

Virkelighetslitteratur og appropriering

Robert Lowell, Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgård

Marianne Egeland

Professor i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for lingvistiske og nordiske studier,
Universitetet i Oslo

Abstract

When the celebrated American poet Robert Lowell incorporated letters from his ex-wife into a much debated book of poems in 1973, his technique was described as cannibalistic appropriation. And when a collection of letters between all the parties involved in the controversy was published in 2019 critics pointed at Vigdis Hjorth and Karl Ove Knausgård as examples of authors who use the same technique of appropriation. The term has been absent in the Norwegian debate about hybrid fictional life writing. But as it implies asymmetrical relations, appropriation may clarify the discussion concerning literature and ethics and the use of real life models.

Appropriation, Hjorth, Knausgård, Life Writing, Lowell

Sammendrag

Da den feirede amerikanske dikteren Robert Lowell inkorporerte brev fra sin ekskone i en omdiskutert lyrikksamling fra 1973, ble teknikken hans beskrevet som kannibalistisk appropriering. Og da en samling av brev mellom alle partene i kontroversen ble utgitt i 2019, pekte amerikanske anmeldere på Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgård som eksempler på forfattere som benytter seg av den samme approprieringsteknikken. Begrepet appropriering har ikke dukket opp i den norske debatten om virkelighetslitteratur. Men siden det impliserer asymmetriske relasjoner, kan appropriering virke klargjørende i en diskusjon om litteratur og etikk og bruken av levende modeller.

I diskusjonen om virkelighetslitteratur forsvares bruken av levende modeller med forfatteres ytringsfrihet og med at utgivelsene det dreier seg om, er fiksjon. Bøker merket som romaner signaliserer at vi har med en «fiksjonskontrakt» å gjøre, og siden det gjerne settes likhetstegn mellom fiksjonslitteratur og kunst, innebærer fiksjonskontrakten at det vi leser, plasseres i kunstens verden og ikke i virkelighetens. Utgivelsene forutsettes vurdert utfra kunstens egendefinerte lover, mens samfunnsmessige – etiske – krav og normer avvises som illegitime vurderingskriterier.

På et debattmøte om «skjønnlitteraturen og det etiske ansvaret» høsten 2018 hevdet daværende leder av Den norske Forfatterforenings litterære råd, Kristine Næss, at

fiksjonsbetegnelsen fungerer som en regelrett beskyttelse av de litterære modellene: Litteraturen og verden utenfor utgjør forskjellige nivåer, som ikke blandes i teksten. Det litterære verket er «noe tredje», det følger «sin egen indre logikk», hevdet hun. De som trekker frem referensielle forbindelser mellom verket og virkelige forhold, bryter dermed modellenes vern.¹ Uretten begås med andre ord av leserne, ikke av forfatteren.

Sånn kan faktiske menneskers opplevelse av å ha blitt invadert og brukt som redskap for andres selvrealisering avvises. Hvis de berørte protesterer offentlig, er de selv skyld i konsekvensene. Som så mye annen samtidslitteratur bryter imidlertid bøkene med den «rene» sjangermodellen Næss forutsetter. Bøkene selges som «historier fra virkeligheten», og forfatterskap kan, som for Vigdis Hjorths og Karl Over Knausgårds del, være bygget på en tett forbindelse mellom liv og litteratur.

(Selv)biografisk litteratur som appropriering

De samme forfatterne som forsvarer sin rett til å bruke virkelige personers liv som råmateriale for sin kunstutøvelse, kan derimot reagere med fordømmelse av kolleger som approprierer erfaringene til mennesker med andre etniske og seksuelle identiteter. Men kanskje kan appropriering faktisk defineres som en forutsetning for *all* biografisk og selvbiografisk litteratur, enten utgivelsene kategoriseres som sakprosa eller som skjønnlitteratur. På engelsk benyttes samlebetegnelsen *life writing*. Her kaller jeg den skjønnlitterære delen av feltet for virkelighetslitteratur.

Allerede i 1973 ble den amerikanske dikteren Robert Lowell (1917–76) beskyldt for å appropriere ektefellen Elizabeth Hardwicks brev da han utga *The Dolphin*: av noen utpekt til den mest beryktede og ondskapsfulle boken i amerikansk poesihistorie, av andre bejublet og bepriset. Approprieringsanklagene lød enda sterkere da *The Dolphin Letters* forelå i desember 2019. Boken inneholder brev skrevet av alle parter i kontroversen.

Fra et norsk synspunkt er saken særlig interessant av to grunner: for det første fordi amerikanske anmeldere av brevsamlingen trekker inn Vigdis Hjorth og Karl Ove Knausgård som eksempler på norske forfattere som i likhet med Lowell forbruker andre mennesker i forfatterskapet sitt; for det annet fordi approprieringsbegrepet benyttes så forskjellig i amerikansk og norsk litteraturdebatt. *Dolphin*-saken gir et godt utgangspunkt for å studere den slags asymmetriske maktforhold vi gjenfinner i virkelighetslitteraturen, og som den opprinnelige betydningen av appropriering innebærer.

Begrepet benyttes med noe forskjellig innhold innenfor fagområder som juss, kunst, antropologi og sosiologi. Men kjernen i den varierende praksisen kan likevel føres tilbake til

ordets latinske opphav. Bokstavelig betyr *appropriere* (fra lat. *ad + proprius*) å tilegne seg, å gjøre noe til sitt eget. Går vi til engelsk og oversetter alternativene, står «ta i besittelse, ekspropriere, usurpere og stjele» oppført som synonymer. Det er den vanlige ordbokbetydningen vi møter i forbindelse med *Dolphin*-diktene og -brevene i tillegg til betydningen det har på kunstfeltet, der appropriering innebærer å låne og tilpasse et eksisterende verk og innarbeide hele eller deler av det i en ny kunstnerisk sammenheng.

En biograf kan sies å ta andre personer og deres liv i besittelse – eventuelt stjele og usurpere det. Ettersom bare eneboere lever i isolasjon, og eksistensen til det store flertallet av oss er innfiltret i mange menneskers liv, må også selvbiografer med nødvendighet ta andres historie i besittelse for å fortelle sin egen. Det er nettopp dette forfattere av virkelighetslitteratur gjør. Temaet for denne artikkelen er konsekvensene for den svakere part i approprieringens asymmetriske relasjon, med andre ord de som eksproprieres, ranes, knas og eltes for å passe inn i andres manuskript og rollebesetning. Lowell–Hardwick-kontroversen demonstrerer ikke bare den asymmetriske maktkonstellasjonen, men også at virkelighetslitteratur kommer i flere former enn fortellende prosa. Hva slags litteratur det er snakk om, spiller uansett liten rolle så lenge leserne med rimelighet kan gjenkjenne personer fra virkeligheten i det aktuelle verket.

Sakens kjerne

Dramaet startet i 1970. Robert Lowell var da 53 år gammel, kjent som den ledende poeten i sin generasjon og tett forbundet med konfesjonell diktning. Han hadde siden 1949 vært gift med Elizabeth Hardwick (1916–2007), kritiker, universitetslærer og medstifter av *The New York Review of Books*. De fikk én datter. Begge var politisk aktive i anti-krigsarbeid og i borgerrettighetsbevegelsen. Familielivet ble ellers preget av Lowells bipolare lidelse, hans årvisse innleggelse på psykiatrisk sykehus og stormende utenomekteskapelige forelsker i de maniske periodene. Paret tilhørte en kulturell elite i New York. Navn på berømte personer de kjente og omgikk, som Hannah Arendt og Susan Sontag, dukker jevnlig opp i korrespondansen deres. *The Dolphin Letters* inneholder brev til og fra flere av dem.

Påsken 1970 ferierte familien på tre i Italia. Hardwick og 13-årige Harriet returnerte til Manhattan for å forberede et lengre opphold i England, hvor Lowell hadde fått tilbud om engasjement som universitetslærer. Så å si umiddelbart etter ankomsten til London tok Lowell inn hos en ny flamme, den 15 år yngre aristokratiske Guinness-arvingen Caroline Blackwood, mor til tre små døtre.

I New York visste de ingenting om Lowells affære. Hardwick var travelt opptatt med å organisere flyttingen og utføre sitt vanlige skrive- og undervisningsarbeid. Til hennes plikter hørte tydeligvis også mye som angikk ektemannens virksomhet. Hun skrev brev fylt av nytt hjemmefra og spørsmål som gjaldt papir- og boksamlingen deres, den økonomiske situasjonen, skatteforhold og planene for fremtiden.

Parallelt med at ektemannen ble mer og mer unnvikende, droppet kontakt med datteren, stoppet å skrive i lange perioder og ikke ville returnere for sommeren som tidligere avtalt, vokste hustruens fortvilelse over hva som foregikk. Først etter press fra informerte venner, fortalte Lowell om sin nye familie. Men da hadde Hardwick allerede sagt opp Harriets skoleplass og sin egen lærerjobb, skaffet ny skole i London, funnet leietakere til leiligheten og kontorene deres, ryddet i arkivene og forhandlet med potensielle kjøpere. Vant som hun var med ektemannens sykdomsrelaterte kvinnehistorier, trengte Hardwick overtalelse for å forstå at han denne gang mente alvor, spesielt siden han fikk et nytt sammenbrudd og endte på psykiatrisk avdeling i London. Da Caroline Blackwood ikke taklet situasjonen og overlot Lowell til seg selv, satte hustruen seg på flyet og kom ham til unnsetning nok en gang.

Lowell ble værende i London med Blackwood; de fikk en sønn og giftet seg etter at skilsmissen med Hardwick gikk i orden. Forhandlingene trakk ut på grunn av trenering, dobbeltspill og økonomiske krumspring fra hans side. Vi følger bruddet skritt for skritt i *The Dolphin Letters*. Fordi leseren har tilgang til hva Lowell betrodde utallige forbundsfeller, blir det tidlig klart at han sin vane tro i dikts form registrerer alt som skjer. Samtidig beroliger han Hardwick med at hun ikke har noe å frykte, men unnlater å vise henne tekstene han skrev. Venner og dikterkolleger som leste manuset, ble imidlertid forskrekket over hvordan Hardwick fremstilles der. Lowell skriver om familieforhold, omtaler personer ved deres riktige navn og inkorporerer elementer fra Hardwicks brev og telefonsamtaler fylt av sterke følelser – eller han *tillegger* henne slike reaksjoner.

Diktervenners vurdering

Elisabeth Bishop, en av datidens mest respekterte lyrikere, siterer Thomas Hardy for å gi tyngde til sin kursiverte dom: «*art just isn't worth that much*». Hardy hadde i 1911 reagert på at en avdød mann fikk livet sitt brettet ut i en roman markedsført som sannhet. Den britiske forfatteren mente at blandingen av fakta og fiksjon i uante mengder kunne forårsake ubotelig skade. Bishop istemmer Hardys vurdering, oppsummert i følgende argumenter mot Lowells teknikk: 1) «Lizzie is not dead», 2) «there is a 'mixture of fact & fiction'», 3) «you have *changed* her letters. That is 'infinite mischief,' I think» (i Hamilton 2019: 252).

På Lowells ønske om tilbakemelding svarer Stanley Kunitz, en annen sentral amerikansk lyriker, at *The Dolphin* både fascinerte og frastøtte ham: Samlingen inneholder fabelaktige og hjerteskjærende – ondskapsfulle – partier om hverandre, med dikt han knapt orket å lese, «too ugly, for being too cruel, too intimately cruel» (i Hamilton 2019: n. 276). Opphavsmannen fremstår ikke påfallende lydhør overfor råd og innvendinger. Det er som om han først og fremst ønsker ros og beundring. Han foretok riktignok visse justeringer, blant annet med hensyn til rekkefølgen av diktene, men beholdt mesteparten uforandret.

Adrienne Rich, nok en venn og kollega, opptrer både i brevsamlingen og i mottakelsen av diktboken da den ble utgitt i 1973 sammen med to andre samlinger fra Lowells hånd, *History* og *For Lizzie and Harriet*. I sin kommentarspalte i *American Poetry Review* registrerer Rich en tendens til å dominere og objektivisere dem han skriver om, en skrivepraksis hun mener skyldes en «oppblåst og ubarmhjertig maskulinitet».² Rich stiller et for henne påtrengende spørsmål og avviser at det ikke skulle ha noe med kunst å gjøre:

what does one say about a poet who, having left his wife and daughter for another marriage, then titles a book with their names, and goes on to *appropriate* his ex-wife's letters written under the stress and pain of desertion, into a book of poems nominally addressed to the new wife? (Rich 1973: 42, min uthevn.)

At Lowell gir uttrykk for skyldfølelse, avviser hun som «jålete sludder» og latterliggjør dikterens forsøk på å oppveie den skaden han påfører andre, med hva han selv skal ha lidd. Ifølge Rich representerer *The Dolphin* «en av de mest hevngjerrige og ondsinnede handlinger i poesiens historie» (1973: 43). Hun utdyper i et brev til Hardwick at hun verdsetter mennesker høyere enn dikt, og at ingen etter hennes mening har rett til å bruke samlivserfaringer på den måten Lowell gjør (i Hamilton 2019: 371–72).

Samme høst kommenterer også dikteren og kritikeren Donald Hall boken i *American Poetry Review* og gjenforteller en personlig opplevelse som flere kunne underskrive på: Lowell hadde tilsynelatende innarbeidet et direkte sitat fra Hall i et av diktene sine, men i realiteten omskrevet det og derved tillagt Hall ord som ikke var hans. Hall avslutter betraktningen sin spissformulert: «one sees with horror *the cannibal-poet* who dines off portions of his own body, and the bodies of his family» (Hall 1973: 46, min uthevn). Anmelderen i *the New Republic*, Marjorie Perloff, hevdet på sin side at «stakkars Harriet» fremstår fra Lowells dikt som en av poesiens mest usympatiske barnefigurer, og at bokens

«Lizzie og Harriet» synes å få som fortjent. Men siden de er virkelige personer, som har gjennomlevd krisen dikteren beskriver, stiller hun spørsmål ved hans «smak» (Perloff 1973).

Konsekvensene av «et vanlig romanplott»

Til tross for innvendinger mot «kannibalistisk» appropriering endte den offisielle bedømmelsen på et vesentlig mer positivt hakk i og med tildelingen av Pulitzer-prisen for poesi 1974 til *The Dolphin*. Lowell fikk prisen selv om juryen kjente til dramaet bak boken. Elizabeth Hardwick legger ikke fingrene imellom overfor Lowells forlegger Robert Giroux (Farrar, Straus & Giroux) når hun beskriver sin egen maktesløshet, og hvordan dette stykke virkelighetslitteratur artet seg for de berørte: Diktene var blitt langt verre enn hun kunne ha forestilt seg. De ble lest som portretter av faktiske personer, og hvem som helst følte seg kompetente til å gi dem sine skussmål. Selv hadde hun ingen mulighet til å tilbakevise de fakta tekstene tilsynelatende formidlet, forkledd som de var i poetisk drakt. Også hennes sky, unge datter var sitert under sitt virkelige navn og ble omtalt på en skremmende måte. Hun visste ikke om noe annet eksempel fra litteraturhistorien hvor en levende person var blitt utnyttet under sitt eget navn i en «angivelig kreativ handling» (i Hamilton 2019, 357).

Hardwick var dypt skuffet over at brevene ble brukt uten hennes tillatelse og uttrykker forbitrelse over ikke å ha blitt informert om bokens innhold og sin egen rolle i den. Hun hevder Lowells gjengivelse av deres samlivsbrudd er partisk, ensidig og selvmotsigende. Foruten å ha endret ytringer som hun tillegges, kobler han brev fra en tidlig fase av hennes fortvilelse til brev skrevet lenge etter.

Giroux videresendte brevet til Lowell og foreslo at de skulle avvente om hun ville gå til rettslige skritt. Enn så lenge tenkte Giroux bare å agere forbauset over innholdet. I brevene som gjengis i *The Dolphin Letters*, legger hverken han eller Lowells britiske forlag (Faber & Faber) for dagen noen bekymring over dikterens approprieringspraksis. Hardwick gikk da heller ikke til sak, selv om hun ville stått sterkt i et søksmål ettersom brevskriveren ifølge loven har opphavsrett til brevenes innhold, mens mottakeren bare eier de beskrevne arkene han har mottatt. Kanskje var det dette både forfatter og forlag hadde kalkulert med.

Lowell insisterte på at han ikke hadde villet såre noen. Men han trengte Hardwicks ord som drivstoff i sin historie om det han i *Dolphin*-diktet «Exorcism» kalte «one man, two women, the common novel plot» (1973, 48). Eller som Hardwick beskrev situasjonen: Han trengte å tro at Caroline Blackwood og hun sloss om ham (i Hamilton 2019: 122).

Til Elizabeth Bishop, som beklaget at Lowell ikke ville høre på henne, skriver Hardwick at saken hadde såret henne mer enn noe annet hun hadde opplevd. Attpåtil syntes

hun at delen som bygger på henne og datteren, var dårlig tenkt og skrevet og lite å skryte av etter tre års arbeid (366). Å finne seg selv lyssatt, så langt fra virkeligheten og sannheten, beskriver hun som en skrekkelig opplevelse: «you just can't help but weep with pain as you are tossed in someone's work, especially creative work» (378).

Svik i seks akter

Dikterens motiver og handlinger kommenteres inngående i resepsjonen av brevsamlingen. Anmelderne feller sine dommer i lys av den mangefasetterte historien som rulles opp, om hvordan Lowell – med kritikeren og forfatteren Mary McCarthys ord i et brev til Hardwick – «ofret mennesker til diktingen for å vedlikeholde flammen» (i Hamilton 2019, 267). Saskia Hamilton, redaktøren av *The Dolphin Letters, 1970–79*, fyller inn hull i det som viser seg å være et svik mot Hardwick i flere faser.

Hvis vi regner det utenomekteskapelige forholdet han holdt hemmelig for hustruen og datteren, som *Dolphin*-historiens svik nummer én, kan det at han lot dem i uvisse om planene sine, forsinket skilsmisseforhandlingene, overlot de fleste praktiske oppgavene til Hardwick, ga blaffen i tidsfrister og å holde seg til inngåtte avtaler, underordnes den første runden. Det neste sviket er også flerleddet i den forstand at han både bruker hustru og datter som materiale i diktene sine, at han ikke bare bruker Hardwicks brev og utsagn uten å spørre, men også omskriver hennes ord,³ og dessuten hevder overfor andre at hun har lest de aktuelle partiene. Dette avviser Hardwick kategorisk (i Hamilton 2019: 152). Det tredje sviket skjer idet hun ber om å få brevene sine tilbake, og Lowell påstår at de er tapt. Han fryktet at ekskonen ville ødelegge dem. Det fjerde sviket inntreffer etter Lowells død. I stedet for å returnere brevene til Hardwick overlot Caroline Blackwood 102 av hennes brev og postkort til Lowells medhjelper. Frank Bidart, som hadde bistått dikteren i arbeidet med å ferdigstille de tre bøkene i 1973, gjør seg skyldig i det femte og sjette sviket. Først hevder han overfor Hardwick at han ikke hadde funnet noe av interesse for henne da han på vegne av Lowells bo organiserte salget av dikterens arkiv i 1982. Uten å informere henne overførte han deretter, i 1988, Hardwicks brev til Houghton Library ved Harvard University for at de skulle oppbevares der til hennes død (Hamilton 2019: xvii–xviii). Hardwick døde i 2007 uten å være klar over at brevene fortsatt eksisterte, og uten å få anledning til å bestemme hva som skulle skje med dem.

I ettertid er holdningen til juss og moral i denne saken egnet til å forundre. Undringen omfatter så vel Lowell og forleggerne hans som Blackwood, Bidart og Houghton Library. Harriet Lowell presiserer at moren følte seg friere og mer livsglad enn noensinne etter at

forholdet til faren var avklart, og hun slapp å bekymre seg for hans helsetilstand (i Hamilton 2019: xiii), en beskrivelse som står i skarp kontrast til portrettet Lowell tegner i diktene utgitt etter at skilsmissen var et faktum. At Hardwick skriver og utgir sine viktigste arbeider etter bruddet (*Seduction and Betrayal. Women and Literature*, 1974, og *Sleepless Nights*, 1979), understøtter datterens versjon.

Mottakelsen av brevene

De syv anmeldelsene av *The Dolphin Letters* jeg har studert, retter sin fordømmelse først og fremst mot Lowell. Utvalget mitt er kanskje noe tilfeldig og langt fra heldekkende, men omfatter ikke desto mindre anmeldelser som sto på trykk i respekterte organer som *The New Yorker*, *The New York Review of Books*, *The Nation*, *The Yale Review*, *Poetry*, *The New Criterion* og *London Review of Books*. Anmelderne – alle for øvrig menn – tyr til sterke ord og karakteristikk for å beskrive dikterens person, hans tekster og metode: «narcissism», «scandal», «notorious», «cannibalizing», «charged and troubling», «American Poetry's most infamous book», «impish meddling with fact», «a clueless, offhand cruelty», «the arrogance of a writer who carelessly seized whatever he needed», «Anyone's words could be appropriated», «a compost heap of implication and indiscretion». ⁴

Historien slik den fremgår av brevsamlingen, utløser en sterk sympati for Hardwick. Anmelderne påtaler de menneskelige kostnadene ved Lowells skrivemåte og hans «falske forsikringer» om at hun ikke hadde noe å frykte. De siterer flittig Bishops «*art just isn't worth that much*», gir eksempler på hvordan han også forsynte seg av andre personers tekster, og påpeker at Lowells posisjon og renommé som dikter har blitt vesentlig svekket, mens Hardwicks status har vokst betraktelig. Ifølge Declan Ryan i *Poetry* var Lowell vant til særbehandling og tok andres oppofrelser som en selvfølge. Lesere kan få inntrykk av at han ikke tålte at en eneste tanke forble upublisert (Ryan 2020: 419). Ingen av disse tilbøyelighetene har vært fordelaktige for ettermælet hans.

Av kritikerne som kaller Lowells teknikk for appropriering, vil jeg stoppe ved Thomas Mallon i *The New Yorker*. Han mener *Dolphin*-diktene svikter både moralsk og estetisk. Sammenlignet med dikterens tidligere approprieringer av andre personers ord og arbeid er approprieringene her «sjokkerende nærgående». Kjernepunktet for Mallon er hverken spørsmålet om fysisk eller intellektuelt eierskap til brevene Lowell innlemmet i sine dikt, derimot det han kaller «emosjonelt eierskap»: «Hardwick's rights to her own privacy and pain» (Mallon 2019). Han hevder at hele brevsamlingen redaksjonelt kretser om appropriering. I sin diskusjon av Lowells appropriering trekker Mallon inn norske eksempler

oversatt til engelsk de senere år: Karl Ove Knausgård, som i *Min kamp* skildrer (den nå fraskilte) ektefellens faktiske mentale sammenbrudd, og Vigdis Hjorth, som bruker familiemedlemmers korrespondanse i *Arv og miljø* (2016) uten deres tillatelse.

Relevant å legge til kunne være at også Knausgård benytter andres korrespondanse uten å be om lov, og at begge i tillegg til denne formen for appropriering tar i besittelse andre menneskers «emosjonelle eiendom» og utnytter faktiske personers privatliv og smerte. Hjorth beskylder til og med faren for incest og andre i familien for å dekke over forbrytelsen. Selv om Hjorth i boken ikke anvender faktiske navn, hadde lesere likevel ingen vansker med å gjenkjenne sentrale elementer i familiehistorien, slik det fremgår av søsteren Helga Hjorths «motbok», *Fri vilje* (2017). Forfatteren har i årenes løp systematisk spilt på et selvbiografisk fundament i forfatterskapet, i intervjuer og andre paratekster. Det samme gjelder Knausgård. Forfattere og forlag har flagget tette forbindelser mellom liv og verk. Lesere og anmeldere har vært overbevist om at de «skriver sine liv», samtidig som det fastholdes at forfatterens verk skal vurderes som kunst.

Amerikansk og norsk diskurs

Noen åpenbare forskjeller skiller *Dolphin*-saken og den norske diskusjonen om virkelighetslitteratur. *For det første* har amerikanske kritikere både i 1973, da diktene opprinnelig ble utgitt, og nå, da diktene ble utgitt på ny, parallelt med brevene som gjengir historien bak dem, betegnet Lowells metode som appropriering. Hardwick påkaller selv betegnelsen i et brev til Bishop datert 18. oktober 1973. Hun mener formen for appropriering hun har opplevd, representerer noe nytt, og lurer på om den skyldes en eskalerende trang til oppmerksomhet. Konsekvensen av jakten på publisitet er at man til slutt ikke tror at *noen* er virkelige mennesker (i Hamilton 2019: 378).

Betegnelsen benyttes ikke til å karakterisere bruken av faktiske modeller og deres tekster i vår hjemlige diskurs om virkelighetslitteraturen, muligvis fordi approprieringsbetegnelsen anvendt i den kunstfaglige offentligheten ikke har spredd seg til den allmenne offentligheten. I offentligheten hvor debatten om virkelighetslitteratur utspiller seg, synes appropriering å være begrenset til *kulturell* appropriering, og dukker for eksempel opp når en profilert norsk politiker kler seg ut som indianer på Halloween eller personer tilegner seg – usurperer – erfaringene til andre seksuelle og etniske identiteter.⁵ Etter hvert som identitetspolitikk og postkolonial bevisstgjøring om majoritetsbefolkningens misbruk av minoriteter får gjennomslag, har begge typer handlinger i økende grad blitt fordømt. Det er i denne samme perioden debatten om virkelighetslitteratur har foregått.

For det andre visste de aller fleste kritikere at *The Dolphin* handlet om faktiske personer, og at sjangerbetegnelsen *dikt* ikke endret den kjensgjerningen. Heller ikke noen av anmelderne som inngår i mitt resepsjonsmateriale, unnskylder Lowells appropriering ved å kategorisere tekstene han utga i 1973 som «bare dikt». Det er slik norske kritikere, anmeldere, forfattere og forlagsfolk rutinemessig avviser etiske dilemmaer knyttet til virkelighetslitteratur og til innvendinger mot at virkelige mennesker brukes som råmateriale i romaner. Sjangerbetegnelsen beskytter dem angivelig mot identifikasjon, uansett om hybride tekster – som Knausgårds – markedsføres som sanne beretninger fra forfatterens liv.

For det tredje kan vi konkludere at anerkjente diktere – Hardy, Bishop, Rich, Kunitz og flere andre som opptrer i brevsamlingen – åpenbart mener at kunst og etikk har noe med hverandre å gjøre, og at forfattere har et moralsk ansvar. Dette står også i motsetning til toneangivende norske stemmer. Følgende formulering av Knausgård oppsummerer den dominerende holdningen: «Du skal kunne mene hva faen du vil om hva faen som helst som forfatter» (i Pedersen 2014). Ytringen falt i forbindelse med den opphetede Handke-debatten i 2014, da tildelingen av Ibsen-prisen til Peter Handke, en forfatter som hadde støttet Slobodan Milosevich og den serbiske siden i Balkan-krigen, utløste sterke protester. Denne «gi faen holdningen» var også retningsgivende for Knausgård under skrivningen av *Min kamp*. Det var hans egne behov og interesser som gjaldt, noe både forfatteren selv og broren Yngve har bekreftet (se Gujord 2012: 163).

Forsvar for egen praksis?

Ifølge NRKs Marta Norheim (2020) kommer Vigdis Hjorth i romanen *Er mor død* fra 2020 med et «brennande» og «intense» forsvar for sitt eget kunstsyn. Anmelderen erklærer at hun i hovedsak deler dette synet, men går knapt inn på hvorfor hun vurderer forsvaret som kraftfullt, eller hvilken tillit vi bør ha til fortelleren som målbærer det. Det gjør heller ikke kritikeren Bernhard Ellefsen (2020), som i Morgenbladet utnevnte *Er mor død* til Hjorths «flotteste roman». Også han mener som Norheim at Hjorths kunstsyn samsvarer med hovedpersonen Johanna, en anerkjent 60-årig billedkunstner, som i jeg-form forteller om sitt vanskelige forhold til foreldrene og en yngre søster. De har gjensidig avvist hverandre i årevis blant annet fordi moren mener seg fremstilt i to av datterens bilder.

Johanna synes moren og søsteren reagerer urimelig. På den ene siden tolker de verkene som avbildninger av dem selv, mens de på den andre siden hevder at bildene slett ikke forestiller dem. I sitt kunstsyn trivialiserte Johanna virkeligheten til å handle om «innkjøp av vaskepulver og dopapir, bussbilletter, regninger, tannpuss og treg mage, å sette

inn i oppvaskmaskinen». Virkeligheten og sannheten settes opp som et motsetningspar, og karakteriseres som henholdsvis «uinteressant» og «interessant» (Hjorth 2020: 275). Sannhet kobles til kunsten, og kunstneren som søker å sirkle inn sannheten, blir ekstraordinær og dyptloddende, de andre alminnelige og overflatiske. Johanna forenkler diskusjonen om levende modeller til å hevde det selvsagte: at kunstnere skaper sine verk med utgangspunkt i egne livserfaringer og må kunne behandle allmennmenneskelige relasjoner uten å bli beskyldt for å være (selv)biografiske. Imidlertid unnlater hun å kommentere hvorfor portrettene i de aktuelle bildene har blitt utstyrt med trekk som inviterer publikum til å trekke slutninger om at det nettopp dreier seg om avbildninger av faktiske personer og ikke bare abstraherte størrelser. Levende modeller som Elizabeth Hardwick og Knausgårds første ektefelle, Tonje Aursland, opplevde å se seg selv transformert til noe som både var gjenkjennelig og det motsatte, etter å ha blitt tatt i besittelse og «endeventd» (*tossed*) i en annens verk.⁶

Men kanskje skal vi ikke tro på Johanna? Å sette spørsmålstegn ved troverdigheten i det førstepersonsfortellere formidler om verden, seg selv og andre, kan defineres som en av narratologiens grunnsetninger. Årsaken er åpenbar: Fordi historien legges frem på jeg-fortellerens premisser, og hun kontrollerer hvilke opplysninger leseren skal få. Når fortelleren fremstiller flere av personene som parodiske spissborgere og dessuten synes å være psykisk labil, forfølger sin 85 år gamle mor, utøver hærverk, trenger seg inn i leiligheten og begår vold mot henne, er det desto større grunn til å være på vakt.

Ettersom Ellefsen og flere andre anmeldere oppfatter *Er mor død* som «Hjorths oppfølger til *Arv og miljø* fra 2016» (Ellefsen 2020), kan Johannas handlinger da leses som en «bokstavelig» utgave av den invasjonen levende modeller utsettes for i kunsten generelt og Hjorths spesielt? Peker forfatteren nese av sin egen hovedperson og dermed av kunstsynet hennes?

Kunstens begrensninger

Sentralt i 1970-tallets utveksling av brev mellom Robert Lowell og Elizabeth Hardwick står ifølge Saskia Hamilton en debatt om kunstens begrensninger, hvilke kunstneriske og moralske rettigheter diktere har til å bruke eget og andres liv som materiale i det de skriver (Hamilton 2019: xv). For Lowell som for Knausgård, Hjorth og deres meningsfeller synes kunsten ikke å ha noen begrensninger. Forsvaret for bruken av levende modeller begrunnes med kunstnerisk ytringsfrihet og kunstens «sannhet»; kritikere avskrives som dårlige lesere uten forstand på kunst og dikteres skapende virksomhet.

En årsak til at ordet *appropriering* ikke benyttes på norsk for å karakterisere virkelighetsforfatterens metode, kan være dets negative ladning. Etersom spesialbetydningen kulturell *appropriering* får frem både de hierarkiske maktstrukturene, og at det dreier seg om identitetstyveri, kan virkelighetslitteraturen bli vanskeligere å forsvare.

Hvordan behandlet Hardwick mannens svik da hun skrev *Sleepless Night*, en selvbiografisk fundert roman fortalt i førsteperson og utgitt i 1979? Hennes venn Mary McCarthy spekulerer på om ikke Lowell ville ha blitt satt ut og truffet i sin forfengelighet ved å oppdage at han i *Sleepless Night* hovedsakelig figurerer som «et fravær», et fravær leserne ikke savner (i Hamilton 2019: 456). Anmeldere av brevsamlingen kalte det den «ultimate hevn» mot en narsissist. Men det kunne jo være at Hardwick hadde bedre ting å skrive om, mer intelligente måter å gjøre det på og fulgte en annen etisk standard, mer i tråd med Annie Ernaux enn med Lowells.

I *L'événement* (2000; norsk oversettelse 2020) skriver Ernaux i en metakommentar om hvordan menneskene hun vanket med som 23 år gammel student vekkes til live når hun mange år senere tenker på dem. Hun tillater seg likevel ikke å skrive navnene deres, «for de er ikke oppdiktede personer, men virkelige mennesker» (Ernaux 2020, 37). Det er som om Ernaux har hørt kommentarene til Hardwick, Bishop og Rich om hvilke hensyn som bør veie tyngst. Holdningen følger antageligvis logisk av at hun stiller seg kritisk til hvordan man tidligere har tilbedt litteraturen, og anser utsagn om litteraturens privilegerte rolle som tøvete (se Dressler-Bredsdorff 2021). Få av dem som i Norge bejubler Ernauxs forfatterskap, synes å ha fått med seg at hun tar parti for virkelige mennesker.

Referanser

- Chiasson, D. (2020). «*The Dolphin Letters: Revisiting Robert Lowell's infamous book*». *Yale Review*, 107(4): 282–98. <https://doi.org/10.1111/yrev.13572>
- Dressler-Bredsdorff, M. (2021, 9. april). «– Jeg vil hevne mitt opphav», intervju med Annie Ernaux, oversatt av Ane Farsethås. *Morgenbladet*, s. 44–47.
- Ellefsen, B. (2020, 21. august). «Like sant som det er virkelig. Vigdis Hjorth har skrevet en uforglemmelig roman, og samtidig satt sine kritikere i en retorisk sett umulig posisjon». *Morgenbladet*.
- Ernaux, A. (2020 [2000]). *Hendelsen*, oversatt av Henning Margrethe Solberg. Oslo: Gyldendal.
- Gujord, H. (2012). «Karl O. Knausgårds blomsterstykke». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 15(2): 160–69.
- Hall, D. (1973, november/desember). «Knock Knock. A Column». *The American Poetry Review*, 2(6): 46.
- Hammer, L. (2019, 19. desember). «The Art of Loosing». *The New York Review of Books*.
- Hjorth, V. (2020). *Er mor død*. Oslo: Cappelen Damm.

- Illingworth, D. (2020, 8. januar). «The Letters behind one of American Poetry's most Infamous Books». *The Nation*.
- Logan, W. (2020, februar). «Lowell's Dolphin». *The New Criterion*, 38(6): 4–11.
- Lowell, R. (1973). *The Dolphin*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Mallon, T. (2019, 16. desember). «Marriage, Betrayal, and the Letters behind 'The Dolphin'». *The New Yorker*.
- Norheim, M. (2020, 19. august). «Brennande forsvar for eige kunstsyn». NRK.
- Pedersen, J.E. (2014, 16. oktober). «– Jeg kan ikke debattere, rett og slett». *Dagsavisen*.
- Perloff, M. (1973, 7. juli). «The Blank Now». *New Republic*.
- Rich, A. (1973, september/oktober). «Caryatid. A Column». *The American Poetry Review*, 2(5): 42–43.
- Ryan, D. (2020, januar). «Letters Are Not Life». *Poetry*, 215(4): 415–20.
- Tóibín, C. (2020, 7. mai). «Wobble in My Mind». *London Review of Books*, 42(9).

¹ Uttalt på et møte i regi av Den norske Forleggerforening i Litteraturhuset, Oslo, 18. november 2018. DnFs litterære råd deler ut stipend til forfattere og avgjør søknader om medlemskap i foreningen.

² Oversettelsen her og i det følgende er mine.

³ Hamilton redegjør for Lowells kvantitative bruk av de andres ord: «In *The Dolphin*, fifteen poems contain lines spoken or written by the 'Lizzie' and 'Harriet' characters. At least six of these invite us to think that Lowell drew on letters» (2019, xviii).

⁴ Sitatene er fra følgende anmeldere (i alfabetisk rekkefølge): Chiasson 2020: «notorious»; Hammer 2019: «charged and troubling»; Illingworth 2020: «American Poetry's most infamous book»; Logan 2020: «the arrogance of a writer who carelessly seized whatever he needed»; Mallon 2019: «narcissism», «scandal», «a clueless, offhand cruelty»; Ryan 2020: «cannibalizing», «impish meddling with fact», «a compost heap of implication and indiscretion»; Tóibín 2020: «Anyone's words could be appropriated».

⁵ Frode Johansen Riopelle bruker forsiktigvis ordet i denne betydningen i en anmeldelse av en amerikansk bok om William Faulkner og om dikterens rett til å «representere – noen vil si appropriere – afroamerikanske erfaringer» (*Morgenbladet*, 21.01.2021, 48). Kulturell appropriering ble i samfunnsvitenskapen tidligere oppfattet som et nøytralt fenomen for å betegne fra én kultur adopteres av en annen. Påvirkningen gikk begge veier, fra minoritet til majoritet og omvendt. Hverken *appropriation* eller *cultural appropriation* er for øvrig å finne i Universitetsbibliotekets alfabetiske oppslagsverk i antropologi (fysiske og elektroniske, utgitt 1975–2018).

⁶ Se Kari Hesthamar, 2010, «Tonjes versjon». Radiodokumentar sendt i NRK2, 02.10.2010, <https://radio.nrk.no/serie/radiodokumentaren/sesong/201111>.