



\* Ingvild Lothe \*

@iloth

hehe, jeg er forfatter

Følg



## Forord

Det har vært et privilegium å få pusle med et eget prosjekt over så lang tid. Å følge den litterære debatten om virkelighetslitteraturen i avisene parallelt med at oppgaven tar sin form, har vært spennende, og gjort at masterarbeidet har føltes ekstra levende. Samtidig har det vært litt skummelt å skrive om noe så nytt, om forfattere som ikke bare fortsatt er i livet, men som nesten er jevngamle med meg og så vidt har startet sine forfatterskap. Men man kan jaggu lære av de unge også.

Når masteroppgaven nå er ferdig, er det noen takker som må rettes. Først og fremst takk til Anders Skare Malvik for god veiledning og tro på prosjektet. Takk til gode venner for nøye gjennomlesninger og konstruktive tilbakemeldinger. Dere har vært gull verdt. Takk til dere på lesesalen for et trivelig arbeidsmiljø. Det har gjort at jeg har gledet meg til å dra hit hver dag, og det har vært trivelig å bli kjent med dere dette året. Jeg vil også rette en takk til masterverkstedene som har vært til god hjelp.

En stor takk går til pappa. Det er mye jeg har lært som ikke gir uttelling i studiepoeng, men som likevel har vært viktig for arbeidet med denne oppgaven. Blant disse lærdommene er det mye du, pappa, har lært meg. Du har alltid oppfordret meg til å ha et kritisk, våkent blikk på verden og til å tenke selvstendig. Takk for all støtte (også i form av «det e' master, det *skal* være vanskelig»). Det er jo noe oppløftende i det også), og takk for at du alltid tror på meg.

På samme måte som litteraturen oppstår i en samfunnsmessig kontekst, har denne oppgaven oppstått i samspill med Samfundet. En takk til Studentersamfundet i Trondhjem er derfor på sin plass. Samfundet rommer det fineste jeg har med meg etter disse årene ved NTNU. Samfundet viste meg, med sine tradisjoner, hemmeligheter og flotte mennesker, at å være student handler om så utrolig mye mer enn å sitte på lesesal. Det er spesielt én gjeng fra Samfundet jeg vil takke, en gjeng som jeg ikke bare har hatt det uendelig gøy med disse årene, men som også har heiet meg fram og pushet meg til å utfordre meg selv og gjøre bra ting. Dere har vært en god støtte i arbeidet med denne oppgaven. Jeg gleder meg til å komme tilbake til H-helg annethvert år, synge *Nu klinger* med dere og si at alt var bedre før.

Trondheim, mai 2018,  
Vilde Øines Nybakken

# Innholdsfortegnelse

## FORORD

<b>1</b>	<b>INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
1.1	PROBLEMFOMULERING, BEGREPSAVKLARING OG OPPGAVENS OPPBYGNING.....	3
1.2	KENNETH MOES FORFATTERSKAP OG RESEPSJON.....	4
1.3	INGVILD LOTHES FORFATTERSKAP OG RESEPSJON.....	6
<b>2</b>	<b>TEORI</b> .....	<b>9</b>
2.1	FORFATTERENS POSISJON I LITTERATURFORSKNINGEN.....	9
2.2	AUTOFIKSJON OG DOBBELKONTRAKT.....	13
2.3	PERFORMATIV BIOGRAFISME.....	15
2.3.1	<i>Forfatterfunksjonen i den nordiske velferdsstaten</i> .....	17
2.4	SELVFREMSTILLING.....	20
2.4.1	<i>Medialisering</i> .....	22
2.4.2	<i>Middle region</i> .....	23
2.5	PARATEKST.....	25
<b>3</b>	<b>ANALYSE I: RASTLØS</b> .....	<b>27</b>
3.1	SELVOVERVÅKNING OG HELSEANGST.....	28
3.2	MEDIKALISERING AV SPRÅKET OG LITTERATUREN.....	34
3.3	SELVFREMSTILLING OG FORFATTERBILDE.....	37
3.4	HVA RASTLØS REPRESENTERER.....	40
<b>4</b>	<b>ANALYSE II: HVORFOR ER JEG SÅ TRIST NÅR JEG ER SÅ SØT</b> .....	<b>45</b>
4.1	KROPPSMATERIALITET.....	46
4.2	ANTAGONISERING OG ANTROPOMORFISERING AV KROPPEN.....	48
4.3	SELVFREMSTILLING OG FORFATTERBILDE.....	54
4.4	VERKET I ET FEEDBACKKRETSLØP.....	60
<b>5</b>	<b>DRØFTING</b> .....	<b>65</b>
5.1	SELVFREMSTILLINGEN HOS MOE OG LOTHE.....	66
5.2	BACKSTAGE, ONSTAGE OG MIDDLE REGION.....	69

5.3	FORFATTERFUNKSJON OG FORFATTERBILDE .....	71
5.4	OPPSUMMERING AV DRØFTING.....	73

<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>75</b>
------------------------------	-----------

**SAMMENDRAG**

**VEDLEGG 1: SKJERMBILDER AV LOTHES TWITTER-KONTO**

**VEDLEGG 2: SKJERMBILDER AV MOES KOMMENTARER PÅ NRK.NO**



# 1 Innledning

«Det er grunn til å tro at de nye mediene har påvirket bokmediet og litteraturen på 2000-tallet», skriver litteraturforsker Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie* (2015: 703). Det har ifølge Andersen skjedd viktige mediehistoriske endringer de seneste tiårene som har bidratt til at litteraturens kontekstuelle betingelser er endret (ibid.: 703). På 1980-tallet så vi begynnelsen av mobiltelefonen og hjemme-PCens inntredelse i kulturen, på 1990-tallet ble Internett tilgjengelig for de fleste, og på 2000-tallet ble sosiale medier, som de vi omgir oss med i dag, tatt i bruk (ibid.: 703). Selvfremstilling omgir oss i offentlige medier og på reality-serier på tv, men det er også rundt oss, overalt, i mediasamfunnet vi lever i. Vi driver alle med det selv, kanskje aller tydeligst i sosiale medier, hvor vi jevnlig uttrykker vår subjektivitet ved å laste oss selv opp på ulike digitale plattformer.

Andersen mener det er grunn til å tro at de nye mediene har påvirket både boken som medium, og litteraturen, i samme tid (ibid.: 703). Tydeligst mener han sammenhengen er mellom de nye sosiale mediene og litteraturen når det gjelder selveksponeringsformene, fordi forfatterne i større grad bruker selvbiografisk stoff på ulike måter som gjør det vanskelig å skille fakta og fiksjon fra hverandre (ibid.: 703). Andersen mener det er et karakteristisk trekk ved flere litterære prosjekter fra 2000-tallet at de kombinerer medier på integrerte og eksperimentelle måter, i tillegg til at fakta og fiksjon blandes på måter som «bidrar til å sprengte tungt befestede forestillinger i Norge om en 'autonom' litteratur» (ibid.: 707).

Gjennom de siste årene har den offentlige debatten i Skandinavia vært preget av spørsmål om hva slags litteratur den nye litteraturen egentlig er. Etter utgivelsen av *Min kamp* i 2009 dreide diskusjonen seg i Norge i stor grad om Karl Ove Knausgård og hans bruk av virkelighet i litteraturen; virkelige mennesker, virkelige steder, virkelige hendelser. I kjølvannet av utgivelsen kunne det tyde på at vi manglet begrep for å snakke om eller definere slik litteratur. Debatten har de siste årene blitt preget av flere ulike begreper, for eksempel virkelighetslitteratur, performativ biografisme, hybridlitteratur, autofiksjon, fiksjonsfri fiksjon – bare for å nevne noen – og uenighet om hva slags begrep som er det rette å bruke. I Norge har begrepet virkelighetslitteratur preget debatten, mens autofiksjon brukes i Danmark.

Virkelighetslitteraturdebatten blusset opp igjen i norsk offentlighet høsten 2016, i kjølvannet av utgivelsen av Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø*. Her, som etter Knausgårds utgivelse av *Min kamp*, hadde debatten ofte et etisk perspektiv. Det problematiske ser ikke ut til å ha vært forfatterens bruk av seg selv og egne erfaringer, men bruken av andre levende modeller som bruken av selvbiografisk stoff har ført med seg. Hovedanmelder og kommentator

Ingunn Økland i *Aftenposten*, var en av de som gikk hardest ut mot Hjorth. I kommentaren «Litteraturen er på villspor» (2016) diskuterer hun, i et etisk perspektiv, hva som er problematisk ved å bruke levende modeller, uten å «fiksjonalisere eller kamuflere» dem, både med utgangspunkt i Hjorths *Arv og miljø* og andre nordiske forfatteres autofiksjonelle verk. Hun mener det er lite som skiller den nye litteraturen fra ikke-litterære tekster som Facebook-oppdateringer, dagboksnotater og «selvopptatte bekjennelser» som tradisjonelt sett ikke er ansett som litterære, og at den underprioriterer kunstneriske verdier som fantasi, fiksjon, innbilning og skaperkraft (Økland, 2016). Men skal ikke litteraturen nettopp bryte med de tradisjonelle rammene? Og er dette egentlig så veldig nytt?

Kulturredaktør Ane Farsethås skrev i *Morgenbladet* samme høst at det spesielle med denne debatten, er at den handler om en kultur som hevdes å være et slags speil for vår tid, men som ingen vil vedkjenne seg (Farsethås, 2016). «At litteraturen tar opp i seg, mimer og vrenger på tidens kommunikasjonsformer, er like lite overraskende nå som da romanen på 1700-tallet tok opp i seg brevet eller den subjektive reiseskildringen», skriver hun (ibid.). Når Økland mener at virkelighetslitteraturen ikke er litterær fordi den ikke skiller seg betraktelig nok fra tidens kommunikasjonsformer, mener Farsethås det helt motsatte: at den bygger videre på en litterær tradisjon ved å nettopp ta opp i seg tidens kommunikasjonsformer.

Litteraturforsker Frode Helmich Pedersen ved Universitetet i Bergen ser på autofiksjonen som et endetidstegn. Han hevder at det kan tyde på at Tomas Espedal og Karl Ove Knausgård høster stor suksess med verkene sine fordi «denne typen litteratur svarer til et behov i tiden som vanskelig kan sees løsrevet fra oppkomsten av realityserier, true crime-mysterier og alle slags selvbekjennende blogginnlegg» (Pedersen, 2016), og knytter også «den nye litteraturen» opp mot samtidens mediesituasjon. Hva med de yngre forfatterne, de som kommer etter Espedal og Knausgård?

Daværende redaktør Preben Jordal i det litterære tidsskriftet *Vinduet* har gått hardt ut mot de selvbiografiske forfatterne, og spesielt de yngre. «Det er ikke bra hvis den nye litteraturen bidrar til at vi får en enda mer selvopptatt kultur», uttalte han til *Aftenposten* (Helgetun og Aldrigde, 2016). Han mener at nye, unge forfattere har lest for lite før de begynte å skrive, i motsetning til forfattere som Espedal og Knausgård. Espedal og Knausgårds forfatterskap bygger videre på arven etter den store romantradisjonen i verdenslitteraturen, noe som ifølge Jordal resulterer i bøker av høy kvalitet (ibid.). Er dette et uttrykk for en typisk manglende tiltro til den yngre garde, eller er det faktisk noe i disse påstandene? Uansett representerer Økland, Farsethås, Pedersen og Jordals utsagn bare noen utvalgte eksempler på hovedtrekk i debatten de siste par årene. Samtidig som generasjonen Hjorth, Knausgård og



Espedal kritiseres på etisk grunnlag, kritiseres yngre forfattere for å ikke være mer som dem. Generasjonsstrider og debatt rundt nye retninger for litteraturen er ikke et nytt fenomen i litteraturhistorien. Det som derimot fornyer seg, er den mediehistoriske konteksten de oppstår i.

### 1.1 Problemformulering, begrepsavklaring og oppgavens oppbygning

På bakgrunn av innledningen vil jeg i denne oppgaven undersøke sammenhengen mellom mediesamfunnet og selvfremstilling i to verk av unge debutanter fra midten av 2010-tallet: *Rastløs* (2015) av Kenneth Moe og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016) av Ingvild Lothe. Hva sier verkene om hvordan det er å være et selv i 2010-tallets mediesamfunn? Hvordan påvirkes selvfremstillingen i disse verkene av mediesamfunnet de oppstår i, og hvilke muligheter gir samspillet mellom litteraturen og mediesamfunnet til forfatteren?

Disse spørsmålene vil jeg undersøke gjennom en kontekstuell lesning av verkene med utgangspunkt i litteraturteori, men også teorier i grensefeltet mellom medievitenskap og sosiologi. Jeg bruker begrepet *mediesamfunn* fordi mediene, som vi skal se, har vært så definerende for det vestlige samfunnet at det vanskelig kan forstås uten dem. Andersen bruker begrepet på samme måte: «På 1960-tallet begynte endringer å skje. Det var høykonjunktur i vestlige land. [...] Samtidig begynte det nye underholdnings- og *mediesamfunnet* å avtegne sine konturer. [...] i løpet av relativt kort tid anskaffet de fleste husstander eget fjernsynsapparat» (Andersen, 2015: 479-481, min utheving).

Jon Helt Haarders bok *Performativ biografisme* (2014) vil stå sentralt for teorigrunnlaget i oppgaven. For å belyse hvor den senmoderne litteraturen jeg tar for meg skiller seg fra det tradisjonelle litteratursynet, forankret i 1900-tallets autonome litteratursyn, vil jeg trekke inn William K. Wimsatt og Monroe C. Beardsleys nykritiske essay «The Intentional Fallacy» (1982), Roland Barthes' «Forfatterens død» (1994), Michel Foucaults «Hva er en forfatter?» (2003) og Phillippe Lejeunes teori om den selvbiografiske pakt (1989). Dette danner bakteppet for de nyere teoriene om autofiksjon, dobbeltkontrakt og performativ biografisme, representert her ved Poul Behrendt, Mads Bunch og Jon Helt Haarder.

Som Stefan Kjerkegaard skriver i boken *Den menneskelige plet. Medialisering af litteratursystemet*, blandes ofte begrepene performativ biografisme, autofiksjon og dobbeltkontrakt, og brukes om hverandre om det samme (Kjerkegaard, 2017: 84). Måten han forstår de ulike begrepene og bruker de på, er den samme som ligger til grunn for begrepsbruken i denne oppgaven. Performativ biografisme er forstått som en -isme, det vil si en retning; autofiksjon er forstått som en sjangerbetegnelse og dobbeltkontrakt en lese måte (ibid.: 84).

For å sette disse strømmingene, teoriene og litteraturen i et større kontekstuellt perspektiv, vil jeg ta for meg selvfremstilling som et generelt trekk ved vårt senmoderne mediesamfunn. Her trekker jeg inn sosiolog Jürgen Habermas' modell på det borgerlige samfunn, supplert med sosiolog Erving Goffmans modell med backstage- og onstage-områder i menneskelig samhandling, samt mediesosiolog Joshua Meyrowitz' teori om middle region, for å belyse hvordan samfunnet i takt med medienes utvikling har utvisket grensene mellom privat og offentlig i det sosiale. Gérard Genettes narratologiske teori om paratekster presenteres kort for å legge noen begreper på bordet som er hensiktsmessig for å drøfte de to verkene og forfatterrollen i en større kontekst, før vi zoomer inn på litteraturen og analyserer selvfremstillingen i *Rastløs* og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*. I siste kapittel løftes verkene opp i en drøfting med utgangspunkt i problemstillingen i lys av teoriene og de større temaene som gjøres rede for i teorikapitlet.

Før jeg går i gang med det ovennevnte, vil jeg presentere Kenneth Moe og Ingvild Lothes forfatterskap og resepsjon.

## **1.2 Kenneth Moes forfatterskap og resepsjon**

Kenneth Moe (f. 1987) har gått forfatterstudier i Bø, Bergen og Lillehammer. Debutromanen *Rastløs* kom ut i 2015 som første norske skjønnlitterære debutant på Pelikanen Forlag. Moe ble tildelt Tarjei Vesaas' debutantpris for romanen. Moe har gjort seg bemerket med hvordan han «sprenger rammene» for skjønnlitteraturen, som litteraturkritiker Knut Hoem i NRK skriver (Hoem, 2016), både i debuten og i oppfølgingsromanen *Det åpenbare* (2016). Begge verkene er formmessig preget av korte tekster som ofte ikke dekker en hel side, og kan i *Rastløs* nesten minne om en type oppdateringer som vi er vant til å se i sosiale medier. *Rastløs* skildrer et jeg som skriver brev til kvinnen som avviste ham. Han er full av tvil, begjær og ikke minst selvforakt. Gjennom å skrive til denne kvinnen prøver han å skrive seg til en forståelse av sin egen ensomhet.

Moe beskriver selv romanen som selvbiografisk, for eksempel i et intervju publisert på nrk.no i forbindelse med tildelingen av debutantprisen: «Jeg hadde kjærlighetssorg og levde ikke smart. Dét ville jeg skrive om» (Espevik, 2016), men det er også en slutning man kan trekke ut fra at jegets navnelikhet med forfatteren er tydelig i boken: «Det finnes nitten nordmenn med samme kombinasjon av for- og etternavn. Den mest kjente sitter i fengsel for rekordstor narkotikaomsetning» (Moe, 2015: 16). Etter et kjapt Googlesøk kan ymse nettartikler bekrefte at dette navnet er Kenneth Moe.

*Det åpenbare* er en oppfølger hvor vi følger jeg-personen fra *Rastløs*. Dermed er det nærliggende å anta at også *Det åpenbare* er selvbiografisk. Denne gangen har han sluttet å tenke så mye på den ulykkelige forelskelsen, og begynt å ta fleinsopp. I anmeldelsen av *Det åpenbare* trekker litteraturkritiker Knut Hoem i NRK frem det filosofiske ved Kenneth Moes romaner, og skriver:

Egentlig er skjønnlitteratur det motsatte av filosofi. [...] Å tenke abstrakte tanker, har vært filosofiens domene. [...] Hva er dette for en form for hobbyfilosofi? Hva har det i en roman å gjøre? Er ikke skjønnlitteraturen et sted der man snarere setter denne type livsfilosofi i scene? Jo, slik er litteraturen, helt til noen kommer slentrende inn og sprenger de rammene (Hoem, 2016).

Denne begeistringen for det filosofiske er noe litteraturkritiker Bernhard Ellefsen i *Morgenbladet* ikke deler. Han mener at teksten blir statisk og kaller Moes forfatterskap for så langt å være et «prov på hvor statisk og uvesentlig teksten kan bli når den overhodet ikke kommer omgivelsene i møte» (Ellefsen, 2016). Mens Hoem nærmest hyller at Moes romaner hittil har beveget seg på et indre handlingsplan – som når han skriver at det er det som hender *i* fortelleren, ikke det som hender *med* ham, som vekker interesse – mener altså Ellefsen snarere det trekker romanen ned. Disse to anmeldelsene er gode eksempler på hvordan meningene om Moes forfatterskap ofte er delt mellom de som mener disse filosofiske trekkene og den indre handlingen er hans styrke, og de som mener det er hans svakhet.

Moe er en forfatter med mange tanker om litteraturen. Disse kommer til uttrykk både i *Bokvennen Litterær Avis*, romaner og andre utgivelser som *Og så skuffes man* (2016), hvor han skriver om å lese som forfatter, i hans manifest «Derfor skriver Kenneth Moe» (2016a), en kronikk om hvordan han samarbeidet med kvinnen i verkets levende modell (2016b) og i essayet *Imot Sæterbakken* (2017), hvor han går imot sin tidligere skriveleer. Måten han skriver på her er til dels lik skrivemåten i romanene. Både i *Og så skuffes man* og i manifestet trekker han frem debatten om virkelighetslitteraturen og tendensen til at selvbiografisk litteratur raskt stemples som selvopptatt, og stiller seg uenig til dette. I manifestet skriver han at litteraturen gjør det mulig å titte inn i andre menneskers indre rom.

[D]et er det jeg aldri har forstått når den mer eller mindre selvbiografiske litteraturen kritiseres som selvopptatt. Joda, å skrive om seg selv er åpenbart selvopptatt på et vis, men det gjør det også mulig for leseren å ta inn over seg et annet menneske, og da er det vel tross alt en form for litteratur som gir mer enn den tar? Den selvbiografiske litteraturen sier jo ikke at jeg er interessant, men at det å være et 'jag' er interessant (Moe, 2016a).

Dermed plasserer han seg i debatten med et klart standpunkt. Med det i bakhodet, vil kanskje leseren være mer tilbøyelig til å lese verkene hans selvbiografisk. Man kan som leser spørre seg; hvor slutter romankarakteren Kenneth Moe, og hvor begynner forfatteren Kenneth Moe?

### 1.3 Ingvild Lothes forfatterskap og resepsjon

Ingvild Lothe (f. 1990) er utdannet fra forfatterstudiet i Bø, og debuterte i 2016 med diktsamlingen *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*. Tidligere har hun gitt ut såkalte *chapbooks*, som er korte, uformelle hefter; *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år* (2014) og *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* (2015). Titlene reflekterer det motsetningsfylte i Lothes diktning, både formmessig gjennom motstridende utsagn, og tematisk gjennom hennes forhold til følelser, kropp og sosiale relasjoner. Debuten måtte raskt trykkes opp i flere opplag, og har fått oppmerksomhet utenfor Norge. I Danmark sammenliknes hun med unge, danske poeter som Caspar Eric og Maja Mittag, som knytter det følelsesmessige og kroppslige til det sosiale. I desember 2016 fikk hun en god anmeldelse av *Klassekampens* danske ekvivalent, *Dagbladet Information*, til tross for at boken ikke var oversatt til dansk (Bastkjær, 2016). Hun har også skrevet dikt for den danske avisen *Politiken* (Lothe, 2017). *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* er i 2018 oversatt til tysk og svensk (Kolon Forlag, 2018).

Formmessig minner tekstene i *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år* på Twitter-meldinger, og har datoer som overskrift. Akkurat som en «newsfeed» i sosiale medier, er ikke rekkefølgen kronologisk, men går bakover i tid, fra det nyligste til det eldste; for eksempel starter samlingen med «23 februar», mens «18 februar», «16 februar», «14 februar» og så videre, følger etter. Flere av tekstene finner en igjen på Lothes Twitter-konto, og de går også igjen i senere utgivelser, enten som frittstående fraser eller som del av lengre dikt.

*Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* preges også av korte tekster, noen i et Twitter-lignende format, andre litt lengre, men ingen mer enn én side. Tekstene er nummererte fra 01 til 21, og skildrer i stor grad forholdet mellom jeget og hennes eldre tante Olivia, gjennom å referere til samtaler de har hatt, eller å beskrive hennes ukonvensjonelle forhold til moral og kroppslig helse. Tante Olivia er ikke som vanlige oldinger; hun drikker mye, hun har moralske skrupler og har sex med hjelpepleieren sin, en yngre tysk mann med tynt hår, til tross for at hun av benskjørhet knuser et ribbein iblant (Lothe, 2015).

Følelsen av apati går igjen i alle tre utgivelsene. Alle er skrevet i jegform, og portretterer et ungt, kvinnelig jeg. Diktene preges av at de ofte utforsker det sosiale rommet mellom mennesker, det kroppslige og følelsesmessige, og jeg-personen fremstår som en med liten tiltro til menneskene rundt seg. Likevel finner vi snev av omsorg, både for seg selv og andre – enten

ved at hun ikke anmelde hjelpepleieren som har seksuell omgang med tante Olivia; «jeg tror han har misforstått stillingsbeskrivelsen. jeg kunne ha anmeldt ham for dette, men velger å la være, da jeg kan merke at relasjonen gir tante olivia glede» (Lothe, 2015), eller ved at hun blottes seg for en eldre mannlig beboer på eldreheimen over gaten; «ved flere anledninger kledde jeg meg naken for ham, åpnet vinduet og ropte at jeg elsket ham, selv om jeg ikke gjorde det. han ble glad og jeg ble glad» (ibid.), eller litt mer destruktivt, ved å holde hjertet lukket: «Skulle ønske jeg levde et anstendig liv / med mann og barn og Volvo og hekk, / men jeg er uelska og blakk, jeg holder hjertet lukket / Det er nok det beste for alle involverte» (Lothe, 2016: 51).

Anmeldelsene av Lothes debut er ikke mange. Anmelder Carina E. Beddari i *Morgenbladet* mener i sin anmeldelse at *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* at Ingvild Lothe, til forskjell fra flere andre forfattere (deriblant Kenneth Moe) mer utleverer sin samtid enn hun utleverer seg selv (Beddari, 2016). *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* har blitt godt tatt imot i Danmark, noe forfatteren selv har uttalt i et intervju i Klassekampen at hun tror skyldes at danskene er flinkere til å støtte nye unge stemmer enn hva nordmenn er (Meyer, 2016). I det samme intervjuet uttrykker Lothe en følelse av å ikke bli tatt på alvor av norske kritikere. Til tross for få anmeldelser har Lothe blitt et kjent navn. Diktene hennes blir ofte delt av hennes lesere i sosiale medier, og hun bruker selv digitale medier tett opp til sitt forfatterskap, som vi skal se i analysen senere i oppgaven.



## 2 Teori

### 2.1 Forfatterens posisjon i litteraturforskningen

I det kjente, nykritiske essayet «The Intentional Fallacy» fra 1946 argumenterer William K. Wimsatt og Monroe C. Beardsley imot den historisk-biografiske forskningsmetoden, og spesielt mot at det er nødvendig å forstå forfatteren og forfatterens intensjon med verket for å virkelig forstå selve verket (Wimsatt & Beardsley, 1982). De hevder at forfatterens intensjon hverken er tilgjengelig eller attråverdig når en skal vurdere et verk, noe som på dette tidspunktet hadde vært vanlig praksis en god stund (ibid.: 3). De spør hvordan en kritiker forventer å få et svar på spørsmålet om forfatterens intensjon.

If the poet succeeded in doing it, then the poem itself shows what he was trying to do. And if the poet did not succeed, then the poem is not adequate evidence, and the critic must go outside the poem – for evidence of an intention that did not become effective in the poem (ibid.: 4).

Dersom forfatterens intensjon er vellykket, hevder de, vil det altså vises i diktet selv, og det vil ikke være nødvendig å gå utenfor diktet for å finne «bevis» på hva forfatteren hadde ment med det. Et dikt skal virke på samme måte som en maskin:

Judging a poem is like judging [...] a machine. One demands that it work. [...] Poetry succeeds because all or most of what is said or implied is relevant; what is irrelevant has been excluded, like lumps from pudding and «bugs» from machinery (ibid.: 4).

Når en maskin virker som den skal, ser man meningen med den. Det er først når den ikke virker at man må lete etter hva oppfinneren har ment at den skal gjøre (ibid.: 4). Kort oppsummert mener Wimsatt og Beardsley at alt som trengs for å forstå meningen med diktet, skal finnes i diktet selv. Wimsatt og Beardsleys essay er i dag ansett som nykritikkens mest kjente tekst, et «programskrift» som litteraturforsker Mads B. Claudi kaller det i *Litteraturteori* (2013: 225), som argumenter for litteraturvitenskapens objektivitet (ibid.: 61).

«Leserens fødsel må betales med Forfatterens død», skriver den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes i essayet «Forfatterens død» fra 1968 (Barthes, 1994: 54). Med utgangspunkt i det lingvistiske subjekt, argumenterer Barthes for at man må avskaffe forfatteren til fordel for skriften (ibid.: 51). I lingvistikken fungerer en utsigelse utmerket uten at den er fylt av den talendes person, ettersom språket er knyttet til et subjekt, ikke en person, og «jeg» ikke er annet enn den som sier «jeg» (ibid.: 51). På samme måte er heller ikke forfatteren annet enn den som har skrevet teksten (ibid.: 51). Hvis man tror på forfatteren, skriver Barthes, blir forfatteren ansett som forut for sitt verk, som verkets fortid (ibid.: 51). «Boken og forfatteren plasserer seg på samme linje, som et *før* og *etter*», skriver Barthes;

forfatteren eksisterer før verket, nærer verket ved å tenke og leve for det, og verket eksisterer etter det, som et predikat til et subjekt, i språkets forstand (ibid.: 51).

I likhet med nykritikerne mener Barthes at forfatteren er uinteressant i møte med teksten. Forfatteren, oppfattet som opphavsmann, er en moderne figur som stammer fra vårt samfunn, som gjennom vestlig tenkning og vestlige idealer har «oppdaget storheten ved individet» (ibid.: 49). I det ligger et fokus på personen, og dermed har forfatteren blitt tillagt størst betydning i litteraturen på bekostning av teksten, kan man tolke av Barthes (ibid.: 49). «Det bilde man får av litteraturen gjennom hverdagskulturen er tyrannisk konsentrert om forfatteren, hans person, hans historie, hans smak, hans lidenskaper», skriver Barthes, eksemplifisert ved at Van Goghs verk er personen Van Goghs galskap, Baudelaires verk er Baudelaires nederlag, og Tsjajkovskis verk er hans last (ibid.: 50). Dermed reduseres verket til en slags betroelse av forfatterens personlige erfaringer – galskap, nederlag, laster – en forklaring som ligger i kunstneren eller forfatteren selv (ibid.: 50). Barthes stiller seg negativ til at et verk skal tolkes som en stemme fra én person, som var det et budskap fra en enestående «forfattergud», og argumenterer for at teksten heller er et «multidimensjonalt rom» hvor ulike skrivemåter forenes og settes opp mot hverandre (ibid.: 52). Det gjør det vanskelig å ikke trekke assosiasjoner til Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva og Gérard Genettes teorier og begreper om litteraturen som dialog, et nettverk av stemmer og intertekstualitet når en leser essayet.

Barthes introduserer en motsetning til Forfatteren: «Den moderne skriptør». Skriptøren skapes samtidig med sin tekst, og går ikke forut for den, som forfatteren gjør. «[Skriptøren] er slett ikke det subjekt som har boken som et predikat; det finnes ingen annen tid enn utsigelsens tid, og all tekst er uavlatelig skrevet *her og nå*» (ibid.: 51). Å skrive er ikke lenger en «operasjon», som Barthes kaller det, som består av en registrering, konstantering og en fremstilling, men et performativ (ibid.: 51-52). Skriveakten blir dermed en inskripsjon, ikke en ekspresjon – og forfatterfiguren er dermed opphevet. Teksten som et multidimensjonalt rom for ulike skrivemåter, mener Barthes befinner seg i leseren (ibid.: 51-52).

Måten Barthes innleder essayet på, er forsåvidt oppsummerende for essayet i sin helhet. Essayet innledes med et sitat av Balzac som i en novelle beskriver en kastrat slik: «Hun var utpreget kvinnelig med sin plutselige redsel, sine umotiverte innfall, sin instinktive uro og engstelse, brå og uventet dristighet og trass, men også en utsøkt fintfølelse» (Balzac sitert i Barthes, 1994: 49). Barthes følger umiddelbart opp sitatet ved å spørre «Hvem er det som taler slik?». Vi vil aldri få rede på hvem det er som taler – om det er novellens hovedperson, mennesket Balzac, forfatteren Balzac, den universelle visdom eller den romantiske psykologi – ettersom det ikke er en *person* som uttaler setningen, og lesningen er skriftens sanne sted;



stedet der hvor dette multidimensjonale rom med alle de sammenvevde sitater og skrivemåter befinner seg. Det er leseren som tillegger setningen mening, ikke forfatteren. Tekstens enhet er altså ikke i dens opprinnelse, hos forfatteren, men i dens mottakelse, hos leseren (ibid.: 53). Forfatteren går ut av teksten, etterlater subjektet tomt, og det er opp til leseren å fylle subjektet, holde sporene som konstituerer den skrevne tekst samlet (ibid.: 53). Dermed må det gjøres rom for den som leser, ikke for den som skriver.

Filosof og idéhistoriker Michel Foucault anser *forfatter* og *verk* som historisk avgrensede kategorier. I «Hva er en forfatter?» fra 1969 undersøker han forholdet mellom de to kategoriene. Han spør hvordan forfatteren ble individualisert i kulturen vår, hvilken status forfatteren er gitt: «Hva slags verdsettingssystem ble [forfatteren] involvert i? Når begynte vi å fortelle forfatterens snarere enn heltens liv?» (Foucault, 2003: 287). Foucault er kritisk til skriftbegrepet som Barthes opererer med; det kan gjøre at vi glemmer forfatternavnets kulturelle funksjon. Et forfatternavn er nemlig ikke bare et egennavn. Der er forskjeller som skiller dem fra hverandre. Forfatterens navn er ikke bare en del av en diskurs som subjekt eller objekt, men utøver «en bestemt rolle og sikrer en klassifiserende funksjon» (ibid.: 292). Forfatternavnet fungerer avgrensende ved at det samler og skiller tekster fra andre (ibid.: 292).

Konkluderende kan vi si at forfatternavnet til forskjell fra andre egennavn ikke går innenfra diskursen til det virkelige og utenforstilte individet som produserte det. I stedet virker navnet alltid nærværende; det markerer tekstens grenser og avdekker, eller i det minste karakteriserer, dens måte å eksistere på. Forfatterens navn manifesterer opptredenen av et spesielt diskursivt sett og indikerer denne diskursens status innen et samfunn og en kultur (ibid.: 292).

Forfatterens funksjon endrer seg etter de historiske og samfunnsmessig skiftende rammebetingelsene for hva det vil si å være en forfatter. Dermed er også forfatterens funksjon i forbindelse med verk, kultur og samfunn skiftende, som vi skal se hos Jon Helt Haarder og hans bruk av Foucaults forfatterfunksjon-begrep i forbindelse med performativ biografisme. Når grensene for hvor verket slutter og begynner er uklare, blir det naturlig å spørre om ikke forfatternavnets funksjon også blir uklar, eller om den endrer seg.

Foucault setter spørsmålsteget ved det å se helt bort fra forfatteren i analysen av et verk, og stiller seg dermed kritisk til nykritikkens autonomidoktrin. I forlengelsen av dette spør Foucault: «Hva er et verk? Hva er denne merkelige enheten vi kaller et verk? Hva setter verket sammen om det ikke er noe en forfatter har skrevet?» (ibid.: 289). Begrepet verk og enheten det betegner, anser Foucault å være like problematisk som statusen til forfatterens individualitet (ibid.: 290). For hva er et verk uten en forfatter? Hvordan skal man snakke om et verk uten å snakke om en forfatter?

Avslutningsvis hevder Foucault at en kultur hvor fiksjonen opererer i absolutt fri tilstand, uten noen begrensende figur (forstått som forfatteren), og hvor fiksjonen er for alles benyttelse, ville være en ren romantisering (ibid.: 301). Forfatterfunksjonen er ikke nødvendigvis en konstant form, og vil endre seg i henhold til historien, skriver Foucault (ibid.: 302). Med tanke på tendensene vi ser i nordisk litteratur i dag, kan man nesten kalle Foucault fremsynt. Som vi skal se senere i oppgaven, er ikke Foucaults forestilling av en kultur hvor fiksjonen er for alles frie benyttelse en så ren romantisering som han selv trodde i 1969, takket være mediehistoriske endringer som vi så konturene av da essayet hans ble skrevet, og mulighetene som har medfulgt disse endringene. Per Thomas Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie* om hvordan mediesamfunnet begynte å «avtegne sine konturer» på 1960-tallet (Andersen, 2015: 479). Fjernsynet ble offisielt åpnet i Norge i 1960, og med det inntok de billedbårne mediene norske hjem (ibid.: 479). Dette var bare starten på en utvikling av elektroniske medier som etter hvert skulle bli ganske dominerende i vår kultur, aller mest med mediehistoriske endringer som datamaskinen og Internett på 1980- og 1990-tallet, og de sosiale mediene vi omgir oss med i dag (ibid.: 703).

Foucaults «Hva er en forfatter?» ble altså skrevet i en tid hvor samfunnet, og spesielt dets kommunikasjonsformer, var i en endringsprosess, og dermed også forfatterrollen, som vi skal se hos Haarder. Slike endringer tror Foucault vil føre til at forfatterrollen vil forsvinne.

Mens vårt samfunn endres og forfatterrollen er i en endringsprosess, tror jeg den vil forsvinne på et vis som gjør at fiksjonen og dens polysemiske tekster på nytt vil fungere på en annen måte, fremdeles med et begrensningssystem, som dog ikke lenger er forfatteren, men som det gjenstår å bestemme eller kanskje uteksperimentere (ibid.: 302).

Foucault kan ha rett i at fiksjonen og dens flertydighet fungerer på en annen måte nå enn den gjorde da, men på en annen måte enn han forutså. Ifølge Foucault ville det ikke lenger spille noen rolle hvem som snakker. «Vi ville ikke lenger høre spørsmålet som har blitt gjentatt til det kjedsommelige: Hvem snakker virkelig» skriver Foucault (ibid.: 302), og avslutter essayet med å stille det retoriske spørsmålet, hvis svar vil være likegyldig: «Hvilken rolle spiller det hvem som snakker?» (ibid.: 302). Dette spørsmålet er høyst aktuelt i dag, dog ikke likegyldig. I enkelte tilfeller, som for eksempel tilfellet Vigdis Hjorths *Arv og miljø* og debatten den skapte, kan det tydeligvis spille den største rolle hvem som snakker. Med virkelighetslitteraturen er forfatteren helt klart tilbake, men på hvilken måte?

## 2.2 Autofiksjon og dobbelkontrakt

Begrepet autofiksjon ble brukt for første gang i 1977 av den franske forfatteren Serge Dubrovsky i sammenheng med utgivelsen av romanen *Fils* (Egeland, 2015: 230). Romanen hadde navnelikhet mellom forfatter, hovedperson og forteller og motbeviste dermed professor, og ekspert på selvbiografi, Phillippe Lejeunes selvbiografiske pakt fra 1975 (Lejeune & Eakin, 1989). Navnelikhet mellom forfatter, hovedperson og forteller kan ikke oppstå i et fiktivt verk uten at det kategoriserer verket som selvbiografi, hevder Lejeune. I den selvbiografiske pakten som leseren inngår med verket, anerkjennes det en navnelikhet mellom forfatter, forteller og hovedperson, og verket forplikter seg dermed til å fremstille en historisk person (Lothe, Refsum & Solberg, 2007: 205).

Den danske litteraturforskeren Poul Behrendt viderefører Lejeunes paktbegrep. Han introduserte sitt begrep om dobbelkontrakten på slutten av 1990-tallet, som han utviklet videre i boken *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006). Med utgangspunkt i forskjellige danske verk gjør han rede for dobbelkontrakten, som oppstår når de to tradisjonelt sett avgrensede kategoriene sakprosa og skjønnlitteratur med tiden viser seg å opptre i det samme verket. Forut for enhver bok går en kontrakt mellom forfatter og leser, og tradisjonelt sett har denne kontrakten blitt utformet på en av to måter: Enkelt og greit at enten er alt som står i boken sannhet, og kan bekreftes med andre kilder, eller så er ingenting av det sant, alt fiksjon, og kan ikke bevises av noen andre (Behrendt, 2006: 19). Dobbelkontrakten oppstår når det viser seg at begge disse kontraktene gjør seg gjeldende.

Tidsforskyvningen er avgjørende for dobbelkontrakten. Leseren leser først verket under den ene kontraktens forutsetning, for så, senere, å oppdage at også den andre kontrakten er gjeldende. Det blir klart for leseren at den ene kontrakten ikke er tilstrekkelig for å forstå verket: «Det annonseres – direkte eller indirekte – at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiktionskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af værket» (ibid.: 23). Eller omvendt; at det en trodde var virkelig egentlig er fiksjon.

Det vil sige, at der i værket *implicit* opereres ud fra den forudsætning, at læseren ved udgivelsen skal opfatte helheden under eksempelvis virkelighedskontraktens forudsætning, og først på et vilkårligt senere – eller forud bestemt – tidspunkt skal opdage fiktionskontrakten som *anden* grundlæggende overenskomst (ibid.: 20).

Behrendts begrep blir ofte brukt parallelt med dobbelkontrakt. Det bemerker han seg også selv: «i *Information* har kritikeren Erik Skyum-Nielsen brukt begrepet parallelt med begrepet dobbelkontrakt: som en retorisk flugtmulighet for forfattere, der er blevet fanget på det gale ben» (ibid.: 25). Eksempelet han trekker frem er fra 2000. Denne bruken av begrepet lever fremdeles,

både i kritiske avisartikler og i vitenskapelige tekster, for eksempel i litteraturforsker Marianne Egelands «Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen» (2015), hvor hun undersøker de etiske aspektene ved forfatteres bruk av levende modeller, og spør hva slags frihetsbegrep som praktiseres og hvilke rettigheter personer som blir gjort til litterære figurer mot sin vilje har, når virkelighetslitteraturen forsvares med ytringsfrihet og kunstnerisk nødvendighet (Egeland, 2015). Et annet eksempel er Ingunn Øklands tidligere nevnte «Litteraturen er på villspor» (2016):

Selvbiografisk og fiktiv på samme tid. Det er mantraet i virkelighetslitteraturen. Den danske litteraturforskeren Poul Behrendt kaller det for «dobbelkontrakten». Forfattere vekker interesse ved åpent å bruke egen biografi. Men de beskytter seg bak romanbegrepet så snart de trenger det. Sagt med andre ord: Det finnes en magisk rullegardin der det står: Roman. End of discussion. Da er forfatter og forlag på trygg juridisk grunn (Økland, 2016).

Her ser vi at Økland trekker inn Behrendts dobbelkontraktbegrep for å styrke sin argumentasjon i et kritisk blikk på bruken av levende modeller.

I antologien *Selvfortalt* (2015) gir Poul Behrendt og hans kollega, Mads Bunch, en innføring i autofiksjon. Behrendt og Bunch mener det finnes tre former for autofiksjon: Autofiksjon som fri selvbiografisk konstruksjon, autofiksjon som dobbelkontrakt og autofiksjon som selvfortelling (Behrendt & Bunch, 2015). I den første formen, autofiksjon som fri selvbiografisk konstruksjon, er det ifølge Behrendt og Bunch ikke mulig å trekke en klar grense mellom hva som refererer til forfatterens virkelige liv og hva som er ren fiksjon samtidig (ibid.: 15). Forfatteren bruker jeg-forteller og kan dermed «utstyre» seg selv og fortellingen med begivenheter som aldri har funnet sted i virkeligheten, til tross for hvor mange biografiske trekk forfatteren, fortelleren og hovedpersonen deler (ibid.: 15). Den andre formen, autofiksjon som dobbelkontrakt er, som allerede forklart over, når verket viser seg å både være autentisk virkelighet og ren fiksjon (ibid.: 15). Den tredje formen, autofiksjon som selvfortelling, plasserer Karl Ove Knausgård i teten. I denne formen for autofiksjon handler det ikke om å fiksjonalisere innholdet, handlingen, men heller å bruke en fortellerteknikk som tradisjonelt hører hjemme i skjønnlitteraturen: Forfatteren forteller om seg selv og sitt liv i førsteperson på samme måte man forteller om fiktive karakterer i tredjeperson (ibid.: 15). Autofiksjon som selvfortelling går også under *autonarrasjon*, et begrep av den franske litteraturviteren Arnaud Schmitt. I artikkelen «Making the Case for Self-narration Against Autofiction» (2010) skriver Schmitt at autonarrasjon er godt tilpasset postmoderne tid hvor perspektiv er viktigere enn fakta (Schmitt, 2010: 130). Autonarrasjon er et godt alternativ til fiksjon for forfattere som vil

fokusere på selvet framfor fiktive karakterer, for selv om autonarrasjon er orientert rundt selvet, er det fremdeles et narrativ tilstede (ibid.: 130).

### 2.3 Performativ biografisme

Den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder har introdusert begrepet *performativ biografisme*, om det han mener er en ny hovedstrømning i skandinavisk litteratur.

Opfindelsen af begrebet performativ biografisme har afsæt i en ganske enkel observation, nemlig at noget går igjen når man bevæger sig fra internettets sociale medier over tv's utbud af reality til litteraturens og kunstens biografiske og selvbiografiske fremstillinger. På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den anden side er iscenesættelsen lige så tydelig markeret som autenticiteten (Haarder, 2014: 102).

Selv om Haarder kaller performativ biografisme for en ny strømning, er det ikke et helt nytt fenomen. Det har sin historie, som de fleste andre fenomener, og (selv)biografiske trekk i skjønnlitteratur er ikke noe nytt. Det er bare det, ifølge Haarder, at det er en ny utvikling innenfor en kjent problemstilling, og dermed må vi etablere nye begreper, nettopp for å kunne se hvordan det er nytt og for å se den lengre historien det inngår i (ibid.: 102). Men hva er det som gjør at det er nytt? Haarder trekker inn litteraturviter Arne Melberg, som har hevdet at vi med 2000-tallets litteratur er inne i en ny fase i den litterære selvfremstillingens historie (Melberg, 2008: 151, referert i Haarder, 2014: 107). Det er ifølge Haarder snakk om et grep eller en funksjon som kalles selvfremstilling: «Denne funktion har en meget lang historie med faser og perioder – og vi er altså i en ny fase i selvfremstillingens historie» (Haarder, 2014: 107). *Men hva så?* For å finne svaret på dette, må vi se utenfor litteraturfaget. Vi må se litteraturen i et større, heteronomt perspektiv. Haarder mener performativ biografisme er mer enn litteratur. Performativ biografisme er heller en bred kulturell strømning, og dermed må man også hente inn begreper fra andre fag en litteraturfaget, for eksempel fra kunst og medievitenskap (ibid.: 103).

I boken *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (2014) beskriver Haarder performativ biografisme som et forsøk på å endre litteraturens forhold til virkeligheten. Performativ biografisme skaper ikke et poetisk særpråk, og lager ikke fiktive verdener, men vil heller interagere med leseren ved å bruke en diskurs som er den samme som i virkeligheten (ibid.: 9). Det er heller et slags 1:1 forhold til virkeligheten. Til tross for mangelen på poetisk språk og oppfinnelse av andre verdener, er denne interaksjonen med virkeligheten estetisk. Forfatteren bruker enten seg selv og/eller virkelige personer i en såkalt «estetisk betonet interaksjon med leserens og offentlighetens reaksjoner»

(ibid.: 9). Performativ biografisme er en bevegelse fra den tradisjonelle oppfattelsen av forfatteren som «mannen bak verket» til «kvinner og menn i og ved siden av verket» (ibid.: 9). Grensene utviskes, men det er fortsatt kunst. Samtidig må man ikke glemme at den estetisk betonte interaksjonen også foregår innenfor verkets rammer; det er tross alt fortsatt litteratur.

Etter en kortfattet oppsummering av hvordan kritikken og forskningen endret seg fra å på 1800-tallet ha forfatteren i fokus (som i den historisk-biografiske metode), til på 1900-tallet å holde forfatteren utenfor teksten (som i nykritikken), hevder Haarder at man må spørre seg hvorfor forfatteren hele tiden vender tilbake gjennom litteraturforskningens historie (ibid.: 16). Haarder argumenterer for at et svar er at litteratur i en eller annen utstrekning er kommunikasjon, og at menneskets «grunninnstilling» for kommunikasjon er den mellommenneskelige samtalen, hvor kontekst, gestikulasjon og mottakerens egen viten om avsenderen er relevant for avkodingen av meddelelsen som overbringes (ibid.: 19). «Som man kanskje kan se, er der et muntlig kommunikasjonsparadigme [...] i biografisk kritik generelt» (ibid.: 19). For å underbygge argumentasjonen i påstanden sin, trekker Haarder inn et eksempel fra narratologen Gérard Genette, som «skriver et sted at det uundgåelig endrer ens læsning af Proust hvis man ved at han var halvt jøde og homoseksuell» (Haarder, 2014: 19). Ifølge Genette-sitatet han refererer til, vil folk som *vet* at Proust var halvt jøde og homoseksuell, lese Prousts verker annerledes enn den som *ikke* vet det. Poenget er, med andre ord, at det ikke er pålagt oss å vite biografiske fakta om forfatteren, men at dersom vi først vet det, vil det endre vår lesning av forfatterens verk. Haarder kaller det Genette skriver om for *biografisk irreversibilitet*. Biografisk irreversibilitet, eksemplifisert ved Genettes ord om Proust, er ifølge Haarder naturlig forklart ved måten vi lærer å kommunisere på: Muntlig, kroppslig kommunikasjon hvor viten om avsenderen er viktig (ibid.: 19).

Forfatterfunksjonen er, som vi så hos Foucault, de skiftende historiske betingelsene for det å skrive, og selve rammeverket den enkelte forfatteren har for sitt virke (Foucault, 2003; Haarder, 2014). Ifølge Haarder er sosiolog Pierre Bourdieus tanke om at en forfatter er sosialt definert, gjennom å i sitt virke svare på offentlighetens forventninger til forfatteren (og hva en forfatter er), forenelig med Foucaults forfatterfunksjon (Haarder, 2014: 29). Foucault og Bourdieus teorier er medbestemmende for *forfatterbildet*. Forfatterbildet er det bildet av en forfatter og hennes verk som offentligheten danner seg på bakgrunn av verket og forfatterens opptreden i offentligheten og mediene (ibid.: 29).

Poul Behrendt og Mads Bunch kaller performativ biografisme en prosess verket kan inngå i, hvor forfatterens iscenesettelse har gått inn i selve verket og ikke bare befinner seg utenfor det, i intervjuer og på Internett (Behrendt & Bunch, 2015: 24). Forfatterne bruker verket

til å forme sine egne, virkelige liv, ifølge Behrendt og Bunch fordi det tradisjonelle skillet mellom forfatter, forteller og hovedperson er endret eller fullstendig borte (ibid.: 24). Siden performativ biografisme, med Haarders ord, er en strømning, og ikke en sjanger, er performativ biografisme et trekk ved mange autofiktive verk. Ikke bare trekkes virkeligheten inn i skapelsen av det litterære verket, men det litterære verket brukes også som en skapende effekt på den samme virkeligheten (ibid.: 23). «Liv og værk indgår i en tæt inbyrdes udveksling, og værket udvides i den forstand, at det bliver sværere at afgrænse og adskille fra kunstnerens øvrige optræden og liv i det hele taget» (ibid.: 23). Det gjør ikke bare noe med lesningen av det litterære verket at det er autofiktivt; det gjør også noe med hvordan vi oppfatter forfatteren, både som virkelig person og forfatter.

### **2.3.1 Forfatterfunksjonen i den nordiske velferdsstaten**

Haarder presenterer tre ulike forfatterfunksjoner: Den modernistiske forfatterfunksjonen, den politiske forfatterfunksjonen og den semionautiske forfatterfunksjonen. I etterkrigstiden ble det etablert skattefinansierte kunststøtteordninger i de nordiske velferdssamfunnene<sup>1</sup> (Haarder, 2014: 34-35). Dette mener Haarder førte til at noe skjedde med forfatterfunksjonen i de nordiske landene. I sammenheng med etableringen av kunststøtteordningene oppsto den modernistiske forfatterfunksjonen, og derfor bruker Haarder denne forfatterfunksjonen som utgangspunkt for de påfølgende forfatterfunksjonene (ibid.: 34-35). Forfatterfunksjonens forvandlinger i etterkrigstiden har vært medbestemmende for hva litteratur kan være og for rollen litteraturen har i samfunnet (ibid.: 33-67). Den modernistiske forfatterfunksjonen plasseres tidsmessig i etterkrigstiden, og er basert på en autonomidoktrin som inngår i en kritisk allianse med velferdsstaten (ibid.: 65). Den politiske forfatterfunksjonen oppstår rundt 1970-tallets politiske klima. Den erstatter autonomidoktrinen som har vært rådende siden nykritikken med en heteronomidoktrin (Haarder, 2014: 65-66). Haarder mener å se en ny forfatterfunksjon i utvikling. I forlengelse av relasjonestetikeren Nicolas Bourriaud, har Haarder valgt å kalle den nye forfatterfunksjonen for den semionautiske forfatterfunksjon. Bourriaud kaller samtidskunstneren en semionaut: «Samtidskunstneren er en *semionaut*, hun finner opp veier mellom tegnene» (Bourriaud, 2007: 166).

Den semionautiske forfatterfunksjonen viderefører den politiske forfatterfunksjonens oppgjør med autonomidoktrinen. Kunst anses som en praksisform som arbeider på tvers av

---

<sup>1</sup> I Danmark loven om Statens Kunstfond i 1964 (Haarder, 2014: 35), i Norge Norsk kulturfond i 1965 (Kulturrådet, 2018).

skillet mellom kunst og populærkultur, og trekker inn kunstnerkroppen og den private livshistorien (det som tidligere ikke har vært ansett som litteratur) (Haarder, 2014: 65-66). Idet forfatteren trer inn i verket blir hun kunstnerisk manipulerbar; hun kan spe opp virkeligheten med fiksjon – og fiksjonen med virkelighet (ibid.: 66). Videre må semionauten samtidig «påberåbe sig kunstbegrebet og velfærdsstatens beskyttelse for at de foreslåede veje mellem tegnene overhovedet bliver synlig som kunst» (ibid.: 66). At forfatteren må påberope seg kunstbegrepet og velfærdsstatens beskyttelse kan tolkes som det samme prinsippet som Behrendt beskriver: Forfatteren hevder at det er kunst, fiksjon, og forsvares med velfærdsstatens ytringsfrihet og kunstnerisk nødvendighet, som Egeland (2015) skriver. Eller som Økland (2016) skriver: Forfatteren trekker ned den magiske rullegardinen med «roman» på. «Det er meg, og det er ikke meg».

Når Haarder presenterer den modernistiske forfatterfunksjonen, starter han med å etablere den nordiske velferdsmodellen som en slags felles grunn for de nordiske landene. Haarder tar utgangspunkt i Danmark, men hevder selv at hans teori «med en passende tillemping» kan anvendes på nabolandene, ikke bare fordi velferdsmodellene er beslektede, men også fordi litteraturhistoriens forløp er beslektet (Haarder, 2014: 35). Hvis vi ser til Andersen (2015) kan dette stemme. Haarder trekker frem loven om Statens kunstfond som kom i 1964 (Haarder, 2014: 35). I *Norsk litteraturhistorie* kan vi lese om innkjøpsordningen som ble etablert i Norge i 1965, som til å begynne med gikk ut på at 1000 eksemplarer av hver norske skjønnlitterære utgivelse ble kjøpt inn av Norsk kulturfond og fordelt til folkebibliotekene (Andersen, 2007: 481). Dette passer med hva Haarder skriver om at kunsten kom med på listen over universelle ytelser når de nordiske velfærdsstater ble ferdigutviklet etter krigen (Haarder, 2014: 35). Ifølge Andersen er det antakeligvis takket være innkjøpsordningen vi har hatt en «bred og allsidig kvalitetslitteratur» i det moderne Norge (ibid.: 482).

Kunststøttesystemet er med på å definere forfatterfunksjonen i velfærdsstaten, ifølge Haarder (2014: 38). Forfatteren skal fungere som en fortolker av den vanskelige og forvirrende moderniteten: «Den universelle velfærdsstats kunststøtteordninger setter [...] kunstneren fri til at være kritisk over for staten, men ikke dermed over for selve tanken om en *velfærdsstat*» (Haarder, 2014: 39). Verket har innsikt i allmenne forhold i velferdssamfunnet, og gjennom det modernistiske formeksperimenterende og et anstrengt forhold til populærkulturen, står altså forfatteren i en kritisk posisjon over for staten. Et viktig trekk ved den modernistiske forfatterfunksjonen er, i tillegg til denne «kritiske alliansen» med velfærdsstaten som er gjennomgått, autonomidoktrinen (ibid.: 40). Autonomidoktrinen forbundet med litteraturteoriens historie, akkurat som Haarder poengterer, og som vi så med forfatterens



stadige tilbakevending i litteraturforskningens historie i forbindelse med biografisk irreversibilitet. Forfatteren trekker seg ut av verket som privatperson, fordi det private ikke hører hjemme i kunsten, og dermed handler litteraturen altså om det allmenmenneskelige, ikke det private (ibid.: 35-42). Dette omtaler Haarder som «samfundets drømmefunktion», og det er det som gjør kunstneren fri til å være kritisk over for staten (ibid.: 35-42).

Som nevnt har Andersen også trukket frem kunststøtteordningen som avgjørende for moderne norsk litteratur. Det er nok ikke tilfeldig at han i samme underkapittel trekker frem den modernistiske estetikens fremvekst i norsk litteratur i den samme perioden som Norsk kulturfond og innkjøpsordningen var etablert: «Ved inngangen til 1960-årene var den modernistiske estetikken blitt forfatternes naturlige tungemål, og den viste seg å kunne brukes i helt forskjellige kunstneriske prosjekter» (Andersen, 2007: 482). At Andersen i forkant har gitt innkjøpsordningen æren for at vi har en bred og allsidig kvalitetslitteratur i det moderne Norge, gjør det naturlig å tolke det som at disse kunststøtteordningene har vært like avgjørende for den norske modernistiske forfatterfunksjonen som den danske, som Haarder redegjør for, ettersom man kan anse disse forfatterfunksjonene for å også gjelde i den norske velferdsstaten.

Et fellestrekk ved teoriene og perspektivene som er lagt frem hittil i oppgaven, er et medieperspektiv og et fokus på samfunnets kommunikasjonsformer, og disses avleiring i litteraturen. Haarders modernistiske forfatterfunksjon er intet unntak. Den modernistiske forfatterfunksjonen får en mediehistorisk sammenheng når Haarder hevder følgende: «Den modernistiske forfatterfunktion ophøjer den trykte teksts afsenderforhold til æstetisk norm og vil altså påvirkes hvis den trykte tekst ikke længere er den primære samfunnsbærende kommunikationsform» (ibid.: 42). Kort forklart: Den primære samfunnsbærende kommunikasjonsformen påvirker den trykte tekstens estetiske norm, fordi denne normen stammer fra avsenderforholdet. Når kommunikasjonsformen endres, er det ikke bare mellommenneskelige forhold som påvirkes, som vi skal se med Meyrowitz og middle region.

Som vi ser, er begrepene og teoriene om autofiksjon, dobbeltkontrakt og performativ biografisme godt etablert i den danske litteraturforskningen, og godt forankret i de siste tiårs danske litteratur. Men hvis det virkelig er en skandinavisk strømning, som blant annet Haarder hevder, ser vi det samme i nyere norsk litteratur? Før jeg begynner å svare på det, er det nødvendig å zoomer litt ut av litteraturens sfære og se på selvframstilling som et større trekk ved vårt senmoderne mediesamfunn.

## 2.4 Selvfremstilling

Selvframstilling er generelt sett en samlebetegnelse på ulike måter å framstille seg selv for andre på. Det er en form for interaksjonskommunikasjon, ifølge *Den store danske*, og favner om både umiddelbart synlige deler av selvfremstilling som klesvalg og stil, og mer brede deler som oppførsel og kommunikasjon overfor andre mennesker (Hyldgaard, 2009). Selvfremstilling er noe vi alle forholder oss til og driver med, kanskje enda tydeligere i dagens mediesamfunn, hvor sosiale medier som Facebook, Twitter og Instagram fungerer som digitale plattformer for å framstille seg selv. Ifølge Behrendt og Bunch minner det man driver med i sosiale medier om Haarders performative biografisme (Behrendt & Bunch, 2015: 52). De er enige med Haarder om at performativ biografisme er et generelt trekk ved det individualiserte og digitaliserte samfunnet vi ser i dag, fordi man nå kan fortelle og framstille seg selv for et større publikum enn tidligere (ibid.: 52). De sosiale mediene gir oss muligheten til å fortelle, framstille og iscenesette oss selv på en måte som ikke var mulig før de sosiale mediene inntok hverdagen til folk flest.

Hovedskillet mellom privatpersoners selvfremstilling i sosiale medier og litterær selvfremstilling går ved hva som framstilles, ifølge Behrendt og Bunch (2015). På sosiale medier fortelles ofte kun den positive versjonen, med et formål om å få en form for respons av publikum (Behrendt & Bunch, 2015: 53). Utsagn på eksempelvis Facebook om at man har bakt, løpt maraton eller på andre måter oppnådd noe bra, inneholder gjerne en skjult oppfordring til publikum om å gi positiv respons, i form av «likes» og rosende kommentarer (ibid.: 53). «Ud over at konstantere noget faktuellet om virkeligheden forsøger udsagnene altså også at få vennekredsen til aktivt at reagere med rosende kommentarer, så afsenderen bekræftes i, at vedkommende er et godt, dygtigt og efterlignelsesværdig menneske (publikum klapper)» (ibid.: 53). De autofiktive selvfortellingene i litteraturen tar derimot også med skyggesidene av det å være menneske, og overholder dermed kunstens forpliktelse til å skildre alle nyansene av menneskelivet (ibid.: 54). Derfor går de autofiktive selvfortellingene i litteraturen dypere enn selvfremstillingen på sosiale medier, og tilføres visse kvaliteter når det gjelder språk- og formbevissthet av sine forfattere, som ofte er langt fra hva man finner i private selvfremstillinger (ibid.: 54).

Behrendt & Bunchs påstander om hvordan litterær selvfremstilling skiller seg fra selvfremstillingen i sosiale medier, underbygges av litteraturforskerne Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Munk. I sin artikkel «Litterær selvfremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik» hevder de at det viktigste i en selvfortelling er å fange opp og formidle en subjektiv opplevelse så nyansert som mulig (Kjerkegaard & Munk, 2013: 345). For å formidle for

eksempel den subjektive opplevelsen av å være et selv, kan man ikke unngå å ta i bruk fiksjonselementer, og en faktisk gjengivelse av hendelser må vike for å formidle denne individuelle opplevelsen og dele det udelelige (ibid.: 345). Kjerkegaard og Munk peker også på hvordan man i litteraturteorien tradisjonelt sett i forrige århundre har utelukket forfatteren fra analysen av verket, og hvordan dette autonome litteratursynet har vært med på å etablere det vi i dag anser som litteraturteori og litterære metoder (ibid.: 334). Som de sier, har både den russiske formalismen og den angelsaksiske nykritikken sitt utløp i en «programmatisk utelukkelse» av forfatteren (ibid.: 334). Men, skriver de, litteraturen de siste 20-30 årene har medført et behov for nye teorier som kan håndtere forfatterens rolle i verket (ibid.: 334). En autonom, nykritisk lesning er ikke lenger tilstrekkelig for å tolke og forstå dagens litterære verk. Man er rett og slett nødt til å trekke inn verkets kontekst. En slik kontekst kan for eksempel være mediehistoriske forandringer og de nye medievanene disse medfører. Det kan gjøre teorien mer sosiologisk orientert, og kanskje spesielt mediesosiologisk orientert, som Haarders teori (ibid.: 335).

En forfatter som har vært en kilde for inspirasjon for flere store skandinaviske forfattere i senere tid, er svenske Stig Larsson. Larssons diktsamling *Natta de mina* fra 1997 trekkes ofte frem i forbindelse med litterær selvfremstilling (og selvutlevering) i de siste tiårs litteratur. Med denne diktsamlingen markerte Larsson et såkalt kursskifte som forfatter, og ville nå skrive «dårlig poesi» og selvbiografisk – det han selv kaller for antilitteratur (ibid.: 328). «På kryds og tværs af de skandinaviske landes grænser løber flere tendenser sammen til en stor strømning, hvor litteraturen ændrer kurs fra slutningene af 1990erne i retning mod det, Larsson ville kalde antilitteratur», skriver Kjerkegaard og Munk (ibid.: 329). Det betyr ikke nødvendigvis at størstedelen av den skandinaviske litteraturen fra 1990-tallet og utover er selvfremstillende og autofiktiv, ifølge Kjerkegaard og Munk, men heller at den blir lest og oppfattet slik (ibid.: 329).

Her kommer mediene inn i bildet. Haarder skrev i 2004 om hvordan avsenderforhold fra andre medier uunngåelig smitter over på bokmediet (ibid.: 329). Allerede i 2004 ser man konturene av Haarders teorier om performativ biografisme, ti år før boken *Performativ biografisme* kom ut. Mediene trenger ikke ha en eksplisitt eller direkte påvirkning på hvordan litteraturen skrives og leses, men våre medievaner og hvordan vi oppfatter strukturene i mediebildet med dets avsendere og mottakere, påvirker avsenderforholdene mellom forfatter og leser i litteraturen (Kjerkegaard & Munk, 2013). På grunn av lesernes nye medievaner, leses forfatterne som en del av verket fordi leseren er vant til avsenderens tilstedeværelse fra andre medier (ibid.: 329). Disse perspektivene er interessante i lesningen av Moe og Lothes verk. Ikke bare representerer Moe og Lothe en ny generasjon forfattere, men de representerer også en ny

generasjon mediebrukere. Litteraturen fra 1990-tallet til i dag kan ikke bare ses i lys av litteraturhistorien alene, men må også ses i lys av at verkene skrives og utgis i en tid hvor nye medier, spesielt Internett, har vært omveltende for folks medievaner (ibid.: 329).

### 2.4.1 Medialisering

Det er nødvendig å definere begrepet *medialisering* før vi går videre. Både Kjerkegaard og Munk (2013), Haarder (2014) og Kjerkegaard (2017) benytter seg av medieteoretiker Stig Hjarvards definisjon av medialisering. Kjerkegaard og Munk forstår medialisering som «den længerevarende proces, hvorigennem institutioner og interaktionsmåder ændres i kultur og samfund som følge af mediernes øgede betydning» (Hjarvard, 2008: 30, sitert i Kjerkegaard & Munk, 2013: 337). Hjarvard beskriver mediene som integrert i kulturen og samfunnet, samtidig som det fungerer som en selvstendig institusjon imellom de øvrige kultur- og samfunnsinstitusjoner (Hjarvard, 2008: 14, sitert i Kjerkegaard, 2017: 25). «Dette strukturelle forhold setter en række præmisser for, hvordan mediebudskapet i konkrete situationer anvendes og opfattes af afsendere og modtagere og derigennem påvirker interaksjonen mellem mennesker» (Harvard, 2008: 14, sitert i Kjerkegaard, 2017: 25).

Som Kjerkegaard skriver i *Den menneskelige plet*, er ikke selvfremstilling en litterær term, men et vilkår for det senmoderne menneskets identitetsskapelse i en medialisert verden (Kjerkegaard, 2017: 24). Denne medialiteten har avledet begreper og litterære sjangre som performativ biografisme, dobbeltkontrakt og autofiksjon, mener Kjerkegaard (ibid.: 24). Medialisering innebærer at stadig flere aktiviteter tilpasser seg mediens virkemåter, også aktiviteter som handler om vår identitet og selvoppfattelse, og selvfremstillingen som ledes ut av det (ibid.: 25). Dermed blir også umedierte situasjoner oftere oppfattet som medierte og underlagt en medielogikk (ibid.: 25). Mediene preger med andre ord hvordan vi oppfatter oss selv og fremstiller oss selv overfor andre mennesker, også utenfor medieplattformene.

Medieviteren Felix Stalder skriver i artikkelen «Autonomy and Control in the Era of Post-Privacy» at det har skjedd en endring i hvordan subjektivitet oppfattes (Stalder, 2010: 82). Subjektiviteten baserer seg nå på interaksjon, ikke introspeksjon (Stalder, 2010: 83). «Privacy in the networked context entails less the possibility to retreat to the core of one's own personality, to the true self, but more the danger of disconnection from a world in which sociability is tenuous and needs to be actively maintained all of the time», skriver Stalder (2010: 83). Meninger i dag skal ikke dannes i selvets indre liv, som tidligere, beskyttet av et personvern, men skal nå dannes gjennom å uttrykkes og publiseres i et sosialt nettverk (ibid.: 80, 82). Dette krever en form for synlighet som baserer seg på å være uttrykksfull. Gjennom å

koble seg på digitale sosiale nettverk og uttrykke sin individualitet, skaper man altså en subjektivitet som trenger å opplastes og vedlikeholdes hele tiden (ibid.: 83). Om man kobler seg av det sosiale nettverket, kan man miste denne muligheten (ibid.: 83).

En slik selvforståelse virker inn på selvframstillingen. Ifølge Kjerkegaard skaper de sosiale mediene et sosialt behov som ikke var til stede før de digitale sosiale mediene inntok våre liv (Kjerkegaard, 2017: 121). Ved at man må laste seg opp hele tiden på disse plattformene, at man må uttrykke og fortelle seg selv, fremmer de sosiale mediene en oppfatning av våre liv som en fortelling man kan arbeide med og vedlikeholde (Kjerkegaard, 2017: 121). Dette kan også ses i forlengelse av hva Haarder skriver om de billedbårne massemedienes inntog, som privilegerte en mindre verbalspråklig og mer relasjonell kommunikasjonsform, hvor kroppen og det som før var ansett privat, nå er synlig og relevant i kommunikasjonen (Haarder, 2014: 133).

#### **2.4.2 Middle region**

Siden performativ biografisme ikke bare omhandler litteraturen, men er noe vi støter på også i kunsten, i populærkulturen og i hverdagslivet, er det nødvendig å trekke inn begreper og teorier fra andre fagområder enn litteraturvitenskapen. I praksis betyr det å hente inn begreper fra medie- og sosiologifaget. Sosiolog Jürgen Habermas har en modell på det borgerlige samfunnet (gjengitt i Haarder, 2014: 48). Den består av tre sfærer: privatsfæren, den borgerlige offentlighet og sfæren for offentlig myndighet (Haarder, 2014: 48). Privatsfæren er delt i to, og består av intimsfæren og sfæren for samfunnets handel og produksjon. Den borgerlige offentlighet er for politisk-kulturell argumentsutveksling i medier (ibid. 48). Sfæren for offentlig myndighet er staten (ibid.: 48).

Haarder tilpasser Habermas' modell ved å legge til sosiolog Erving Goffmans og mediasosiolog Joshua Meyrowitz' teorier. Dermed viser han hvordan det har skjedd en overgang i skjønnlitteraturen fra det allmenne til det private de siste tiårene, samt hvordan forfatterfunksjonen har endret seg. Denne modellen legger han til grunn for at den politiske forfatterfunksjonen og massemedienes utvikling har gått forut for dagens forfatterfunksjon (ibid.: 48).

Med teateret som metafor opererer sosiologen Erving Goffman med begrepene *onstage* og *backstage*<sup>2</sup> om menneskelig samhandling (Goffman, 1992). Vi «opptrer» onstage, og kan

---

<sup>2</sup> I den norske oversettelsen brukes begrepene *fasadeområde* og *baksideområde*, men jeg har valgt å bruke de engelske begrepene slik Haarder gjør, for ordens skyld, og fordi det er så inkorporert i vår forståelse av sosialisering, og passer bedre til teatermetaforen.

trekke oss tilbake backstage og være oss selv uten å tenke på publikum (ibid.: 96, 98). For å sammenføre Habermas og Goffmans teorier, skriver Haarder at man er backstage i intimsfæren, og onstage når man opptrer i den borgerlige offentlighet (Haarder, 2014: 49). Han argumenterer også for at etableringen av litteraturfaget blant annet besto av å skape en «onstage litteraturteori» som vil frigjøre litteraturen fra den private sfære (ibid.: 49). Narratologien har for eksempel skilt mellom forfatteren som privatmenneske og som tekstens implisitte avsenderfunksjon, og slik har man også skilt det som faller innenfor litteraturfaget fra det som holdes utenfor (ibid.: 49). Det stemmer overens med et tradisjonelt litteratursyn. Haarder oppsummerer det godt: «Kunsten skal være personlig idet den skriver om det fælles, men aldrig blot og bar privat – så er det dårlig kunst, der ikke har lutret det private i kunstens flammer» (ibid.: 50). Det som tilhører intimsfæren og det private, tilhører backstage, og har dermed ingenting onstage å gjøre, ifølge forståelsen Haarder frembringer. I en «onstage litteraturteori» har det intime og private dermed ingenting i litteraturen å gjøre heller.

Mediesosiolog Joshua Meyrowitz kritiserte på 1980-tallet Goffmans teori for å være utilstrekkelig, fordi dens steds- og situasjonsbundne form ikke passet til måten mennesker samhandlet på etter elektroniske massemediers inntog (Meyrowitz, 1985). I 1960-tallets mediesituasjon er man ikke lenger avhengig av stedsbundne, avgrensede situasjoner for å «opptre». For eksempel skaper fjernsynet nye sosiale situasjoner. Fjernsynet kan vise en politiker som sitter i hverdagslige klær i hjemlige omgivelser og prater til publikum, en situasjon som er mulig gjort av fjernsynet, og som neppe ville oppstått før det. I en stedsbunden og fysisk sosial situasjon ville politikeren antakelig heller opptrådt formelt kledd, og talt fra en talerstol, enn at publikum ville besøkt ham. Med fjernsynets inntog i private hjem på 1960-tallet ble roller blandet, og hva som ble ansett som privat eller offentlig, backstage eller onstage, hadde endret seg (ibid.: 3). Meyrowitz vil legge til et nytt område i Goffmans modell, for disse nye blandings situasjonene som oppstår med nye medier: *middle region* (Meyrowitz, 1985: 47). Så kalt «middle region-oppførsel» oppstår når publikum får et sidesyn til opptreden, og ser både onstage- og backstage-området (ibid.: 47). I denne modellen ser publikum den opptredende bevege seg mellom de to områdene, og den opptredende justerer sin opptreden deretter.

I lys av 2010-tallets mediesituasjon kommer Meyrowitz' teori fra 1985 til kort. For eksempel er ikke fjernsynet lenger et samlingspunkt, fordi man bruker streamingtjenester i stedet for å se på lineær tv, og sosiale medier var fremdeles langt inn i fremtiden på 1980-tallet. Som Haarder påpeker, er det viktig å huske at Meyrowitz' teorier og analyser tar utgangspunkt i en tid før datamaskinen og Internett gjør sitt inntog i verden (Haarder, 2014: 134). Likevel

kan Meyrowitz' teori om middle region og mediers påvirkning på den sosiale situasjonen være nyttig for å forklare og forstå hvordan sosiale medier har fremmet en ny oppfattelse av subjektivitet, som også kan knyttes opp til forfatterfunksjonen. Meyrowitz' teori om middle region kan knyttes til forfatterfunksjonen fordi mediene medfører en endring fra disse formelle, abstrakte og upersonlige kommunikasjonsformene til mer uformelle, konkrete og personlige kommunikasjonsformer (ibid.: 52). Haarder hevder også at den performative biografismen man ser i litteraturen fra 1990-tallet til i dag, er utforskninger av middle region, en utforskning av de nye vilkårene for en mediert identitetsdannelse og sosialt samvær (ibid.: 53). De digitale mediene fremtvinger en endring i subjektiviteten, som Stalder (2010) peker på, og en ny måte å opptre og oppfatte andre på. Det gjenspeiles i forfatterfunksjonens endring fra «modernismens abstrakte og impersonale kommunikasjon» til «den politiske litteraturens personlige kommunikasjon av konkrete omstendigheter» (Haarder, 2014: 52).

## 2.5 Paratekst

Gérard Genette er en kjent litteraturteoretiker innenfor strukturalismen. I boka *Paratexts* (1997) presenterer Genette et begrepsapparat som kan være til nytte når en skal si noe om hvordan verk som de jeg skal analysere i denne oppgaven forholder seg til samfunnet de er utgitt i. Paratekst er tekst som har noe med den litterære hovedteksten å gjøre, men som ikke nødvendigvis er en del av selve handlingen – kort sagt tekst som ikke er internt i hovedteksten (Lothe, Refsum & Solberg, 2007: 166). Det kan for eksempel være forord, forfatternavn, tittel, undertitler, intervju, en artikkel og så videre. Dersom parateksten er skrevet av en tredjepart – andre enn forfatter eller forlegger – kalles den *allografisk* (Genette, 1997: 9).

Genette deler paratekst inn i to undergrupper: *peritekst* og *epitekst*. Peritekst er paratekstuelle elementer som er på eller i verket, for eksempel forfatternavn, titler, undertitler, dedikasjoner, fotnoter og liknende – elementer som befinner seg i eller på selve boken (Lothe, Refsum & Solberg, 2007: 166). Epitekst, derimot, er ethvert paratekstuel element som ikke er materielt festet til verket, men noe som eksisterer og sirkulerer fritt utenfor verket (Genette, 1997: 344). Det kan for eksempel være intervjuer, forelesninger, radio- og tv-programmer og andre offentlige opptredener. Parateksten kan formidle ren informasjon, som forfatternavn, eller publiseringsdato, eller det kan formidle en intensjon eller en fortolkning, enten fra forfatteren selv eller forleggeren (ibid.: 11). Genettes måte å forklare hvordan parateksten kan formidle en intensjon eller fortolkning på er interessant: «*a novel* does not signify ‘This book is a novel,’ a defining assertion that hardly lies within anyone’s power, but rather ‘Please look on this book as a novel’» (ibid.: 11).

Epitekst er et nyttig begrep når det gjelder uttalelser i offentligheten, både gjennom intervjuer i tradisjonelle medier, men også i sosiale medier. Epiteksten trenger ikke, i motsetning til periteksten, ha en paratekstuell funksjon; den trenger ikke si noe direkte om verket, og kan deles inn i privat- og offentlig epitekst (ibid.: 345). Privat epitekst kan være dagbøker, korrespondanse eller muntlige betroelser, og kan være skrevet i visshet om fremtidig publisering av materialet. Genette velger likevel å definere det som privat epitekst, fordi det har vært tiltenkt en annen adressat før offentligheten (ibid.: 371). Mer interessant er den offentlige epiteksten, den som i motsetning til den private, er tiltenkt og adressert til offentligheten. En adressat er ifølge Genette aldri bare leseren, men en form for offentlighet, og kan også være ikke-lesere: publikum i en forelesning, forfatteren selv i en dagbok, offentligheten for en avis (ibid.: 345).

Offentlig epitekst kan være autonom, komme fra forfatteren selv. For eksempel gjennom en kommenterende publikasjon om sitt eget verk, eller mediert, altså formidles gjennom et mellomledd, en journalist som intervjuer forfatteren om verket hennes (ibid.: 352). Genette presenterer tre former for autonom offentlig epitekst; *selvvurdering*, *offentlig respons* og *selvkommentar*<sup>3</sup> (ibid.). Offentlig respons er respons forfatteren på kritikk hun har fått. Kritikere har friheten til å si hva de vil, og en forfatter som har blitt behandlet bra eller dårlig kan forsvare seg mot irettesettelser, eller takke for ros (ibid.: 354).

---

<sup>3</sup> På engelsk: *Auto-review, public response og autocommentary*.



### 3 Analyse I: *Rastløs*

«Hvor mye kan man egentlig lære om livet gjennom sprekker i persiennene?» spør den ensomme, navnløse hovedpersonen i *Rastløs* (Moe, 2015: 8). Den drøyt 100 sider lange romanen består av korte tekster, aforismer og erindringer, skrevet i førsteperson og ofte henvendt til et du; kvinnen han lengter etter, men som har avvist ham. *Rastløs* inneholder henvisninger til filosofi og klassiske forfattere som Roland Barthes, Marcus Aurelius og François de La Rochefoucauld, og den som kjenner til deres verker vil se at de er klare inspirasjonskilder for *Rastløs*.

I store deler av boken sitter hovedpersonen inne på rommet sitt og skriver. Samtidig som han lengter etter denne kvinnen, prøver han å finne årsaker til hvorfor han føler seg som han gjør, ensom og avvist, gjennom å skrive et brev til henne. Brevet er boken leseren sitter med i hendene, selv om den fragmentariske formen ikke minner om det man vanligvis forbinder med brevformen. Ved første øyekast fremstår *Rastløs* fragmentarisk og med lite handling. Tar vi en nærmere titt, ser vi omrissene av et handlingsforløp gjennom erindringene og hovedpersonens egne refleksjoner: Hvordan forholdet til kvinnen han lengter etter utviklet seg og tok slutt, glimt av oppvekst og romanens tilblivelse. Mellom skrivingen ser hovedpersonen på kvinnene som sprinter utenfor vinduet hans, lytter til naboene, leser, ser på naturprogrammer, går i parken, på stranden, på fest, assosierer seg med folk som blir kalt voldtektsmenn og engster seg for egen helse.

Selv om hovedpersonen oftest er alene, kommer relasjoner til andre til syne; venner, familie, andre kvinner, og vi får møte noen av dem. Ingen, bortsett fra tenåringskjæresten, Kari – som også er navnet han skulle hatt dersom han var jente – nevnes ved navn. Vennene nevnes bare ved forbokstaver (A-, N-, S-). At vennenes navn sensureres på den måten, gir oss et inntrykk av at det er virkelige personer det er snakk om. Kun ett sted refereres det til kvinnen han lengter etter med noe annet enn *du*: På side 29 omtales hun som «M-» (Moe, 2015). Man finner henne igjen i takkelisten bakerst, hvor hun sidestilles med virkelige mennesker: «En særlig takk til Skjalg Wie Skare, Ylva Wærenskjold, Atle Håland og ‘M-’ (som er så mye mer enn det var plass til her)». At hennes navn sensureres på lik linje med vennene, men i tillegg settes i anførselstegn, kan tolkes som at forbokstaven er endret, som en ekstra beskyttelse, fordi hun er en virkelig person. Hovedpersonen er tilsynelatende navnløs, men assosiasjoner til en Kenneth Moe som i 2005 ble fengslet for rekordstor narkotikaomsetning avslører en navnelikhet mellom forfatter, hovedperson og forteller (Moe, 2015: 16). Sensureringen av

venners navn, og forfatteren, fortelleren og hovedpersonens navnelikhet kan argumentere for at *Rastløs* er et virkelighetsnært, selvframstillende verk med selvbiografiske trekk.

Det er et ensomt og engstelig selv som skrives frem i *Rastløs*. Hovedpersonen fremstår engstelig for sykdom, oppmerksom på kroppens reaksjoner, og behandler hver minste fornemmelse i kroppen som symptom på noe alvorlig. Han har 18 kilo for mye på kroppen, men raser ned i vekt, som resulterer i at magen henger over beltet (ibid.: 44). Han kjenner etter hvordan han har det til enhver tid og leter etter symptomer på ulike diagnoser. Symptomene knyttes til diagnoser som kreft eller allergi, uten at det er en konkret type kreft eller allergi han er engstelig for. Gjennom de kroppslige symptomene prøver hovedpersonen å finne forklaringer og årsakssammenhenger for hvordan han føler seg. Flere ting vurderes som årsak for symptomene, deriblant muggsopp og arvelige celleforandringer. Tidvis undersøker han om «M-» har skyld i de fysiske symptomene hans, som for å finne frem til en forklaring på ensomheten.

I dette kapitlet skal jeg undersøke selvframstillingen i *Rastløs*. Hva for et selv er det Kenneth Moe skriver frem? Hva sier egentlig *Rastløs* om hvordan det er å være et selv i 2010-tallets mediesamfunn? For å svare på disse spørsmålene vil jeg i tillegg til det teoretiske grunnlaget fra kapittel to trekke inn Hilde Bondevik, Ole Jacob Madsen og Kari Nyheim Solbrækkes antologi fra 2017, *Snart er vi alle pasienter*, hvor medikalisering<sup>4</sup> i Norden undersøkes fra flere faglige perspektiver.

### 3.1 Selvovervåkning og helseangst

Når vi skal undersøke selvet som skrives frem i *Rastløs*, tilbyr antologien *Snart er vi alle pasienter* et interessant perspektiv (Bondevik, Madsen & Solbrække, 2017). «Eksistensielle erfaringer som angår oss alle, som fødsel og død, smerte, lidelse og sorg, er i vår tid langt på vei tatt opp i medisinske forståelses- og behandlingsformer», skriver forfatterne (Bondevik et al., 2017: 8). Vanlige livserfaringer, som opplevelse av smerte, lidelse og sorg som er uunngåelig for ethvert menneske, har plutselig blitt gjenstand for medisinen, gjort til sykdom, og behandlet som medisinske problemer (ibid.: 8). Forfatterne skriver også om filosofiprofessor Fredrik Svenaeus. Han forteller om hvordan han våknet midt på natten med en sterk urofølelse i magen. «Hvordan forstå det? I dagens kulturelle klima vil vi raskt peke mot panikkangst, som er et uønsket problem man kan oppsøke legen med og få behandling for og medisiner mot»

---

<sup>4</sup> *Medikalisering*: Begrep hovedsakelig brukt av ikke-medisinere om en prosess hvor menneskelige problemer blir definert og behandlet som medisinske problemer. Sykdomsbegrepet utvides til å gjelde nye fenomener, som smerte, lidelse og sorg (Hofmann, 2017: 339, 342).

(ibid.: 13). Slik illustrerer han hvordan en økt oppmerksomhet rundt sykdom og medisinske diagnoser manifesteres i måten man tenker og snakker om seg selv og andre på (ibid.: 13). Men Svenaeus trekker ifølge Bondevik et al. frem den eksistensielle angsten i tillegg til panikkangsten. På starten av 1900-tallet var slik angst nemlig betraktet som et middel til erkjennelse om at noe i livet sitt måtte endres (ibid.: 13). Forfatterne skriver videre at Svenaeus bekymrer seg for at «diagnosespråket» hindrer oss i å spørre hva *årsaken* til lidelsene og fornemmelsene er og hva de kan bety. I stedet for å spørre oss selv hvorfor lidelsene og fornemmelsene vi føler oppstår, slår vi oss til ro med en medisinsk diagnose som forklaring (som vi kanskje har funnet på egenhånd på Internett) (Bondevik, et al.: 12-13).

Svenaeus kaller dette samtidsmennesket for *homo patologicus*. Mennesket har nemlig «alltid vært et lidende menneske, men nå lider vi på den medisinske vitenskapens vis, som en *Homo patologicus*» (Bale og Bondevik, 2017: 293). *Patologi* er i bred forstand læren om sykdommene, eller læren om lidelsene, og «beskjeftiger seg med hvordan ulike sykdommer og skader forandrer celler og vev og dermed også funksjonen til vevet, organene og kroppen» (Roald, 2018). Beskrivelsen av en *homo patologicus* virker også beskrivende for hovedpersonen i *Rastløs*.

Den mystiske allergien har blusset opp igjen. Jeg forsøker øyedråper, forsøker antihistaminer, støvsuger og støvsuger, holder meg unna katter og alle andre slags dyr, stenger vinduene i dagevis, ukevis om gangen. Jeg klør meg nesten til blods, i alle fall lukter det blod av de ellers klare tårene som pipler fra øynene etter jeg har vært der inne og krafset litt med en finger. Er det kanskje *din* feil at øynene mine renner og at halsen svir og at jeg nyser annethvert minutt og at det av og til begynner å blø ut nesen? Og har du i så fall ikke ansvar for å gjøre meg frisk igjen, om det er ensomheten som gjør det? (Moe, 2015: 53).

Her beskriver hovedpersonen symptomer på allergi, og tiltakene han har gjort for å forebygge allergien; medisinske tiltak som øyedråper og antihistaminer, og tiltak som å holde seg unna dyr og lignende, som kan ha utløst allergien. Det virker likevel som at det ikke *egentlig* er en allergi som har skylden: For eksempel kaller han allergien for «mystisk», og han spør «M→» om det er hennes feil at han har disse symptomene. «M→» kan neppe utløse noen allergi som får øynene til å renne og halsen til å svi. Disse symptomene kan like gjerne komme av vanlig gråt, som er mer sannsynlig at «M→»s avvisning kan ha utløst. Hovedpersonen har allerede etablert en sorg over «M→» som ikke vil ha ham:

jeg *vil* nettopp at du skal være komplisert, da kan jeg *tenke* hele tiden, istedenfor å ta inn over meg det åpenbare, at du rett og slett ikke vil ha meg, og at den plutselige likegyldigheten din i dag og denne sorgen jeg føler, er minst like tilfeldig som alle andre fornemmelser i kroppen, slik de kommer og går: Kulden i rommet mitt i kveld. Varmen under dyna. Nesen som renner. Bare allergener mellom oss når alt kommer til alt (ibid.: 32).

Dermed er det nærliggende å tro, når han spør om det er hennes feil at øynene renner, halsen svir, at han nyser og blør neseblod, at det er kjærlighetssorgen som er skyld i disse symptomene, og ikke allergi. Ved å gjøre sorgen om til allergi, medikaliserer han den. Gjennom å kartlegge sitt eget sykdomsbilde og lete etter symptomer gjør han eksistensielle erfaringer om til sykdom. Slik forsøker han å finne en løsning på denne lengselen, ensomheten og sorgen han føler: En vaksine, en kur, en medisin, i form av litteratur, kvinnen han lengter etter eller en innsikt i livets større spørsmål. Det kan med andre ord virke som at hovedpersonen iscenesetter seg selv som syk.

Det overordnede temaet i antologien *Snart er vi alle pasienter* er medikalisering i Norden. Kort forklart er medikalisering en prosess hvor menneskelige problemer blir definert og behandlet som medisinske problemer (Hofmann, 2017: 342). Det er en betegnelse som ofte brukes av ikke-medisinere, og kan spores tilbake til 1960- og 1970-tallets kritikk av moderne medisin hos blant andre Foucault (ibid.: 324). *Overdiagnostisering* regnes av noen som en form for medikalisering (ibid.: 323). Overdiagnostikk er en diagnostikk av en medisinsk tilstand som kan føre til sykdom eller død, men som ikke gjør det (ibid.: 335). De to betegnelse, medikalisering og overdiagnostisering, har til felles at begge gjør flere syke. «[D]et vil si, de gjør at flere personer blir klassifisert som syke og får flere til å oppfatte seg som syke» (ibid.: 339). Medikalisering gjør flere folk syke ved å utvide sykdomsbegrepet til å omfavne nye fenomener; overdiagnostisering påviser og behandler tilstander som ellers ikke ville blitt oppdaget, men som ikke ville ført til symptomer, sykdom eller død om det *ikke* hadde blitt oppdaget. (ibid.: 339)

Gjennom mediene blir vi konstant påminnet hvordan vi kan holde oss friske og unngå å rammes av sykdom dersom vi passer på oss selv og overvåker vår egen helse (Bondevik et al: 9). Påminnelsene kommer gjerne i form av trenings- og kostholdsrelaterte saker som lover oss oppskriften på hvordan leve et sunnere og bedre liv. Gjennom å trene og spise bedre, vil vi holde oss friske og sunne lenger. Men selvovervåkingen har en bakside: Den kan tippe over i helseangst og sykelliggjøring av normaltilstander (ibid.: 9). Med Internett tilgjengelig rundt oss til enhver tid, uansett hvor vi er, har vi en «uuttømmelig kilde til å nære interessen for mer eller mindre vage kroppslige fornemmelser og symptomer» (ibid.: 9). Og er det ikke akkurat det jeget i *Rastløs* gjør; nærer interessen for vage, kroppslige fornemmelser og symptomer, når han til enhver tid kjenner etter hvordan han har det, som her:

I det siste har jeg vært andpusten når jeg våkner – det kan umulig være et godt tegn. Her om dagen hadde jeg en drøm hvor jeg lo og lo, men i det jeg våknet, lød det akkurat som gråt. Kanskje det er derfor jeg våkner helt utslitt? Kanskje hver eneste oppvåkning er en overgang fra

latter til gråt? – I dag våkner jeg på en fold i lakenet og er først overbevist om at det er en svulst i magen (Moe, 2015: 38).

Å dra en så drastisk slutning som en svulst i magen for så å oppdage at det bare skyldes noe så ufarlig som en fold i lakenet, er ganske komisk, men ikke utenkelig i mediesamfunnet. Googler man symptomet (som så mange av oss gjør) «våkner andpusten», får man opp resultater som åndenød, hjerteplager og andre medisinske diagnoser, men det kan like gjerne skyldes ufarlige ting. Kanskje han bare har hatt mareritt.

Hovedpersonen lever i et samfunn i en samtid som raskt diagnostiserer ved å systematisere symptomer. Noen av symptomene hans kan være vanlige symptomer på alvorlige diagnoser, eller de kan være resultater av ufarlige ting.

Jeg våknet helt blind på det ene øyet for noen uker siden, det bør jeg kanskje nevne, for å gi et så komplett sykdomsbilde som mulig. Med venstre så jeg tydelig på veggen alt lyset fra lyktene utenfor, men på høyre var det helt mørkt. Det tok ti, kanskje femten sekunder, før synet kom tilbake – jeg blunket og blunket til jeg så nesten som før (ibid.: 83).

Når fortelleren beskriver hvordan han våkner blind på det ene øyet, og at synet først kom tilbake etter å ha blunket i ti-femten sekunder, kan det være et symptom på hjerte- eller hjerneinfarkt, eller det kan være noe så ufarlig som at han har sett på mobilskjermen i mørket på sengekanten, og dermed fått midlertidig uklart syn – et svært vanlig fenomen i dagens mediekultur (Tjelle, 2016). Hovedpersonen tilbringer nemlig mye tid foran skjermen, både når han ser på naturprogrammer og når han skriver: «Det er natt og jeg er ulykkelig. En døgnflue og en liten møll krangler om oppmerksomheten min foran laptopskjermen i mørket. Skjermen lyser for sterkt. Jeg stiller ned lysstyrken og stiller den straks opp igjen, jeg blir aldri fornøyd. Øynene går snart til helvete» (Moe, 2015: 31). Selv om hovedpersonen i *Rastløs* ikke oppsøker Internett for svar på symptomene sine, er han en deltaker i dagens mediekultur. Måten han forholder seg til symptomene sine på kan i seg selv tolkes et symptom på mediesamfunnet han lever i, med tanke på hva Kjerkegaard sier om at vår omgang med mediene også påvirker hvordan vi oppfatter og fremstiller oss selv overfor andre (Kjerkegaard, 2017: 25). Fordi jegets fornemmelser i møte med Internetts ubegrensede tilgang på informasjon blir forstått og fremstilt som symptomer som kan forklares med diagnoser, forstår han også selv fornemmelsene slik, utenfor omgangen med mediene.

Hovedpersonen sidestiller de følelsesmessige og psykologiske fornemmelsene med de kroppslige fornemmelsene. Dermed konkretiseres abstrakte følelser gjennom kroppslige fornemmelser. Han skriver at det egentlig bare er allergener mellom han og «M-», substanser som skaper allergiske reaksjoner, for eksempel en nese som renner. Når følelsene han føler

sidestilles med de kroppslige fornemmelsene på denne måten, åpner han også for å behandle dem på samme måte som de kroppslige symptomene – akkurat som Bondevik et al. skriver om vanlige livserfaringer som blir til gjenstand for medisinen og behandlet som medisinske problemer (Bondevik et al., 2017: 8). Følelsene mellom hovedpersonen og «M-» er abstrakte, men ved å trekke inn allergien, si at det bare er allergener mellom dem når alt kommer til alt, konkretiseres følelsene, blir til symptomer; de medikaliseres. Likevel hjelper ikke vanlige medisinske tiltak for denne allergien. Tårene som pipler fra øynene hans etter han har «krafset litt med en finger» i dem, lukter blod. Når de vanlige tiltakene mot allergi ikke fungerer, vender han seg til «M-»: «Er det kanskje *din* feil at øynene mine renner og at halsen svir og at jeg nysner annethvert minutt og at det av og til begynner å blø ut nesen? Og har du i så fall ikke ansvar for å gjøre meg frisk igjen, om det er ensomheten som gjør det?» (ibid.: 53). Innledningsvis lover hovedpersonen at han skal gi «M-» den litterære behandlingen hun fortjener. Ved å gjøre henne til litteratur, blir «M-» i likhet med litteraturen medikalisert: For er hun ikke symptom og medisin på én og samme tid, akkurat som litteraturen, og kan han ikke dermed skrive seg ut av det hele, kurere behovet for både litteraturen og «M-»?

I iscenesettelsen av denne helseangsten og det syke selvets beveger vi oss inn på selvets private sfære, hovedpersonens backstageområde.

Jeg våkner av at jeg ikke får puste, kaster meg ut av sengen, løper til badet, kjenner et veldig press i brystkassen. Smaken er forferdelig, som om noe syntetisk har smeltet over tungen. Jeg spytter og spytter i vasken, til det hvite porselenet er nedsølt av gule flekker. Snart kommer det hele for en dag, den sjelløse kroppen, epleskrotten. Da vil noen måtte ta vare på meg. Jeg vil ikke lenger være i stand til å late som alt er ok (Moe, 2015: 69).

Vi har ingen beviser på at han faktisk har blødd ut av nesen og så videre, men det er heller ikke interessant hvorvidt han faktisk har gjort det eller ikke. Som Haarder skriver, er det ikke interessant hvorvidt mindre heldige situasjoner fortelleren insisterer på å vise seg i er fakta eller fiksjon. Det som er interessant, er hva det gjør med leseren (Haarder, 2014: 117). Haarder introduserer begrepet *restposisjoner*, et begrep av sosiologen Niklas Luhman. Restposisjoner er domener som ikke normalt brukes i kunsten, og hvis inndragelse i kunsten gir den et overskudd av realitetskarakter (ibid.: 118). Når fortelleren kommer med pinlige og bekjennende hendelser, tvinges vi ifølge Haarder ut disse domenene, og det kan av leseren oppfattes som ubehagelig. Et annet aspekt ved disse pinlige bekjennelsene er at det også tvinger oss ut i det Meyrowitz, som vi husker fra tidligere, kaller *middle region*.

Muggsoppen som vokser bak senga til hovedpersonen har ikke bare med allergien å gjøre, men også feilene han har begått. Han hevder at han puster soppen inn om nettene, sluker

soppsporer som får ham til å drømme merkverdige drømmer. Gjennom sporene er det som soppen kobler seg på ham, kommuniserer med noe inni kroppen hans, «noe råttent her inni mellomgulvet», som han skriver:

Jeg syns den hvisker til meg i halvsøvne. Den kommuniserer med noe på innsiden. Noe råttent her inni mellomgulvet. En blodstenkt skeivhet. Det er sporene den snakker med, sporene jeg har pustet inn – barna hennes. Sporene har slått rot i ryggraden min, vokst videre inn i hjernen og tatt over, får meg til å begå de samme feilene om og om igjen, som en leverikteinfisert maur (Moe, 2015: 54).

Soppen kommuniserer med ham gjennom nervesystemet, kanskje – akkurat som en type leverikter kan infisere nervesystemet til en maur og årsake feilaktig atferd hos den. Her ser vi nok en gang en konkretisering av abstrakte følelser. Kanskje skyldes allergien muggsoppen, kanskje ikke. Selv om årsaken forandres, er symptomene fortsatt knyttet til de samme følelsene som allergien: Sorgen og ensomheten.

Antologien *Snart er vi alle pasienter* slår fast at vi stadig blir sykere, hvilket betyr flere sykemeldinger og flere utgifter (Bondevik, et. al.: 9). Derfor spørres det i antologien om befolkningen har blitt sykere og mindre motstandsdyktige overfor livspåkjenninger enn før, eller om vi rett og slett har blitt flinkere til å gjenkjenne sykdom og lidelseserfaringer enn tidligere; «[e]ller er det snarere samfunnets forståelser av hva som er normalt, og hva som er unormalt som har endret seg?» (ibid.: 9). Mot slutten av *Rastløs* er det som om jeget har akseptert at kjærlighetsorgen og ensomheten er en del av det å være menneske, at livet går opp og ned, og at ikke alt kan forklares med symptomer, medisinske termer og behandles som en diagnose. Han har møtt «M– på gaten, uten å føle noe.

[D]u smilte da du så meg, stoppet opp, og jeg følte altså ingenting, og da skjønnte jeg at det eneste jeg kan være sikker på, midt oppi alt dette, er at følelsen uansett er en helt annen i morgen; at likegyldighet blir kjærlighet igjen, at kjærlighet blir til tvil, at tvil blir til skråsikkerhet, at skråsikkerhet blir til ordløs engstelse, og så videre, og at det er helt greit! (Moe, 2015: 108).

Det er som han har innsett at enkelte ting må man bare godta: «Jeg må visst forplikte meg til dette midlertidige, til *midlertidighet*. For det kan se ut til at meningen med livet er å trekke forhastede slutninger. Er å bygge verdensanskuelser med superlim. Er å si *jeg elsker deg*, helt uten dekning i idéverdenen» (ibid: 108). Kanskje har han skjønnet det, at han ikke er syk, men bare flinkere til å gjenkjenne sykdom og lidelseserfaringer, som den homo patologicus han har fremstilt seg som; at sorgen og ensomheten bare er en følelse, og ikke en sykdom.

### 3.2 Medikalisering av språket og litteraturen

Selv litteraturen og språket medikaliseres i *Rastløs*. Hovedpersonen spør om det er litteraturen som har gjort ham syk, eller om det er litteraturen som kan gjøre ham frisk; ikke ulikt som med «M-» da han spurte om ensomheten og sorgen han føler som en følge av hennes avvisning var skyld i allergien hans, og om det ikke dermed var hennes ansvar å gjøre ham frisk igjen (ibid.: 53). Fortelleren spør: «Hva om litteratur er både symptom og medisin om hverandre? Hva om det skifter så umerkelig mellom de to, at man tror det er det ene, når det egentlig er det andre?» (ibid.: 71). Han gir seg selv et forsett: «Bare lese litteratur som kurerer behovet for litteratur.» (ibid.: 72). Gjennom å medikalisere litteraturen åpner han muligheten for at å skrive seg ut av sorgen kan være som en behandling av symptomene. Jeg-personen har en trang til å skrive – ikke bare et brev til denne kvinnen, men også for å skrive seg ut av situasjonen han er i. Skrive seg ut av ensomheten, ut av «gørra». Han ser litteraturen som en løsning: Gjennom å skape litteratur vil han komme fram til en praktisk sannhet, og ting vil falle på plass.

Jeg bør presisere, før jeg glemmer det bort, at jeg ikke skriver for å dyrke gørra, men for at noe skal falle på plass. *Noe ...* En eller annen slags praktisk sannhet. Jeg har bare én bok i meg når alt kommer til alt. Den heter: «Hvordan jeg lærte å elske», og jeg håper å få skrive den igjen og igjen, med små variasjoner, til jeg dør (Moe, 2015: 21).

Bare han får følelsene sine ned på papiret, får uttrykt dem i ord, vil det danne et slags regnestykke, noe konkret som har en løsning. Det vil bli logikk i det usammenhengende; det uklare vil bli klart.

[D]et å skrive, denne kraftanstrengelsen for å få de bitre tankene ned på papir, hva er nå den, om ikke en bønn om at alt skal bli ironisk fra begynnelse til slutt? Det første man lærer av språket, er at det ikke kan tas på alvor, derfor bør man snakke så mye som mulig om elendigheten, slik at den avsløres som en vits og et ordspill. Kun sjelden bør man si noe om lykke og virketrang. Skulle ikke det være litteraturens funksjon kanskje: Ikke å forskjønne smerten, men skildre den ihjel, så føre bitterheten tilbake i blodstrømmen, som en stoisk vaksine? (Moe, 2015: 49).

Han vil med andre ord gjøre litteraturen om til medisin, en vaksine, ved å skildre ihjel smerten han føler, helt til den til slutt avsløres som en vits og et ordspill. Romanen dette resulterer i, rommer de negative følelsene hans, og er avfall. Det er også en konkretisering av følelsene, noe han kan kvitte seg med, og dermed blir skrivingen en måte å kvitte seg med følelsene på. Han kan skrive seg frisk ved å produsere litteratur. Han beskriver noe av det samme i slutten av *Rastløs*, som en slags konklusjon:

Ens tanker blir først klare når man finner den metaforen som med minst mulig tvetydighet favner om det man begjærer: [...] en stødig bro fra impuls til handling. Det man kaller «litteratur» er kun *avfall fra denne prosessen*. [...] Jeg har skrevet og skrevet, og ikke kommet noe nærmere. Men *litteratur* har jeg saktens produsert: En liksom klok setning her, en dum der, noen vittige,



en hel masse syting og klaging fra ende til annen. [...] *noe* har jeg da fått til: Noe som kan trykkes og bindes inn, stables på paller, plastes, sendes til butikker og biblioteker, kjøpes eller lånes, gis bort i gave, bæres omkring i vesker og ryggsekker, nytes på bussen, nytes i sengen, nytes på toalettet (helst der), og så videre (Moe, 2015: 98).

Gjennom å skrive om verkets tilblivelse påkaller Moe begrepet *metafiksjon*. Litteraturkritiker og -professor Patricia Waugh skriver i *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) at begrepet omfavner litterær fiksjon som selvbevisst og systematisk retter oppmerksomhet mot sin egen status som litteratur for å sette spørsmålstegn ved forholdet mellom fiksjon og virkelighet (Waugh, 1984: 2). Felles for forfattere som skriver metafiksjon, ifølge Waugh, er at de utforsker en teori om skjønnlitteratur gjennom å nettopp skrive skjønnlitteratur (ibid.: 2) Dette kan vi argumentere for at Moe gjør gjennom å medikalisere litteraturen og skrivningen, ved å ta i bruk det Svenæus ifølge *Snart er vi alle pasienter* kaller «diagnosespråket» (Bondevik et al., 2017: 13). Når litteraturen og skrivningen medikaliseres, kan han vel dermed skrive seg frisk?

Språket i *Rastløs* minner tidvis om hvordan en pasient henvender seg til en lege. Et eksempel på det er detaljnivået i beskrivelsene av tilstanden han til enhver er i. Beskrivelsen av hvordan han våknet noen uker tilbake kunne vært tatt rett ut av en samtale mellom en lege og pasient under en utredning.

Jeg våknet helt blind på det ene øyet for noen uker siden, det bør jeg kanskje nevne, for å gi et så komplett sykdomsbilde som mulig. Med venstre så jeg tydelig på veggen alt lyset fra lyktene utenfor, men på høyre var det helt mørkt. Det tok ti, kanskje femten sekunder, før synet kom tilbake – jeg blunket og blunket til jeg så nesten som før (Moe, 2015: 83).

Selv om hovedpersonen vitner om en helseangst gjennom hele boken, hevder han selv det motsatte når han blir konfrontert med det. Fysiske tilstander som er helt vanlige, for eksempel hjertebank, medikaliseres. At hjertet slår fortere er helt normalt når man blir oppjaget, opphisset eller stresset, og betyr i de aller fleste tilfeller ikke noe farlig. Det ligger noe selvmotsigende, nesten selvforsvarende, over det når han nesten halvveis ut i boka proklamerer at han ikke pleier å lytte til de umiddelbare fornemmelsene i kroppen, selv om det er akkurat det han gjør når han tidligere trodde at han har en svulst i magen når han våknet og hadde ligget på en brett i lakenet.

Jeg blir mistenksom når hjertet slår fortere. Jeg prøver å tolke rytmen. Pulsene vet noe den ikke forteller meg. A– sier at jeg behandler følelser som et fremmedlegeme. Ja, kanskje men hvordan skal man ellers finne ut av dem? Jeg har ikke for vane å lytte til de umiddelbare fornemmelsene i meg, som forsøker dra meg i den ene og andre retningen, først hit, så dit. Jeg har alltid vært mest fortrolig med *ordene* – altså den evnen man vanligvis, og naivt, kaller «fornuften» (ibid.: 45).

Kompisen sier at han behandler følelsene sine som et fremmedlegeme, noe som er en konkretisering av følelsene. Ved å beskrive følelsene som et fremmedlegeme, er det som om følelsene er noe som har kommet inn i kroppen hans ved et uhell, og forårsaket en infeksjon eller andre komplikasjoner, og kan fjernes ved hjelp av et kirurgisk inngrep eller medisiner. Når fortelleren svarer «men hvordan skal man ellers finne ut av dem?» understrekes dette. Som en homo patologicus lider han på den medisinske vitenskapens vis, og kjærlighetsorgen, som ikke var en del av ham før «M→» avviste ham, behandles deretter.

Mens kjærlighetsorgen behandles som en slags infeksjon, søkes det i genene etter forklaringen på avvisningen han føler, som om det kunne vært en arvelig familiesykdom.

Ifølge et familierykte ble morfaren min satt ut i snøen av moren sin som spedbarn. Det er ikke han som fortalte meg historien, han døde flere år før jeg ble født. Det er som en del av meg kan huske snøen, har arvet den, selv om jeg kun har fått historien annenhånds av mamma, som jo aldri ville satt meg ut i snøen. Hvis det stemmer, som jeg nylig har lest, at traumer kan arves, så er det vel ikke så merkelig at dette minnet, som egentlig ikke er et minne, lever så sterkt i meg. Det første min morfar opplevde var å bli avvist, og avvisningen festet seg i cellene, slik at det vil ha epigenetiske ringvirkninger gjennom utallige generasjoner. Jeg har frostskaudet blod i årene (ibid.: 65).

Akkurat som arvelige genfeil og sykdommer kan hoppe over et slektsledd, har han fått historien om morfaren «annenhånds av mamma, som jo aldri ville satt meg ut i snøen». Moren hans ville aldri avvist ham, men likevel har han fått denne følelsen av avvisning, som om han har arvet morfarens følelse av avvisning. Når ordet *epigenetisk* brukes sammen med historien om jegets morfar som ble satt ut i snøen av moren sin som spedbarn, settes følelsen av avvisning sammen med biologiske fenomener. «Det første min morfar opplevde var å bli avvist, og avvisningen festet seg i cellene, slik at det vil ha epigenetiske ringvirkninger gjennom utallige generasjoner.» (ibid.: 65). *Epigenetikk* er et bindeledd mellom arv og miljø, og forklarer hvordan miljøpåvirkninger kan endre geners uttrykk (Thorstensen, 2017). Når man blir født er man et produkt av gener og miljøpåvirkningene man arver av sine foreldre, men gjennom ens levetid kan faktorer som livsstil påvirke hvilke sykdommer man eventuelt får og hvordan man eldes. Påvirkningene kan være så kraftig at de får effekt over flere generasjoner. (ibid.). De epigenetiske ringvirkningene hovedpersonen snakker om, kan være endringer i hans geners funksjon. Følelsen av avvisning fremstår for jeget som noe som ligger i ham, i blodet hans, som en slags arvelig sykdom, fordi det første morfaren hans opplevde i denne verden, var å bli avvist av sin egen mor.

### 3.3 Selvfremstilling og forfatterbilde

Går vi ut av den litterære teksten og ser til parateksten er det flere spor av verket som litterær selvfremstilling, både i epitekst og peritekst. En av de epitekstuelle paratekstene er intervjuet Moe ga til NRK i etterkant av tildelingen av Tarjei Vesaas' debutantpris for *Rastløs* i 2016. Journalist Thomas Espevik skriver at «Moe beskriver sin litterære debut som en selvbiografisk roman» (Espevik, 2016). I intervjuet sier Moe at han hadde kjærlighetssorg og ville skrive om det. «Dermed måtte Moe gå imot sine egne fordommer mot å skrive om seg selv» (ibid.). Intervjuet er en allografisk, autonom og mediert offentlig epitekst: Allografisk fordi det er noen andre enn forfatter eller forlegger som har skrevet den, og mediert fordi det er formidlet gjennom et mellomledd, journalisten, autonom fordi Kenneth Moe er avsenderen.

Et annet eksempel på autonom, offentlig epitekst er manifestet Moe ble bedt å skrive for NRK (Moe, 2016a). I manifestet, «Derfor skriver Kenneth Moe», besvarer han spørsmålet om hvorfor han skriver, gjennom å skrive om selvet, litteraturen og skrivingen. Han kommenterer sitt eget verk når han skriver at han i sin debutroman *Rastløs* gir seg selv et håpløst forsett: «kun å lese litteratur som kurerer behovet for litteratur» (Moe, 2016a). Dermed stiger hovedpersonen og fortelleren Kenneth Moe ut av den litterære teksten, romanen *Rastløs*, og inn i parateksten, i forfatteren Kenneth Moes manifest «Derfor skriver Kenneth Moe». Denne autonome epiteksten er med andre ord et eksempel på performativ biografisme. Kenneth Moe bruker verket til å forme sitt virkelige liv: Det litterære verket brukes som en skapende effekt på virkeligheten (Haarder, 2014; Behrendt & Bunch, 2015). Kenneth Moes liv og verk inngår i en tett, innbyrdes utveksling som gjør at det blir vanskelig for oss å skille verket fra forfatterens øvrige liv og opptreden (Behrendt & Bunch, 2015).

Moes manifest kan nesten leses som en forlengelse av romanen. Fraser som «[a]ll litteratur som ikke er eksistensiell litteratur, er overflødig litteratur» (Moe, 2016a) er ikke så ulik det Moe skriver om litteraturen i *Rastløs*: «En bok er et forsøk på å bli et bedre menneske – eller den er ingenting» (Moe, 2015: 50). Grensene mellom verk og forfatterens øvrige opptreden er altså flytende. Et annet eksempel som kan leses som en forlengelse av verket, er avslutningen av manifestet. Moe skriver følgende: «[*Rastløs*] tok fire år å skrive og endte opp på 112 sider. Jeg skulle gjerne holdt på enda noen år, gjort den enda tynnere. Kanskje er det det jeg egentlig gjør: bare flikker og flikker, til alt jeg sitter igjen med, er inskripsjonen til min egen gravstein» (Moe, 2016a). Uten å bevege oss for langt ut av denne oppgavens omfang, kan dette leses som en forlengelse av *Rastløs* ved at Moe viser, i manifestet som i *Rastløs*, til klassisk litteratur, nemlig William Wordsworths *Essays upon Epitaphs*, som Paul de Man kaller en eksemplarisk, selvbiografisk tekst (de Man, 1979: 923). De Man skriver i «Autobiography as

de-facement» om Wordsworths tekst at en lengre diskusjon om den selvbiografiske komponenten i en tekst som selv går fra å handle om gravskrifter til å selv bli selve forfatterens egen gravskrift eller selvbiografi, er overflødig (ibid.: 923). Denne referansen til klassisk litteratur som i likhet med Aurelius og Rochefoucauld er kjent for å være selvframstillende, understreker hvordan Kenneth Moes liv og verk inngår i en tett utveksling. For å parafasere Haarder, passer dette med definisjonen av performativ biografisme: Kunstneren som bruker seg selv i en estetisk betonet interaksjon med leseren og offentlighetens reaksjoner (Haarder, 2014: 9). Kenneth Moe er ikke bare mannen bak verket; han er mannen i og ved siden av verket.

Periteksten, altså teksten i eller på selve verket, består i *Rastløs* av forfatternavn, tittel, et Barthes-sitat, takkeliste og baksidetekst. Det er ingen overskrifter, ingen undertitler eller kapittelinndelinger. På tittelbladet står kun forfatternavn, Kenneth Moe, og tittel på verket, *Rastløs*. Det er ingen dedikasjoner, bortsett fra takkelisten bakerst, og ingen fotnoter. Kun ett sted i periteksten sjangerbestemmes *Rastløs*. På tittelbladet står kun forfatterens navn, Kenneth Moe, og verkets tittel, *Rastløs*. I baksideteksten, derimot, står det: «*Rastløs* er en ulydig kortroman» (Moe, 2015). Dermed ser Poul Behrendts teori om dobbeltkontrakten ut til å være til stede: Skillet mellom sakprosa og skjønnlitteratur, som går ved at enten er det som står i boken sant, og kan bekrefte med andre kilder, eller så er ingenting sant, alt fiksjon, og kan ikke bevises av andre (Behrendt, 2006: 19). Når man faktasjekker påstanden om at hovedpersonen og fortelleren deler navn med en som sitter i fengsel for rekordstor narkotikaomsetning, og det viser seg å være navnet på forfatteren, viser det seg altså at kontrakten som er inngått med leseren på forhånd (forutsett at leseren leser baksideteksten før hun leser verket), ikke er gjeldende likevel, og begge kontraktene gjør seg gjeldende. Dette stemmer overens med Behrendts beskrivelse av dobbeltkontrakten i sin grunnleggende skikkelse. Under skjønnlitteraturens tradisjonelle kontrakt om at alt som står i boken er oppdiktet, og at det er irrelevant å sjekke fakta, kan det utstedes et *men*, som i tilfellet *Rastløs* er gjeldende: Vi kan dekode den, finne ut av hemmeligheten, dersom vi kjenner virkeligheten, for eksempel ved å faktasjekke påstanden med et enkelt Googlesøk på Kenneth Moe.

Som nevnt innledningsvis, kan vi argumentere for at *Rastløs* er et selvframstillende verk med selvbiografiske trekk og tydelige referanser til virkeligheten. En av faktorene som ligger til grunn for en slik argumentasjon, er navnelikheten mellom forfatter, hovedperson og forteller. Navnelikheten som fremgår av side 16 er et av de tydeligste eksemplene innad i verket på at vi i *Rastløs* har å gjøre med litterær selvframstilling. «Jeg liker ikke engang mitt eget navn. [...] Navnet ligger nær toppen av kriminalitets- og konkursstatistikkene. Det finnes nitten nordmenn med samme kombinasjon av for- og etternavn. Den mest kjente sitter i fengsel for rekordstor

narkotikaomsetning» (Moe, 2015: 16). Gjorde vi en nykritisk, tekstimmanent analyse av verket, ville dette ikke komme frem: Navnelikheten forutsetter at leseren vet om at Kenneth Moe er et vanlig navn på kriminalitetsstatistikkene, og navnet på gjerningsmannen bak rekordstor narkotikaomsetning i Norge. Det forutsetter at man faktasjekker påstanden, og finner avisartikler fra 2005 om dommen mot den da 29 år gamle Kenneth Moe (Knudsen, 2005). Det bryter med leserkontrakten som har blitt etablert i periteksten.

Poul Behrendt og Mads Bunch skriver i *Selvfortalt* (2015) at biografiske utsagn om forfatteren selv eller andre virkelige personer i det litterære verket er performative fordi de har en effekt på virkeligheten gjennom leseren, personene i verket, og forfatterens eget liv. Det er karakteristisk, hevder de, for den performative biografismen at forfatteren er bevisst på denne effekten, og med overlegg prøver å fremkalle den (Behrendt & Bunch, 2015: 24). Det er nettopp det Moe gjør: Han forsøker å fremkalle en slags virkelighetseffekt på leseren når han sier at han ikke liker sitt eget navn. Dermed er det nærliggende å lese verket som selvbiografisk, som at forfatteren, hovedpersonen og fortelleren alle er én og samme person: Debutforfatteren Kenneth Moe. Dermed er forfatterens iscenesettelse rykket inn i selve verket, og foregår ikke lenger utenfor verket, i parateksten, som intervjuer og liknende (ibid.: 24).

På denne måten oppstår det biografisk irreversibilitet. Lesere som vet at det er Kenneth Moe som er navnet det refereres til, vil lese *Rastløs* annerledes enn lesere som ikke vet det. Som Haarder skriver, er måten vi lærer å kommunisere på basert på mellommenneskelig kommunikasjon hvor kontekst og viten om avsenderen er viktig for å dekode meddelelsen som overbringes (Haarder, 2014: 19). Når vi som lesere vet at det er forfatteren som er avsenderen, og vi dekode meddelelsen om at jeget heter Kenneth Moe, går det ikke an å slette vissheten om det: Det blir i så fall et bevisst valg, man velger å se bort fra det perspektivet, men vissheten vil fremdeles være med oss i oppfatningen av verket.

På bakgrunn av dette er det interessant å spørre hvilket forfatterbilde det er vi danner oss av Kenneth Moe på bakgrunn av *Rastløs* og Moes opptreden i offentligheten og mediene forøvrig. Haarder skriver om forfatterbildet at «den enkelte konkrete forfatter i et visst omfang er herre over dette billede, det er jo i høy grad skabt af forfatterskabets tekster» (ibid.: 30). Så lenge forfatterskapet til Kenneth Moe kun består av denne utgivelsen, gjør det at måten han bruker parateksten på, og hvordan han omtaler verket sitt – «jeg hadde kjærlighetssorg og levde ikke smart, dét ville jeg skrive om» (Espevik, 2016) – påvirker forfatterbildet i den forstand at man kan danne seg et bilde av forfatteren Kenneth Moe som en slags friskmeldt versjon av det helseengstelige og hjerteknuste selvet fra verket. Det er et forfatterbilde som forsterkes

ytterligere etter utgivelsen av hans neste verk i forfatterskapet, romanen *Det åpenbare* (2016) som er en oppfølger av *Rastløs*, uten å gå nærmere inn på det akkurat her.

### 3.4 Hva *Rastløs* representerer

«Sig mig, hvad blev der lige af eksperimenterne?». Med dette spørsmålet utløste litteraturredaktør Peter Nielsen i den danske avisen *Dagbladet Information* en debatt i avisens litteraturbilag våren 2016 om samtidslitteraturen versus modernismens radikale formeksperimenter for 100 år siden (Nielsen, 2016). I en artikkel publisert i *Information* i juni 2016, oppsummerer Nielsen den foregående debatten. Mens begrepet virkelighetslitteratur er hyppigst brukt i Norge, foretrekker danskene autofiksjon når de diskuterer det samme. Debatten som foregikk i *Dagbladet Information* er ikke så ulik debatten om virkelighetslitteraturen vi så her hjemme i norske aviser senere samme år. Den danske diskusjonen så ut til å utspille seg rundt hva den nye litteraturen er, og hvorvidt den representerer noe nytt i det hele tatt. Det som skiller den fra debatten i Norge høsten 2016 er at den har sitt utspring i spørsmålet om autofiksjonen (eller virkelighetslitteraturen) er et *brudd* med modernismen, eller om det er en *forlengelse* av modernismen. Et perspektiv i debatten, representert ved litteraten Mads Rosendahl Thomsen, mener, kort oppsummert, at vi fremdeles befinner oss i «modernismens paradigme». De modernistiske forfatterne for 100 år siden har banet vei for nåtidens forfattere i så stor grad at samtidslitteraturen i dag oppleves som avskygninger av den modernistiske tradisjonen (ibid.). Andre derimot, sterkest representert av Poul Behrendt og Mads Bunch, mener at det eksperimentelle som Nielsen etterspør, er autofiksjon. Autofiksjonen skaper en intensitet og et nærvær mellom leser og forfatter, som vi ikke finner innen den modernistiske estetikken, ifølge Behrendts tilsvarende svar (ibid.). Autofiksjon handler ikke om å ta utgangspunkt i det private for å nå ut til det allmenne, mener Behrendt, men å holde fast ved det private og skamfulle for å nå inn til en dypere felles grunn (Behrendt sitert i Nielsen, 2016).

Vi trenger med andre ord ikke å lese lenge før vi ser et mønster i debattene om de siste tiårenes litteratur, enten den kalles virkelighetslitteratur eller autofiksjon: Noe som går igjen er et skille mellom de som mener at en autofiksjonell lesning virker løftende og de som mener det samme virker hemmende. Nielsen avslutter sin oppsummering med å erklære følgende: «Man kan godt blive så forhippet på det nye, at man overser, hvad det nye dybest set kommer af» (Nielsen, 2016). Med Niensens ord i minnet kan vi spørre oss: Er *Rastløs* en forlengelse av modernismen, eller representerer den noe annet?

Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie*: «det kan neppe understrekes ofte nok at litteraturhistoriske periodebetegnelser bestandig innebærer forenklinger i den gode

pedagogiske hensikts tjeneste» (Andersen, 2007: 199). Det er sjelden klare skillelinjer mellom en epoke og den neste, og noen ganger, som tilfellet er med et begrep som modernisme, kan et begrep betegne både en epoke og et stilbegrep. Hvis man likevel skal tidsavgrense modernismen, dateres dens begynnelse i Norge ofte tilbake til 1890-tallet, med Knut Hamsun og Sigbjørn Obstfelder som hyppig brukte eksempler. Andersen knytter modernismen som ble etablert i 1890-årene med en litterær tradisjon som fornyer seg gjennom flere faser i litteraturhistorien (ibid.: 340).

*Rastløs* har flere modernistiske trekk. Den fragmentariske formen oppløser et sammenhengende, kronologisk handlingsforløp. Gjennom å skrive om romanens tilblivelse, setter Moe *Rastløs* inn i en lang tradisjon av litteratur som reflekterer over sin egen tilblivelse og status som litteratur, såkalt metafiksjon. Waugh diskuterer metafiksjon både som et kjennetegn i postmodernisme, men også som et trekk ved romantradisjonen generelt: «although the term ‘metafiction’ might be new, the practice is as old (if not older) than the novel itself» (Waugh, 1984: 5). Dermed problematiserer *Rastløs* tradisjonelle sjangerkonversjoner, mest knyttet til realismen, akkurat som modernistisk litteratur; den er fragmentarisk og den har flere metafiksjonelle innslag. Et annet trekk ved modernismen er at den problematiserer tradisjonelle sjangerkonversjoner, men dog kan modernismen selv sies å ha blitt en tradisjonell sjangerkonversjon i dag. Her må vi trekke inn Haarders teori om performativ biografisme. Behrendts argument om at autofiksjonen skaper et nærvær mellom leser og forfatter som vi ikke finner i modernistisk estetikk, kan sees i forlengelse av eller i sammenheng med dette. Formmessig representerer kanskje ikke *Rastløs* det store bruddet med modernismen, men om vi ser på forfatterfunksjonen og forfatterbildet blir kanskje saken annerledes.

I teorikapitlet ble Haarders tre kategorier av forfatterfunksjoner nevnt, som er med på å forme vårt forhold til skjønnlitteraturen: Den modernistiske, den politiske og den semionautiske forfatterfunksjon. Den semionautiske forfatterfunksjonen mener Haarder at viderefører den politiske forfatterfunksjonens oppgjør med autonomidoktrinen – en autonomidoktrin som den modernistiske forfatterfunksjonen fra etterkrigstiden baserte seg på, og sto i en kritisk allianse med velferdsstaten med. For å diskutere om *Rastløs* representerer et brudd eller en videreføring av modernismen, er det nødvendig å se på hva slags forfatterfunksjon som representeres, og hva en modernistisk forfatterfunksjon er. Representerer *Rastløs* en semionautisk forfatterfunksjon? Og om den gjør det – representerer den dermed et brudd med modernismen i form av at dens forfatterfunksjon bryter med den modernistiske autonomidoktrinen?

Der den modernistiske forfatterfunksjonen inngikk en allianse med velferdsstaten, gikk den politiske forfatterfunksjonen i en allianse med markedet og massemediene (Haarder, 2014).

Ifølge Haarder er det opplagt at den performative biografismen er en forlengelse av den politiske forfatterfunksjonen, og den ofte gir uttrykk for et oppgjør med autonomidoktrinen, men: Det er også en forskjell på 1970-tallets og 2000-tallets bekjennelser (ibid.: 57). Performativ biografisme utfordrer det litterære felts autonomi, og dermed også kunstnerens beskyttelse i form av å trekke seg som privatperson ut av verket og hevde at det hele er kunst, uten relasjoner til virkeligheten. Det estetiske er ikke lenger en egen sfære. Det som for den modernistiske forfatterfunksjonen var kunstverkets grense mot det private, og det som for den politiske forfatterfunksjonen gjorde litteraturen politisk relevant og autentisk, nemlig forankringen i en empirisk skaper av verket – er en del av materialet forfatteren som samtidskunstner har for hånden, når forfatteren som Bourriaud skrev «finner opp veier mellom tegnene» (ibid.: 64; Bourriaud, 2007: 166). «Forfatteren selv bliver i en vis forstand til tekst eller værk, det vil sige noget kunstnerisk manipulerbart» (Haarder, 2014: 66). Når *Rastløs* tar opp i seg det private og samtidig gjør forfatteren til noe kunstnerisk manipulerbart gjennom selvfremstilling og forfatterbilde, gjør det også forfatteren Kenneth Moe til en semionaut: Han finner opp veier mellom tegnene – mellom fiksjonen og virkeligheten.

Så hvor skal vi med alt dette? Vel, poenget er at dersom *Rastløs* representerer en semionautisk forfatterfunksjon, er det et brudd med en ren modernistisk forfatterfunksjon, dersom denne også har vært gjeldende i Norge. Og det virker det jo som at det er grunnlag for å anta, etter premissene som Haarder legger frem om forfatterfunksjonen i den nordiske velferdsstaten (ibid.). Formmessig minner *Rastløs* kanskje om modernisme, men som helhetlig verk representerer *Rastløs* et brudd med modernismen som tradisjon. Dette i overensstemmelse med hva Haarder skriver om at den semionautiske forfatterfunksjonen kan være en konvergens eller sammensmeltning av den modernistiske og politiske forfatterfunksjonen. *Rastløs* har kanskje det modernistiske formspråket, men verkets performativt biografiske karakter skiller verket fra modernismen i tradisjonell forstand med dets brudd med autonomidoktrinen. Når Kenneth Moe i *Rastløs* skriver frem et helseengstelig, selvovervåkende og medikalisert selv, et selv hvor det er navnelikhet med forfatter, forteller og hovedperson, iscenesetter han seg selv som syk. I et paratekstuet perspektiv kan man si at han ikke bare iscenesetter seg selv i verket, men han bruker også verket for å iscenesette seg selv som forfatter utenfor verket. Samtidig som han iscenesetter seg selv som den rene hypokonder, viser han en selvinnsett som tyder på at han egentlig ikke er syk. Bretten på lakenet, legen som ikke finner symptomene han fornemmer, ensomheten og sorgen han prøver å medikalisere – når han utforsker de ulike årsakene for hvordan han føler seg, er det en måte å iscenesette seg selv som syk på. Han vil ikke videre, i et samfunn hvor idealet er å komme seg videre, enten det hadde vært gjennom å



ha «hatt ordentlig kjærlighetssorg, grått litt, pult en masse idioter og blitt ferdig med det, for det er visst det man gjør, man puler seg gjennom til den andre siden» (Moe, 2015: 35), eller å gjøre den menneskelige sorgen til en diagnose for å kunne tilby den medisinsk behandling (Bale & Bondevik, 2017).



## 4 Analyse II: *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*

I *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*<sup>5</sup> skildrer Ingvild Lothe et ungt sinn, gjennom en jeg-person fylt av motstridende følelser og apati. Som tittelen gjenspeiler, er diktsamlingen preget av motsetningsforhold, som liv og død, gammel og ung, trist og glad. Samtidig gjenspeiler den tiden vi lever i: Vi er friskere, lever lengre og har det bedre enn noen sinne, i hvert fall på utsiden, mens vi samtidig er mer deprimerte, stressa og ensomme. Allerede i åpningsdiktet kommer en anelse av skuffelse over voksenlivet til syne: «fy faen / jeg savner å være åtte år og ikke ha ødelagt livet mitt» (Lothe, 2016: 9). Skildringene av barndommen som etterfølger, tyder likevel på at den ikke har vært bra. I andre vers skrives en mørk barndom frem: «Når bølgene slår / er det med en ømhet / som ikke finnes i andre slag / f eks når pappa slår mamma» (ibid.: 9). Vold, omsorgssvikt og sinne preger diktsamlingens første del, «Vannfast kajal (svart)». En far som slår en mor, og et sinne som gradvis vokser frem mens også kroppen vokser, og jeget går fra barn til voksen.

Mellom linjene kan man lese et savn etter å bli sett. Jeget og broren sitter så lenge i badekaret at vannet blir kaldt og huden deres helt skrukkete: «når broren min og jeg ligger i badekaret til vi ser ut som / hundreåringer i huden / og vannet blir kaldt og vi tisser i vannet / liksom for å holde varmen, for å holde ut» (ibid.: 9). Foreldrene virker fraværende, og det virker som om jeget har en omsorgsrolle for broren sin: «det er så mye tåke i barndommen min / hjemme er ingen hjemme / vi er barn som vokser i mørket / alltid sammen, hånd i hånd / jeg først og han etter / vi er pene barn» (ibid.: 15).

De tre etterfølgende delene er vesentlig kortere enn diktsamlingens første del. I «Fanatisk apatisk» er jeget alene, ser på dumme komedier på Netflix, stenger verden ute. Hun tar ikke telefonen, åpner ikke døra når det ringer på. «Mennesker dør og blir født hele tida, / jeg bare lever og lever. / Jeg blir snart nødt til å ta en pause / fra denne pausen jeg holder på med. / Jeg forandrer meg i morgen, tenkte jeg, / og hver kveld tenker jeg det samme» (ibid.: 43). Apatien virker nesten lindrende, før jeget i neste del, «Det seksuelle helvetet og meg», på en måte starter på ny, ved å ta tilbake kroppen sin. Hun vasker fortiden av seg, tar en abort. Samtidig er det som om hun er nummen. Selv om hun har den moderne valgfriheten, lengter hun etter noe valgfriheten ikke gir henne, noe så gammeldags som stabilitet: «Skulle ønske jeg levde et anstendig liv / med mann og barn og Volvo og hekk» (ibid.: 51).

I dette kapitlet skal jeg undersøke selvfremstillingen i *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*. Hva for et selv er det Ingvild Lothe skriver frem? Hva sier diktsamlingen om hvordan

---

<sup>5</sup> Heretter: *Hvorfor er jeg så trist*.

det er å være et selv i 2010-tallets mediesamfunn? For å svare på disse spørsmålene vil jeg trekke inn hva Martin Gregersen og Tobias Skiveren sier om kroppsmaterialitet i boken *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* (2017). Til slutt skal jeg undersøke hva slags forfatterbilde verket er med på å skape av Ingvild Lothe.

#### 4.1 Kroppsmaterialitet

Det er mange vendinger og dreininger når danskene skal fange ånden i samtidslitteraturen. Arbeidet med denne oppgaven har ført til en streifing innom både den etiske vending i Mads Bunch og Louise Sallings artikkel «Autofiktion og det humane: Den etiske drejning i dansk 2010er-litteratur» (2015), Tue Andersen Nexøs sosiale vending i ny dansk litteratur i boken *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten. Den sociale vending i dansk litteratur* (2016), og den materielle dreining i Martin Gregersen og Tobias Skiverens *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* (2016). Sistnevnte er interessant for lesningen av selvet i *Hvorfor er jeg så trist*. Gregersen er doktorgradsstipendiat ved Institut for Kultur og Globale Studier ved Aalborg Universitet og anmelder ved *Kristeligt Dagblad*, mens Skiveren er doktorgradsstipendiat ved Institut for Kommunikation og Kultur ved Aarhus Universitet og anmelder ved *Jyllands-Posten*. I kapitlet «Den materielle drejning?» mener de snakket om de ulike vendingene heller handler om tendenser enn vendinger. «I alle tilfælde har vi snarere at gøre med en række forskelligartede tendenser og positioner, der tilsammen kan siges at repræsentere en forskydning snarere end et brud» (Gregersen & Skiveren, 2016: 13).

I kapitlet «Kropsmaterialisme» stiller Gregersen og Skiveren følgende spørsmål: «Hvad vil det sige at leve som en krop, der bliver ved at forfalde, en krop, der spontant aborterer, en krop, der agerer før 'jeg' gør, en krop, der ikke altid følger kulturens restriktioner?» (ibid.: 121). Mens biologen eksperimenterer og undersøker den fysiske kroppen i sitt laboratorium, gjør litteraturen det samme i et fiktivt imaginært univers, som åpner for andre spørsmål (ibid.: 121). Videre hevder Gregersen og Skiveren at litteraturen tar for seg ulike scenarioer, erfaringer og tankeganger, og dermed gir oss muligheten til å få et innblikk i og reflektere over hvordan kroppen er beskaffen, hvordan kroppen fungerer og hvordan kroppen får og gir betydning (ibid.: 121).

For å drøfte dette, trekker Gregersen og Skiveren blant annet inn professor i teologi Mayra Rivera ved Harvard University, som i boken *Poetics of the Flesh* argumenterer for at man heller bør snakke om *legeme* enn *kropp*, fordi «kroppen» er så forankret i diskursen vår, og dermed har så mange antakelser og forestillinger knyttet til seg (Rivera, 2015, referert i Gregersen & Skiveren, 2016: 121). På denne måten vil vi kunne skille selvet og kroppen fra

hverandre, og først da kan vi forstå det slaveaktige forholdet som utspiller seg mellom kroppen og selvet (ibid.: 121). Forholdet mellom kropp og selv er slaveaktig i den forstand at selvet ikke kan kontrollere kroppen – ifølge Gregersen og Skiveren best eksemplifisert med kroppsvæskene: «Kroppsvæsker er klare illustrationer af, at vi ikke til fulde mestrer alt dét, vores kroppe indeholder og udskiller, netop fordi de i deres sivende uafgrænselighed ikke lader sig kontrollere og tilbageholde» (ibid.: 120), men det gjelder ikke bare kroppsvæsker. Kroppen har behov som selvet ikke kan kontrollere, den blir sulten, så vi må spise, den blir trøtt, så vi må sove, og så videre, og det skjer ting med kroppen selvet ikke råder over, som pubertet, alderdom eller sykdom.

Samtidig møter man i offentligheten et ideal om den unge kvinnekroppen som er båret frem i mediene. «Reklamediskursenes hyperestetiserte kvinnebilder», som Gregersen og Skiveren kaller det (ibid.: 137). Man møter urealistiske kroppsidealer i alle former, gjennom de fleste mediekkanaler.

‘The images of flawless, undying bodies are on display everywhere’, skriver Rivera om sådanne kropsbilleder og fortsætter: ‘They are larger than life, radiant, undying, flat. All eyes turn to contemplate those bodies in awe. I am calling on us to think of flesh instead’ (Rivera 2015: 95). At forskyde focus fra krop til kjød handler om også at have øje for, hvordan den materialitet, vi er, ikke fullstændigt lader sig forme efter reklamediskursernes befalinger, men også alltid bare er på tværs: skider, prutter, snotter og menstruerer. (Gregersen & Skiveren, 2016: 137-138).

Man lar seg uungåelig påvirke av disse idealene når det gjelder selvoppfattelse og selvframstilling, men til syvende og sist er kroppsmaterialiteten vår ikke noe vi kan forme etter disse idealene vi møter i vår omgang med mediasamfunnet og dets ( gjerne retusjerte) bilder av menneskekroppen. Kroppen er og blir kropp, og lar seg ikke styre av disse diskursene – eller av selvet, som vi skal se.

Kroppsmaterialitet utspiller seg i ulike aktiviteter. Måten kroppen ter seg på kan oppleves i positiv og negativ forstand: «På den ene side kan denne aktivitet opfattes som noget tilfredsstillende og rart, noget man skal og vil acceptere og tage på sig; på den anden side som noget utilfredsstillende og ubehageligt, noget man ikke vil anerkende, men tværtom bryde ud af og flygte fra» (ibid.: 122). De kroppslige erfaringene utspiller seg altså som ulike spontane aktiviteter, kan man si på et nietzscheansk vis; både smertelig og gledelig (ibid.: 123). Disse kroppsmaterialistiske aktiviteter viser seg i litteraturen gjennom ulike framstillingsmåter, og ifølge Gregersen og Skiveren handler det om hvordan kroppsmaterialiteten og erfaringene med denne *iscenesettes* i litteraturen. Denne iscenesettelsen skjer som regel i form av ulike grep. Gregersen og Skiveren introduserer fem grep: Subjektivering, antropomorfisering,

antagonisering, protagonisering og aposioepse (ibid.: 126). I *Hvorfor er jeg så trist* skal vi se på tilstedeværelsen av to av disse; antagonisering og antropomorfisering.

## 4.2 Antagonisering og antropomorfisering av kroppen

Lothes lyriske jeg preges av et til tider motstridende forhold mellom det ytre og det indre, med et kroppslig ytre som ikke alltid samsvarer med det indre selv. Dette kommer frem allerede i tittelen med motsetningen mellom det indre negative (trist) og det ytre positive (søt). Antagonisering, det tredje begrepet Gregersen og Skiverens introduserer, handler om en slags kampsituasjon mellom den menneskelige bevisstheten og legemet (ibid.: 127), og går på hvordan det erfares når kroppen aktiviseres (ibid.: 126). Legemet iscenesettes som en fiende, noe som er begrensende og hemmende, som bevisstheten må bekjempe og oppheve (ibid.: 126). En slik antagonisering er tydelig tilstede i diktsamlingens første del, «Vannfast kaja (svart)».

Jeget vokser, tilsynelatende motvillig. På avstand ser alt rent og pent ut, men diktene vitner om et selv som på innsiden rives og slites, uten at noen ser det. Når omgivelsene ikke ser henne, er det som hun hardner til. Hun syns verden er dum, men hun forsøker likevel å bli sett gjennom å innrette seg, være flink, men selv om hun forsøker å være flink og pliktoppfyllende, oppfattes hun som umulig.

verden var dum, og jeg ble et vintereple.  
det slutta aldri å regne, men jeg forsøkte å innrette meg,  
jeg smurte matpakke og var umulig,  
jeg gjorde lekser og var umulig,  
jeg satt i ro og var umulig,  
jeg var i verden, jeg var umulig.  
(Lothe, 2016: 11)

Dagene går videre, alt er tilsynelatende som før, samtidig som alt forandrer seg: hun blir eldre, modnes sakte, som vintereplene som plukkes om høsten og modnes over vinteren. Ingenting og alt skjer, men innvendig brenner og rakner det i jeget.

ingenting og alt skjedde, ingenting og alt forandra seg,  
dagene forble identiske, nettene forble lys våkne,  
jeg ble eldre.  
det brant og rakna i meg, vinden beit i ansiktet,  
eva beit i eplet, jeg beit tennene sammen,  
gjorde meg hard.  
(ibid.: 12)

Siden ingen ser henne, siden hun på utsiden fremdeles er et vakkert, rent barn, biter hun tennene sammen, hardner til, som for å klare seg.

Som enhver kropp som vokser, begynner kroppen å forandre seg fra barn til voksen, med alt som hører med av humør og følelser. Det er ikke lenger bare på innsiden jeget merker det, nå begynner plutselig forandringen å merkes på utsiden også.

Jeg holder pusten.  
Jeg er et barn, eller jeg er ikke voksen, jeg har små pupper,  
jeg vet ikke hva menstruasjonssmerter er.  
Jeg er egoistisk uten å ville det, jeg har et temperament,  
jeg er sensitiv, jeg er ofte glad eller trist.  
Jeg tror på ufoer, men prøver å virke normal.  
Jeg syns det virker kult å oppleve kjærlighet,  
det er så mye ubrukt kjærlighet i livet mitt.  
Jeg er ikke stygg, jeg er til og med vakker,  
men det gjør ikke livet noe lettere.  
(ibid.: 16)

Enhver som har vært i puberteten vil nok, til en viss grad, kjenne seg igjen i tilstanden som skildres; den underliggende fortvilelsen ved å oppdage at kroppen motvillig forandrer seg. Her ser vi en kroppsmaterialitet som gir betydning ved at den gjør jeget voksen. Kroppen forandrer seg uten at jeget klarer å henge med («jeg har små pupper, / jeg vet ikke hva menstruasjonssmerter er»), den tar makt over sinnet («Jeg er egoistisk uten å ville det»), frustrasjonen, usikkerheten og frykten for å stikke seg for mye ut som medfølger («Jeg tror på ufoer, men prøver å virke normal»). Hun har oppnådd et samtidsideal: hun er vakker, men livet – puberteten – er likevel vanskelig. Kroppen tvinger henne inn i denne kaoslignende mellomtilstanden som puberteten er: Hun er ikke lenger barn, men enda ikke voksen. Det er som om jeget aner at en kroppslig endring er i gang. Hun umiddelbart retter på påstanden om at hun er et barn: «Jeg er et barn, eller jeg er ikke voksen». Det er som om kroppen hennes har tatt kontrollen og går et steg foran, uten at selvet klarer henge med. Når det gjelder pubertet er hun underlagt kroppen i et slaveaktig forhold, for å bruke Gregersen og Skiverens uttrykksmåte. Det oppleves for jeget som noe ubehagelig hun ikke kan fri seg fra. Her ser vi at kroppen antropomorferes. Antropomorfering beskriver Gregersen og Skiveren som aktiverende, en iscenesettelse som gjør kroppen til noe handlende (Gregersen & Skiveren, 2016: 126). Antropomorfering er en måte å skape oppmerksomhet rundt kroppens selvstendige aktiviteter, og å øke sensibiliteten i forhold til kroppens (kjøttets) eget liv og handlekraft (ibid.: 126) Kroppen antropomorferes, aktiveres som handlende ved at den forandrer seg, og blir iscenesatt som en fiende som gradvis tar kontroll over henne, en antagonist som jeget må bekjempe.

Mens kroppen vokser, vokser dermed sinnet som utløses av mangelen på kontroll.

skulle ønske jeg var ren som melk og veloppdragen,  
men det bor et sinne i meg.  
det vokser og vokser  
og jeg kan ikke styre det.  
herfra og til evigheten er det rå ord ut av munnen  
og ingen vei tilbake.  
(Lothe, 2016: 17)

Å være «ren som melk og veloppdragen» blir her en motsetning til å ha et sinne som hun ikke makter å styre. Hun gir uttrykk for et ønske om å være en annen, en som er ren og veloppdragen, en som kan styre dette sinnet – en som har selvkontroll. Et ustyrlig sinne er negativt, og er ikke forenlig med å være veloppdragen og å oppføre seg pent. Som psykiater Finn Skårderud påpeker, er selvkontroll et ideal i det vestlige samfunnet (Skårderud, 2004). Dermed blir ustyrlig sinne noe negativt, et tegn på manglende selvkontroll.

Jeg var femten år. Jeg lå naken i min mors hage  
da jeg innså at skyene på himmelen  
ikke lenger lignet delfiner og elefanter.

Jeg tror det var sånn det starta.  
(Lothe, 2016: 18)

Det er som om jeget ikke lenger kan fornekte kroppens forandring. Når hun ser på skyene og de ikke lenger ligner delfiner og elefanter, oppdager hun at hun har mistet sin barnlige fantasi. Hun ser ikke lenger skyene med barnets fantasifulle blikk. Den nakne kroppen, som ikke ligner en barnekropp lenger, har tatt fra henne den barnlige fantasien også. Det var sånn det starta; det var sånn hun skjønnte at barndommen uunngåelig var forbi, og at kroppens utvikling ikke var noe hun kunne kontrollere.

Mens fjordingene beitet på jorden  
røyket jeg en pakke sigaretter.  
Jeg gråt åtte eller ti ganger,  
Jeg hadde sett noen dø.

Fortvila over det jeg hadde sett,  
ble jeg sint.

Senere ble jeg gal av det.  
(ibid.: 19)

Mens hun tidligere i diktsamlingen bedrev typiske barnslige aktiviteter som å leke med rumpetroll og å plukke blomster, røyker hun nå en pakke sigaretter, typisk «voksenaktivitet». Hvem er det hun har sett dø? Med tanke på kroppens tilstedeværelse i det foregående diktet, kan det tolkes som barndommen; barnefantasien og -kroppen er borte, og kommer aldri tilbake. Hun blir fortvilet og sint for det hun har sett. Den siste linjen («Senere ble jeg gal av det») er et



frampek mot neste dikt, hvor jeget forsøker å ta kontroll over kroppen ved å antagonisere den og bekjempe den voksne kroppen gjennom å ikke spise.

Jeget var tynnere før, og ifølge moren har det med alderen å gjøre:

Før var jeg tynnere.  
Mamma sier det har noe med alderen å gjøre.  
Jeg har fått en voksen kropp,  
og det er helt naturlig at en voksen kropp  
veier mer enn en barnekropp.  
Jeg roper at jeg hater voksne kropper,  
og i ukene som kommer  
lever jeg på luft og hat.  
(ibid.: 20)

Jeget reagerer med sinne på at hun har fått en voksen kropp. Hun vil ikke ha den, men hun har ikke noe valg. Kroppen er som en fiende som hun må bekjempe, noe begrensende. Jegets materialitet lar seg ikke forme, ikke etter reklamediskursenes befalinger, som Gregersen og Skiveren skriver (2016: 138), eller etter jegets ønske om å beholde ungpikerkroppen. Idealet, om ungpikerkroppen, som jeget, som et individ i mediasamfunnet, sannsynligvis har møtt (ibid.: 137). Måten jeget kan bekjempe den på, er ved å nekte den mat, og leve på «luft og hat».

Som Skårderud skriver, representerer spiseforstyrrelser en kroppslig fiksering som kan være uttrykk for en ambisjon om å bli en annen, og, som han nevner, et forsøk på å få kontroll ved å kontrollere appetitten (Skårderud, 2004). Selvet vil ikke bli voksen, men kroppen overstyrer dette, og blir dermed en fiende. For å ta kontroll over kroppen, kan bevisstheten ta kontroll over appetitten. Jegets kropp blir eldre, puberteten kommer enten hun vil det eller ikke og forandrer henne fra barn til voksen. En måte jeget kan ta kontroll og beholde sin barnslige, tynne kropp på, er å ikke spise.

«I dagens samfunn blir kroppen en scene hvor vi prøver å vise alle andre at vi har selvkontroll. Kroppen er en del av psyken. Den blir brukt til å bygge identitet og selvfølelse og til å kommunisere med andre», uttalte Skårderud til tidsskriftet *Rus & Samfunn* for ti år siden (MacDonald, 2008: 32). Når kroppen, som Skårderud sier, blir en måte å vise selvkontroll på, kan spiseforstyrrelser bli en måte å ta kontroll på, når følelsene føles ustyrlige. «Følelsesmessige erfaringer blir organisert på konkret vis. Et velkjent eksempel er hvordan personen som erfarer ikke å ha kontroll over tanker, følelser og sitt liv, etterstreber en slik kontroll gjennom å kontrollere matinntaket», skriver Skårderud (2004). Jeget i *Hvorfor er jeg så trist* reagerer med sinne når moren slår fast at hun har fått en voksen kropp. Det er en del av sitt liv hun ikke kan kontrollere, men gjennom å kontrollere appetitten kan hun altså kontrollere

kroppen til en viss grad, og dermed holde på den tynne barnekroppen litt lenger – selv om hun ikke kan stoppe aldringen, ikke kan la være å bli voksen i biologisk forstand.

Til slutt gjør hun et forgjeves forsøk på å ta kontroll på kroppen ved å bruke den til egen fordel.

jeg er atten år og ikke til å holde ut  
rangler gatelangs og røyker  
flørter med sensor på oppkjøring  
kler meg utfordrende til muntlig eksamen  
til ingen nytte  
jeg stryker i livet  
piercer navlen på jentedoen  
dropper ut av skolen  
får venner jeg kan svikte  
drikker meg for full på byen  
kler meg i svart og vil sove mye  
en rom og cola og mer bekreftelse, takk  
jeg er så fucking classy,  
men merket ikke at jeg hadde kledd av meg  
før jeg lå mennesketom og blank  
på en skitten sofa  
cumshot                      rett i fjeset  
selvfølgelig ble jeg forbanna  
så jeg tok meg til ansiktet  
samlet spermen mellom fingrene  
og med en teatralisk bevegelse  
gned jeg hånda over panna hans  
og hvisket                      simba  
jeg løp gjennom gågata i glittersnø og ropte  
dette er livet, folkens  
et sted for idioter  
(Lothe, 2016: 30)

Når det ikke funker, og hun bare oppfattes som ustyrlig, er alle idioter igjen, verden dum. Kanskje hun har fått oppmerksomhet for å være vakker som barn, men som tenåring fungerer det ikke lenger til egen fordel. Det er som om det ustyrlige sinnet som har ligget i de foregående diktene kulminerer i dette diktet, som heter «Simba». Her er går barndommen for alvor over, gjennom tenåringen som aggressivt møter voksenlivets erfaringer, som hun heller ikke har kontroll over. Frustrasjonen og sinnet over det ukontrollerbare uttrykkes i den teatraliske etterligningen av en kjent scene fra barnefilmen *Løvenes konge*, hvor løveungen Simba blir døpt. Dermed har hun tatt kontroll over situasjonen, men som en kontrast viser det ukontrollerte seg igjen i neste linje, hvor hun løper gjennom gaten og roper, «dette er livet, folkens / et sted for idioter» som en annen gal dommedagsprofet. Det er noe fortvilet, nesten desperat over det, samtidig noe resignert. Like etterpå kontrasteres dette desperate, ustyrlige, utagerende, og det er som lufta har gått ut av jeget.

Jeg er angrepille falmesøndag  
planløs håpløs fremtidsløs  
Har for lite liv i meg  
som en pen liten kreftsvulst  
i venstre bryst  
(ibid.: 31)

Det er som hun skammer seg, angeren som kommer dagen derpå bryter henne ned, hun falmer. Etterpå går sinnet over til apati: «Internett har ødelagt livet mitt / Ingenting berører meg lenger» (ibid.: 32). Jeget vender ryggen til verden og sier: «En dag orker jeg ikke mer» (ibid.: 33). Hun gir opp kampen mot den ukontrollerbare kroppen og dens utvikling, og apatien farger diktene som kommer. Hun er ikke lenger søt, pen, trist eller sint, hun føler seg alminnelig og dum, og orker ikke mer (ibid.: 33).

Jeg orker ikke tanken på flere menn  
I dag har jeg spist en pakke Läkerol og onanert  
Skulle ønske jeg levde et anstendig liv  
med mann og barn og Volvo og hekk,  
men jeg er uelska og blakk, jeg holder hjertet lukket  
Det er nok det beste for alle involverte  
(ibid.: 51)

Samtidig som man enser en idealisering av den unge kroppen og den ungdommelige friheten en ung kropp gjerne symboliserer, er det en lengsel etter stabilitet, og etterfølgende skuffelse når voksenlivet ikke leverer denne stabiliteten. Hun orker ikke tanken på flere menn, er lei av valgfriheten og ensomheten den medfører («I dag har jeg spist en pakke Läkerol og onanert»). Hun lengter etter en gammeldags stabilitet: «et anstendig liv med mann og barn og Volvo og hekk», et stereotyp bilde på et etablert liv.

Mot slutten av diktsamlingen får diktene imidlertid en annen tone. En kjæreste kommer inn i bildet, «han var pen og jeg var pen / ingenting fancy», og det er som livet starter (ibid.: 70). I likhet med diktet «Simba» er dette siste diktet et av de få som har navn, «Som en dronning», og tittelen tilfører i seg selv en ekstra selvsikkerhet i diktet.

det er ingen hemmelighet  
at jeg er den peneste dama  
du har ligget med

det er oktober  
eplene er for lengst modne  
og ligger nå på bakken  
lufta er stille  
det er pent og svart i gatene  
månen er på sitt aller vakreste;  
*guds avklijpte tånegl*

jeg er nypult og glad  
har sæden din i munnen  
når jeg går  
(ibid.: 71)

Der jeget som barn ble et vintereple, er eplene nå «for lengst modne». Det er oktober, høst, en tid for moden frukt, og jeget har blitt voksen. Det er som det ytre og det indre endelig samsvarer med hverandre. Omgivelsene beskrives rolig og harmonisk, og månen, som «guds avklypte tånegl» vitner kanskje om en kroppslig løsrivelse? Hun får anerkjennelse av noen utenfra, og det er som om hun overvinner kroppen, antagonisten. Kroppen har åpenbart gitt henne tilfredsstillende, en positiv kroppserfaring, i motsetning til sinnet og hatet den har vekket i henne tidligere, som negative kroppserfaringer. Kroppen blir nærmest en alliert som hun vandrer av gårde med, inn i solnedgangen som diktsamlingens helt.

### 4.3 Selvfremstilling og forfatterbilde

Parateksten til *Hvorfor er jeg så trist* underbygger en lesning av diktsamlingen som litterær selvfremstilling, men på en annen måte enn tilfellet var hos Kenneth Moe. Hos Lothe er det andre typer paratekster som kan knyttes til verket. Jeg tar her for meg paratekster som publikasjoner i sosiale medier og avis- og bloggintervjuer.

«Boka byr nok på innslag av både egne, og venninnene mine, sine erfaringar. Eg har forsøkt å laga eit portrett av ei ung kvinne, og så får folk tolka det som dei vil», sa Lothe til avisen *Sunnhordland* i november 2017, hvor hun også understreket at *Hvorfor er jeg så trist* ikke er selvbiografisk (Østrem, 2017). I det samme portrettintervjuet forteller hun om hvordan hun vokste opp på Stord midt mellom to brødre, følte seg utenfor og rar, skulket på videregående, følte seg trøtt og lei før hun droppet ut på sisteåret og flyttet til Oslo, hvor hun tok strøjobber, blant annet på sykehjem (ibid.). Selv om hun hevder at diktsamlingen hennes ikke er selvbiografisk, er det åpenbart store likheter mellom henne og det lyriske jeget i *Hvorfor er jeg så trist*. Som nevnt skriver Genette at paratekst kan formidle en intensjon eller en fortolkning fra forfatteren selv (Genette, 1997: 11). Det er dét Lothe gjør her. Ved å understreke at *Hvorfor er jeg så trist* ikke er selvbiografisk, men samtidig si at den «nok» byr på innslag fra egne og venniners erfaringer, formidler Lothe en intensjon om hvordan hun vil at diktsamlingen skal bli lest. Dermed påkalles Behrendts ord fra *Dobbeltkontrakten*; «det er mig, og det er ikke mig» (Behrendt, 2006: 23).

Fra et paratekstuelte perspektiv er dette intervjuet en allografisk, autonom og mediert offentlig epitekst: Forfatteren av teksten er andre enn Lothe eller hennes forelegger, den er

formidlet gjennom *Sunnhordlands* journalist og dermed mediert, og fordi avsenderen er Ingvild Lothe, er den autonom. Det samme gjelder et intervju med Lothe i *Klassekampen* fra desember 2016. Her er det i motsetning til intervjuet i *Sunnhordland* et mer uklart skille mellom forfatter-jeget Lothe og det lyriske jeget. Journalist Astrid Hygen Meyer i *Klassekampen* bruker siterte deler av *Hvorfor er jeg så trist* for å intervju Lothe. Måten Lothe svarer på, i jeg-person, gjør at hun framstår tett knyttet opp mot det lyriske jeget i diktene.

- «Internett har ødelagt livet mitt / Ingenting berører meg lenger», skriver Lothe i diktsamlingen.
- Det kjenner jeg igjen.
  - Ja, man får så sykt mye informasjon hele tida. I en periode leste jeg alle aviser hver dag da jeg våknet. Norske aviser, engelske, amerikanske. Og jeg skjønnte hvor meningsløst det var at jeg skulle vite alt. Jeg kan ikke ta alt innover meg hele tida.
  - Nå har Lothe sagt opp nett-tilgangen hjemme. Og i diktet heter det videre: «Jeg vender meg mot verden, jeg vender ryggen til / Står opp og tenker: faen, våkna opp i feil liv igjen».
  - Men er det å vende ryggen mot verden et svar?
  - Det er sikkert ikke et godt svar. Jeg har prøvd å engasjere meg, men jeg får følelsen av at det jeg sier og gjør ikke hjelper. Jeg synes det er veldig flott med folk som skriver debattinnlegg og kronikker, men jeg har ikke overskudd til det selv.
  - Men du skriver dikt?
  - Ja, det gjør jeg jo. Og så prøver jeg å være feminist i handling. Det handler om å bære seg på en viss måte. Å kreve å bli tatt på alvor. Og ikke unnskyldte seg.
- (Meyer, 2016)

Det uklare skillet mellom forfatteren og det lyriske jeget kan være et grep fra journalistens side, som skriver intervjuet med glidende overganger mellom diktutdrag og uttalelser fra Lothe, som gjør at verk og forfatter framstår som tett sammenflettet i intervjuet. Når journalisten spør om det å vende ryggen mot verden er et svar på informasjonsoverdosen det lyriske jeget gir uttrykk for i diktene, og forfatteren gir uttrykk for i intervjuet, svarer forfatteren Lothe i jeg-form. Det virker som det er Lothe som vender ryggen til verden, ikke det lyriske jeget. Likevel er det vanskelig å vite om det er journalistens fremstilling som gjør det slik, altså i medieringen, eller om det er forfatteren selv.

På Lothes Twitter-konto finner vi flere tekster som også finnes i *Hvorfor er jeg så trist* og de tidligere utgivelsene, *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år* og *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* (alt innhold det refereres til fra Lothes Twitter-konto finnes i oppgavens vedlegg). Til og med titlene er gamle Twitter-meldinger: «hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt» er en Twitter-melding fra 23. mars 2013, «litt lyst til å pule, litt lyst til å dø» fra 31. mars 2015 og «når jeg blir stor vil jeg bli åtte år» ble publisert 1. januar 2012. Noen av meldingene er ordrette fraser fra diktene, mens andre er tilnærmet like, som parafraser. For eksempel kan diktet på side 32 knyttes til tre ulike Twitter-meldinger publisert over et tidsrom på cirka åtte måneder.

Internett har ødelagt livet mitt  
Ingenting berører meg lenger  
Jeg vender meg mot verden, jeg vender ryggen til  
Står opp og tenker: faen, våkna opp i feil liv igjen

Jeg mister mobiltelefonen  
Jeg mister bankkortet  
Jeg mister nøklene  
Jeg mister lysten til å leve  
(Lothe, 2016: 32)

Den første linjen, «Internett har ødelagt livet mitt», er også en Twitter-melding datert 18. mai 2011. «[F]aen, våkna opp i feil liv igjen» ble publisert på Twitter 30. desember 2011. Det siste verset minner mistenkelig om Twitter-meldingen «hater når jeg mister viktige ting som bankkort, nøkler, mobiltelefon og lysten til å leve», publisert 13. januar 2012.

Som Behrendt og Bunch skriver, er samfunnet, med sosiale medier som Facebook, Instagram og Twitter, trådt inn i en ny sosialitet hvor det private og offentlige for første gang i verdenshistorien er smeltet sammen (Behrendt & Bunch, 2015: 49). Lothes Twitter-meldinger vekker et spørsmål nettopp i forbindelse med skillet mellom privat og offentlig. Er meldinger i sosiale medier, publisert *før* hun debuterte som forfatter, ansett som offentlig eller privat epitekst? Dette spørsmålet tyder på at den mediesituasjonen vi befinner oss i i det 21. århundre gir muligheter som den gamle teorien ikke dekker. Det finnes for eksempel ingen middle region i Genettes skille mellom privat og offentlig epitekst, og dermed ingen plass for sosiale medier. Denne utilstrekkeligheten forutså Genette selv allerede da *Paratexts* kom ut første gang på 1980-tallet. Etter å ha redegjort for ulike varianter av privat epitekst, skriver Genette at redegjørelsen neppe er komplett, på grunn av mediernes og teknologiens stadige utvikling. «I imagine that modern word-processing techniques have begun producing some supplementary items that are still mysteries to me» (Genette, 1997: 397). *Paratexts* kom ut på fransk i 1987, en tid da massemediene var i rask frammarsj. På 1960-tallet begynner man å se konturene av mediesamfunnet (Andersen, 2015: 479), og på 1980-tallet begynte man å snakke om globalisering (ibid.: 560). Genette skriver med andre ord *Paratexts* i en tid med store endringer i verden, med tilkomsten av moderne medier og nye kommunikasjonsformer. En av de tingene slike «word-processing techniques» har vist seg å medføre, gjennom sosiale medier, er utviskingen av grensene mellom privat og offentlig – i en viss forstand det som har ledet til det Behrendt og Bunch (2015) omtaler som en ny sosialitet.

Den offentlige epiteksten er alltid per definisjon henvendt til offentligheten, også dersom den bare når ut til en avgrenset del av offentligheten (Genette, 1997: 352) En av grunnene til at Twitter-meldingene problematiserer Genettes teori om offentlig epitekst, er

tidsaspektet. Genette skriver at de offentlige epitekstene inntar ulike former og fyller ulike funksjoner, avhengig av *når* de produseres (ibid.: 352). I en skjematisk oversikt deler han autonom og mediert epitekst inn i tidskategoriene *original*, *later* og *delayed* (ibid.: 352). I skjemaet ligger intervju under *original*, offentlig respons under *later* og selvkommentar under *delayed* offentlig epitekst (ibid.: 352). Twitter-meldingene som kan knyttes til *Hvorfor er jeg så trist*, ble skrevet av Lothe opp til fem år før utgivelsen av diktsamlingen. Det er ingen *forut-*kategori i Genettes skjema, og teorien kommer til kort.

Twitter er en form for offentlighet, men som sosiale medier flest, en slags «privat offentlighet», fordi de tradisjonelle grensene mellom den private og offentlige sfære er glidende. Twitter er en middle region. Twitter-meldingene er ikke privat epitekst, slik som dagbøker og korrespondanse, men har likevel noen fellestrekk med privat epitekst. For eksempel er den private epiteksten tilpasset den første adressaten (altså adressaten for offentligheten). Den første adressaten til Lothes Twitter-meldinger, er andre Twitter-brukere i middle region, og form og innhold i disse meldingene er antakeligvis tilpasset deretter. Den første adressaten er, som person, viktig for kommunikasjonen, siden den kan påvirke innholdet og formen til epiteksten (Genette, 1997: 371). Den første adressaten er ikke en person, men heller et semioffentlig publikum. Som nevnt kan privat epitekst være skrevet i visshet om framtidig publisering av materialet (ibid.: 371). Lothes Twitter-meldinger er i en viss forstand skrevet med en visshet om framtidig publisering, ved at hun har publisert de på Twitter, tilgjengelig for alle som vil lese. Twitter-meldingene som paratekst befinner seg i et grenseland mellom privat og offentlig, fordi Twitter beveger seg i et grenseland: man publiserer ting, som alle kan se om de vil, men det er som regel bare tiltenkt ens følgere, i en slags privat offentlighet.

I *Den menneskelige plet. Medialiseringen af litteratursystemet* diskuterer Stefan Kjerkegaard paratekster i dagens mediesituasjon.

[F]ordi tekster og dermed også litteraturen i dag i høyere grad end nogensinde befinner sig mellem medier, finder man for det første flere og mere forskelligartede paratekster end tidligere, for det andet er mulighederne for en egentlig transaktion med og forhandling af tekst og hovedtekst forøget betragteligt (Kjerkegaard, 2017: 72).

Videre viser Kjerkegaard til at paratekstens funksjon generelt sett er å avgrense og etablere avtaler (les: kontrakter) mellom leser og mottaker om hvordan noe skal leses. De nye mediene gjør at det i dag finner flere ulike paratekster enn før – for eksempel paratekst i sosiale medier, som vi ser hos Lothe. Kjerkegaard hevder at man bør snakke om et utvidet tekstbegrep, ikke bare på tvers av trykte medier, men også på tvers av ulike typer medier (ibid.: 73). Boken som medium må rett og slett revurderes, ifølge Kjerkegaard.

At litteraturen i høyere grad end nogensinde befinner seg mellom medier, betyr derfor, at man får vanskeligere ved at utpege, hvad der er paratekst til hvad, men også hvor det litterære verk begynner og slutter. [...] Selv bogen, der traditionelt set har været det medium, som litteraturen udtrykte sig i og med, må på baggrund af et medielandskab præget af mediekonvergens (Jenkins 2006), hvor ældre former for medier konstant støder sammen med eller bliver remedieret af nye, revurderes (Kjerkegaard, 2017: 74).

Kjerkegaard skriver at det er vanskeligere å peke ut hva som er paratekst til hva, nå som litteraturen i høyere grad enn før befinner seg mellom medier, og ikke avgrenset til et trykket verk mellom to permer.

Intertekstualiteten mellom Twitter-meldingene og diktsamlingen knytter parateksten og verket så tett sammen at det kan leses som en form for performativ biografisme. Ikke bare er det mellom *Hvorfor er jeg så trist* og Twitter – det er også en intertekstualitet mellom diktsamlingen, Twitter-kontoen og hennes tidligere uformelle utgivelse, *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø*. Her kjenner vi igjen antagoniseringen av kroppen fra *Hvorfor er jeg så trist*, og vi finner også et av diktene her, bare med en litt annen vri og i en mer prosaisk form. «før var jeg tynnere. mor sier det har noe med alderen å gjøre, at jeg har fått en voksen kropp nå, og at det er hent naturlig at en voksen kropp veier mer enn en liten kropp. jeg roper at jeg hater voksne kropper og at jeg har full forståelse for pedofili [sic]» (Lothe, 2015: 7). Dette kjenner vi igjen fra *Hvorfor er jeg så trist*, men i en litt annen variant, både formmessig og med tanke på jegets reaksjon. Mens hun i *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* roper at hun har full forståelse for pedofili, kommer denne kroppsantagoniseringen i *Hvorfor er jeg så trist*, denne handlingen for å ta kontroll over kroppen, som vi har sett, ved å leve på luft og hat.

Før var jeg tynnere.  
Mamma sier det har noe med alderen å gjøre.  
Jeg har fått en voksen kropp,  
og det er helt naturlig at en voksen kropp  
veier mer enn en barnekropp.  
Jeg roper at jeg hater voksne kropper,  
og i ukene som kommer  
lever jeg på luft og hat.  
(Lothe, 2016: 20)

Det er flere av diktene fra *Hvorfor er jeg så trist* som går igjen i *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø*, akkurat som på Twitter-kontoen hennes. Det er også deler av *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* som er publisert på Twitter. I denne utgivelsen ser vi også en vegring for det å bli voksen og en antagonisering av kroppen, men av en mer seksuell karakter enn i *Hvorfor er jeg så trist* (som i eksempelet over). Uansett ser vi at Lothe bruker *Hvorfor er jeg så trist* (og *Litt lyst til å*



*pule, litt lyst til å dø*) som en plattform for å iscenesettelse på lik linje med den digitale medieplattformen Twitter.

For å se identitet som et performativt biografisk forfatterprosjekt, trenger man ikke se lenger enn til Internett og sosiale medier (Haarder, 2014: 31). På Internetts sosiale medier «arbejder vi på at forfatte den udgave af os vi gerne vil have andre, inklusive os selv, til at tro på», skriver Haarder videre (ibid.: 31). Betingelsesrammene for selvframstillingen i et identitetsprosjekt på Facebook minner om forfatterens prosjekt. På den ene side er betingelsene skapt av mediet og dets funksjonaliteter, og på den andre side skapt av oppfattelsene av en selv som allerede sirkulerer der ute, som man kan videreutvikle eller forsøke å endre (ibid.: 31). Det første svarer ifølge Haarder til forfatterfunksjonen, det andre til forfatterbildet (ibid.: 31). Hva skjer når dette «forfatterprosjektet» i sosiale medier senere blir implementert i et litterært verk?

Behrendt og Bunch mener at selvscenesettelsen i dag er rykket inn i selve verket, og ikke bare befinner seg utenfor verket, i parateksten (Behrendt & Bunch, 2015: 24). Ved å inkorporere utdrag fra Twitter-kontoen sin i det litterære verket *Hvorfor er jeg så trist* er det akkurat dette Lothe gjør. Hun lar iscenesettelsen fra Twitter fortsette i verket, slik at verket blir som en slags forlengelse av denne iscenesettelsen (og tidligere utgivelser). Det har en effekt på leseren og på forfatterens eget liv, som Behrendt og Bunch sier; «Det er karakteristisk for den performative biografisme, at forfatteren er sig denne effekt bevidst og i sit værk forsætligt forsøger at fremkalde den» (ibid.: 24). Med tanke på ordligheten i tekstene som først var publisert på Twitter, kan vi anta at Lothe har vært bevisst på effekten som dette skaper, og har forsøkt å fremkalle den. *Hvorfor er jeg så trist* er utgitt som skjønnlitteratur, men det går an å dekode den skjønnlitterære kontrakten dersom vi går til Lothes Twitter-konto. Dermed er Behrendts dobbeltkontrakt i en viss forstand til stede. Dessuten har vi ifølge Genette grunn til å tro at dette er bevisst grep fra forfatterens side, hvis vi sammenlikner Twitter-meldingene med manuskripter.

When an author [...] wants one of his manuscripts to dissappear, he knows enough to attend to it in person. The pre-texts retained by posterity are all, therefore, pre-texts *passed on* by their authors, along with the degree of intention that attaches to such a gesture [...]. In short, the objective and real message of the pre-text has to be rewritten instead in this form: "Here is what the author was willing to let us know about the way he wrote his book" (Genette, 1997: 396).

Genette skriver om manuskripter som kommer i offentlighetens lys, men dette er også overførbart til en viss grad til Lothes Twitter-meldinger, fordi de er publisert før *Hvorfor er jeg så trist*. Hvis Lothe *ikke* ville at denne sammenhengen skulle være mulig å trekke mellom henne som forfatterperson og det litterære verket, kunne hun ha fjernet meldingene fra Twitter. Med

Genettes ord på minnet, kan man anta at det sammen med disse Twitter-meldingene ligger en intensjon. Kanskje vil Lothe skape denne effekten. Det samme gjelder *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år*. Formmessig ser det nesten ut som en utskrift av Lothes Twitter-konto. Ser vi nærmere, oppdager vi at *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år* har noen Twitter-meldinger som ikke finnes på Lothes Twitter-konto. Enten har disse Twitter-meldingene blitt skrevet i utgivelsen mellom de faktiske Twitter-meldingene, eller så er det fiktive Twitter-meldinger, eller er det meldinger som har vært publisert på Twitter, men som Lothe i ettertid har slettet. Med andre ord har Lothe enten ispedd virkeligheten (les: Twitter-meldingene) med fiksjon, eller så har hun bevisst endret på forfatterbildet ved å fjerne Twitter-meldingene. Uansett er dette et eksempel på selvscenesettelsen som trer inn i (og ut av) verket (Behrendt & Bunch, 2015).

Dessuten bruker Lothe den samme uttrykksformen som i diktene sine når hun blir bedt om å portrettere seg selv i diverse litteraturblogger. Ta for eksempel Tidsskriftet *Riss* sin blogg, hvor Lothe ble portrettert i 2016, like etter *Hvorfor er jeg så trist* kom ut. I portrettet får hun spørsmål om hvordan skriverutinene hennes er. Lothe svarer slik:

Jeg er helt sprø i hodet,  
så rutiner er det dårlig med.  
Men jeg jobber med saken,  
hver dag,  
hele livet mitt.  
Dessuten er jeg jo fortsatt ung!  
(Tjørstad, 2016)

Ikke bare er det det formmessige som gjør at det lyriske jeget og Lothes jeg glir over i hverandre; denne opphøyelsen av egen ungdommelighet er også med («Dessuten er jeg jo fortsatt ung!»). At hun portretterer seg selv på denne måten i semioffisielle medier, som jo blogger er, bidrar til at det er vanskelig for leseren å skille mellom fakta og fiksjon. Verket og det lyriske jeget trekkes inn i forfatterportrettet ved at Lothe tar formspråket med seg inn i portrettintervjuet. Når hun svarer med diktens formspråk i et portrettintervju, blir det nærliggende for leseren å lese det lyriske jeget tett opp mot Lothe som forfatter.

#### **4.4 Verket i et feedbackkretsløp**

Når Lothe bruker parateksten på måten som er redegjort for over, oppstår det et kretsløp som både verket og parateksten inngår i. Haarder, inspirert av performancekunsten, kaller dette kretsløpet for et *feedbackkretsløp*. En performance skjer i rommet mellom menneskene som er til stede (Haarder, 2014: 111). Mellom skuespiller og publikum løper det en energi, som

opphever den klare grensen mellom de to partene, og gjør *alle* – både kunstner og publikum – til deltakere av en felles opplevelse i øyeblikket (ibid.: 111). At det løper en energi mellom skuespiller og publikum, betyr at det oppstår et feedbackkretsløp, som et sosialt samspill. Dermed blir performansen en mellomting mellom et estetisk fenomen og en sosial begivenhet (ibid.: 111). Dette mener Haarder kan overføres til den litterære strømmingen han ser i nyere skandinavisk litteratur. Performativ biografisk litteratur er i den forstand en mellomting mellom et estetisk fenomen og en sosial begivenhet, fordi verket (og forfatteren) beveger seg utover verkets egne rammer, og går inn i det sosiale. Hos Lothe ser vi at verket og forfatteren beveger seg utenfor rammene og går inn i det sosiale idet hun lar verket bli en del av selvfremstillingen i sosiale medier. Haarder sammenlikner denne forfatteren med en slags DJ. Bourriauds beskrivelse av samtidskunstneren som semionaut som finner nye veier mellom allerede eksisterende tegn, får en konkret betydning, skriver Haarder: «forfatteren der remixer egne tekster» (ibid.: 139). Lothe er en slik «forfatter-DJ». Hun remikser egne tekster når hun, som vi har sett, bruker tidligere Twitter-meldinger i verkene sine, og når flere av tekstene går igjen i de ulike utgivelsene, gjerne i variasjoner. Noen tekster samples, settes sammen til nye tekster, som eksemplifisert tidligere med diktet på side 32 i *Hvorfor er jeg så trist*, som består av diverse Twitter-meldinger. I andre tekster er det ulike varianter av samme situasjon, som med antagoniseringen av kroppen som vi så både i *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø* (2015: 7) og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016: 20). Når Lothe i tillegg svarer i diktform i ulike blogg-portretter i forbindelse med utgivelsen av *Hvorfor er jeg så trist*, bidrar det til at verket fremstår som en mellomting mellom estetisk fenomen og sosial begivenhet. Det understreker også verket som del av feedbackkretsløpet.

At Lothe bruker verket som en plattform for selvfremstilling og -iscenesettelse på lik linje med sosiale medier, stiller spørsmål ved boken som medium. Som Andersen skriver i *Norsk litteraturhistorie*, har 2000-tallets mediesituasjon påvirket bokmediet og litteraturen (Andersen, 2015: 703). Andersen antar at parallellen er tydeligst mellom de nye sosiale mediene og litteraturen når det gjelder selveksponeringsformene, og trekker i denne sammenhengen inn de «selvbiograferende skrivemåtene hos skjønnlitterære forfattere» (ibid.: 703). Som nevnt mener Kjerkegaard at boken som medium må revurderes (Kjerkegaard, 2017: 74). Det er vanskeligere å peke på hvor det litterære verk begynner og slutter, fordi det befinner seg mellom medier (ibid.: 74), akkurat som vi ser hos Lothe. Andersen og Kjerkegaards observasjoner og antakelser utløser ikke bare spørsmål om hvor det litterære verket *Hvorfor er jeg så trist* begynner og slutter, men også hvor forfatteren Ingvild Lothe begynner og slutter. For hva er det egentlig som skiller Twitter-jeget, intervju-jeget og det lyriske jeget fra hverandre?

Feedbacken som oppstår i den performative biografismens kretsløp, setter et spørsmåltegn ved forholdet mellom selvframstilling og selvet (Haarder, 2014: 139-140). Vi husker Haarders sosiale avatar; vi lever som en avatar i våre liv for å kunne dokumentere både oss selv og livet i digitale sosiale sammenhenger, det vil si laste opp på sosiale medier (ibid.: 138). I dette feedbackkretsløpet som skisses opp, finner vi også den sosiale avataren som selvbiograf (ibid.: 138). Den sosiale avataren fungerer i feedbackkretsløpet i form av tilbakekoblinger – feedback – mellom opptreden i det sosiale med sine konsekvenser og den såkalte *iskriftsettelsen* av opptreden og konsekvensene (ibid.: 138). Det skrevne sendes tilbake i kretsløpet, og fungerer ifølge Haarder som opptreden – performance – på et nytt nivå (ibid.: 138). Når Twitter-meldingene tas inn i det litterære verket, sendes det skrevne tilbake i kretsløpet i en ny form, og blir en ny performance av selvet som «iskriftsettes».

Feedbackkretsløpet hos Lothe, i tilknytning til *Hvorfor er jeg så trist*, kan dermed beskrives slik: Jeget produseres først ved at Lothe publiserer disse Twitter-meldingene. Når disse Twitter-meldingene tas opp i verket, reproduseres det. Så svarer Lothe i jeg-form på spørsmålene fra *Klassekampens* journalist, slik at det lyriske jeget og forfatteren Ingvild Lothe fremstår tett sammenfiltret, eller hun svarer i diktform i forfatterportretter på litteraturblogger og oppnår det samme. Deretter reproduseres produksjonen av selvet på Twitter igjen, hvor Lothe nå kan skrive i sin biografi på Twitter: «hehe, jeg er forfatter».

Performativ biografisme handler om virkelige personer, og dermed handler den performative biografismen i tillegg *med* dem og *mot* dem i verdenen utenfor teksten (Haarder, 2014: 142). For Kjerkegaard innebærer en slik handling med og mot forfatterne en selvstigmatisering, å tape ansikt. Hvis man ikke, til en viss grad, taper ansikt i et selvbiografisk verk, virker verket utroverdig, og fjerner seg fra det selvbiografiskes utgangspunkt om å være så ærlig som mulig, skriver Kjerkegaard, i forlengelse av de Mans ord om selvbiografiens nødvendige vansiring av selvet (de Man, 1979). «Præmissen er dog, at vi alle er feilbarlige [...] Det gælder fra den klassiske selvbiografi til ærlige, måske pinlige, selfies på eksempelvis Instagram», skriver Kjerkegaard, og knytter dermed dagens mediekultur til de Mans teori om vansiring i selvbiografisk litteratur (Kjerkegaard, 2017: 125).

Denne selvstigmatiseringen viser seg i det Haarder kaller «hjemsekelsesfenomener» (Haarder, 2014: 142). I det dagligdage er det en enorm produksjon av reproduksjoner av virkelige personer, ifølge Haarder, «fra Facebook over tv til finlitteraturen» (ibid.: 142). Denne «produksjonen av reproduksjoner» skaper en slags spøkeshær, skriver Haarder; en masse figurer som «ikke kan være hverken indbyrdes sammenfaldende eller kongruente med det de er figurer for» (ibid.: 142). Lothe inkarnerer seg i en spesiell sammenheng med spesielle

velykkethetsbetingelser for hvordan fremtre i de sosiale sammenhengene; hun skaper seg selv som forfatteren som remikser egne tekster, finner nye veier mellom tegnene, som gjennom den semionautiske forfatterfunksjonen skaper et forfatterbilde som hun bevisst kan endre på gjennom feedbackkretsløpet som oppstår. Lothe blir med *Hvorfor er jeg så trist* og parateksten en av Haarders såkalte hjem søkelsesfigurer: avataren, som sender ut ulike versjoner av det Lotheske jeget. Samtidig utviser hun en metabevissthet om denne selv-avatariseringen, som er karakteristisk for Haarders avatar (ibid.: 144). Hun svarer i det ene øyeblikket som det lyriske jeget i intervjuet i *Klassekampen*, eller skriver selv som det lyriske jeget i forfatterportrettene på ulike litteraturblogger, slik at jeget i den bestemte parateksten knyttes dette tett til avataren på Twitter. I det neste øyeblikket uttaler hun til *Sunnhordland* at diktsamlingen *ikke* er selvbiografisk, selv om den ellers virker å være det, etter oppveksthistorien hun forteller å dømme (Østrem, 2017). For alt vi vet kan det hende at Lothe i neste øyeblikk sier det motsatte; at diktsamlingen nettopp *er* selvbiografisk. Det oppstår med andre ord en uoverensstemmelse når Lothe i det ene øyeblikket skaper og reproducerer dette jeget og i det neste avviser det.

Kjerkegaard skriver at lyrikken som sjanger inviterer til en annen måte å behandle selvbiografisk materiale på enn for eksempel romansjangeren, fordi kravet om selvrepresentasjon er noe annet enn i romanens fiksjon og fortellinger (Kjerkegaard, 2017: 120). «Her slipper man på en måte for at forklare sig» (ibid.: 120) Innen lyrikken har det nok vært mer rom for det selvbiografiske, det private om en vil, og kanskje har det tradisjonelt sett i lyrikken blitt tolket som et uttrykk for noe universelt menneskelig, og ikke noe utleverende, som de selvbiografiske romanene ofte anklages for (i virkelighetslitteraturdebatten, for eksempel). Grunnene til dette kan i hvert fall være mange. Kanskje er det en av grunnene til at Lothe «slipper unna med» denne selvuooverensstemmelsen, fordi man i lyrikken, som Kjerkegaard sier, slipper å forklare seg. Kjerkegaard setter også Haarders *biografiske irreversibilitet* sammen med det medialiseringen i samfunnet og i litteratursystemet. Den kontekstuelle og ofte mediekulturelle viten vi har, blander seg med lesningen vår (ibid.: 122). Videre hevder han at det er noe forfatteren ikke kan unngå å utnytte (ibid.: 122). I sammenheng med Lothe kan hun dermed, ifølge Kjerkegaard, ikke unngå å utnytte mulighetene feedbackkretsløpet gir; disse avatarene og reproduksjonene av jeget.

Vi har altså etablert at Lothe deltar i et feedbackkretsløp med ulike (sosiale) avatarer som fungerer i et samspill med og mot hverandre. I avisintervjuene i *Klassekampen* og *Sunnhordland* er hun forfatteren i Foucaults forstand av begrepet, som tilpasser seg rammene og forventningene i samfunnet av hva en forfatter i samtiden er. Samtidig bruker hun sosiale medier som Twitter og Instagram for å redigere forfatterbildet som forfatterfunksjonen er med

på å skaper. Verket, *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*, brukes i feedbackkretsløpet på lik linje med de digitale sosiale plattformene, men som *forfatter* hevder Lothe samtidig at verket ikke er selvbiografisk. Ved å erklære at verket er selvbiografisk, vil hun, som Kjerkegaard i de Mansk forstand sier, tape ansikt: Da er det plutselig hun, forfatteren og den virkelige personen, Ingvild Lothe, som har hatt disse erfaringene, antagoniseringen av kroppen, inkongruensen mellom det ytre og det indre, og sagt disse tingene. Dessuten ville hun ikke kunne være like ærlig, for som hun selv skrev på Twitter 18. september 2011: «Hvis jeg var anonym på twitter hadde jeg vært et forferdelig menneske. Da hadde jeg vært meg selv». Ved å avvise at *Hvorfor er jeg så trist* er selvbiografisk, beholder hun en slags anonymitet som tillater henne å være seg selv (ironisk nok), ved at hun bruker feedbackkretsløpet og opptrer i ulike versjoner av seg selv gjennom ulike sosiale avatarer som på hver sin måte bygger videre på hennes forfatterbilde. Det lyriske jeget er bare en av de ulike Lotheske avatarene i feedbackkretsløpet, og kretsløpet holdes intakt. Da vedlikeholdes også det litterære verket som en av de ulike plattformene for å iscenesette seg selv. Da er det ikke Lothe selv, som virkelig person, som har fortellerstemmen i *Hvorfor er jeg så trist*. Det er ikke Ingvild Lothe som skildrer hva det vil si å leve som en kropp som stadig fortsetter å forfalle og ikke lever opp til kulturens restriksjoner ved å nettopp forfalle (Gregersen & Skiveren, 2016). Det er et lyrisk jeg. Det lyriske jeget forblir en produsert reproduksjon av Lothes selv, en av avatarene i kretsløpet.

## 5 Drøfting

Vi har sett hvordan litteraturens kontekstuelle betingelser er endret av de siste tiårenes store mediehistoriske endringer (Andersen, 2015: 703). Andersen mener det er grunn til å tro at de nye mediene, og bevisstheten om identitetens performativitet de har bragt med seg, har gjort at selveksponeringsformene i de sosiale mediene har gått inn i litteraturen (ibid.: 703). Haarder peker på sin side på hvordan vi i dag har en skriftkultur som skiller seg fra skriftkulturen som regjerte i store deler av 1900-tallet, ved at datamaskinen og Internett på 2000-tallet dominerer verden (Haarder, 2014: 133). Skriftkulturen som nykritikerne befattet seg med, hadde en avstand mellom teksten, konteksten og avsenderen som var stor nok til at det ble etablert et tekstorientert paradigme for fortolkning (ibid.: 133). Tekstens autonomi sto i sentrum, som vi så hos Wimsatt og Beardsley i nykritikken, og å gå utenfor teksten selv for å søke svar, var ansett å være både uinteressant og unødvendig (Wimsatt & Beardsley, 1982). Da de billedbårne massemediene gjorde sitt inntog i etterkrigstiden, og dannet grunnlaget for Meyrowitz' teori om middle region (Meyrowitz, 1985), ble en mindre verbalspråklig og gestisk kommunikasjonsform løftet fram (Haarder, 2014: 133). Kroppen og det som før var privat, ble synlig og relevant i kommunikasjonen (ibid.: 133), for eksempel gjennom fjernsynet. I dagens mediekultur er en billedbåren og gestisk kommunikasjonsform enda mer aktuell. De billedbårne mediene er ikke lenger bare offentlige, som da Meyrowitz befattet seg med dem. De har inntatt den hverdagslige private kommunikasjonen, med sosiale medier som favoriserer visuelle bilder, og kroppens tilstedeværelse i kommunikasjonen er tatt inn i teksten ved bruken av smileys (ibid.: 134).

Denne utviklingen skaper nye muligheter, både for forfatteren, verket, leseren – i det hele tatt for litteraturen selv. Foucault kan i dette henseende kalles fremsynt, når han i «Hva er en forfatter?» spekulerer i det han kaller ren romantisering: nemlig å forestille seg en kultur hvor det fiktive opererer i en absolutt fri tilstand, hvor fiksjonen er til fri bruk (Foucault, 2003: 301). Barthes' avdøde forfatter ser ut til å nok en gang ha gjenoppstått drøye 30 år etter han proklamerte dens død, dog i en ny form – kanskje som den moderne skriptøren han maner frem som forfatterens motsetning (Barthes, 1994: 51), eller som relasjonestetikeren Bourriauds semionaut (Bourriaud, 2007). Som Haarder skriver, må vi se utenfor litteraturteorien når den etablerte teorien ikke lenger strekker til, og ty til andre faglige registre enn litteraturens (Haarder, 2014: 103). Den tradisjonelle autonomidoktrinen strekker med andre ord ikke til.

Med utgangspunkt i Kenneth Moes roman *Rastløs* (2015) og Ingvild Lothes diktsamling *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016), skal jeg i dette kapittelet drøfte den litterære

selvfremstillingen i lys av mediesamfunnet. Dette vil jeg gjøre ved hjelp av Haarders teori om performativ biografisme (Haarder, 2014), Meyrowitz' teori om middle region (Meyrowitz, 1985), Genettes begreper om paratekst (Genette, 1997), og det litteraturteoretiske bakteppet om forfatteren som Wimsatt & Beardsley (1982), Barthes (1994) og Foucault (2003) danner.

### 5.1 Selvfremstillingen hos Moe og Lothe

De to foregående kapitlene har jeg redegjort for to ulike litterære selvfremstillinger fra 2010-tallet: Det helseengstelige og selvovervåkende selvet i Kenneth Moes roman *Rastløs* (2015) og det kroppsantagoniserende selvet i Ingvild Lothes diktsamling *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016). Kroppen står sentralt i begge disse litterære selvfremstillingene, men spiller ulike roller i de to verkene. Hos Moes jeg er følelsene ute av kontroll. Jeget føler en kjærlighetssorg, klarer ikke – vil ikke – komme seg videre. Følelsene blir medikalisert, kroppsliggjort i form av symptomer og diagnostisering for å kunne ta kontroll over dem, for å finne en kur. Ved å gjøre sorgen og ensomheten om til et medisinsk anliggende, håper han å kunne kurere sorgen og ensomheten, som om de var sykdommer. Når det ikke fungerer å kurere sorgen og ensomheten ved å gjøre de til et medisinsk anliggende, søker han litteraturen som en løsning. Ved å medikalisere litteraturen, kan den også bli en løsning: Han kan skrive seg ut av sorgen og ensomheten, kureres gjennom å produsere litteratur. Skrivningen og litteraturen blir dermed både symptom og medisin. Samtidig danner det et bilde av et selv, en ung mann, som er utenfor samfunnet. Han er ikke bare fysisk avgrenset fra en verden der ute, som til tider kommer inn gjennom sprekkene i persiennene. Han motsetter seg også samtidsidealet om å stadig gå videre, fra sykdom, sorg, nederlag eller hva det måtte være.

Hos Lothe er kroppen problemet. Kroppen fremstilles som utenfor jegets kontroll. Her stilles jeget i konflikt med samfunnets idealisering av den unge kvinnekroppen. Når jeget merker at den unge kroppen forandrer seg, blir eldre, blir det en kilde til fortvilelse. Kroppens forandring fører til et sinne som rettes tilbake mot kroppen som blir en fiende selvet ikke kan bekjempe. Når hun ikke kan bekjempe denne antagoniserte kroppen ved å la være å spise, leve på luft og hat, forsøker hun å utnytte kroppen til egen fordel. På samme måte som Moes jeg ikke vil gå videre fra «M–» og kjærlighetssorgen, vil ikke Lothes jeg gå videre fra barnekroppen: Hun vil ikke bli voksen. Når hun ikke oppnår det hun vil ved å la være å spise eller å utnytte kroppen til egen fordel, resignerer hun, blir apatisk. Ikke før hun får en kjæreste mot slutten av verket, finner hun en ro med egen tilværelse. Med en kjæreste som anerkjenner henne, får hun en anerkjennelse utenfra, og vi forlater det lyriske jeget som glad og pen, i motsetning til trist og søt, som vi fant henne ved diktsamlingens begynnelse.



De to verkene iscenesetter et selv som på hver sin måte motgår samtidens idealer, om å gå videre og om den sunne, friske og vakre kroppen. Disse idealene forsterkes av mediasamfunnet og mediekulturens måter å oppfatte og fremstille selvet på. Vi, som lesere, Moe og Lothe som forfattere (og selvene som iscenesettes), deltar alle i en mediekultur vi ikke kan unngå å påvirkes av, med tanke på hvordan vi oppfatter og fremstiller oss selv. Vi er alle del av dette evige feedbackkretsløpet som Internettet muliggjør; vi laster oss opp i det samme kretsløpet. Samtidig er det det samme feedbackkretsløpet som formidler de kulturelle restriksjoner som Gregersen og Skiveren nevner (2016). Det er her vi får påminnelser om hvordan holde oss friske og sunne, og det er her idealiseringen av den unge kvinnekroppen kommer til uttrykk, både i reklamediskursens hyperestetiserte kvinnebilder (Gregersen & Skiveren, 2016: 137). Påminnelsene om å holde oss friske kommer gjerne i form av artikler om hvordan leve sunt og gjennom den ubegrensede tilgangen til medisinske forklaringer på hvordan vi føler oss. Som psykiater Finn Skårderud sa i et intervju, lever vi i en samtid som idealiserer selvkontroll, og kroppen blir en scene for å utvise selvkontroll (Macdonald, 2008). Både Moe og Lothes verk representerer et selv hvor kroppen nettopp ikke utviser selvkontroll og samsvar mellom det indre og det ytre. Kroppen som scene blir i og for seg ivaretatt; det blir en del av en slags ekspressivkommunikasjon som minner om en billedbåren kommunikasjon, med sin synlighet av det private og kroppslige hos avsenderen.

De to verkene representerer ulike former for performativ biografisme. Hos Moe aller tydeligst i den biografiske irreversibiliteten, men også i en form for feedbackkretsløp. Han gjør verket performativt ved at han skriver om verkets tilblivelse i offentlige medier, generelt om skriveakten, hvordan det ble forløst av en kjærlighetssorg. Hos Lothe ved at hun bruker feedbackkretsløpet for å iscenesette denne selvfremstillingen av både forfatterjeget, det lyriske jeget og ved at hun lar disse overskride grensene mellom de ulike plattformene. Det er som om Lothe leker med selvet ved å reprodusere produksjoner av selvet, ved å la selvet gå igjen på Twitter, i tidligere uformelle utgivelser og i *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* og dets paratekster.

Selvframstillingen i Moe og Lothes verk bærer preg av å være skrevet frem i en tid dominert av datamaskinen og Internett, hvor billedbårne massemedier for lengst har satt standard for våre kommunikasjonsformer. Den kroppslige ekspressiviteten som vant frem med disse billedbårne massemediene, som fjernsynet, er ikke bare gjenskriptet som smileys i den digitale sms-alder, som Haarder skriver, men også gjennom hvordan vi fremstiller oss selv for andre utenfor de digitale mediene (Kjerkegaard, 2017). Kroppen og det private er til stede i verket på en ekspressiv måte. Dette private og kroppslige kan med andre ord ses i sammenheng

med hvordan de digitale mediene har omveltet måten vi er og blir oppfattet i verden på; det har til og med gått inn i litteraturen.

Subjektiviteten har endret seg. Å være et selv handler om å uttrykke seg, og vår egen subjektivitet er ansett som noe vi kan arbeide videre på og endre (Stalder, 2010). Alle har en historie, et narrativ, en oppfatning av sitt liv som en fortelling (Haarder, 2014). I sentrum av den fortellingen står selvet, og de sosiale mediene har skapt et sosialt behov for å uttrykke seg og selvet til enhver tid. Til tross for at selvframstilling for et større publikum muliggjøres for oss alle i sosiale medier, skiller Moe og Lothes selvframstillinger seg fra de private selvframstillingene vi ser i sosiale medier som Facebook. Facebooks private selvframstillinger forteller i de fleste tilfeller den positive versjonen av selvet (Behrendt & Bunch, 2015: 53). Hverken *Rastløs* eller *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* forteller kun den positive versjonen av selvet, men inkluderer også skyggesidene ved det å være menneske i fortellingen (ibid.: 53). Både hos Moe og Lothe fremstilles et selv med negative erfaringer som sjelden får plass i sosiale medier uten å virke utleverende. Følelser som anses å tilhøre backstage-området hos mennesket, som kjærlighetssorg, ensomhet og følelsen av uoverensstemmelse mellom seg selv og egen kropp, får i verkene plass i selvforståelsen og selvframstillingen på en måte som den allmenne, hverdagslige selvframstillingen i sosiale medier sjelden rommer (ibid.: 53). Moe og Lothes framstilling av disse erfaringene, som i sosiale medier ville blitt ansett som selvutleverende eller pinlige (ibid.: 53), blir i den litterære framstillingen noe av det som gjør verket til litteratur, ved at selvet blir fortalt så ærlig og oppriktig som mulig (Kjerkegaard, 2017: 125).

Samtidig gjøres erfaringene som Moe og Lothes verk skildrer til noe universelt. «While we can each make up a very different front region style, back regions tend to involve many of the things we all have in common», skriver Meyrowitz (1985: 48). Følelsene og erfaringene Moe og Lothe skildrer, er allmennmenneskelige erfaringer. Fordi disse følelsene og erfaringene tilhører backstage-området til de fleste av oss, anses det for å være privat. Samtidig blir det noe allment, nettopp fordi det rører ved noen av de tingene vi har til felles. Dermed sier disse selvframstillingene oss noe om hvordan de digitale mediene kan gjøre noe med vår selvforståelse og selvframstilling, på en mer nyansert måte enn hva privatpersoners selvframstillinger sosiale mediene i seg selv kan (Kjerkegaard & Munk, 2013). Dessuten viser Moe og Lothe som forfattere en språk- og formbevissthet i sine selvframstillinger som er langt fra man finner i private selvframstillinger i sosiale medier (Behrendt & Bunch, 2015: 54). Denne språk- og formbevisstheten tilfører *Rastløs* og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*

visse litterære kvaliteter som skaper nærhet og allmenngyldighet på en annen måte enn formatet i sosiale medier kan prestere (ibid.: 54).

Kravet om å hele tiden uttrykke seg og laste seg opp på digitale medieplattformer, har også påvirket hvordan vi forstår oss selv utenfor de digitale medieplattformene og deres feedbackkretsloop. Dermed har vår omgang med de digitale mediene påvirket hvordan det er å være et selv i dag, og hvordan man forstår og fremstiller dette selvet blant andre mennesker (Kjerkegaard, 2017: 25). Når de digitale medievanene våre påvirker hvordan det er å være et selv i verden, påvirkes også litteraturen, og hvordan selvet fremstilles i samtidslitteraturen. Hos Moe og Lothe er kroppen til stede i kommunikasjonen og konkretiserer det abstrakte. Hos Moe ser vi det helseengstelige, selvovervåkende selvet i en tid og et samfunn hvor diagnoser og symptomer er konstant tilgjengelige gjennom Internett, og idealet er å være frisk. Mulighetene for å «kureres» for kjærlighetssorg og å komme seg videre er tilgjengelige (som Moes jeg viser full bevissthet om), og man er selv ansvarlig for å gjøre noe med det. Hos Lothe ser vi dette selvet som ikke kan kontrollere sin egen kropp, hindre den i å bli voksen, i en tid og et samfunn som idealiserer den unge kvinnekroppen gjennom «hyperestetiserte kvinnebilder» og selvkontroll.

## 5.2 Backstage, onstage og middle region

Som vi så hos Barthes, anses forfatteren gjerne, tradisjonelt sett, ansett som å eksistere forut for sitt verk, som verkets fortid (Barthes, 1994: 51). Etter forfatteren kommer verket, og da er ikke forfatteren til stede, tradisjonelt sett. Moe og Lothe fremviser høy grad av bevissthet om et verk som prosessuelt. Forfatteren, den som har skrevet teksten, eksisterer hos Moe og Lothe ikke bare *før* teksten, men også samtidig, ved siden av, og etter teksten. De er *i* teksten ved at selvet i verkene knyttes tett til dem selv; de er ved siden av teksten ved at de i epiteksten uttaler seg i intervjuer og skriver kommentarer om sitt eget verk og deltar i debatter; og de eksisterer etter verket ved at de ved verkets utgivelse lever opp til samfunnets forventninger om hva en forfatter skal være, og fører dette tilbake i feedbackkretsloopet. Samtidig er de ikke forfattere før verkets utgivelse, i Foucaults forstand av forfatternavnet, som vi skal se. Siden begge verkene er forfatternes offisielle debuter, var de enda ikke anerkjente forfattere på det tidspunktet verkene ble skrevet. De er skrevet av privatpersonene Kenneth Moe og Ingvild Lothe. Først etter verkene er utgitt blir de forfattere i Foucaults forstand av ordet.

Da Karl Ove Knausgård utga de første bindene av *Min kamp* i 2009, var han allerede etablert som en offentlig person. Som forfatter hadde han to anerkjente romanutgivelser bak seg. *Min kamp* ble dermed et vindu inn til forfatteren og den offentlige personen Karl Ove

Knausgårds backstageområde, hans private sfære. For Moe og Lothe er det annerledes. De er ikke etablerte forfattere i disse verkenes skapelse. De skal etablere seg som forfattere gjennom en prosess. Måten de gjør det på minner om Barthes skriptør, som skapes samtidig med sin tekst, og ikke går forut for den (Barthes, 1994); de etablerer seg som forfattere, Moe ved å plassere seg i verket og å fremstå som en litterat, Lothe ved å bruke et feedbackkretsløp som biter seg selv i halen med Twitter-biografien «hehe, jeg er forfatter».

Som Haarder skriver er den semionautiske forfatterfunksjonen en forfatter som anser kunst som en praksisform. Semionauten arbeider bredt og på tvers av grensene mellom verk og populærkultur, ofte ved å dra inn kunstnerkroppen og den private livshistorien. Både Moe og Lothe gjør det. De arbeider på tvers av grensene mellom verk og populærkultur ved å la selviscenesettelsen være allestedsnærværende, både i paratekst og i verk. Det muliggjøres av mediene. Det er Internett som gjør at Kenneth Moe kan skrive om verkets tilblivelse på nrk.no (Moe, 2016ab). Det er også Internett som gjør at Ingvild Lothe kan publisere tekstene sine flere ganger i ulike varianter, på Twitter og i heftet *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø*, før det formelt publiserte verket *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*.

Når tekstene, som er skrevet av de daværende privatpersonene Kenneth Moe og Ingvild Lothe, publiseres som litterære verk, blir de private selvene reproduisert som de litterære verkenes selv. Etter verket er publisert, blir disse tekstene, og de private selvene, en del av onstage-opptredenens deres. De har kanskje skrevet om disse erfaringene tidligere, for eksempel som privatpersoner i sosiale medier (som Lothe på Twitter), men så publiseres tekstene som offentlige, litterære verk og det er plutselig forfatteren, som offentlig person, som deler disse erfaringene. Moe er for eksempel i parateksten opptatt av å fortelle hvordan verket ble til, og knytter dermed de reproduerte selvene sammen; selvet før, i og etter verket er alle Kenneth Moe. Både i manifestet og i kronikken «Hvordan det er å skrive en roman» skriver han om hvordan *Rastløs* ble til (Moe, 2016ab). Hos Lothe er verket en del av et feedbackkretsløp hvor de ulike delene i kretsløpet representerer ulike funksjoner i prosessen. Twitter-meldingene fra før Lothe ble forfatter, går via de uformelle utgivelsene *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år* og *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø*, inn i *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*. De fortsetter på mange måter etter sistnevnte verk gjennom hvordan hun opptrer i medier i ettertid, som når hun tar med det lyriske formspråket inn i et portrettintervju. I feedbackkretsløpet ser vi dermed et selv som produseres og reproduseres i kretsløpet gjennom verkene og parateksten med ulike funksjoner. I dette feedbackkretsløpet krysses også grensene mellom kunstverk og populærkultur ved at forfatteren navigerer seg i grenselandet mellom litterært verk og andre medier, som er en del av populærkulturen. Dermed kan hun gå fri, ved at det alltid hersker en

usikkerhet hvorvidt det litterære verket er selvbiografisk eller ikke, som vi så i de medierte epitekstene, og i forfatterportrettene, men også ved at de ulike avatarene fremstår som ulike versjoner av det samme jeget.

### 5.3 Forfatterfunksjon og forfatterbilde

Moe og Lothe representerer Haarders semionautiske forfatterfunksjon, men på to ulike måter. Begge forfatterne passer med sine verk inn i Andersens karakteristikk av 2000-tallets litterære prosjekter som kombinerer medier på integrerte og eksperimentelle måter, og blander fakta og fiksjon på måter som «bidrar til å sprengte tungt befestede forestillinger i Norge om en 'autonom' litteratur» (Andersen, 2015: 707). Måten Moe og Lothe bruker mediene og verket som en del av iscenesettelsen av seg selv som forfatter, gjør at disse «tungt befestede forestillingene om en 'autonom' litteratur» (ibid.: 707) må vike. Ved at forfatterens iscenesettelse går inn i verket, og ikke bare foregår i parateksten, inngår verkene i en performativ biografisk prosess, hvor Moe og Lothe bruker verkene sine til å forme sine egne liv (Behrendt & Bunch, 2015). Med tanke på at både Moe og Lothe er debutanter, har de litterære verkene dermed en skapende effekt på virkeligheten og Moe og Lothes virkelige liv, ved at de brukes for å skape Kenneth Moe og Ingvild Lothes selvforståelse og -fremstilling som forfattere, altså deres forfatterbilde. Dermed må forestillingene om en autonom litteratur vike: skal man lese denne typen litteratur på verkets egne premisser, må man se verket som en del av en større prosess, nettopp fordi verkets egne premisser er å se på verket i en kontekst.

Moe og Lothe finner nye veier mellom tegnene, som Bourriauds semionaut. Moe skriver i «Hvordan det er å skrive en roman» på nrk.no om skapelsen av verket (Moe, 2016b), om hvordan han nærmest samarbeidet med «M→» for å gi henne den litterære behandlingen hun fortjener, som han sier i begynnelsen av *Rastløs*. Moe tar verket med seg inn i debatten om virkelighetslitteraturen for å stadfeste sin rolle som forfatter. På den måten opprettholdes feedbackkretsløpet som verket inngår i. Historier fra backstage om verkets skapelse tilfører verket nye fakta onstage, og bekrefter verkets forhold til virkeligheten. Moe jobber på den måten på sitt forfatterbilde. I en debatt som ofte omhandlet hvordan litterære modeller skulle forsvares og behandles, fremstår han som en etisk forfatter, som har tatt sine forholdsregler for å beskytte den virkelige personen som «M→» er bygget på.

Begge forfatterne påberoper seg kunstbegrepet og velferdsstatens beskyttelse, som Haarder (2014) skriver er nødvendig av semionauten for at verkene skal bli synlige som kunst. Moe ved at han deltar som forfatter i debatten om virkelighetslitteraturen, og dermed avgrenser *Rastløs* som et litterært verk, ved å vise at han har bearbeidet virkeligheten og tilført verket

visse fiksjonelle kvaliteter (Moe, 2016b); Lothe avgrenser verket som kunst ved at hun uttaler i media at verket ikke er selvbiografisk, men heller basert på egne og andres erfaringer. Dessuten skiller verket seg formmessig fra tidligere publikasjoner, selv om innholdet ofte er det samme, som vi har sett. Gjennom sin opptreden i sosiale medier, offentlige medier og i intervjuer, arbeider Moe og Lothe med forfatterbildet sitt, som Barthes' skriptør, for å danne sin identitet som forfatter. Kropp og privatliv, som tidligere er ansett som avgrenset fra kunstverket, blir hos Moe og Lothe ansett som gjenbrukbart materiale, og ikke noe som er avgrenset fra verket. Scener fra tidligere utgivelser brukes, men vrís på og legges frem i en ny variant. Materialet gjenbrukes også ved at det reproduseres i parateksten etter verket, når Moe og Lothe snakker om verkene sine i mediene, eller selv skriver om verkene, eller som selvene i verket. Dette bidrar til å distansere seg fra forestillingene om en autonom litteratur.

Forfatterens intensjon har ingen betydning uten en leser. Som Kjerkegaard og Munk skriver, er det ikke bare slik at litteraturen skrives selvframstillende, men den leses også sánn (Kjerkegaard & Munk, 2013). Det tyder på at forfatterfunksjonen, det vil si samfunnets forventninger til forfatteren, har endret seg. De sosiale mediene har bragt med seg muligheter til å fortelle seg selv for et større publikum enn før de sosiale mediene, som har medført at fiksjonen er til alles benyttelse. Alle kan fortelle sitt liv ispedd mer eller mindre fiksjon. Som en offentlig person er det forventet at forfatteren skal være til stede i sosiale medier. Med tanke på Habermas' modell om den borgerlige offentligheten, kan man forstå sosiale medier er som en ny, digital borgerlig offentlighet (Haarder, 2014: 48). Fordi sosiale medier forstås som en offentlighet, forventes det også at forfatteren spiller etter de sosiale medienes regler; at de skal navigere i middle region, ikke opptre for privat, men heller ikke opptre for offentlig. Som vi har sett, tar forfatterne med seg verket inn i dette feedbackkretsløpet mediene muliggjør. En av forfatterens funksjoner er fremdeles å være verkets opphavsmann, og en forfatter er ikke mye uten sitt verk (Foucault, 2003). Forventningene om å opptre i middle region tas inn i verket, fordi iscenesettelsen ikke foregår utelukkende i parateksten, men også i selve verket, og i samspill med de andre funksjonene i feedbackkretsløpet.

Når forfatteren ikke lenger er fiksjonens regulerer, som Foucault (2003) skriver, endres altså forfatterfunksjonen. Foucaults romantiske forestilling om en kultur hvor det fiktive opererer i en «absolutt fri tilstand» er etter den digitale revolusjonen ikke lenger en romantisk forestilling, den har blitt en realitet. Foucault fremstår nå som framsynt da han i 1969 skrev at han trodde forfatterrollen ville forsvinne, slik at fiksjonen ville fungere på en annen måte. Begrensningssystemet «som dog ikke lenger er forfatteren» (Foucault, 2003: 302), er kanskje det Moe og Lothe finner nye veier gjennom, i den semionautiske forfatterfunksjonen?

Når fiksjonen er så allestedsnærværende i andre medier, endres det litterære verket som tradisjonelt medium. Vi er alle en slags forfatter av våre liv i sosiale medier, og for å se identitet som et performativt biografisk forfatterprosjekt, trenger vi ikke se lenger enn til Internettets sosiale medier, hvor vi jevnlig jobber med å forfatte den utgaven av oss selv som vi vil ha andre til å tro på (Haarder, 2014: 31). Dette gjelder både leserne og forfatterne. Når grensene mellom det offentlige og private nærmest er ikke-eksisterende, og vi alle navigerer i middle region i det daglige, må litteraturen ta tilbake sin særegenhet, slik at den skiller seg fra det hverdagslige og utmerker seg som kunst. Det gjør Moe og Lothe ved å jobbe med å skape en identitet som forfatter, forfatterbildet, i sosiale medier og i offentligheten gjennom blant annet avisintervjuer. Ved å skape et bilde av seg selv som forfatter, fungerer også verket i feedbackkretsløpet uten at det kan forveksles med de sosiale medienes publiseringer. Ved å skape seg i tidens bilde av hva en forfatter er, ved å ha gått på forfatterskoler og ved å opptre i samtidens forventninger til hva en forfatter er med den semionautiske forfatterfunksjon, avgrenses verket som litterært verk i tradisjonell forstand.

#### **5.4 Oppsummering av drøfting**

Internett skaper uendelige muligheter for feedbackkretsløp. Akkurat som realityseriene som inntok fjernsynet ved inngangen til 2000-tallet, hvor man kunne gå inn på seriens nettsider og diskutere med andre seere og kanskje påvirke seriens videre forløp, kan man nå gjøre det samme med forfatterne og forfatterskapene deres, fordi de er tilstedeværende og tilgjengelige i det samme feedbackkretsløpet som leseren er en del av (Haarder, 2014: 134). Moe svarer folk i kommentarfeltet på nrk.no (Moe, 2016b), og diskuterer rammene for hva et verk kan være med utgangspunkt i sitt eget verk (se vedlegg). Lothe er til stede i sosiale medier, legger ut bilder på Instagram av at hun arbeider og svarer på kommentarer fra leserne som følger henne. Mens Moe og Lothe finner nye veier mellom tegnene i en semionautisk forfatterfunksjon, navigerer de seg også rundt i Meyrowitz' middle region.

2010-tallets litteratur skrives frem og leses i en samtid hvor våre kommunikasjonsformer er markant annerledes enn da 1900-tallets litteratur ble skrevet frem og lest. Endringene i kommunikasjonsformene har medført at måten vi forholder oss til verdenen og menneskene rundt oss på også har endret seg. Disse endringene gjør at også 2010-tallets litteratur i seg selv skiller seg fra 1900-tallets litteratur. Som Farsethås dro frem i *Morgenbladet* i debatten om virkelighetslitteraturen høsten 2016, har litteraturen alltid tatt opp i seg, mimet og vrent på tidens kommunikasjonsformer (Farsethås, 2016). Det har den gjort enten det var brevformen eller den subjektive reiseskildringen i romanen på 1700-tallet (ibid.), eller om det

var den nye, borgerlige offentligheten i form av dagspressen hos Ibsens *En folkefiende* (1882) eller Gunnar Larsens *To mistenkelige personer* (1933).

Moes *Rastløs* og Lothes *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* handler ikke om hvordan det er å være Kenneth Moe eller Ingvild Lothe på midten av 2010-tallet, men hvordan det er – eller kan være – å være en ung mann eller en ung kvinne på midten av 2010-tallet. Hvordan det er eller kan være, er umiskjennelig preget av mediesamfunnet og mediekulturen vi lever i, fordi det preger vår selvoppfattelse. Oppfatter du for eksempel deg selv som syk, vil du gjerne fremstille deg selv som syk; oppfatter du kroppen din som en fiende du ikke har kontroll over, vil du gjerne fremstille deg selv som en som mangler selvkontroll. Samtidens selvoppfattelse, og dermed måter å fremstille seg selv på, er i disse verkene tatt inn i et litterært formspråk, i en roman og en diktsamling. Selv om disse verkene kan inngå i det samme feedbackkretsløpet som bekjennende Facebook-, Twitter- eller Instagram-oppdateringer og blogginnlegg, skiller de litterære selvfremstillingene seg fra slike mediepublikasjoner. At verkene inngår i et slikt feedbackkretsløp utfordrer hva vi tenker på som et verk, men likevel stiller verkene seg i en litterær tradisjon. Ved å lese verk som *Rastløs* og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* som performativ biografisme, kan man få en større forståelse av den såkalte «virkelighetslitteraturen» etter Knausgård-generasjonen, og lese litteraturen på dens egne premisser, ikke den tradisjonelle litteraturens premisser, som er skrevet og forstått i en annen tid, en tid før de digitale mediene. Gjennom litteraturen kan vi lettere forstå verden vi lever i. Når vi leser verk som *Rastløs* og *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* i det perspektivet som er anlagt her, kan verkene si oss noe om både hvordan det er å være et selv og en forfatter i sin samtid – en samtid dominert av en digital mediekultur.



## Litteraturliste

- Andersen, P. T. (2015). *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave, 2. opplag. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bale, K., & Bondevik, H. (2017). Sorg i diagnosekulturen. Mellom symptombeskrivelse og litterært uttrykk. I Bondevik, H., Madsen, O.J. & Nyheim Solbrække, K. (red.), *Snart er vi alle pasienter. Medikalisering i Norden* (s. 289-322). Oslo: Spartacus forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2017.
- Barthes, R. (1994). *I tegnets tid*. Pax Forlag.
- Bastkjær, M. (2016, 10. desember). Så sød, så trist. Hentet fra <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2016/12/saa-soed-saa-trist>.
- Beddari, C. E. (2016), 4. november). Ingenting fancy. Hentet fra <https://morgenbladet.no/boker/2016/11/ingenting-fancy>.
- Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. Danmark: Gyldendal
- Behrendt, P. & Bunch, M. (2015). *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film*. Frederiksberg: Dansklærerforeningens Forlag
- Bondevik, H., Madsen, O.J. & Nyheim Solbrække, K. (red.) (2017) *Snart er vi alle pasienter. Medikalisering i Norden*. Oslo: Spartacus forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2017.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Bunch, M., & Salling, L. (2015). Autofiktion og det humane: Den etiske drejning I dansk 2010er-litteratur. *Recession*, (73), 98-109.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, 94(5), 919-930.
- Egeland, M. (2015). Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen. *Edda*, 102(3). 227-242.
- Ellefsen, B. (2016, 11. november). Av fleinsopp gror det ingenting. Hentet fra <https://morgenbladet.no/boker/2016/11/av-fleinsoppspinn-gror-det-ingenting>.
- Espevik, T. (2016, 2. april). Kenneth Moe fikk Tarjei Vesaas' debutantpris. Hentet fra [https://www.nrk.no/kultur/bok/kenneth-moe-fikk-tarjei-vesaas\\_-debutantpris-1.12878148](https://www.nrk.no/kultur/bok/kenneth-moe-fikk-tarjei-vesaas_-debutantpris-1.12878148).
- Farsethås, A. (2016, 2. desember). I virkelighetsdebatten skylder alle på alle. Hentet fra <https://morgenbladet.no/boker/2016/12/farsethas-om-om-virkelighetslitteraturen>.
- Foucault, M. (2003). Hva er en forfatter? I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H. H. Skei (red.), *Moderne litteraturteori* (2. utgave, s. 287-302). Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.
- Goffman, E. (1992). *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax Forlag.
- Gregersen, M. & Skiveren, T. (2016). *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Hegtun, H. & Aldridge, Ø. (2016, 21. oktober). Preben Jordal: – Virker som om nye forfattere ikke har lest så mye før de begynte å skrive. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Preben-Jordal--Virker-som-om-nye-forfattere-ikke-har-lest-sa-mye-for-de-begynte-a-skrive-607260b.html>.
- Hoem, K. (2016, 4. november). Her er saa underligt. Hentet fra [https://www.nrk.no/kultur/bok/anmeldelse-av-\\_det-apenbare\\_-av-kenneth-moe-1.13208329](https://www.nrk.no/kultur/bok/anmeldelse-av-_det-apenbare_-av-kenneth-moe-1.13208329).
- Hoffmann, B. (2017). Medikalisering og overdiagnostikk i et nordisk perspektiv. I Bondevik, H., Madsen, O.J. & Nyheim Solbrække, K. (red.), *Snart er vi alle pasienter*.

- Medikalisering i Norden* (s. 289-322). Oslo: Spartacus forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2017.
- Hyltdgaard, A. (2009). Selvfremstilling i *Den Store Danske*, Gyldendal. Hentet 17. november 2017 fra <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=231408>.
- Haarder, J. H. (2004). Performativ biografisme. *Litteraturvidenskaben og det intime liv. Kritik*, (167). s. 28-35.
- Haarder, J. H. (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. 1. utgave. Danmark: Gyldendal.
- Kjerkegaard, S. (2017). *Den menneskelige plet. Medialiseringen af litteratursystemet*. Danmark: Dansk lærerforeningens forlag.
- Kjerkegaard, S. & Munk, A. M. (2013). Litterær selvfremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik. I M. Bunch (Red.) (2013). *Millennium: Nye retninger i nordisk litteratur*. (s. 325-347) Hellerup: Spring.
- Knudsen, A. S. (2005, 12. mai). Hentet fra <https://www.rb.no/lokale-nyheter/smilte-etter-rekorddommen/s/1-95-1584813>.
- Kolon Forlag (2018). *Ingvild Lothe solgt til Tyskland og Sverige*. Hentet fra <http://www.kolonforlag.no/home/article/293>.
- Kulturrådet (2018). *Historikk*. Hentet fra <http://www.kulturradet.no/om-kulturradet/vis-artikkel/-/historikk>.
- Lejeune, P. & Eakin, P. (1989). *On autobiography* (Vol. 52, Theory and history of literature). Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.
- Lothe, I. (2014) *Når jeg blir stor vil jeg bli åtte år*. Ett av Sveriges Största Förlag.
- Lothe, I. (2015). *Litt lyst til å pule, litt lyst til å dø*. AFV Press.
- Lothe, I. (2016). *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt*. Oslo: Kolon Forlag.
- Lothe, I. (2017, 15. juni). Skam-poesi: 'IKKE SNAKK TIL MEG'. Hentet fra <http://politiken.dk/kultur/filmogtv/art5994710/IKKE-SNAKK-TIL-MEG>
- Lothe, I. (2018). <https://twitter.com/ilothe>.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- MacDonald, L. (2008). Kroppen – scene for selvkontroll. *Rus & Samfunn*, (2)3. s. 31.33. Hentet fra [https://www.idunn.no/rusos/2008/03/kroppen\\_-\\_scene\\_for\\_selvkontroll](https://www.idunn.no/rusos/2008/03/kroppen_-_scene_for_selvkontroll).
- Meyer, A. H. (2016, 27. desember). Apatisk og fanatisk. Hentet fra <http://www.klassekampen.no/article/20161227/ARTICLE/161229967>.
- Meyrowitz, J. (1985). *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford: Oxford University Press.
- Moe, K. (2015). *Rastløs*. Stavanger: Pelikanen Forlag.
- Moe, K. (2016a, 7. mars). Derfor skriver Kenneth Moe. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/bok/et-manifest-av-kenneth-moe-1.12826936>.
- Moe, K. (2016b, 5. november) Hvordan det er å skrive en roman. Hentet fra <https://www.nrk.no/ytring/hvordan-det-er-a-skrive-en-roman-1.13211214>.
- Moe, K. (2016). *Det åpenbare*. Stavanger: Pelikanen Forlag.
- Moe, K. (2016). *Og så skuffes man*. Oslo: Fanfare.
- Moe, K. (2017). *Imot Sæterbakken*. Stavanger: Pelikanen Forlag.
- Nexø, T. A. (2016). *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten. Den sociale vending i ny dansk litteratur*. (Vol. 5, Arena monografi). København: Arena.
- Nielsen, P. (2016, 25. juni). Velkommen til årets viktigste litterære debat. Hentet fra <https://www.information.dk/mof/velkommen-aarets-vigtigste-litteraere-debat>.
- Pedersen, F. H. (2016, 13. desember). Selvfiksjonen – et litterært endetidsfenomen? Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Kronikk-Selvfixsjonen---et-litterart-endetidsfenomen-Frode-Helmich-Pedersen-611056b.html>.

- Rivera, M. (2015). *Poetics of the Flesh*. Durham and London: Duke University Press.
- Roald, B. (2018, 20. februar). Patologi. I Store medisinske leksikon. Hentet 4. mars 2018 fra <https://sml.snl.no/patologi>.
- Schmitt, A. (2010). Making the Case for Self-narration Against Autoficcion. *a/b: Auto/Biography Studies*, 25(1). 122-137.
- Skårderud, F. (2004, 23. september). Hentet fra: <https://tidsskriftet.no/2004/09/tema-spiseforstyrrelser/den-kommuniserende-kroppen-spiseforstyrrelser-og-kultur>.
- Stalder, F. (2010). Autonomy and Control in the Era of Post-Privacy. *Open* 19. Rotterdam: NAI Publishers. 78-88.
- Thorstensen, T. (2017, 1. juni). Epigenetikk. I Store medisinske leksikon. Hentet 28. februar 2018 fra <https://sml.snl.no/epigenetikk>.
- Tjelle, I. (2016, 11. juli). Hva gjør alle skjermene med synet vårt? Hentet fra <https://www.nrk.no/norge/xl/ble-midlertidig-blind-av-a-sjekke-mobilen-pa-senga-1.13018903>.
- Tjørstad, K. M. (2016, 25. november). Forfatterfredag: Ingvild Lothe. Hentet fra <https://rissblogg.wordpress.com/2016/11/25/forfatterfredag-ingvild-lothe/>.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Hentet fra <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=76320&site=ehost-live>.
- Wimsatt, W.K. & Beardsley, M.C. (1982). *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. Hentet fra <https://books.google.no/books?id=KmrUKcU2JUoC&lpg=PP1&pg=PR4#v=onepage&q&f=true>.
- Økland, I. (2016, 24. september). Litteraturen er på villspor. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Litteraturen-er-pa-villspor-605025b.html>.
- Østrem, K. (2017, 17. november). Endeleg inne i bobla. Hentet fra <http://www.sunnhordland.no/kultur/endeleg-inne-i-bobla-1.2194844>.



## Sammendrag

Denne oppgaven er en tematisk analyse av selvframstillingen i to litterære verk fra midten av 2010-tallet: Kenneth Moes kortroman *Rastløs* (2015) og Ingvild Lothes diktsamling *Hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt* (2016). Med utgangspunkt i litteraturteori og teori i grensefeltet mellom medievitenskap og sosiologi, tar analysen for seg hva de litterære selvframstillingene kan fortelle oss om hvordan det er å være et selv i 2010-tallets mediesamfunn. Oppgaven tar også for seg hvilke muligheter forfatteren gis av samspillet mellom verkene og mediesamfunnet de oppstår i. Med Wimsatt & Beardsleys «The Intentional Fallacy», Roland Barthes «Forfatterens død» og Michel Foucaults «Hva er en forfatter?» som teoretisk bakteppe, brukes Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme for å analysere verkenes selvscenestillelse og forfatterens funksjon i mediesamfunnet. For å sette strømningene og teoriene i et større kontekstuellt perspektiv, tar oppgaven for seg selvframstilling som et generelt trekk ved vårt senmoderne mediesamfunn. Oppgaven belyser hvordan samfunnet i takt med medienes utvikling har utvisket grensene mellom det private og det offentlige i vår sosiale opptreden, for å vise hvordan disse endringene har avleiret seg i litteraturen.



## Vedlegg 1: Skjermbilder av Lothes Twitter-konto



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\***  
@ilothel  
hehe, jeg er forfatter

[Følg](#)



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 23 Mar 2013

hvorfor er jeg så trist når jeg er så søt

1 1 4



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 1 Jan 2012

når jeg blir stor vil jeg bli åtte år

1 2 3



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 31 Mar 2015

litt lyst til å pule, litt lyst til å dø

2 5 20



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 18 May 2011

Internett har ødelagt livet mitt

4 1



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 30 Dec 2011

faen, våkna opp i feil liv igjen

5 5



**\*🌸 Ingvild Lothe 🌸\*** @ilothel · 13 Jan 2012

hater når jeg mister viktige ting som bankkort, nøkler, mobiltelefon og lysten til å leve

7



(Skjermbilder av Ingild Lothes Twitter-konto, tatt 13. mai 2018)



## Vedlegg 2: Skjermbilder av Moes kommentarer på nrk.no



**KennethMoe** → Marianne Røine · for 2 år siden

Godt poeng! Så skrev jeg nå "forme", og mener at formingen av virkeligheten er det som gjør virkelighetslitteraturen spennende, ikke at det som står der ER sant.

^ | v · Del ›



**KennethMoe** → Solveig Bang Wiik · for 2 år siden

Forstår fordommene Solveig! Men de fleste (i alle fall de beste) selvbiografiske romaner handler faktisk om dannelse.



**KennethMoe** → Solveig Bang Wiik · for 2 år siden

Jeg mente heller ikke sjangeren dannelsesroman, men at de handler om et "jeg" som reflekterer over hva det vil si å være et menneske, hva som er viktig, hva som er riktig, og jeg får i det hele tatt inntrykk av at vi har ganske lik litteratursmak. Jeg bare mener at ulykkelig forelskelse er et verdig og viktig tema å reflektere over.

1 ^ | v · Del ›



**KennethMoe** → Solveig Bang Wiik · for 2 år siden

"Litteratur for kvinner" ... som om det var et skjellsord.

1 ^ | v · Del ›

(Skjermbilder av Moes kommentarer i kommentarfeltet til Moe, 2016b, tatt 14. mai 2018)