhold som hevdes i verket nødvendigvis stemmer overens med de faktiske saksforhold. Kontrakten i den biografiske lesningen er dobbel, fordi den inviterer både til å lese verket som fiksjon og virkelighet – samtidig. Lesekontrakten Heivoll vil inngå, er nok dobbel, altså at det både dreier seg om fiksjon og virkelighet, men ikke helt slik Behrendt tenker seg.

I begge Heivolls selvbiografiske bøker, *Himmelarkivet* og *Før jeg brenner ned*, legges det til grunn både en fiksjonskontrakt og en virkelighetskontrakt. På omslagene til begge bøkene finner en betegnelsen roman, samtidig som det fremstår som opplagt at fortelleren er Gaute Heivoll selv. I den litterære teksten finner en åpenbare indikasjoner på at Heivolls jeg-forteller er forfatteren selv. Historiene som skildres, den om Louis Hogganvik, og den om den pyromane Dag, fremstilles som historier fra virkeligheten i parateksten, kanskje særlig fordi de tidfestes ved hjelp av dato og årstall. At begge kontraktene inngår i verket selv, og ikke kvalifiseres på noen annen måte av den empiriske forfatteren i media eller andre kanaler utenfor verket, minimerer også en eventuell tidsforskyvning. Den empiriske forfatterens

utsagn om verket etter utgivelsen motstrider ikke det som allerede er lagt frem i verket. Som Gaute Heivoll sa i intervjuet med *Verdens Gang*: «det er en mosaikk av virkelighet og diktning» (jf. s. 4) Dermed utsier ikke Heivoll selv noe annet enn verket og verkets paratekst uttrykker. I første kapittel av *Før jeg brenner ned* synes fortelleren å gjøre det eksplisitt at det er to kontrakter som gjelder på samme tid: «Ingen har kunnet beskrive brannen, for ingen var der bortsett fra Olav og Johanna, men jeg har sett alt for meg» (s. 14). Nettopp ved å si at ‘dette er dikt, men det har hendt i virkeligheten’, fremlegges to kontrakter på samme tid i selve teksten.

Når det gjelder leserbedraget, tyder mye på at en ikke kan snakke om et bevisst leserbedrag, dersom en kan snakke om noe leserbedrag i det hele tatt. På den ene side er det kanskje bedragerisk i seg selv å legge frem to eksplisitte lesekontrakter samtidig. På den annen side kan en kanskje si at det å legge frem begge kontraktene samtidig, nettopp ikke er bedragerisk, fordi leseren får vite at det *både* er fiksjon og virkelig. Dette setter leseren i Haarders *zwellenzustand*.

Kontraktsmetaforen er opplagt en metafor. Det foreligger ikke en juridisk bindende kontrakt mellom forfatter og leser, og dermed er *tilliten* det grunnleggende premisset i kontraktsforholdet. Den danske filosofen Knud Eijler Løgstrup beskriver i *Den etiske fordring* (1999) tillit som et helt grunnleggende menneskelig livsvilkår, det som kalles en «spontan livsytring» (Christoffersen 1999: 22). All menneskelig interaksjon hviler på en spontan, grunnleggende tillit til andre mennesker. At tilliten er spontan, betyr at den løper forut for fornuften, og at den besitter en åpenhet. En mistror et annet menneske først når en har grunn til det: «Vi tror aldri på forhånd at et menneske lyver. Det gjør vi først etter å ha grepet ham i løgn.» (Løgstrup 1999: 29). Dette kan en se i sammenheng med den litterære fortellerstemmen, det samme gjelder for den. En har i utgangspunktet tillit til fortelleren, helt til en har grunn til å tro noe annet. Slik kan det være tale om en upålitelig forteller. Samtidig hevder Løgstrup at «å vise tillit betyr å utlevere seg selv» (Løgstrup 1999: 30). Dette betyr ikke at en blottlegger seg fullstendig, men at en imøtekommer den andres forventning. Tilliten svarer til forventningen. Det å stole på en annen er å utlevere seg selv, fordi det gir den som stiller forventningen makt over den som utleverer seg selv. Forventningen er ikke nødvendigvis uttalt, som oftest er den uuttalt. Utleveringen er ikke nødvendigvis de mest intime betroelser og fortrolig samtale. Utleveringen ligger i det at en annen stiller en forventning eller et krav, uttalt eller uuttalt, til den andre, og at en gjør noe for å imøtekomme kravet fra den andre. Dette henger sammen med Løgstrups kanskje mest kjente tese: «Den enkelte har aldri med et annet menneske å gjøre uten å holde noe av dette menneskets liv i

sine hender.» (Løgstrup 1999: 37). Gjennom mellommenneskelige relasjoner og kommunikasjon av alle slag har man med hverandre å gjøre, og det innebærer også makt til å påvirke hverandres liv. Her er det viktig å understreke at tilliten og selvutleveringen som livsvilkår ikke er det samme som ren dumhet og naivitet, men et vilkår som gjør det mulig å leve sammen med andre mennesker. Tilliten undergraver heller ikke den kritiske sansen. Det er en forskjell mellom selvutlevering i tillit og bare selvutlevering, mener Løgstrup. Til det siste trengs bare en tilskuer, og ikke et egentlig tillitsforhold. En reagerer sterkt på misbruk av tilliten, nettopp fordi selvutlevering og tillit henger sammen. Misbruket av tilliten er også en avvisning, der den parten som stiller forventningen ikke tar imot tilliten han eller hun blir vist. Kald avvisning av en annens tillit er en form for misbruk. En annen er å bruke den andres tillit mot vedkommende, det vil si å utnytte den andres selvutlevering til egen fordel, uten at hensynet til den andre går foran. Når tilliten misbrukes, er det et misbruk av den enkelte, og da feller en moralske dommer. Men Løgstrup skiller mellom situasjoner der en moralsk reaksjon er berettiget, fordi det faktisk er begått urett og tilliten er misbrukt, og situasjoner der det felles moralske dommer på bakgrunn av misforståelser. Han skriver: «Kortslutter kommunikasjonen mellom mennesker i en konflikt, slår det ut i gnister av moralske bebreidelser og beskyldninger, fordi all kommunikasjon innebærer selvutlevering.» (Løgstrup 1999: 32). Med konflikt mener han her uoverensstemmelser som ikke springer ut av misbruk av tillit, men manglende forståelse av hverandre. Det dreier seg om at den personlige forventning om at den andre skal ta i mot tilliten, ikke er blitt oppfylt. Den manglende oppfyllelsen har ikke skjedd på grunnlag av misbruk og avvisning av tilliten, men fordi «deres sinn og verdener støter mot hverandre» (Løgstrup 1999: 30).

De moralske beskyldningene kommer i så måte av tre grunner. For det første at en har blottstilt seg. For det andre kommer de av det emosjonelle i blottstillelsen og den manglende imøtekommelsen. For det tredje vil en skjule skuffelsen, og unngå å tape ansikt. De moralske beskyldningene er i denne sammenhengen urimelige, fordi det ikke dreier seg om misbruk av tillit, men simpelthen misforståelser. Tilliten eksisterer ikke bare i de direkte mellommenneskelige forhold, der en står ansikt til ansikt med et annet menneske. I det følgende vil jeg forsøke å overføre Løgstrups fenomenologiske etikk på litteraturen.

### **Leserens tillit**

I møte med Heivolls tekst må leseren så å si utlevere seg til verket, i den forstand at en møter verket på verkets premisser. Løgstrup hevder at en utleverer seg i tillit til andre mennesker, og det kan overføres til møte med verket. Dersom en utleverer seg til verket, utleverer en seg

også indirekte til forfatteren. Heivoll stiller indirekte en forventning til leseren om hvordan verket skal forstås, og leseren kan utlevere seg selv i tillit ved å stole på ham. Det er to utgaver av Heivoll en må forholde seg til, både den litterære Gaute som er forteller og hovedperson i egen fiksjon, og den empiriske forfatteren Heivoll som har skrevet og utgitt verket. Skillet mellom forfatter og forteller gjelder, men er utydeliggjort ved sammenfallet mellom forfatter og forteller. Det er den litterære Heivoll, altså fortelleren, tillitsforholdet i første omgang etableres med. Det er fortelleren som stiller forventningen om å bli trodd, og det er fortelleren som har stemmen leseren forholder seg til. I andre omgang, når leseren anbringes i det Haarder kaller for terskeltilstanden, så blir spørsmålet om en kan stole på forfatteren. Problemet er da nettopp det som terskeltilstanden springer ut av: blandingen av og forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Det er den empiriske forfatteren Gaute Heivoll som har skrevet verket, og som i siste instans står som garantist for dets innhold. Blandingen av fiksjon og virkelighet reiser ikke bare spørsmålet om en kan stole på forfatteren, eller forfatterens troverdighet. Det reiser også et spørsmål om *hva* en skal stole på, og dermed om hva som er Heivolls forventning som leseren skal imøtekomme. Det mest nærliggende er forventningen om å bli trodd. Dette bringer igjen inn sannhetsspørsmålet, og det dreier seg om hvilket syn på forholdet mellom litteratur og sannhet som anlegges. I Heivolls tilfelle er det enkelte momenter i romanen som korresponderer med virkeligheten, men som jeg har vist, er det i størst grad den litterære og eksistensielle sannhet Heivoll forsøker å formidle, og som forventningen springer ut av. På den annen side har den nærheten til fortellingen og stedet som Heivoll søker å etablere, en etosbyggende virkning. Ved hjelp av grundige beskrivelser av stedet, og ved å knytte fortellingen til konkret tid og sted, får både forteller og fortelling større troverdighet.

Det synes å være en forventning om at leseren skal forholde seg til en dobbel kontrakt, det vil si leseinstruksjonen om at dette er diktning om virkeligheten. Sammenblanding av virkelighet og fiksjon må kunne godtas av leseren for at verket skal få den kraften og meningen som er intendert fra Heivolls side. Leserens forventes å stole på sannheten i fiksjonen, og samtidig akseptere at det ikke er helt sant. Dersom leseren tar *Før jeg brenner ned* feilaktig for sant, som at den korresponderer med virkeligheten, så vil det utløse moralske beskyldninger på grunnlag av et misforstått tillitsforhold mellom forfatter, verk og leser. Slike moralske beskyldninger vil, slik Løgstrup hevder, ikke være rimelige, fordi det ikke er et faktisk misbruk av tillit. På samme måte vil det å lese verket som ren fiksjon være en nedvurdering av både forfatteren Heivoll og romanen han har skrevet. Spørsmålet er i så måte om Heivoll har vært ærlig i forventningen som stilles, om han har ivaretatt den tillit som er



vist fra leserens side, eller om han har forsøkt å misbruke leserens tillit. Hvis kontraktene er inngått samtidig, og det ikke foreligger et leserbedrag, kan en si at Heivoll har stilt en forventning til leseren. Forventningen er da at leseren går med på at det går an å dikte om virkeligheten, og at det ikke gjør fortellingen om pyromanen eller Heivoll selv mindre troverdig. Fremleggelsen av de to kontraktene kan gjøre at leseren inntar en grunnleggende skeptisk holdning i møte med verket. Mistroen kan da bygge på det Løgstrup beskriver som at «sinn og verdener støter mot hverandre» (Løgstrup 1999: 30). Det er altså en mulighet for at mistroen beror på misforståelse. En grunnleggende mistroisk holdning kan likevel være vanskelig å opprettholde gjennom lesningen av verket. En har som leser et behov for å antropomorfisere avsenderfunksjonen i teksten, å identifisere et talende, eller fortellende, subjekt. Haarder skriver: «Vi har samtidig veldig svært ved ikke at opfatte teksternes afsenderfunktion i andet end antropomorfe termer, formentlig fordi vores umiddelbart fænomenologiske indstilling til kommunikation har talen som model.» (Haarder 2005: 4). I *Før jeg brenner ned* er veien til bokstavelig talt å oppfatte fortelleren i antropomorfe termer svært kort, i og med at Heivoll bruker seg selv som jeg-forteller. Heivoll som talende subjekt, eller illusjonen om at Heivoll er det talende subjektet, er svært tydelig, i og med identiteten mellom forteller og empirisk forfatter. Løgstrup mener at det først og fremst er i samtalen at en utleverer seg og avslører seg. Tillit er grunnleggende for enhver samtale, og talens åpenhet kan dekke over talerens eventuelle upålitelighet. Talens åpenhet kan overføres til et litterært perspektiv, og da kan en snakke om en åpenhet i Heivolls tekst som svarer til talens åpenhet. En grunn til det er særlig identiteten mellom hovedperson, forteller og forfatter. Det antropomorfiserte avsendersubjektet fremstår som utilslørt og ærlig gjennom selvutleveringen og bekjennelsen. En viktig innvending her er at den spontane tilliten som eksisterer i en samtale, ikke gjør seg gjeldende i samme grad eller på samme måte verken i lesningen av eller i utarbeidelsen av et verk. Det talende subjektet er jo ikke fysisk tilstede. Talens åpenhet kan skjule et falskt budskap, for åpenheten ligger først og fremst i tonen. Alle de etosbyggende faktorer som finnes i Heivolls roman, kombinert med ærlighet i form av blant annet selvutlevering, vil antakelig ha en overbevisende virkning også på en i utgangspunktet mistroisk leser.

### **Krav og utlevering**

Kan en snakke om at Heivoll utleverer seg i tillit, og i så fall til hvem? Spørsmålet er om det stilles en forventning til forfatteren fra leseren, som forfatteren ivaretar og realiserer. Dersom

den spontane tilliten i noen grad er tilstede hos leseren, er den antakelig nesten fraværende hos forfatteren. Tilliten synes å være der, men spontaniteten har kanskje gått tapt i skriveprosessen. I så fall skiller forfatterens selvutlevering i verket seg fra selvutlevering i samtalsituasjonen og lesesituasjonen. Heivolls selvutlevering i skrift synes ikke å være spontan, men veloverveid. I skrift som er utgitt med forfatterens vilje og samtykke, og som har gått gjennom en institusjonell prosess, er det ikke så unaturlig å tenke seg det. I andre teksttyper, slik som dagbøker og brev, kan en regne med større grad av spontanitet, blant annet fordi de er beregnet på få eller ingen mottakere, og langt mindre noen utgivelse. Det er vanskelig å si noe som hvordan skriveprosessen har artet seg uten å spørre forfatteren selv, men ut i fra tekstens struktur, stil og narrasjon, er det nærliggende å tro at forfatteren har hatt et bevisst forhold til teksten.

I forholdet mellom leser, verk og forfatter er problemet i første omgang å identifisere et subjekt som stiller en forventning om at tilliten som er vist blir ivarettatt, dersom det i det hele tatt er mulig. En forfatters kontakt med sine lesere går primært en vei, og det er fra forfatteren via verket og til leseren. Selvfølgelig kontakter kanskje leserne også forfatteren, for eksempel via brev og epost, boksigneringer, opplesninger og annet. Leseren er ikke bare én person, men en masse som består av individer som forfatteren stort sett er distansert fra. Heivoll stiller leseren en forventning om å bli trodd, og at selvutleveringen skal bli møtt med tillit. Fra den ene til de mange stilles det krav i og om tillit. I den grad en kan snakke om forventning fra leser til forfatter, må det kanskje først og fremst innebære det institusjonaliserte ved litteraturen, slik som forlag, redaktør, anmeldere, forskere og offentligheten generelt. Forventningen dreier seg da om normer for litteraturen, for eksempel spørsmålet om hva som er god litteratur. Men også det juridiske spiller en rolle. Det forventes at forfatteren holder seg innenfor loven. Dette kan dreie seg om opphavsrettslige spørsmål, eller (mis)bruk av biografiske opplysninger, som har skapt hodebry for juristene. En kan også trekke frem forfattere som har fått unngjelde for sin litteraturs utuktige innhold, slik som Hans Jæger, Agnar Mykle og Jens Bjørneboe. Forventningen som er stilt til Heivoll kan hovedsakelig identifiseres i det institusjonelle, og da er den stilt ut fra generelle normer. Uten å gå inn på en diskusjon om hva forventningene til litteraturen er, eller var, da Heivoll ga ut sin bok, kan en si at grenseoverskridende litteratur og eksperimentell litteratur vil forsøke å bryte med forventningen som stilles. Om det, for å si det med Løgstrup, beror på misbruk av tillit, eller et sammenstøt mellom sinn og verdener, må diskuteres i hvert enkelt tilfelle. I Heivolls tilfelle kan en spørre om det er tale om en roman som utfordrer den litterære institusjonens rammer. Heivolls åpenbare invitasjon til biografisk lesning, og sammenhengen

mellom fiksjon og virkelighet, er kanskje ikke så grenseoverskridende. Flere forfattere overskrider grensene mellom fiksjon og virkelighet og eksperimenterer med det samme, men det er også blitt gjort tidligere. Heivoll gjør neppe noe utpreget ukonvensjonelt ved å overskride grensen mellom fiksjon og virkelighet. Som vist i kapittelet om bekjennelsen, skrive Heivoll seg inn i en lang tradisjon av bekjennelseslitteratur, med Augustin som sjangerens grunnlegger. Det ukonvensjonelle er kanskje heller bruken av andre faktiske personer som litterære figurer, og den nære skildringen av dem. Reaksjonene Knausgård har fått for nettopp dette, tyder på at det å blande virkelighet og fiksjon fortsatt kan være grenseoverskridende. Blandingen av fiksjon og virkelighet, som igjen kan være en glidning mellom kunst og offentlighet, synes å utfordre hvordan «man» tenker om litteratur. Når tidligere nevnte litterære figur, Thomas Skade-Rasmussen Strøbech, møter i retten, og får rettens ord på at han er fiktiv, peker det i retning av et litterært kunstverk som har trått utenfor den litterære institusjonens rammer. Fiksjonen er blitt virkelig, og sprengt seg vei ut av den litterære institusjon og inn i rettsvesenet. Det er ikke selve søksmålet som gjør det spesielt, men komikken i at den høyst levende mann som satt i rettslokalet, ble erklært fiktiv (!) (Økland 2012). For ikke å snakke om at Strøbech nå nekter å betale sin gjeld til den Danske Bank, fordi identiteten som lånte pengene er oppdiktet. Sammenlignet med Strøbech og Nielsens spektakulære rettslige stunt, kan neppe Heivoll sies å utfordre rammene for den litterære institusjon.

De institusjonelt funderte forventningene utelukker ikke forventningene stilt av en konkret historisk leser. I utgangspunktet må det sies å være nærmest umulig å peke på noen bestemt forventning som stilles til Heivoll fra en eller flere bestemte historiske lesere, som han tillitsfullt utleverer seg til. Men noen er det kanskje mulig å peke på, nemlig finslendingene, både de som opptrer i romanen og de som bor der, men også de som kommer derfra og som kjenner til hendelsene sommeren 1978. I intervjuet med *Aftenpostens A-magasin* 12. november 2010, kommer det frem at Gaute Heivoll har intervjuet flere av de som var tilstede sommeren 1978, og at disse også er brukt som figurer i romanen. Blant disse er ekteparet Follerås, som i romanen har fått navnene Alfred og Else. Det virker som om Heivoll har snakket mye med Alfred i arbeidet med romanen. Den eneste han henviser til samtaler med i forbindelse med arbeidet med romanen, er Alfred (s. 7 og s. 41). Det utelukker selvsagt ikke at han har snakket med andre, men Torstein Follerås, alias Alfred, er den eneste det eksplisitt henvises til. Follerås var pyromanens naboer, og er også mye sitert i *A-magasinet*s intervju. Tonen i *A-magasinet*s intervju vitner om at Heivoll kjenner flere av de som er omtalt i boken, og at de også kjenner ham. For eksempel utbryter ordfører Johnny Greibesland: «Jeg

tror det er meg du skriver om her, Gaute». Både at han tør å foreslå det, og at han bruker navnet Gaute antyder at de i alle fall har møtt hverandre før. I møtet med ekteparet Follerås er det også en tone som tyder på at de kjenner hverandre. Slik som da Torstein Follerås og Heivoll snakker sammen om Heivolls far. *A-magasinet* skriver: «[...] Jeg forteller at du fulgte meg ut på trappen og uttrykte hvor stor pris du satte på faren min. Men det skjedde jo ikke i virkeligheten, forklarer Heivoll. – Det gjorde kanskje ikke det? Men det er riktig av vi var svært glade i ham, svarer Torstein Follerås» (Henmo 2010).

Hvis en kan snakke om en forventning som er stilt overfor Heivoll, og som han eventuelt har søkt å oppfylle, så er det fra disse menneskene den må ha kommet. Først og fremst har de antakelig visst om Heivolls prosjekt fra stoffinnsamlingsstadiet, dernest har de utlevert seg til Heivoll gjennom samtaler, og gitt ham tillatelse til å skrive. Heivoll må ha forklart dem formålet med samtale, at han ville skrive om pyromanen. Og ved å gi sine vitnemål til ham har de da gitt sitt samtykke til prosjektet. Heivoll fremstiller tillitsforholdet mellom seg selv og ekteparet Follerås slik i romanen:

Jeg satt lenge hos Else og Alfred. De var så rolige og avklarte, jeg behøvde ikke forklare noe mer om hvorfor jeg var kommet, hvorfor jeg ønsket å skrive om brannene. Det var liksom opplagt for dem. De hadde lest de tidligere bøkene mine, og jeg merket at de stolte fullt og helt på at jeg ville klare å skrive om brannene også, og at jeg ville gjøre det på en riktig og verdig måte. (s. 44)

I intervjuet sier Heivoll at «de som er omtalt med navn, har fått lese manus før utgivelsen» (Henmo 2010). De har lagt deler av sitt liv i Heivolls hender, og Heivoll har måttet oppfylle en forventning fra dem. Til å begynne med er det Heivoll som stilte en forventning til dem, idet at han ba dem fortelle. Da de så oppfylte hans forventning i tillitsfull selvtutlevering, skiftet forventningen retning: fra dem og mot Heivoll, slik at han da måtte ivareta deres tillit. Heivolls ansvar overfor romanfigurenes virkelige forelegg hviler på å ivareta den tilliten de har vist ham. Forventningen til Heivoll ligger da i at han ikke misbruker tilliten, de historiene han er blitt fortalt og den makten han har fått.

De som fremdeles lever, kan snakke for seg og kan stille forventningen overfor Heivoll. Men de døde, slik som hovedpersonen Dag, foreldrene hans, pianolærerinnen, Heivolls far og flere det fortelles om, er til syvende og sist fullstendig prisgitt forfatteren. De døde kan ikke stille noen forventning til Heivoll. Den må komme annensteds fra, dersom det er mulig å identifisere den. Først og fremst er det kanskje en forventning som springer ut av Heivolls egen samvittighet, men det kan også være en forventning som stilles av de gjenlevende finslendingene som har fortalt Heivoll historiene om de avdøde.

Tilliten og selvutleveringen går ikke bare fra leser til forfatter, eller fra finslendingene til forfatteren. Heivolls bekjennelse er selvutleverende, og er knyttet til tapet av faren som har gjort ham til den han er. Bildet Heivoll tegner av seg selv, viser ikke mye av livet hans, men er til gjengjeld nokså utleverende. Episodene er få og konsentrerte, og derfor også bare delvis uttømmende. Leseren får bare se en liten del av Heivolls liv, og det en får se er satt sammen på en bestemt måte og plassert i en bestemt sammenheng. Men det er fortsatt selvutleverende, selv om det er en viss grad av iscenesettelse og estetisering. Forfatteren utleverer seg, men en kan spørre om det egentlig er selvutlevering i tillit.

Løgstrups beskrivelse av tilliten som spontan livsytring tar utgangspunkt i situasjoner der mennesker står ansikt til ansikt. Men det er forskjell mellom taleytringer og tekstytringer. Tale og tekst er ikke samme form for kommunikasjon, selv om det er fellestrekk. Et argument for at Løgstrups fenomenologi lar seg overføre til litterær analyse, er nettopp Haarders hevdelse av at leseren antropomorfiserer tekstens avsenderfunksjon. Spontaniteten blir derfor en faktor som må diskuteres, i tillegg til tilliten i seg selv. For hvis den institusjonaliserte teksten skiller seg fra talen og fra andre mer spontane teksttyper, så er det grunn til å spørre hva slags tillit det dreier seg om i *Før jeg brenner ned*. At teksten har en virkning på leseren som gjør at leseren utleverer seg tillitsfullt til forfatteren og teksten ved å godta at romanen er diktning om sannheten, trenger ikke bety at forfatteren eller teksten utleverer seg i tillit til leseren. Men det trenger heller ikke bety at det dreier seg om misbruk av leserens tillit. For det første er Heivolls selvutlevering ikke total, han blottlegger ikke hele seg og hele sitt liv. Det er særlig tiden da faren er døende og Gaute har reist til Oslo for å studere, Heivoll forteller om. I tillegg er det noen få, utvalgte episoder fra oppveksten, tiden etter farens død, og noen episoder som er fra tiden etter at han ble forfatter. Selv om det er få og utvalgte episoder fra Gattes liv som fortelles, lodder han dypt i sin bekjennelse. Men det betyr ikke at han presenterer et fullstendig eller bredt favnende bilde av seg selv. Han skjuler antakelig en god del og viser frem litt. For eksempel viser han *forfatteren* Gaute Heivoll, og hvordan han ble det, som vises frem. Bekjennelsen blottlegger en del i den sammenheng. Samtidig er det mye en ikke får se av hvem Gaute Heivoll er, uten at jeg skal forsøke å spekulere på hva det kan være. For det andre foregår selvutleveringen i litterær sammenheng. Dermed kan en ikke regne med at det er noen fullstendig utlevering. Det er jo tross alt en roman. Det betyr også at forfatteren antakelig tar estetiske hensyn, noe som påvirker hva som skal med og ikke. Det er grunn til å tro at romanen er et gjennomarbeidet produkt som er underlagt forfatterens bevissthet. For det tredje kan det diskuteres hvorvidt Heivolls selvutlevering er av den art som gjør leseren pinlig berørt, eller vekker sympati. Begge deler er mulig. Ut i fra intervjuet i A-

*magasinet* kan en lese velvilje og sympati ut av finslendingenes reaksjon. De kommenterer ikke Heivolls diktning om seg selv. Men det er ikke dermed sagt at de ikke kan ha blitt pinlig berørt av Heivolls selvutleverende pinaktigheter. I alle fall synes ikke sympatien overfor både Dag og sambygdingene å ha blitt noe mindre med utgivelsen av boka. Jon Michelets utfall vitner ikke om sympati. Tvert imot synes han moralsk forurettet på romanfigurenes vegne, unntagen Gaute Heivoll selv. Det er med andre ord ikke Heivolls selvutlevering som provoserer ham, men utleveringen av de andre. De jevnt over gode anmeldelsene og debatten Michelet satte i gang, vitner om at ikke alle er enig med Michelet. For eksempel Tollef Mjaugedal i *Klassekampen*, som satte punktum for debatten, viser sympati for Gaute så vel som Dag når han omtaler «pyromanens tragedie» og «Heivolls lidelser» (Mjaugedal 2010). Biskop Olav Skjeveslands kronikk (jf. s. 3) om romanen bærer preg av sympati overfor både Gaute og Dag. Han setter romanen i et større perspektiv: liv og skjebne. Det synes å være en forståelse for Heivolls prosjekt og for den innsikten i mellommenneskelige forhold Heivoll tilfører en glemt tragedie.

At Heivoll ikke viser frem hele sitt liv og alle sine pinaktigheter, peker i retning av at selvutleveringen heller består av et tillitsforhold fremfor skamløs blottstilling. Som Løgstrup påpeker, trengs det bare en tilskuer til selvutlevering, mens selvutlevering i tillit krever deltakelse av den andre. Han påpeker også at en ikke uten videre utleverer seg selv i total, uforbeholden tillit til den andre. En gir sjelden *alt* av seg selv på en gang. Men utleveringen består også av innrømmelse av pinaktigheter, slik som da Gaute drikker seg full og sovner på Bjørnsons grav. Eller da han tar båten over til Hirtshals og drikker seg full. Dette, men også særlig det som er knyttet til bekjennelsen, vitner om selvutlevering i tillit fremfor et ekshibisjonistisk eksponeringsbehov. Igjen er det likevel et spørsmål om hvor uforbeholden denne tilliten er. På den ene side er Heivoll nødt til å stole på at leseren forstår, og det innebærer en viss tillit overfor leseren. På den annen side er det Heivoll som forfatter av teksten som bestemmer hvordan teksten skal se ut, og forfatteren har mulighet til å legge inn tolkningsnøkler som fører leseren i den retningen han vil. Heivolls litterære selvutlevering setter leseren i en terskeltilstand mellom fiksjon og virkelighet. Alle de private detaljene som stilles frem, gir et autentisk preg. Det som fortelles er troverdig, og det er mulig at det er sant. Inntrykket av tillit og sann selvutlevering fra forfatterens side forsterkes av dette.

Løgstrup hevder at tilliten er spontan, det vil si umiddelbar og utvungen, en naturlig drift. Samtidig påpeker Løgstrup: «Vi slipper oss ikke løs i tilliten (Løgstrup 1999: 40). Det henger sammen med det Løgstrup kaller «åndelig bluferdighet» (Løgstrup 1999: 38). Heivoll bekjenner ikke alle sine feil og pinaktigheter overfor leseren, men han bekjenner et sentralt

punkt i livet sitt: løgneren overfor den døende faren. Denne avgrensede utleveringen av privatlivet beror på tillit. Samtidig får leseren altså ikke vite absolutt alt. I denne blandingen av fiksjon og virkelighet er det vanskelig å vite. At utleveringen foregår i form av en roman, gjør det vanskelig å akseptere at det skal være tale om spontanitet. Men å avvise at det er utlevering i tillit fra forfatterens side, går ikke. For Heivoll står det mye på spill nettopp fordi han bruker sin egen biografi, om enn i litterær form. Når invitasjonen til biografisk lesning er så tydelig, er det en annen risiko og en annen tillit mellom forfatter og leser enn i verk som ikke inviterer til biografisk lesning. For Heivolls del er det noe personlig som står på spill i det at han har utlevert seg selv, selv om det er form av en roman, ikke minst fordi han utleverer seg til så mange ukjente, nemlig leserne.

Den biografiske investeringen i verket er en innsats i offentligheten, ifølge Haarder. Fordi utleveringen foregår i romans form, og fordi den er begrenset uttømmende kan en hevde at Heivoll utleverer seg i forbeholdt og gjennomtenkt tillit. Det er en form for åndelig bluferdighet som viser seg i Heivolls bekjennelse. Han er dypt privat og personlig, men ikke fullstendig skamløs. Bruken av det personlige gjør Heivoll forsvarsløs: det er følgen av utlevering i tillit. Slik er det ikke nødvendigvis en ekshibisjonistisk selvutlevering der leseren gjøres til tilskuer overfor forfatterens pinlige bekjennelse, og forfatteren også holder en ironisk distanse til seg selv som en forsvarsmekanisme. Heivolls alvor står i kontrast til en slik pinaktighet. Virkningen av alvor og den tillitsfulle selvutlevering er uironisk, og det skapes et potensielt gjensidig utleveringsforhold mellom forfatter og leser via verket og gjøres til deltaker. Det pinaktige har selvsagt sin virkning, for det skaper reaksjoner, gjerne avsky eller moralske innsigelser. Fremvisning av det kroppslige er gjerne det pinligste, kanskje fordi en kommer for nær en annen person. Kroppslige pinaktigheter i form av kroppsvæsker og vulgære, intime betroelser er ikke helt fraværende hos Heivoll. Frastøtende detaljer om kroppsvæsker er ikke det som er mest påtrengende pinlig ved utleveringene, selv om det innebærer oppkast og blod. Eksamensfesten er en særdeles flau episode, men ikke fordi han kaster opp. Den offentlige utskjæmmelsen ved å rope ut at han til eksamen bare skrev navnet sitt og gikk, etterfulgt av en fyllekule med forbigående bevissthetstap og litt juling, overgår det pinlige ved å kaste opp. Oppkastet blir prikken over i-en da han vandrer inn på Vår Frelsers gravlund og sovner på Bjørnsons grav. Da kan det knapt bli verre. Like vulgært utleverende som når Knausgård forteller om egen avføring, er det likevel ikke. Heivoll synes å være mer opptatt av livets alvor, og det allmenmenneskelige i å tabbe seg ut. Likevel innebærer det også det som er flaut og vulgært, og det gir en autentisk virkning.

Mye tyder på at det ikke foreligger noe bevisst Leserbedrag hos Heivoll. Tilliten er en sentral faktor. Heivoll misbruker ikke leserens tillit. Selvtutleveringen er heller en tillitsfull utlevering, fremfor en ekshibisjonistisk fremstilling. Løgstrup skriver at man mistror noen først når man har grepet dem i løgn. I Heivolls tilfelle kan det tvert i mot virke som om han er grepet i sannhet. Eller kanskje er han grepet i fiksjon, alt ettersom hvordan en i utgangspunktet velger å lese ham. Likevel er det et noe uklart kontraktsforhold, et kontraktsforhold som er vanskelig å tolke når leseren settes i denne uavgjørlighetssonen, den Haarderske *zwellenzustand*, der en ikke helt vet. Heivoll peker ikke nese til noen lettlurt leser, som forvirret beskylder forfatteren for grov umoral. Heivoll besvarer den tilliten hans sambygdinger har vist ham. Han har ivaretatt sine medmennesker og deres tillit både ved å holde seg nær virkeligheten og ved å dikte: det fremstår som en sannferdig fremstilling, selv om ikke alt er sant. I *A-magasinet*s intervju får dessuten Heivoll gode skussmål fra alle som er intervjuet, noe som tyder på at finslendingene føler at den tillit de har utlevert seg i, er besvart og ivaretatt.

## Sannhet og fiksjon

Jeg har tidligere vist hvordan Heivoll bruker egen og andres biografi i et terskelestetisk spill. De biografiske språkhandlingene og bruken av egen og andres biografi hensetter ikke alene leseren til terskeltilstanden. Det synes også å være andre virkemidler i form av autentiske, eller tilsynelatende autentiske, referanser som bidrar til å underbygge det autentiske preget, som ikke-biografiske referanser i form av tid- og stedfestinger og henvisninger til avisreportasjer. Å avgjøre hva som er sant og hva som er virkelig er ikke det viktigste for å si noe om virkningen av det performativt biografiske, men likevel kan det være nyttig å se på det virkelige forelegget. Spørsmålet om sannhet blir først viktig idet det dreier seg om den dypere sannheten i verket, fremfor hvilke hevdelser av saksforhold som korresponderer med virkeligheten. Hva verket sier om det allmennmenneskelige gjennom fiksjonen, som altså ikke bare er fiksjon, synes å være viktigere enn å avgjøre eventuelle uoverensstemmelser mellom skildrede hendelser og faktiske forhold. I denne delen vil jeg først se på de ikke-biografiske referansene og deres funksjon og virkning. Deretter vil jeg se verkets sannhetsbegrep i lys av Heideggers begreper om egentlig og uegentlig væren, fordi det kan gi grunnlag for en adekvat sannhetsforståelse i Heivolls verk. Til slutt vil jeg se på hvordan dette forholder seg til konstruksjon og rekonstruksjon av fortellingen og av selvet.



En kan se på etterskriftet i *Himmelarkivet* igjen, der Heivoll markerer fortellingens sannhetsverdi: «Min historie er en rekonstruert fortelling. Til sammen blir det et bilde, et bilde av det som er glemte, og av det som ennå så vidt erindres. Alt som er skrevet i dette lyset, er sant.» (Heivoll 2008: 247). Han hevder altså ikke at teksten er en metodisk fremstilling av empiriske og etterprøvbare fakta, for det er den ikke. Han sikter til at den likevel sier noe sant, eller i alle fall noe potensielt sant, om både den konkrete fortellingen om Louis Hogganvik og på et allmennmenneskelig plan. Dette er overførbart til *Før jeg brenner ned*, da de to romanene har klare fellestrekk, slik som identitet mellom forfatter og forteller, og at det er diktning som er tydelig knyttet til et konkret virkelig forelegg. Fiksjonsbegrepet kan i så måte være problematisk, og synes ikke alltid å virke som en relevant kategori. Som Haarder (2010: 33) påpeker, kan det i enkelte performativt biografiske verk være slik at avtrykket av virkeligheten er så tydelig at fiksjonsbegrepet ikke synes å passe. Fiksjon defineres slik i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: «Fiksjon viser til en litterær beskrivelse, dvs. en fremstilling av personer og et plott som er oppdiktet og konstruert av én eller flere forfattere» (Lothe 2007: 65). Sett i lys av dette, kan en diskutere diktning og konstruksjon hos Heivoll. Spørsmålet en kan stille er om fortellingen er oppdiktet og konstruert, eller om det er en rekonstruksjon av virkeligheten. Det er fristende å svare med det Arne Melberg kaller selvfremstillingens mestertrope: både–og! Han skriver: «Selvframstillingen har vel alltid hatt innslag av konstruksjon [...]. Til moderniseringen hører at konstruksjonen blir tydeligere og får innslag av re-konstruksjon, *self-fashioning* og profilering» (Melberg 2007: 18). Melberg hevder altså at litterære selvfremstillinger alltid har vært rekonstruksjoner med innslag av konstruksjon, men at vekten har forskjøvet seg fra rekonstruksjonen til konstruksjonen i moderne litterære selvfremstillinger. Forholdet mellom konstruksjon og rekonstruksjon problematiserer forholdet mellom, og forståelsen av, fiksjon og virkelighet hos Heivoll. Samtidig kan det bidra til å klargjøre hvordan romanen sier noe sannferdig med utgangspunkt i noe som er virkelig, men stilisert, estetisert og iscenesatt, altså konstruert. Videre bør sammenhengen og spenningen mellom konstruksjon og re-konstruksjon undersøkes. At fortellingen er konstruert og rekonstruert, overflødiggjør spørsmålet om den konkrete sammenhengen mellom tekstens skildring av saksforhold og personer, og det virkelige forelegg. Dette fordi teksten har, som Heivoll påpeker i etterskriftet i *Himmelarkivet*, en viss vinkling, en viss inngang: «Det finnes flere dører inn til historien om Louis Hogganvik, jeg har valgt noen få av dem.» (Heivoll 2008: 247). Dette gjelder også for *Før jeg brenner ned*. Det er flere innganger til fortellingen om pyromanen, og fortellingene om Gaute, men foreliggende roman er Heivolls versjon.

## **Ikke-biografiske referanser**

Referansene i *Før jeg brenner ned* er ikke bare biografiske, i alle fall hvis en skal forholde seg til biografisk i ordets rette betydning, altså beskrivelsen av noens liv. Det er også andre referanser, som forankrer fortellingen i et virkelig forelegg. Blant annet er det flere henvisninger til avisartikler, *Dagsrevyen*-sendinger og til fotball-VM 1978. Det er også nøyaktige beskrivelser av mange steder i og rundt bygda. Disse referansene virker dels på samme måte som biografiske referanser: de bidrar til å skape en autentisk virkning, om enn ikke i like stor grad som de biografiske referansene. Hos Heivoll gjelder dette særlig stedsreferanser og referanser til media, men også mer generelle kultur- og tidsreferanser. Handlingen i romanen festes ofte til helt konkrete datoer. Verket stedfestes umiddelbart med kartet over Finsland trykket på innsiden av permen.<sup>8</sup> Kartet er en henvisning til virkeligheten og lar seg enkelt bekrefte eller avkrefte. Det er svært enkelt utformet, og er utstyrt med stedsnavn, vann og veier, slik at en kan få en enkel oversikt over hvor hendelsene har funnet sted. I kartet er det tegnet inn to sirkler, slik at det fremstår som om brannen foregikk innenfor en viss radius, med stedene Brandsvoll og Skinnsnes som sentrum. Det var nettopp på Skinnsnes brannstasjonen lå (s. 43), slik at det egentlig er den som sirkles inn. Skinnsnes blir bygdas og fortellingens geografiske sentrum, der både brannbilen og pyromanen holdt til. Slik sirkles også pyromanen inn som fortellingens sentrum. Kartet stemmer dessuten overens med faktiske kart over området. Det er utstrakt bruk av reelle stedsnavn i romanen, stedsnavn som både finnes på kartet på permen, og steder som ikke er markert der. Enkelte stedsnavn ser dessuten ut til å kreve inngående lokalkunnskap, noe som styrker autentisiteten. Slik viser dessuten Heivoll at han selv kjenner bygda og stedene. Enkelte steder i teksten er det nokså konkrete beskrivelser av steder. For eksempel passasjen der pyromanen kjører med brannbilen på vei til å slokke en brann:

Han kjørte alt hva bilen klarte helt ut til Breivoll, til krysset der veien delte seg i tre. Han bremsset kraftig ned, gjorde en U-sving, og fortsatte nedover mot Lauvlandsmoen. Ved huset til Jens Slotte var han nær ved å kjøre utfor. Han fikk kraftig sleng på bilen akkurat idet veien svingte ned mot Finsåna, men han klarte så vidt å holde seg på veien. Da han kom til skolen delte veien seg på ny i tre. [...] Deretter slo han på sirenene, kjørte to hundre meter i retning av Laudal, tok til venstre inn veien mot Finsådal, passerte Stubrokka og veien opp til Lauvland. Han kom opp i fart, suste forbi Haugeneset og elgen av betong som har stått i skogkanten og kikket utover så

---

<sup>8</sup> Riktignok kommer dette an på hvilken utgave en sitter med. Førsteutgaven har dette kartet, men pocketutgaven har det ikke, heller ikke Bokklubben-utgaven. I den danske oversettelsen er kartet med, men ikke i den islandske.

lenge jeg kan huske. Så kom han opp i fart utover sletta på Moen, der huset til Jon-lærer lå helt for seg selv. (s. 128)

Dette avsnittet er fullt av stedsreferanser som viser inngående lokalkunnskap, særlig referanser som «huset til Jens Slotte», «huset til Jon-lærer» og «elgen av betong». Avstandsbeskrivelsen «to hundre meter» mellom skolen og avkjøringen til Finsådal er også en slik detalj. Slik det fremstår her, vitner det om Heivolls kjennskap til bygda, noe det er liten grunn til å tvile på da det er hans egen hjembygd. Andre referanser, slik som «Lauvlandsmoen» eller «Finsådal» er avmerket i kartet foran i boka, og er reelle stedsnavn som det er enkelt å sjekke for eksempel ved et raskt søk i kart på Internett. Uansett gir referansene inntrykk av å være virkelige. Andre steder i teksten er stedsreferansene brukt til å fortelle hvor folk bor, og hvor brannene har funnet sted. Slik får en ikke bare vite at det var huset til den og den som brant, men også hvor dette huset lå. For eksempel brenner gården Dynestøl (s. 174), der Helga og Kasper Kristiansen bodde. Disse referansene har i alle fall to funksjoner. For det første knytter de fortellingen til helt konkrete steder. Ikke bare ved at det innledningsvis nevnes at det er i Finsland handlingen utspiller seg, men også ved at det ofte knyttes til mer konkrete steder i bygda. For det andre skaper dette en autentisk virkning. Alle disse svært lokale henvisningene, en kombinasjon av tid- og stedfesting, gir et dokumentarisk preg, og skaper dermed et skinn av autenticitet. Særlig fordi det viser at forfatteren og fortelleren er lommekjent i området. Eller: det får det til å fremstå som om forfatteren er lommekjent.

Henvisninger til avisartikler og media er også noe som bidrar til å gi fortellingen et autentisk preg. Avisartiklene parafraseres hovedsakelig, men enkelte steder er det også sitert. Noen steder er det bare overskriften som siteres, mens resten av innholdet i reportasjen parafraseres, og det fortelles hva fotografiene viser:

Det er to bilder på forsiden. Det ene viser Johanna sittende i kjelleren hos Knut Karlsen. Hun har på seg en slåbrok, og stirrer tomt framfor seg med hodet støttet til hånda. Hun har gitt opp alt. Det andre bildet viser huset hennes nesten nedbrent, i forgrunnen ses konturene av fem mennesker. Jeg vet ikke hvem noen av dem er. (s. 238ff)

Et annet sted er det sitert et lengre stykke fra forsiden på *Fædrelandsvennen* den 3. juni 1978:

*Klokken åtte i dag morges kom lensmann Knut Koland og hans betjenter sammen til et krisemøte på lensmannskontoret i Søgne for å drøfte nattens og de siste ukers brannbegivenheter i Finsland. Det går en pyroman løs i bygda som foreløpig har*

*innskrenket sin virksomhet til uthus og folketomme bygninger. I natt brant en gård, et uthus og ei løe ned samtidig på Lauvsland og Dynestøl i Finsland. (s. 169)*

Det henvises også til at «Oslo-avisene» (s. 170) og at riksdekkende medier skrev om saken. Fra intervjuet med brannsjefen, Ingemann, i *Lindenes* 5. juni 1978, siterer Heivoll bare et bestemt spørsmål og svar slik: «Det siste spørsmålet i sin helhet: *Etter å ha vært ute på så mange branner på to dager, er dere vel trøtte?* Svaret: *Ja, vi er trøtte. Svært trøtte.* (s. 250). Dette sier noe om stemningen i bygda og om hvordan folk hadde det, både brannfolkene som hadde vært ute og slokket branner, og de andre innbyggerne i bygda. Akkurat dette trekkes frem og vektlegges når intervjuet gjengis. Resten av intervjuet handler om hvor velutrustet brannbilen er. Ved å fokusere på akkurat det siste spørsmålet, og ikke resten av intervjuet, har forfatteren allerede gitt intervjuet en vinkling, og satt det i en spesiell sammenheng. At det er det personlige utsagnet fra brannsjefen som siteres, forsterker det autentiske ved figuren.

Alle referanser til media er tidfestet, slik at de fleste er mulig å oppspore uten større vanskeligheter. Det er nærmest som om Heivoll legger inn en form for kildehenvisninger, for avisreportasjene det refereres til eksisterer i virkeligheten. Dette betyr at det er et helt konkret, faktisk innhold i romanen, der en god del av de hevdede saksforholdene stemmer overens med virkeligheten. Det bekrefter deler av det virkelige forelegget for fortellingen om pyromanen. Likevel, slike korresponderende forhold kan diskuteres på bakgrunn av konteksten de er plassert i: en roman. De er gitt en vinkling, og de er delvis parafasert. Parafaseringen gir dem et preg av Heivolls litterære stil og fremstilling. For eksempel: «Lensmann Knut Koland blir intervjuet i *Fædrelandsvennens* onsdagsavis, altså den 7. juni 1978, hvor han opplyser at pyromanen fra Finsland er varetektsfengslet for tolv uker. Og videre: «Det står ingenting om hvem han er. At han er brannsjefens eneste sønn.» (s. 274). Den siste setningen fremstår som et svar på den nest siste, altså som svar på spørsmålet om hvem han var. Svaret lyder «brannsjefens eneste sønn», og er på en måte dekkende, men samtidig ikke. For svaret på spørsmålet om hvem han var, er langt mer komplekst enn som så. For eksempel var han også en Finslands-mann på tjue år, brannvakt på Kjevik Lufthavn (s. 115), og han var en helt vanlig, skoleflink guttunge. Kommentaren fremhever det paradoksale i at pyromanen er brannsjefens eneste sønn. Å betone dette understreker det tragiske i at brannsjefens etterkommer feilet så totalt. Han var den eneste sjansen, som ble forspilt og gikk til grunne.

Blant andre momenter som synes å påvirke mediereferansene, er avstanden i tid mellom da de ble skrevet og bokas tilblivelse. Avisreportasjene kan ikke lenger regnes som nyheter, men som historisk materiale. Tidsavstanden gir en viss formbarhet eller tolkningsmulighet, fordi de leses med ettertidens øyne, og fordi de er plassert i en ny historisk

kontekst. I tillegg til de konkrete mediereferansene som har med brannen og Finsland å gjøre, bidrar kulturelle referanser til tidfesting. Verdensmesterskapet i fotball ble arrangert i Argentina sommeren 1978, og det refereres for eksempel til åpningskampen mellom Vest-Tyskland og Polen (s. 115) og kampen mellom Vest-Tyskland og Østerrike (s. 215). Også dette er med på å skape en illusjon av virkelighet, et preg av autentisitet.

Bruken av ikke-biografiske referanser styrker nærheten til virkeligheten, og skape en dokumentarisk forestilling. Likevel har de kanskje ikke den samme kraften som den biografiske referansen. Men den tydelige sted- og tidfestingen gir inntrykk av en forfatter som spiller med åpne kort, underforstått: «dette kan leseren sjekke selv, dersom vedkommende tviler på at det er sant». Det skaper også faste holdepunkter i handlingen i et narrativ som er av en noe springende karakter. Referansene til tid og sted gir ikke en autentisk virkning på samme måte som den biografiske referansen. En kan godt referere til virkelige steder og kulturelle referanser i fiksjonslitteratur uten at det tas for å vitne om fortellingens korresponderende sannhet. Slik er det ikke noe spesielt med disse tydelige steds- og tidsreferansene i seg selv. Slike referanser skaper ikke nødvendigvis et dokumentarisk preg og er ikke alene tilstrekkelig til å sette leseren i uavgjørighetssonen. I samspill med selvbiografiske og biografiske referanser og ytringer er de imidlertid med på å forsterke uavgjørighetssonen og det terskelestetiske.

Som vist vitner visse referanser om inngående lokalkunnskap. Det er som om Gaute Heivoll benytter seg av dem som et etosbyggende virkemiddel. En ting er at han kjenner til huset til Jon-lærer og elgen i betong. Noe annet er den videre følgen av dette, og det at han etablerer en tydelig tilknytning mellom seg selv og bygda. Dermed synes det som om han søker å vise at han har et innenfra-perspektiv på stedet, hendelsene og menneskene. Det er fortellerens nærhet til fortellingen og til stedet. Samtidig er han på en måte innflytter, og har også et utenfra-perspektiv. Det fremgår at fortelleren flyttet «hjem» (s. 23) våren 2009, og han har studert i Oslo. Han har altså bodd andre steder over tid, og kan dermed se bygda med friske øyne. I begge henseende fungerer dette som etosbyggende, fordi han kjenner bygda både innenfra og også kan sies å observere utenfra. Å se bygda utenfra synes å være parallellt med fortellerens egen selvundersøkelse med spørsmålet han stiller: «Hvem er det vi ser når vi ser oss selv?» (s. 263). Historien om pyromanen er en del av bygda, og en del av Gattes oppvekst. Slik kjenner han historien innenfra. Men utenfra-perspektivet anlegges da han forsøker å sette sammen et større bilde, ved å snakke med folk i bygda, finne gamle aviser og NRK-reportasjer. På samme måte som han forsøker å se seg selv utenfra i tilbakeblikkene. Likevel er det ikke mulig å slippe innenfra-perspektivet helt, fordi det er ham selv og hans

eget opphav som beskues. Begge historiene, både undersøkelsen av pyromanen og seg selv, dreier seg om å finne ut hva som hendte, og skape en mening og en sammenheng.

### **Heivolls litterære sannhet**

Hvis det å finne ut av hva som er fiksjon og virkelighet ikke er det viktige, kan en da snakke om sannhet hos Heivoll i en annen forstand? Hvordan er Heivolls fiksjon sann? Når Haarder påpeker at det viktige ikke er å avgjøre hva som er sant og ikke sant i performativt biografiske verk, tenker han seg et sannhetsbegrep som korrespondanse mellom utsagn og virkelighet. For eksempel: dersom jeg sier at det ligger et eple på bordet, og det faktisk ligger et eple på bordet, er det sant. Hvis eplet ligger på kjøkkenbenken, er det ikke sant. Altså, dersom utsagnet stemmer overens med virkeligheten, er det sant. Istedenfor å se sannhet som overensstemmelse mellom påstand og saksforhold, tror jeg det er fruktbart å diskutere sannheten i Heivolls verk ut fra Heideggers sannhetsforståelse, som retter seg mot selve forståelsesmåten. Korrespondanseteorien er nærmest å forstå som mekanisk: enten er det slik, eller det er ikke slik. Det går på den enkelte påstand og dens forhold til et bestemt saksforhold. I litteraturen og litteraturvitenskapen synes det ikke å være den type tenkning om sannhet og meningsdannelse som er den fremste. Som Erik Bjerck Hagen peker på i *Hva er litteraturvitenskap* (2003), har litteraturvitenskapen interesse for uhandgripelige fenomener, deriblant verkets sannhet: «Disse fenomenene er *perseptuelle* mer enn *konseptuelle*; de navngir *erfaringer* som aldri helt kan fanges med ord.» (Hagen 2003: 7). Den sannheten et litterært verk formidler, må forstås på en annen måte enn et korresponderende forhold mellom verk og virkelighet.

Heideggers forståelse av sannhet har som sentrale elementer to *værensmodi*, slik jeg var inne på i kapitlet om bekjennelsen, *egentlig* og *uegentlig* væren (Heidegger 2007: 70). Det dreier seg om forståelsesmåten som sann eller ikke, hvordan væren er avdekkende eller tildekkende. Det som avdekkes, eller tildekkes, er menneskets væremåte og forståelse av væren. Avdekkingen og tildekkingen er også en avdekking og tildekking av selvet, for mennesket kan være egentlig, altså seg selv, eller uegentlig, som alle andre. Det er ved å miste seg selv og bare gjøre som alle andre, at en kan «miste seg selv i *das Man*, dvs. det ansiktsløse kollektivet» (Eriksen 1994: 529). Å miste seg selv i *das Man*, synes å være akkurat det Gaute har gjort. Han forteller at han i ung alder begynte å kamuflere seg, og at han «snakket som de andre, gjorde som de andre. Men jeg var ikke som de andre.» (s. 111). Det er klart at identitetsspørsmålet, ”hvem er jeg?”, aksentueres med Heidegger. For egentlig og avdekket

væren, fordrer at en har erkjent hvem en er. Hos Heivoll er dette også et sentralt spørsmål, om enn i en annen variant: «*Hvem er det vi ser når vi ser oss selv?*» (s. 263). Til dette spørsmålet er det neppe det korresponderende synet på sannhet som gir det beste svaret. Heideggers begreper er ikke beregnet for litterær analyse, men har likevel en viss overføringsverdi, idet Heivolls roman kan leses som en beskrivelse av et selv og av dette selvets væren.

Den selvbiografiske og den biografiske referansen skaper en autentisk virkning og bringer leseren og teksten inn i den terskelestetiske uavgjørighetssonen. Min påstand er at dette er med på å avdekke, men også tildekke små deler av bygdas historie, pyromanens historie og særlig Gaute Heivoll selv. Som Heivoll selv vektlegger i *Himmelarkivets* etterskrift, er hans litterære fremstilling én inngang til og en vinkling av historien. Slik avdekkes og synliggjøres enkelte bestanddeler, som nødvendigvis vil føre til tildekking av andre deler av, og innganger til, historien. Dessuten problematiserer den biografiske referansen sannhetsforståelsen og forståelsen av verket, nettopp fordi fiksjonskategorien rokket ved. I et litterært verk der den biografiske referansen ikke er et grep, vil sannhetsforståelsen fortone seg annerledes, fordi en ikke forholder seg til verkets sannhet i et korresponderende perspektiv. I et performativt biografisk verk, der den biografiske innsatsen skaper en terskeltilstand, vil de biografiske referansene gjøre det fristende å tolke verket i et korresponderende forhold til virkeligheten. Sannheten et litterært verk formidler, fungerer på et annet nivå. Erik Bjerck Hagen skriver: «Litterære verk opererer stort sett på et høyere generalitetsnivå, og henvender seg heller til våre oppfatninger om Mennesket, Gud, Historien og lignende store kategorier» (Hagen 2003: 91). Den sør-afrikanske filosofen David Novitz skriver i *Knowledge, fiction & imagination* (1987) at fiksjonslitteratur ikke kan forstås som sann eller falsk ved å sammenlikne saksforhold i og utenfor verket: «It seems, then, that in order to understand fiction, a reader must neither believe nor disbelieve the statements of a work, but, by making-believe, must regard them as true or false of an imaginary world» (Novitz 1987: 79). Med andre ord taler Novitz for å lese verket autonomt. Det er dette den performative biografismen med den biografiske referansen rokker ved. For når en er usikker på om det er fiksjon eller virkelighet, og verden bringes inn i verket slik som hos Heivoll, blir det vanskelig å avgrense forståelsen til den imaginære verden i verket. Det blir fristende å hengi seg til sant og falsk i verden, fremfor å undersøke verkets mening og verkets sannhet på et høyere nivå. Den biografiske referansens formbarhet spiller en rolle, og det er erkjennelsen av dennes mulighet til manipulasjon som igjen gjør det mulig å fokusere på verket som fiksjonslitteratur. Det synes å ligge en sannhetsverdi i forståelsen de biografiske referansene tar form av gjennom den litterære formen og iscenesettelsen. Den litterære forståelsesformen

for sannhet er en annen enn i et sannhetssyn som ser på korresponderende beskrivelser av saksforhold. Som vist tidligere er det mye som synes å stemme overens med virkeligheten i verket. Likevel forteller ikke det nødvendigvis hele sannheten, eller sannheten i det hele tatt, sett ut fra korrespondanseteorien for sannhet.

Arne Melberg skriver i *Selvskrevet* (2007) om å vise, søke og skjule selvet. Han skriver for det første at selvfremstilling i modernismen og postmodernismen har ansprett nye former for selvfremstilling og «å finne former for å framstille seg i andre og gjennom andre – å vise seg gjennom å skjule og maskere seg.» (Melberg 2007: 8). Videre ser han det å vise, søke og skjule som «varianter av – eller kanskje som moment i – selvets *konstruksjon*» (Melberg 2007: 18). Dette kan kobles til Heideggers begreper om egentlighet og uegentlighet, og tildekking og avdekking av væren. Heidegger skriver om å avdekke og tildekke sann væren, og slik også om å være seg selv eller ikke være seg selv. Melberg knytter det å vise, søke og skjule til selvfremstillingen. Men dette kan også knyttes til avdekking og tildekking av selvet og væren. Også terskelestetikken fungerer slik at den avdekker, men også delvis tildekker saksforhold. Avdekkingen av væren viser seg i beskrivelsen av saksforholdene, og den tilsynelatende uforbeholdne ærlighet og selvutlevering som virker for eksempel gjennom Gattes bekjennelse. Hendelsesforløpet sommeren 1978 avdekkes også til en viss grad idet Heivoll gir dem en form og en sammenheng. Samtidig kan en anta at formen og sammenhengen også tildekker, fordi fortellingen er blitt til ved forfatteren Gaute Heivolls penn, og en må regne med at noe er utelatt av både estetiske og praktiske hensyn. Til tross for denne tildekkingen, er det kanskje nettopp det som gjør at det terskelestetiske har en allmennmenneskelig overføringsverdi. Ved å avdekke og tildekke gjennom virkelighet og fiksjon, avdekkes sannhet om Mennesket på et høyere nivå. Særlig bekjennelsen synes å stå sentralt hva gjelder å avdekke og tildekke selvet. Det er nettopp ved å bekjenne at Heivoll stiller frem et selv som synes å være sant. Bekjennelsen henger tett sammen med erkjennelse. Å bekjenne betyr erkjenne, og å erkjenne betyr å avdekke noe, nemlig sann væren (jf. s. 45). Bekjennelsen muliggjør forvandlingen av selvet, som igjen muliggjør sann væren. For det første er det forsoningen som gjør det mulig for Heivoll å legge synden og skylden bak seg. Videre er også erkjennelsen av døden, og dermed en erkjennelse av selvet og selvets væren, som gjør forvandlingen av selvet mulig. Erkjennelsen av døden, skjer som vist i kapittelet om bekjennelsen, gjennom erfaringen av farens død. I siste instans er dette også for Gaute en erkjennelse av at han også skal dø en gang. Farens død er den konkrete foranledning til forvandlingen av selvet, ikke bare fordi Gaute da erkjenner døden som livsbetingelse, men også fordi farens død gjør det mulig for Gaute å frigjøre seg. Når faren ikke lenger er der, er



det heller ingen Gaute kan sammenlikne seg med, ingen uutalte krav, enten de er innbilte eller faktiske, som holder ham nede. Det som formidles i de mellommenneskelige forhold i romanen, kanskje særlig mellom fedre og sønner, representerer dette høyere nivået av sannhet som Hagen beskriver. I fiksjonen er det sant, men det har også verdi utenfor fiksjonen, fordi det modellerer et forhold mellom mennesker som har overføringsverdi til livet.

### **Konstruksjon og rekonstruksjon**

Rekonstruksjon og konstruksjon kan deles i to virkeområder hos Heivoll. For det første er det rekonstruksjon og konstruksjon av *fortellingene*. For det andre er det rekonstruksjon og konstruksjon av *selvet*. Arne Melberg synes å mene at konstruksjonen så vel som rekonstruksjonen henger sammen med erindringen: «[...] den ferdighet som er viktigst i selvets konstruksjon, kalles erindringen.» (Melberg 2007: 18). Erindringen kan sies å henge sammen med det den selvbiografiske referansen, på den måten at det er noe tidligere som tas frem og stilles frem igjen. Konstruksjons-aspektet synes i større grad å svare til *det formbare* ved den biografiske referansen, idet det er noe som påvirker rekonstruksjonen og gir et preg av konstruksjon «i syfte att få det biografiska att framträda autentiskt.» (Haarder 2007: 84).

Etterskriftet fra *Himmelarkivet* søker å si noe om den biografiske referansens formbarhet. Heivoll forklarer at verket er en blanding av dokumentarisk stoff og diktning. Både at fortellingen er sann, og hvordan den bærer preg av både konstruksjon og rekonstruksjon, blir lagt åpent frem. «Historien lar seg rekonstruere, diktningen lar seg gjenfortelle» (Heivoll 2008: 247), skriver Heivoll. Han legger vekt på at romanen som foreligger er en av mange mulige måter å fortelle Louis Hogganviks historie på, men implisitt også at den ikke er noe mindre sann: «Alt som er skrevet i dette lyset, er sant» (Heivoll 2008: 247). Slik Heivoll legger det frem i dette etterskriftet, er et visst innslag av konstruksjon nødvendig for å sette sammen en sannferdig fortelling. Heivoll understreker det som synes å gjelde enhver fortelling, nemlig at den har forskjellige vinklinger og innganger.

Dette kan sees i lys av Løgstrups tese: «Den enkelte har aldri med et annet menneske å gjøre uten å holde noe av dette menneskets liv i sine hender. [...] vi er hverandres verden og hverandres skjebne.» (Løgstrup 1999: 37). Heidegger er også opptatt av at mennesker har stor påvirkningskraft på hverandres liv, intet mindre enn «at andre mennesker bidrar til å konstituere vår egen eksistens» (Eriksen 1994: 529). Dette er overførbart til den litterære analysen. Fortellinger veves inn i hverandre, slik liv veves inn i hverandre og en alltid holder noe av den nestes liv i sin hånd. Gjennom en fortelling kan en få kjennskap til

andre fortellinger, slik som pyromanens historie berører og knyttes til fortellinger som i akkurat den romanen blir bifortellinger eller rammefortelling. For eksempel er det slik med historien om Kåre Vatneli (s. 88ff). En får del i hovedtrekk i hans historie, men bare det som er interessant for Heivolls fortelling om pyromanen og seg selv. Det som gjør Kåre interessant, er at han var finslending av samme årgang som Gantes far, og at det gikk galt med ham til tross for gode muligheter i utgangspunktet. Dermed er det en parallell også til pyromanen. Både han og Kåre kunne ha greid seg godt i livet, men bukket under for det selvdestruktive. Brannofrenes fortellinger får en også en flik av, men bare en liten flik: nemlig da det brant sommeren 1978. Et eksempel er fortellingen om Johanna og Olav Vatneli, Kåres foreldre, som i denne romanen knapt fungerer som bifortelling. I denne fortellingen er de brannofre og foreldrene til Kåre. Får de historien sin fortalt fra en annen vinkel, er det kanskje helt andre hendelser som blir tillagt vekt og bli fortalt på en annen måte. Poenget er at alle fortellinger må ha en inngang og en vinkling, og at den ofte vil romme innganger til andre fortellinger. I Heivolls tilfelle er det mange fortellinger som ikke fortelles, eller bare delvis fortelles. Men det er tre hovedspor: pyromanen, Gaute selv og faren til Gaute. Heivoll fremstiller slik sammenhenger mellom seg selv, pyromanen og faren.

Sammenhengen mellom Gaute og faren er opplagt. Farens tilknytning til pyromanen er den at han var tilstede sommeren 1978, og han var en del av den bygda Heivoll beskriver. Mellom Gaute og pyromanen er det også en tilknytning.<sup>9</sup> De er fra samme bygd, har hatt samme pianolærerinne, og begge de to skoleflinke guttene har hatt de beste forutsetninger for å klare seg bra i livet. Men på samme måte som Kåre Vatneli og faren til Gaute havner på hver sin side av grensen mellom selvdestruktivitet og selvopprettholdelse (jf. s. 47), mellom katastrofe og suksess, havner Dag og Gaute også på hver sin side. Livene deres krysser hverandre i epilogen da møtet mellom dem finner sted i Finsland, august 2005 (s. 295ff). I forbindelse med *Finslandsdagene* er det mulig å få helikopterturer over bygda. Det er bare én annen passasjer om bord, og Gaute oppdager at det er pyromanen. Til tross for at pyromanen bodde i bygda store deler av Gantes oppvekst, skriver Heivoll: «Det var det nærmeste jeg noensinne kom ham» (s. 298). Dette kan ha dobbelt betydning. Det er det nærmeste Gaute kom pyromanen rent fysisk, samtidig kan det leses som en antydning om at han heller ikke er kommet pyromanen nærmere gjennom å skrive denne romanen. I dette ligger det et forbehold om han ikke er kommet noe nærmere i å forstå pyromanen på et

---

<sup>9</sup> Hvilket ble vektlagt i enkelte anmeldelser. For eksempel *Dagbladet*: «Heivoll parallellfører sitt eget liv med pyromanens.» (Krøger 2010). *Vårt Land* skrev: «Før jeg brenner ned postulerer nemleg ein parallell mellom forfattar og pyromanen.» (Walgermo 2010).

psykologisk plan, eller hvorfor det gikk som det gikk. Helikopterturen er ikke den eneste måten pyromanen og Gantes liv krysser hverandre. Pyromanen har påvirket Gantes barndom som en nærmest mytisk skikkelse, og er med foreliggende roman blitt enda viktigere for Gaute. Heivoll holder ikke pyromanens liv i sine hender, men han holder fortellingen hans idet han bestemmer seg for å skrive den ned. Gaute har dermed en viss makt over pyromanens ettermæle. På den annen side blir pyromanen på et vis Gaute Heivolls skjebne, slik Løgstrup mener at vi er hverandres skjebne, idet det er romanen om pyromanen som gir Heivoll hans gjennombrudd som forfatter. Det er nettopp ved å skrive romanen om Dag, som han synes å oppfatte som sin egen selvdestruktive parallell, at han skriver frem sin forfatteridentitet. Han møter sitt eget destruktive potensial i Dag, som om han sier at 'så galt kunne det ha gått med meg også'. Heivoll antyder at Dags fall kunne vært hans fall, altså at det like gjerne kunne vært *han* som gikk under. Men med Gaute gikk det bra, selv om han også balanserte på grensen. Slik understreker han også tilfeldighetenes spill.

Det er en sammenheng mellom etterskriftet i *Himmelarkivet* og den andre prologen i *Før jeg brenner ned*. Begge tekstene kan sies å handle om forholdet mellom fragment og helhet, og mellom konstruksjon og rekonstruksjon. Prolog nummer to i *Før jeg brenner ned* er den korte fortellingen om han som sprenger seg i fillebiter: «Han brukte dynamitt. Etterpå ble det sagt at moren gikk omkring og samlet delene sammen i forkleet.» (s. 7). Dette kan leses som et bilde på den totale oppløsning av selvet. Kroppen (og selvet) fragmenteres, slik at det er umulig å sette den sammen igjen slik den var. Moren til han som sprengte seg samler sammen restene og forsøker å samle sammen fragmenter i et forsøk på å sette sammen tilstrekkelig med levninger til at det blir *ham* som kan gravlegges. Slik blir det et spørsmål om identitet, for hvor mye må det være med for at det er ham? Eller, hvor mye kan en fjerne før det ikke lenger er meg?

Når Heivoll skriver at det er det «man gjør», at «man går omkring og samler delene sammen», er det overførbart til både det å fortelle en historie generelt og det å fortelle sin egen historie. Det kan være et bilde på egen identitetssøken, og en beskrivelse av prosessen frem mot svaret på hvem en var og hvem en er. Ved å samle opp delene etter det som har hendt, gjør Heivoll et forsøk på å sette det sammen til en helhet ved å rekonstruere. Men det å samle opp *alle* delene synes umulig og er kanskje heller ikke nødvendig. Slik blir innslag av konstruksjon uunngåelig. Konstruksjon blir nødvendig for å skape sammenheng i rekonstruksjonen. Det er akkurat det å gå og samle sammen restene Heivoll har gjort i oppsporingen av pyromanens historie. Samtalene med folk i bygda, leting i gamle papirer på skoleloftet (s. 23) og leting i gamle aviser og kirkebøker ligger til grunn for rekonstruksjonen.

For å sette dette sammen til en helhet, en fortelling, har han benyttet seg av diktningen. Slik er virkelighetsreferansene, de biografiske referansene og diktningen en kombinasjon av rekonstruksjon og konstruksjon i et forsøk på å avdekke fortellingen om pyromanen og brannene. Og det er nettopp ved konstruksjonen at noe også utelates, og dermed tildekkes.

### **Motivasjonen for den litterære selvfremstillingen**

Også restene etter sitt eget tidligere selv samler Gaute fragmenter av. *Selvet*, det vil si Gaute Heivolls selv, blir rekonstruert og konstruert i litterær form. Arne Melberg skriver i *Selvskrevet*: «Selvframstillingen handler om å skape seg et jeg og et selv når en opprinnelig identitet har gått tapt.» (Melberg 2007: 18). Andre motivasjoner for å skrive om seg selv, hevder Melberg, kan være eksil, oppbrudd, eller døden (Melberg 2007: 17). Haarder mener at motivasjonen blant de som skriver om seg selv i dag, og innenfor den performative biografismen, er en annen. Først og fremst fremsetter han handlingen i seg selv, performativer, som det viktigste, men snakker også om en form for utløp for «kunstersjælens hang til storm og trang (Haarder 2010: 31). I Heivolls tilfelle er det en kombinasjon av tapet, erkjennelsen av døden og en form for eksil. Først og fremst er det tapet av faren, som samtidig fører med seg erkjennelse av døden som mulighet, mens eksilet representeres ved turen til Italia. Samtidig er bekjennelsen og behovet for å bekjenne en sentral motivasjonsfaktor, og en kan si at den igjen springer ut av tapet av faren. Farens død er det som setter i gang forandringen i Gaute. Det er da faren blir syk at det begynner å gå dårlig med Gantes studier, og han greier ikke å gjøre annet enn å sitte på Deichmanske bibliotek og lese. Deretter er det rett før faren dør at Gaute begynner så smått begynner å skrive. Som tidligere hevdet, fører farens sykdom og død til Gantes erkjennelse av døden som livsbetingelse. Her kan Heideggers tenkning bringes inn igjen. Erkjennelse av døden er også erkjennelse av *egentlig* være, og bringer dermed Gaute nærmere et egentlig selv. Tapet og døden er to faktorer som virker sammen og som setter i gang Gantes forvandling mot å skrive. Dette er motivasjonen for å begynne å skrive i det hele tatt, men også motivasjonen for å skrive seg selv inn i *Før jeg brenner ned*.

Heivoll fremstiller en konkret hendelse som setter skrivningen av akkurat denne romanen i gang. Han forteller om da han dro til Italia for å delta på en litteraturfestival (s. 33 ff.). Da han skal lese fra en av bøkene sine, får han lampefeber, og blir grepet av dødsangst:

Det var som om jeg skulle besvime. Havet av ansikter begynte å bølge. Det la seg som ei tåke over øynene. Det var som den iskalde ettermiddagen for lenge siden da jeg falt

og slo hodet i isen på Bordvannet, og sansene forsvant en etter en. Da hadde jeg blitt liggende og kjenne den kalde, harde isen mot bakhodet og ryggen, og jeg trodde jeg var i ferd med å dø. Slik skulle jeg altså dø, rakk jeg å tenke, på ryggen, ti år gammel, alene midt ute på Bordvannet. Først forsvant synet, sakte mistet alt farge, skogen forsvant, den bleke himmelen over meg, alt, helt til jeg lå der fullstendig blind, så skrumpet alle lyder inn, og så var jeg borte mens snøen fortsatte å falle stille over ansiktet mitt. Nå var det samme i ferd med å skje der jeg sto med flere hundre nysgjerrige italienere foran meg. Eller nesten det samme. (s.35).

Så oppdager han plutselig kjente ansikter blant publikum. Han ser avdøde sambygdinger. Det er folk han har kjent, eller kjent til, slekt og gamle klassekamerater, og det er likesom de venter på at han skal fortelle. På flyet hjem begynner han altså å skrive om pyromanen. En kort utenlandstur til en festival kvalifiserer knapt til å kalles eksil, men det er en parallell i det at han er langt hjemmefra. Eksilet er også en form for tap, og det kan tolkes litt rommelig og i overført betydning. Det kan være det å være utenfor og borte fra et sted eller noe som skulle vært nær, og det kan være det å være utenfor et fellesskap en skulle vært en del av. Da Gaute reiser til Italia, har han allerede flyttet hjem til Finsland, og har begynt på skrivingen om pyromanen uten å ha fått det skikkelig i gang. I Heivolls tilfelle er det kanskje avslutningen av eksilet, det vil si at han er flyttet hjem til Finsland, som fungerer som motivasjon, ikke eksilet i seg selv. I så fall er det den tiden han har bodd utenfor bygda som kan regnes som en form for eksil. Italia-turen blir en påminnelse om, og en forsterkning av hjemstedets betydning for ham. Også døden spiller en rolle i Italia-passasjen. Det er nettopp erindringen av dødsangsten og hvordan den blusser opp igjen, som fremkaller de avdødes ansikter i folkemengden. De er bare minner i Gantes (og andres) erindring, og når Gaute ser dem for seg er det igjen en erkjennelse av forgjengeligheten. Med Heideggers begreper dreier det seg om en angst som springer ut av erkjennelsen av timeligheten. Timeligheten dreier seg om at en lever på tidens betingelser, og at en ikke kan velge om en vil forholde seg til tiden (Eriksen 1994: 527). Tiden går uavlatelig, og alt vil til sist forgå. Det er et øyeblikk av klarhet for Gaute, som da ser at tiden uavlatelig går videre og at folk med alle sine historier glemmes. Slik blir døden en motivasjon for å skrive, fordi erkjennelse av døden som livsbetingelse igjen kommer tilbake til ham. Han kan ikke velge å la være å dø, eller sørge for at de andre ikke skal dø, men han kan skrive om dem, så de ikke glemmes. Et talende eksempel på forgjengeligheten får en da Gaute går for å oppsøke graven til Kåre Vatneli: «Jeg fant ikke Kåre. Ifølge protokollen skulle han ligge i grav nummer nitten, men det sa meg ingenting. Grav nummer nitten finnes ikke lenger.» (s. 41). Kåres grav var slettet.

## Selvets identitet

Heivoll skildrer en utvikling av egen identitet som først og fremst synes å gå fra en vanlig, skoleflink guttunge, til å kaste alle drømmer om å bli advokat på båten til fordel for litteraturen, til å bli forfatter. Det er mulig å gjøre som Melberg, og snakke om en splittelse i selvet, mellom et ferdig og et uferdig selv, der det ferdige selvet er det skrivende selvet. Men begrepet om et ferdig selv må klargjøres. For Heivoll ga ikke ut sin siste roman med *Før jeg brenner ned*. Men *Før jeg brenner ned* er foreløpig den siste der han skriver seg selv inn i teksten. Et ferdig selv, slik Melberg synes å mene, er et selv som skuer tilbake for å komme til bunns i hvordan vedkommende ble slik han ble. Det ferdige selvet er heller ikke nødvendigvis en absolutt posisjon, samtidig er det ikke sikkert det er fruktbart bare å støtte seg på Melbergs mestertrope «både-og» uten videre. At det kan være slik at selvet «oscillerer» (Melberg 2007: 16) mellom den ferdige og uferdige posisjonen «slik at det koordineres med jegets fordobling» (Melberg 2007: 16), er en mulighet. Det er rimelig å hevde at prosessen den litterære utgaven av Heivoll selv gjennomgår i romanen, er en prosess mot en egentlig væren. For å komme nærmere egentlighet, må identitetsspørsmålet avklares, og det manifesterer seg i etableringen av selvet som *forfatteren Gaute Heivoll*. At Heivoll beskriver et tidligere og uferdig selv, er opplagt. Men det skrivende selvet i romanen kan en også anta gjennomgår en endring i skriveprosessen, fordi skriveprosessen også er en erkjennelses- og bekjennelsesprosess. Forestillingen om et ferdig selv, i betydningen et selv som aldri forandrer seg lenger, er verken sannsynlig eller fruktbar. Det er tale om et selv som har vært gjennom en bestemt prosess, altså til å bli skrivende og videre til å bli forfatter. Dermed kan forfatter-selvet sies å være ferdig med akkurat den prosessen idet den ferdige romanen forelå. På den annen side er det skrivende selvet en møter i romanen et selv som skuer tilbake over hele prosessen. Slik kan en snakke om splittelsen mellom et ferdig og et uferdig selv, idet at det er en fortelling der erindringen dominerer. Gaute Heivoll ser tilbake på det uferdige selvet for å kunne avslutte prosessen og muliggjøre det ferdige selvet.

Heivoll skaper seg en forfatteridentitet. Det er det ferdige selvets identitet. Erindringen og erkjennelsen er nødvendig for å kunne gjøre det ferdige selvet helt fullstendig. Det vil si, det er nødvendig for å kunne legge sviket overfor faren bak seg, kunne komme videre og rettferdiggjøre sin forfatterstatus. På veien er det også en identitet som legges igjen. Det uferdige selvet er et selv i en prosess, og det er selvet før denne prosessen er satt i gang en kan spørre etter. Heivolls tapte identitet, så å si. Det som hindret ham i å bli forfatter, var, slik jeg var inne på i kapittelet om bekjennelsen, en følelse av å være faren underlegen. Den tapte identiteten er den identiteten som gikk tapt med faren, da faren døde. Tapet av faren var også

tapet av en identitet, nemlig identiteten som sønn, i alle fall i relasjon til far. Idet relasjonen i praksis utslettes ved at faren dør, blir Gaute nødt til å finne ut hvem han er, uten å relatere til faren. Han var sin fars sønn, og det var en stor del av hans identitet. Han målte seg opp mot faren, og da faren døde ble han fri. Tapet av faren fører til frihet, fordi han da ikke lenger trenger å måle seg med ham. Dette har også med Heideggers begreper om egentlighet og uegentlighet å gjøre. Fortelleren nærmer seg med dette et egentlig selv gjennom å avdekke væren. Samtidig kan konstruksjons-elementet i den litterære selvfremstillingen også bidra til å tildekke væren. Den litterære konstruksjonen setter mye inn på å vise frem et selv som er forfatter fordi det er det han *må* bli, det er det han er født til å gjøre. Slik fremstår det som om fortelleren Gaute Heivoll nærmer seg egentlighet. Samtidig gjør den litterære selvfremstillingen at det er noe som tildekkes. Det er en favorisering av en viss identitet, nemlig forfatteridentiteten.

### **Heivolls forfatteridentitet**

Hva innebærer forfatteridentiteten? Michel Foucault skriver i sitt essay «Hva er en forfatter?» (1969) at hvordan 'forfatteren' oppfattes er kulturelt og historisk betinget. En forfatter er ikke bare den som skriver, for mange skrivende er ikke forfattere. Foucault synes å mene at forestillingen om forfatteren som autoritet står i veien for, eller begrenser leserens tolkningsmuligheter. Han skriver at forestillingen om forfattergeniet som meningsskapende kraft, er en forestilling vi må vekk fra. For: «[...] forfatteren er ikke en ubegrenset kilde til betydningene som fyller et verk; forfatteren går ikke forut for verkene; han er et eget funksjonelt prinsipp som i vår kultur setter grenser, ekskluderer og velger.» (Foucault 2003: 301). Forfatteren begrenser leserens muligheter for forståelse av verket, fremfor å tilføre mening. Samtidig er forfatteren en funksjon av teksten.

Hva kjennetegner en diskurs med forfatterfunksjon, spør Foucault og fremsetter fire punkter. For det første: forfatterfunksjonen har en juridisk og institusjonell tilknytning. Altså, hvem som har skrevet teksten er viktig på grunn av eiendomsrett. For det andre avviser han at forfatterfunksjonen alltid har vært og alltid vil være relevant. Forfatterens signifikans er historisk og kulturelt betinget. Hva som regnes som en del av forfatterens verk, er også varierende. For det tredje er forfatterfunksjonen en måte å klassifisere tekster på, slik som med begrepet forfatterskap. Slik er også forfatteren en funksjon av teksten. For det fjerde refererer ikke forfatterbegrepet enkelt og greit til et individ, men til «flere subjektposisjoner» (Foucault 2003: 297). Det innebærer for eksempel at det ikke er eksakt samsvar mellom den

som skriver og fortelleren i verket, og at det fortellende subjektet, eller jeget, i verket er dynamisk og skiftende. Heivolls jeg-fortellers beretning om egen utvikling mot forfatter kan demonstrere at det er flere subjektposisjoner. De tre korte avsnittene som er skrevet i presens i *Før jeg brenner ned*, representerer tilsynelatende det skrivende jeg. Når narrasjonen ellers er etterstilt, ser fortelleren tilbake på seg selv, men et jeg som er tapt eller i ferd med å gå tapt. Det er en divergens mellom det selvet som forteller og det selvet det fortelles om. Så er det selvsagt også den empiriske forfatteren utenfor verket. Slik kan det synes å være flere subjektposisjoner som gjør seg gjeldende hos Heivoll.

Når Foucault skriver at forfatteren ikke går forut for verkene, altså at forfatteren er en funksjon av teksten, er det på én måte fristende å anlegge dette perspektivet når det gjelder Heivoll. For det er bokstavelig talt det Heivoll gjør: å konstruere seg selv som forfatter i og med teksten. Han fremstiller seg selv som skrivende og som forfatter. Forfatteridentiteten grunnfestes i barndomsminnet av læreren som kalte ham dikter. Med det viser Heivoll en åtteårig Gaute som hadde talent for å fortelle, men som ikke torde. Heivoll viser ikke bare at han tidlig hadde talent, men han etablerer også en sammenheng til den personlige krisen som tjuetårning og hvordan forfatteridentiteten ble sperret inne og undertrykt. Så utløses skrivetrangen og trangen til å fortelle av farens død, og han blir forfatter av tvingende nødvendighet. Slik viser han ikke bare at han hadde anlegg for å skrive, det var også noe han *måtte*, at det er hans værens *egentlighet*. Dette kan sees i lys av hva Foucault skriver om hvordan forfatteren konstrueres: «Trolig prøver kritikkerne å gi denne almene idé [forfatteren] en reell status ved å avdekke et «dypt» motiv i individet, en «kreativ» kraft, eller et «prosjekt», stedet skriften har sitt opphav.» (Foucault 2003: 294). For det første er det dette Heivoll selv gjør når han leter i sin egen fortid etter utspringet til nettopp der skriften har sitt opphav i det skrivende selvet. En kan si at skriftens opphav forankres i Gautes bekjennelse, samtidig som forestillingen om forfatteren forankres i talentet han fremstiller, og i et eksistensielt behov for å fortelle. I *Før jeg brenner ned* er det eksistensielle behovet knyttet til bekjennelse og etablering av et selv. Samtidig er det også et behov for å fortelle for ikke å glemme. Det er et forsøk på å gjøre det forgjengelige litt mindre forgjengelig, eller sinke glemselens og forgjengelighetens prosess. Dette gjelder selve fortellingen om pyromanen, og om figurer som Kåre Vatneli. Fortellingene fester dem til papiret og løfter dem ut av glemselen. Dette gjelder særlig Kåre, hvis grav er slettet, og med den et viktig fysisk minne om ham: gravstøtten.

For det andre har Foucault kanskje rett hva gjelder kritikernes forsøk på å gi forfatteren reell status ved å avdekke skriftens opphav i forfatteren. Det synes å være nettopp



det jeg gjør i denne analysen ved å hevde at det er et eksistensielt behov for å fortelle hos forfatteren Gaute Heivoll, og ved å se på bekjennelsens betydning for identiteten. Men samtidig synes det å være uunngåelig å forholde seg til forfatteren og forfatterens identitet i et verk der han kommer igjen og stiller seg foran verket. Idet Heivoll skriver seg selv inn i verket blir det nesten umulig å kvitte seg med forfatteren Gaute Heivoll. Der står han midt i verket med sin biografi og insisterer på at det er fiksjon. Dermed blir Foucaults påstand om at forfatteren ikke eksisterer forut for verket, problematisert. For hos Heivoll synes det ikke å være så enkelt. I juridisk forstand er Heivoll forfatter lenge før *Før jeg brenner ned* utkom, og forfatteren forut for verket er skrevet inn i verket. Det er skildringen av forfatteren som forfatter, det vil si etter at han var blitt forfatter, men også før han ble forfatter. Italia-episoden er et eksempel, da han skildrer seg selv som forfatter på litteraturfestival i Italia for å lese høyt fra sin egen bok. Han er allerede forfatter da han skriver *Før jeg brenner ned*, og fordi han skriver seg selv inn verket med biografiske opplysninger, går han som forfatter forut for verket. Han refererer også til sin andre romanutgivelse i epilogen: «Jeg var hjemme i Finsland en kort periode for å fullføre et større skrivearbeid. Det var romanen om Friedrich Jürgenson, mannen som forsøkte å tyde de døde stemmer.» (s. 295). Det er romanen *Ungdomssangen* (2005) han her sikter til. Dette understreker også den forutliggende forfatteridentitet.

Foucaults perspektiv, at forfatteren er en funksjon av verket, er mulig å tolke bokstavelig og anlegge på Heivoll, idet Heivoll skriver seg frem som forfatter i verket. Forfatteren som opptrer i verket, den litterære utgaven av Heivoll, kommer ikke forut for verket, men springer ut av verket. Det er en ny forfatteridentitet som konstrueres. Heivoll konstruerer et romantisk bilde av forfatteren, idet han presenterer det som noe som har ligget latent i ham, noe han *må* gjøre. Det er koblet til hans dypeste vesen, til hans væren. I lys av Heidegger kan en si at han fremstiller sin forfatteridentitet som sin *egentlighet*. Han fremstiller seg selv som diktergeniet, men anlegger et ydmykt perspektiv idet han forankrer dikternaturen i ett enkelt barndomsminne. *Før jeg brenner ned* er kanskje den endelige stadfestingen av selvet som forfatter, slik at han ved å skrive romanen om hvordan han ble forfatter har gått fullstendig opp i den identiteten. Dette leder videre til et annet poeng, nemlig prosessen. Gaute sier til farmoren at han skal *bli* forfatter:

- Jeg har forresten begynt å skrive.
- Skrive?
- Ja. Jeg skal bli forfatter. (s. 264)

Han ser ikke seg selv som forfatter fordi han har begynt å skrive, men han ser seg selv som en som skal *bli* forfatter. Tilsynelatende er det nettopp det å skrive foreliggende roman som gjør ham til forfatter i egne øyne. Slik er det å bli forfatter en prosess. Denne prosessen beskrives i romanen, samtidig som romanen i seg selv er en del av prosessen. For det er slik at Heivoll selv fremstiller det som om dikteren har ligget latent i ham, samtidig som det er en forvandlingsprosess. I denne forvandlingsprosessen, fra ønsket om å begynne å skrive, til å bli forfatter, er det en hindring på veien: skylden. Bekjennelsen som foreligger i *Før jeg brenner ned* er det endelige oppgjøret med skylden, og det som gjør at forfatter-jeget kan fullbyrdes. Det vil si, med det kan Heivoll anerkjenne seg selv som forfatter, han kan *se seg selv som forfatter*.

Haarder (2007) skriver at performativ biografisme utforsker forfatteren som sosialt definert. Ved å skrive om seg selv tar forfatteren kontroll over sin egen identitet. «I den performativa biografismen håller författeren medvetet ut sig själv i den blåsande världen, experimenterar med tillfället: vad sker med bilden av mig om jeg bekänner detta?» (Haarder 2007: 87). På den måten er det ikke så mye en utforsking av egen forfatteridentitet, som utforsking av identitet i det hele tatt. Som Haarder skriver: «Foucaults spørsmål »Hvad er en forfatter?« (1979) – og hans svar, at forfatteren er en variabel funktion i forholdet mellem tekst og samfund – glider sammen med litteraturens ældgamle gåde: Hvem er jeg?» (Haarder 2005: 7). Men så blir altså Heivolls svar: jeg er forfatter. Svaret henger sammen med bekjennelsen idet Heivoll selv ikke kan godta sin identitet som forfatter før han har erkjent grunnlaget for denne identiteten, og tatt et oppgjør med det: altså, løgner og sviket overfor faren. Haarder hevder altså at spørsmålet om hva en forfatter er, glir sammen med identitetsspørsmålet. Heivoll fremstiller det å *bli* forfatter som en prosess, og dermed er det tale om identitet som prosess. Identiteten dannes, virker det som, av en utviklende prosess som munner ut i den endelige forvandlingen til forfatter. Samtidig er identitet som essens på tale, idet Heivoll fremstiller sin dikternatur som noe som alltid har vært der, men blitt undertrykt. Undertrykkelsen har foregått i Gaute selv. Han har forbundet kunstnere med livets skyggeside, og har selv hatt et intenst ønske om å befinne seg på livets solside. På den annen side har undertrykkelsen av forfatteridentiteten noe med faren å gjøre. Gjennom farens død får Gaute realisert dikteren i seg, og det synes som om farens død gjør plass til Gaute. Som tidligere vist synes det altså som om faren ubevisst har stått i veien for Gaute, og bidratt til undertrykkingen av forfatteridentiteten.

## Avslutning

Problemstillingen var: Hvordan fungerer det selvbiografiske og det biografiske som litterære virkemidler i *Før jeg brenner ned*, og hva oppnår Heivoll med å skrive om seg selv? Først og fremst kan jeg konstatere at det er både en biografisk og selvbiografisk innsats i *Før jeg brenner ned*, og det er en innsats i offentligheten idet verket er utgitt. Jeg har vist hvordan Heivolls egne og andres biografiske opplysninger står sentralt i verket, og at romanen refererer særlig til den empiriske forfatteren. Verket ligger tett opp til det virkelige forelegg, og en del av opplysningene i verket lar seg etterprøve, hvilket gjør at det er mulig å forstå det ut fra en konstativ logikk. Heivoll gjør utstrakt bruk av ikke-biografiske referanser, det nærmer seg kildehenvisninger, noe som knytter verket tett til virkeligheten.

Ut fra et korrespondanseteoretisk syn på sannhet kan verkets beskrivelse av saksforhold og biografiske ytringer forstås som enten sannhet eller løgn. Men *Før jeg brenner ned* er skrevet i tradisjonell fiksjonsform: roman. Dermed kan en ikke uten videre lese romanen konstativt. De biografiske og selvbiografiske referansene besitter en formbarhet som kan utnyttes i fremstillingen av dem. Heivoll gir referansene en estetisk form, romanen, og setter dem inn i en bestemt sammenheng. Han setter sin egen historie i sammenheng med pyromanen og bygda, samtidig ser han pyromanens og bygdas historie i sammenheng med sin oppgave som forfatter. Slik formes referansene ved å at han trekker noe fra, legger noe til, og ved å knytte fortellingene og figurene til hverandre på den måten han finner det formålstjenlig. Tekstens performativitet ligger nettopp i den biografiske referansens formbarhet og i språkhandlingenes dobbelte potensial: at de kan være både konstativer og performativer. At verket kan leses ut fra en konstativ logikk, er også med på å konstituere performativiteten, fordi Heivoll *gjør* noe med de autentiske figurene og de autentisk hendelser han benytter seg av. Han skaper dem som figurer i verket, samtidig som figurene refererer til de virkelige personene utenfor verket. Den biografiske irreversibiliteten gjør det nærmest umulig å ikke knytte figurer til det virkelige forelegget. Dette gjelder særlig Gaute Heivoll selv og hans identitet med jeg-fortelleren. Romanens vellykkede performativer kommer tydeligst til uttrykk ved Heivolls egen identitetsdannelse: hans egen forvandling til forfatter. Romanen konstituerer Heivolls forfatteridentitet. Hans etos som forteller og forfatter etableres både ved at han er forfatter, og ved hans tilknytning til bygda. Det er mye som tyder på at romanen er et vellykket performativ også fordi Heivoll og hans versjon innehar en troverdighet som gjør at den potensielt kan bli stående som den allmennt aksepterte versjonen av hva som hendte sommeren 1978. At finslendingene som er beskrevet i romanen, for det

første omfavner romanen i intervjuet i *A-magasinet*, og for det andre ikke helt ser at det skulle være fiksjon, kan tyde på det.

Ut fra Løgstrups etikk med tilliten som grunnvilkår, viser verket seg som etisk forsvarlig. De personene Heivoll skriver om, har utlevert seg i tillit til ham, og han har ivaretatt deres tillit. Heivoll utleverer seg i tillit til leseren, og det er altså ikke et ekshibisjonistisk behov som er på tale. Tvert imot er det eksistensielt og knyttet til Heivolls dannelse av egen forfatteridentitet. På den annen side utleverer leseren seg indirekte til Heivoll via verket. Men Heivoll gjør det klart både i parateksten og i selve utsigelsen, at det dreier seg om diktning om sannheten, en dobbel lesekontrakt. Dermed kan det vanskelig være tale om noe leservedrag. Heivoll legger frem en dobbel lesekontrakt, men ikke en dobbelkontrakt à la Behrendt. Heivoll kan ikke sies å ha misbrukt leserens tillit. Heivoll har heller ikke sagt noe annet enn at det er både fiksjon og virkelighet.

Ved å skrive seg selv inn i verket oppnår Heivoll flere ting. For det første gir det en autentisk virkning som er mer potent enn virkningen av å bruke andre autentiske figurer, eller ved å referere til faktiske hendelser. Det er gjennom den selvbiografiske investeringen i verket, at det terskelestetiske er mest virkningsfullt. Haarders Tomas-funksjon og litterære «cutting» finnes i *Før jeg brenner ned*. Det er tale om en retorisk kroppslighet i forbindelse med at Gaute drikker seg full, kaster opp og spiser glasskår. Momenter som dette gjør fungerer både som forsterkere av det autentiske uttrykket, men illustrerer også Gautes fall og bunnpunkt. Den bekjennende språkhandlingen i seg selv gjør seg også gjeldende som et effektivt autentiserende virkemiddel. Ikke bare at han bekjenner hvilke direkte pinlige handlinger han har gjennomført, men særlig hvordan han forholder seg til den døende faren. Heivoll bygger også etos ved å utlevere seg selv på denne måten. Han viser seg frem som sårbar, menneskelig og ærlig.

For det andre er bekjennelsen en viktig del av selvframstillingen i *Før jeg brenner ned*. Heivoll bekjenner, og ved hjelp av bekjennelsen kan han kvitte seg med skammen, og oppnå en form for forsoning med sin avdøde far. Han erkjenner han sin egen værensmulighet gjennom farens død, og at han innser at faren har stått i veien for ham, frembringer skam. Skammen er også knyttet til at han løy for faren mens han var døende. Gjennom å erkjenne og bekjenne, kommer Heivoll nærmere sin *egentlighet*, det vil si seg selv og sin sanne væren. Bekjennelsen gjør det mulig å gi slipp på den gamle identiteten, det *uegentlige*, og gå fullstendig opp i det egentlige selvet: forfatteren. Dette leder videre til det tredje punktet, nemlig at Heivoll fremstiller seg selv som forfatter. Performativiteten er ikke eksperimentering med selvet, i form av ”hva skjer med bildet av meg hvis jeg forteller dette

om meg selv”, men Heivoll er opptatt av å befeste og rettferdiggjøre sin egen status som forfatter. Det skjer i et forhold mellom å skjule og å vise deler av egen biografi, slik at forfatteridentiteten kommer tydelig til uttrykk gjennom Gattes livsløp. Avdekkingen av Gaute Heivolls sanne væren og værensmulighet, beskrives og gjennomføres i teksten. Det går selvsagt an å lese jeg-fortelleren Gaute som en fullstendig fiktiv figur som ikke har noe med forfatteren Gaute Heivoll å gjøre. Men det spiller en rolle om en velger å lese verket autonomt eller heteronomt. Å lese det heteronomt vil gjøre noe med leserens oppfatning av Heivoll. Å lese verket autonomt fratrar Heivoll forfatterautoriteten, og fjerner meningsbærende sammenhenger mellom den litterære Gaute og forfatteren Gaute Heivoll, og også mellom romanen og virkeligheten i det hele tatt.

## **Bibliografi**

- Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo
- Austin, John Langshaw. 1997. *Ord der virker* [eng. orig. 1962]. Overs. John E. Andersen og Thomas Bredsdorff. København
- Bale, Kjersti. 2004. «Tendenser i nyere norsk litteratur». *Nytt Norsk Tidsskrift* (21). s. 444–455
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København
- Bulie, Kåre. 2010. «Roman i flammer». *Dagens næringsliv*. 21. august
- Christensen, Susanne. 2004. «I uafgjørighedszonen. Interview med c/o og/eller Værkführer Nielsen». *Vagant* 4 (16). s. 44–53
- Christoffersen, Svein Aage. 1999. *Etikk, eksistens og modernitet. Innføring i Løgstrups tenkning*. Oslo
- Culler, Jonathan. 2007. *The literary in theory*. Stanford, California
- Eriksen, Trond Berg. 1994. *Undringens labyrinter*. Oslo
- Eriksen, Trond Berg. 2000. *Augustin. Det urolige hjerte*. Oslo
- Foucault, Michel. 2003. «Hva er en forfatter?» [fransk orig. 1969]. Overs. Frode Molven. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo. s. 287–302
- Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter*. Innføring i litterær analyse. Oslo
- Hagen, Erik Bjerck. 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo
- Hagen, Erik Bjerck. 2004. «Autonomiestetikken i litteraturforskningen enda en gang». *Klassekampen*. 17. januar
- Hauge, Olav H. 1993. *Dikt i samling*. Oslo
- Heidegger, Martin. 2007. *Væren og tid* [tysk orig. 1927]. Overs. Lars Holm-Hansen. Oslo
- Heivoll, Gaute. 2008. *Himmelarkivet*. Oslo
- Heivoll, Gaute. 2010. *Før jeg brenner ned*. Oslo
- Henmo, Ola. 2010. «Gaute har diktet godt». *A-magasinet*. 12. november
- Haarder, Jon Helt. 2004. «Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv.» *Kritik* nr. 167. s. 28–35
- Haarder, Jon Helt. 2005. «Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 1 (8). s. 2–16
- Haarder, Jon Helt. 2006. «Lugtede det hjemme hos Villy Sørensen? Om biografiske sprog handlinger og retten til det private». *Selvskreven. Om litterær selvframstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard m.fl. Århus. s. 105–121

- Haarder, Jon Helt. 2007. «Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet». *Tidsskrift för litteraturvetenskap*. 4 (34) s. 77–92.
- Haarder, Jon Helt. 2010. «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme». *Passage* nr. 63. s. 25–45
- Kierkegaard, Søren Aabye. 1994. «Sygdommen til Døden» [1849]. *Samlede Værker*. Bind 15. Red. A. B. Drachmann m.fl. København.
- Kierkegaard, Søren Aabye. 2001. «Journalen JJ» [1842–1846]. *Søren Kierkegaards Skrifter*. Bind 18. Red. Niels Jørgen Cappelørn m.fl. København. s. 143–313
- Kittang, Atle. 2010. «Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst». *Edda* (97). s. 368–386
- Krøger, Cathrine. 2010. «Bokhøstens sensasjon?». *Dagbladet*. 23. august
- Lagerkvist, Per. 1953. *Aftonland*. Stockholm
- Lejeune, Philippe. 1989. *On autobiography* [fransk orig. 1975]. Overs. Katherine Leary. Minneapolis
- Lillebø, Sandra. 2010a. «Et speil for virkeligheten». *Klassekampen*. 3. november
- Lillebø, Sandra. 2010b. « – Går mot Stasi-samfunnet». *Klassekampen*. 4. november
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Løgstrup, Knud Eijler. 1999. *Den etiske fordring* [dansk orig. 1956]. Overs. Bodil Engen. Oslo
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo
- Michelet, Jon. 2010a. «Heivolls problem». *Klassekampen*. 30. oktober
- Michelet, Jon. 2010b. «Problemets løsning». *Klassekampen*. 6. november
- Mjaugedal, Tollef. 2010. «Virkeligheten suger». *Klassekampen*. 12. november
- Moi, Toril. 2011. «Skam og Åpenhet». *Morgenbladet*. 16. desember
- Novitz, David. 1987. *Knowledge, fiction & imagination*. Philadelphia
- Olsen, Pål Gerhard. 2010. «Stillhet og skrekk». *Bergens Tidende*. 30. august
- Orre, Anette. 2010 «Mennesker som brenner». *Dagsavisen*. 18. august
- Searle, John Rogers. 1979. *Espression and meaning. Studies in the theory og speech acts*. Cambridge
- Skjevesland, Olav. 2010. «Hvordan ble jeg den jeg ble?» *Fædrelandsvennen*. 23. august
- Storvand, Lena. 2010. «Hylles etter pyromanbok». *Verdens Gang*. 31. oktober
- Stueland, Espen. 2010. «Flammenes overmakt». *Klassekampen*. 21. august

Vassenden, Eirik. 2007. «Hva er «samtidslitteratur», og hvorfor leser vi den? – Noen begrepshistoriske og fagkritiske bemerkninger». *Edda* (94). s. 357–370

Walgermo, Alf Kjetil. 2010. «Gneistrande om pyroman». *Vårt Land*. 21. september

Økland, Ingunn. 2012. «Blakk romanfigur». *Aftenposten*. 18. januar

Øybø. Mattis. 2010. «Michelets problem». *Klassekampen*. 3. november

### **Internett:**

Brageprisen 2010, juryens begrunnelse på Tiden Norsk Forlags hjemmesider:

<[www.tiden.no/index.php?ID=Aktuelt&counter=149](http://www.tiden.no/index.php?ID=Aktuelt&counter=149)> Nedlastet 07.05.2012

*Menighetsbladet - for Søgne, Greipstad og Finsland*. 2007, nr. 5:

<<http://www.sogne.kirken.no/Portals/226/Dokumenter/Menighetsblad/2007-nr5.pdf>>

Nedlastet 19.03.2012

Teigen, Karl Halvor. 2012. «Skam». <<http://snl.no/skam>> Nedlastet 15.04.2012